МАТИЦА СРПСКА
1826

М А Т И Ц А С Р П С К А
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

M A T I C A S E R B I C A
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–)

Copyright © Матица српска, Нови Сад, 2024

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др АЛЕКСАНДРА ЦОЛИЋ ЈОВАНОВИЋ, секретар, др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др САЊА БОШКОВИЋ ДАНОЈЛИЋ, др СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ, 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 СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ, др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ, др САША ШМУЉА

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ, дописни члан САНУ

КЊИГА СЕДАМДЕСЕТ ДРУГА (2024), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Миодраг Лома, *Тумачење Хелдерлинове химне* На извору Дунава (I) 7
Др Радмило Маројевић, *Његошев стих* Збили ти се снови на турчина (ГВ 519) *с морфолошкоī и семантичкоī становишта* . . 29
Др Предраг Крстић, *Гете с Флобером: образовни роман и идеја образовања* 49
Др Михајло Пантић, *Историја, култура, стварност и имаginација: карактеристике српске књижевности после пада Берлинскоī зида* 63
Др Светозар Поштић, *Луде, будале и кловнови у* Злим дусима *Достојевскоī* 79
Др Сања Париповић Крчмар, *Поетолошки појмовник – терминолошко одређење, īрађа, функционалност* 93
Др Јелена Јовановић, др Станислав Станковић, др Селена Станковић, *Вељко Милићевић и Ги де Мопасан: једна моīућа паралела* . . . 105
Др Олга Панић Кавгић и др Александар Кавгић, *Актуелни језички пејзаж īрада Сомбора: емпиријско-теренска студија* 129
Мср Сара Арва, *Уметник у ватри, ватра у уметнику: еротолошко читање романа* Јан Непомуцки 151
Др Немања Каровић, *Ужице које је изīубило равнотежу – о збирци* Видик на две воде *Љубомира Симовића* 171
Мср Стеван Јовићевић, *Дисова поетика (не)прихватања смрти: Тумачење песме* Са склопљеним очима 189
Др Александар Пејчић, *Између светоī и световноī: Порушени идеали Светолика Ранковића* 207
Др Марио Лигуори, др Александра Блетешић, др Тамара Станић, *Језик пандемије: рефлекси ковида на лексику италијанскоī језика* 221

Истраживања

Др Немања З. Каровић, Љубомир Симовић, *Матија Бећковић и Бранислав Петровић у токовима развоја српског послератног модернизма* 237

Поводи

Сабрана дела Борислава Михајловића Михиза

Др Јован Делић, *О Сабраним делима Борислава Михајловића Михиза* 245
Др Љиљана Пешикан Љуштановић, *Драме и драматизације Борислава Михајловића Михиза* 249
Селимир Радуловић, *Човек са златним мозгом* 253
Др Драган Хамовић, *Све Михизове димензије* 255
Иван Негришорац, *Напомене о Сабраним делима Борислава Михајловића Михиза* 261

Прикази

Др Виктор Савић, *Старине и источници српскога епа* 267
Др Милица Ћуковић, *Хиљаду Индија* 278
Др Јелена Марићевић Балаћ, *Хистрион српске средњовековне и дубровачке драме* 283
Др Мирка Зоговић, *Роман на италијански начин* 287
Др Гордана Штасни, *Тимочки бисери у српском поетском ђердану* . 291
Др Бранкица Марковић, *Први речник личних надимака у српској лингвистици* 296
Др Исидора Бјелаковић, *Лексичка фотографија старог Новог Сада* . . 298
Др Радослав Ераковић, *Ново читање рукописне заоставштине шајкашког Прометеја* 301
Др Дуња Душанић, *Можемо ли волети поезију коју не разумемо*? . 303
Др Недељка Бјелановић, *Јован Дучић: пјесник свих наших времена и простора* 307
Др Тамара Љујић, *Искорак у Селенићеву стварност* 312

In memoriam

Др Љиљана Пешикан Љуштановић, *Марија Клеут (1943–2023)* . . . 317

Упутство за припрему рукописа за штампу 325

UDC 821.112.2-14.09 Hölderlin F.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.1

Др Миодраг Лома

ТУМАЧЕЊЕ ХЕЛДЕРЛИНОВЕ ХИМНЕ *НА ИЗВОРУ ДУНАВА*[*]
– Први део –

У својој химни *На извору Дунава*, као и у свом неколико година каснијем химничком фрагменту *Истар*, коме је за наслов дао старо грчко име ове реке – Хелдерлин приказује духовни сусрет Европе са Азијом који својим током на исток посредује Дунав. Надахнут духом/„генијем“ „Мајке Азије“, који кроз хиљадугодишњи пророчки и песнички ехо њеног гласа долази узводно Дунавом све до његовог извора – постаје Хелдерлин ту њиме посвећен песник и пророк. Сви свети јунаци, пророци и песници били су пре Хелдерлина носиоци и преносиоци тога духа, те гласници Азије као изворног мајчинског окриља човечанства. Хелдерлинова „Мајка Азија“ је „Мајка Природа“ као света рајска земља из које је саздан први човек. Утолико је она источник богооткровења за све земаљски људско. Хелдерлин приказује пут којим се рајски, богооткровењски глас Мајке Азије својим пророчким и песничким одјецима током хиљада година ширио с Истока на Запад. Кроз времена и просторе тај „ехо“ преноси „човекотворни глас“ Бога, Његову стваралачку реч коју је он као Отац човечанства на почетку земаљско-људског света изговорио Земљи и којом је из ње обликовао првога човека. Та божанска реч је образовала човека у боговољено, богослужбено биће, а човечанство у литургичку заједницу, у децу Божију, која су била у потпуности осетљива за свако божанско присуство у њиховом свету. А када су занемела пророштва, њихов одјек је трајно остао у светом Писму. Но људска тупост и неосетљивост за све божанско у свету спречава схватање светописамских откровења. А Хелдерлин и мала група његових песничких другова потрудили су се да тачно и непоколебиво чврсто схвате свето Писмо, те да истрају у свом богослужбеном задатку да непрестано утемељују божанску

[*] Овај чланак је настао знатним проширењем предавања под истим насловом које сам одржао 14. септембра 2022. године у Огранку САНУ у Новом Саду.

истину у обезбоженом свету, ма колико им патњи наносио један такав свет својим противљењем.

Кључне речи: Дунав, Европа, Немачка, Мајка Азија / Природа, Рај, јунаци, пророци, песници, човекотворни глас, ехо Азије, свето Писмо, отупелост/неосетљивост и противљење људскога света.

Хелдерлинова химна *На извору Дунава* је до нас доспела у фрагментарно сачуваном препису на чисто њене завршне верзије из 1801. године. У том тексту недостају наслов и прве две строфе ове песме. Његов остатак указује на тријадни распоред строфа, који представља комбинацију од прве две строфе од по 12 стихова са трећом, која у првој тријади има 15, у другој – 16, па у трећој – 14 редака. Из претходног нацрта може се преузети наслов песме, као што се и на основу материјала из њега могу у извесној мери реконструисати форма и грађа две недостајуће строфе ове химне у обиму од по 12 стихова. Такву реконструкцију предузео је Дитрих Уфхаузен у свом критичком издању Хелдерлиновог позног песништва до 1806. године (Uffhausen 1989: 15–19).

Прва строфа

У „првом зачетку нацрта“ ове песме песник се окреће према Истоку и „поздравом“ непосредно обраћа „Мајци Азији“: „Мајко Азијо, / Тебе поздрављам, не само по својој вољи, / Јер да поздрав би ти настао, позва на песму ме / Геније оних од којих, као са светог брда, / те надалеко, пре но што све збило би се, / Објављујем ти то.“ Поздрав „Мајци Азији“, овде је то јасно наглашено, није проистекао из песникове самовоље, већ из његове племените жеље и добре „воље“ да се повинује позвању, које му је притекло из генијалног надахнућа азијских пророка, у чему пак он налази узвишено задовољство и духовну радост. „Жеља“, „воља“, „задовољство“ и „радост, весеље“ душевна су стања која покрива обим значења немачке речи „die Lust“, коју је Хелдерлин овде употребио, да би је већ у следећем, другом зачетку прве строфе заменио речју „die Kraft“ („снага, моћ, сила“), како би се не само песнички него и богословски конкретније изразио. Наиме, песник је сасвим непосредно обузет вишом духовном силом чијој се надмоћној снази драговољно повинује. Да су посреди свети азијски пророци јасно је већ из поздрава упућеног „Мајци Азији“ чији дух је „геније“ оних који су „са светих брда“ – што значи изворно светим мајчинским надахнућем Азије уздигнути над просторно-временска ограничења – и просторно и временски „надалеко“ „објављивали“ њена пророчанства „пре но што све збило би се“, односно ширили глас о њој и њеној моћи. У генијално пренетом и свесрдно прихваћеном пророчком надахнућу и песник се преноси на исто профетски узвишено, сакрално становиште. Дакле, реч је о светој поезији, а њен песник је пророк, poeta vates.

Прве две строфе у „другом зачетку нацрта“ химне *На извору Дунава* прибегавају понављањима карактеристичним за химнички стил, како би

њима подражавале одјек (Uffhausen 1989: 206) речи „Мајке Азије“ који се разлеже преко пророчких узвишења у времену и простору. Уфхаузенова реконструкција прве и друге строфе у овој песми заснива се на том „другом зачетку“ њеног „нацрта“. Одатле он конституише први део прве строфе у пет смисаоно повезаних стихова, након којих следи један празан ред, што у преводу на српски гласи: „Тебе, Мајко Азијо, поздрављам, / Тебе именујем, не само властитом *снагом*[1], јер да / *хвала* би ти настала на време, Мајко Азијо, / позва на песму ме геније оних / од којих, као са светог брда, / ...“ (*1–5*[2]*)*. Следи поменута празнина у шестом реду, који Уфхаузен не броји. А њу смисаоно испуњава песниково одјекивање речи азијских пророка, чији га је „геније“ надахнуо мимо свих просторно-временских ограничења. Та смисаона допуна је дата у петом и шестом стиху „првог зачетка нацрта“ ове песме следећим исказом: „те надалеко пре но што све / збило би се, објављујем ти то“. По Уфхаузеновом мишљењу, тај исказ је каснијом прерадом померен на крај друге строфе, у њен једанаести и дванаести стих, будући да је замишљен као прелаз ка трећој строфи која је сачувана у препису на чисто.

Други део прве строфе сходно Уфхаузеновој конституцији текста, након оне празнине у реконструкцији, гласи у српском преводу: „И далеко у сенци старих шума / почиваш, и твојих дела се сећаш, о Азијо, ти / [И далеко у сенци старих шума почиваш,][3]/ снага, када си пуна небеске ватре / и опијена бескрајно клицање / ⌜започела | узнела⌝[4], да нам од онога гласа / ухо још и сада, о Тисућлетна, звони“ (6–12). Овде сам назначио да треба изоставити осми ред Уфхаузеновог текста, будући да је редундантан. Наиме, њиме се само понавља изречено шестим и седмим стихом ове строфе. По моме мишљењу, насупрот Уфхаузеновоме – ово понављање нема функцију стилског средства којим би се изражавао одјек као носећа, уједно формално-музичка и садржајна, религиозно-филозофска тема ове песме. У њој се „ехо“ „Азије“ помиње тек на крају прве строфичне тријаде, у претпоследњем, четрнаестом стиху треће строфе, мада је о том азијском одјеку реч још од почетка ове химне: њега преноси „геније“, дух Азије, и то чини кроз пророке, а тај „геније“ је споменут већ у четвртом стиху песме.

У другом делу прве строфе каже се да у тренутку песниковог певања „Азија“ „почива“ „у сенци старих шума“. То што „почива“ значи да „привремено мирује потпуно, без икаквог покрета, без икакве активности“, на шта упућује немачки глагол „ruhen“ који Хелдерлин овде користи. Она се примирила и притајила „у сенци“ својих „старих шума“. Будући „старе“, оне су високе, тако да јако осећују и својом дубоком „сенком“ неприкосновено

---

[1] У преводу Уфхаузенове реконструкције овде су курзивом истакнуте измене текста у односу на „први зачетак“ песме.

[2] Бројеви стихова у курзиву означавају њихов поредак у реконструисаним строфама код Уфхаузена.

[3] /Текст/ = намеравано, а неизведено брисање текста (прерадом напуштени текст).

[4] ⌜Текст/текст⌝ = варијабла (текстуална алтернатива која је остала отворена).

покривају и чувају божанску тајну Азије од обесвећења, те су како својим азијским пореклом тако и својом службом и саме свете. Азија је затворена у саму себе тим својим светим гајевима и посвећена светом сећању на властито божанско послање да буде окриље богооткровења и да га разгласи на све стране света.

Памћење је светиња, будући да се њиме вечито самопотврђује најпре божански, па потом и боговољени људски идентитет. Само божанским даром памћења долази се до свете памети, до личне самосвести, која просвећује и освештава личност. Хелдерлинова „Азија“ „се сећа“ саме себе каква је била „млада“, а ова реч је употребљена у једној поништеној варијанти песме. Наиме, у својој младости „Азија“ је била „пуна небеске ватре“, воље и делотворне силе свевишњег, небеског божанства. Занета и „опијена“ њоме, у младалачком напону свих својих „снага“ проистеклих свише – „започела“ је она своју службу чинећи богооткровењска „дела“, разглашавајући божанску истину преко својих посланика, пророка. Она се открила „узносећи“ кроз њих своје „бескрајно клицање“ једном свевишњем и свемоћном, небеском очинском божанству, своју радосну потврду његове делотворности у земаљском свету. Њено „клицање“ је одјек гласа Бога Оца, којим Он образује човека у боговољено, богослужбено биће, а човечанство у литургичку заједницу, у децу Божију. То је небески очински „човекотворни глас“ („die menschenbildende Stimme“) који прима, прихвата и понавља, којим одјекује Мајка Азија као Мајка Земља, Мајка Природа, првобитна рајска земља из које је начињен човек. Овај „човекотворни глас“ се изричито помиње тек на почетку четврте строфе, односно друге строфичне тријаде у овој песми, а повезан је обимним опкорачењем из треће у четврту строфу са поменом „еха“ „Азије“ при крају треће строфе као источни одјек који би требало да човекотворно делује на Западу.

Тај „глас“ односно одјек божанске речи с Истока „још и сада“, у Хелдерлиново време, након хиљада година одзвања у слуху западњака, и то толико да им уши од њега звоне, по свој прилици, услед недостатка слуха за те речи, услед неспособности за њихов пријем и за њихово усвајање, за долазак у дослух с њима. Да нагласи хиљадугодишње трајање тог „кличућег“ и јековитог, ухобољног, те утолико и главобољног божанског оглашавања с Истока на Запад, Хелдерлин назива Оријент односно Азију „Тисућлетном“, а у превазиђеним варијантама текста „тисућу лета јаком“ па „старом“. Будући да она у Хелдерлиновој садашњости ћути, односно да се не оглашава преко својих пророка, онда се, свакако, може претпоставити да одјек гласних азијских пророштава потом хиљадама година немо истрајава у светим записима.

У другој половини десете строфе у реконструкцији последње верзије његове химне *Једини* каже Хелдерлин да „снагом / Дана или / Гласовима јавља се Бог као / Природа споља. Посредно / У светим списима“[5]. Дакле,

---

[5] Редослед строфа и стихова у последњим верзијама Хелдерлинових христолошких химни *Празник Мира*, *Једини* и *Патмос* навођени су по мом преводу (Loma 2001). То је први

божанство се обелодањује и оглашава непосредно својим творачким силама кроз земаљску природу као своју богослужбену творевину, каква је и Азија у песми *На извору Дунава*, а посредно „светим списима“, јер њихови језички знаци, њихово писмо је немо без посредства гласног и потврдног изрицања читаоца, а у таквим читаоцима, изгледа, да оскудева Хелдерлиново време. Он га назива управо таквим, „оскудним“ у својој елегији *Хлеб и вино*, чија седма строфа на своме крају наговештава да су једини савесни поштоваоци, те посвећеници записаних светих речи у то доба само песници, па су тако у тој својој искључивој преданости сасвим друштвено издвојени, те потпуно усамљени, а то је и Хелдерлинова социјална позиција.

У шеснаестој строфи у реконструкцији последње верзије његове химне *Патмос* вели Хелдерлин: „А чекају / Многе бојажљиве очи / Да угледају светлост. Нису раде / Под оштрим зраком да цветају, / Иако златна узда држи одважност. / Али када, као да / Са набраних већа / Што заборавиле су на свет, / Тихосветлећа сила из светог Писма пада, могу / Благодати се радујући, / На тихом погледу да се уче.“ Та „тихо“ просветљујућа „сила“ „из светог Писма“ („aus heiliger Schrift“), из светих знакова светога списа односно његових светих речи – она је освештавајућа смисаодавна духовна енергија коју може примити само њој предани, те смирени, „тихи поглед“. Ти знаци светога смисла, хијероглифи, до муклости су сасвим утишани, а видно урезани у такав „поглед“ који се освештава управо тако што их прима, схвата и прихвата. Они немо посредују божански смислену духовну снагу богооткровењског језика који је занемео у прошлости. А звучно оглашење и разглашење тако предатих божанских мисли зависи искључиво од читаочевог схватања и прихватања записанога. Читалац својим гласним читањем осведочава и потврђује свети смисао прочитанога. Такво читање је хијератско и литургичко, па је уједно јасно и јавно вероисповедање. Сам тон богослужбеног читања посведочује да је оно исповест потпуне уверености у веродостојност онога прочитанога. То је уједно и песничко читање светих списа, јер је песницима досуђено да увек изнова утемељују трајну, вечну истину о светости божанске творевине. У закључном стиху своје песме под насловом *Сиомен* (*Andenken*) каже Хелдерлин да „оно што остаје пак заснивају песници“.

Како у античкој образовној свести тако и у свести класично образованог богослова, какав је био тибингенски дипломац Хелдерлин, Азија је пре свега грчко име за Малу Азију, која се планинским ланцем Таура географски одваја од даљег Истока, а потом и назив римске провинције у западном делу малоазијског полуострва (*Lübkers Reallexikon* 1867). Но, за Хелдерлина је Азија у његовој христолошкој химни *Патмос* у духовном смислу и нешто

српски превод реконструисаних последњих верзија песама *Једини* и *Патмос* и исправљени превод посл. вер. *Празника Мира* са основним текстуално-критичким коментаром и са уводом који излаже композицију главних христолошких тема и мотива по тријадама строфа у све три песме.

много више – малоазијски храм божанских сила у земаљској природи, светилиште њихове делотворне присутности у овострановости, које истрајно осведочава свету везу свевишњег небеског божанства са Мајком Земљом, односно Азијом. У првој половини треће строфе ове песме, још у њеној верзији са посветом – топографски је прецизно описана управо римска, западна Мала Азија као рајска земља, односно као главна богослужбена просторија храма, да би у другој половини ове строфе њене шуме биле представљене као „живи стубови“ који „носе“ „свечане, божански саздане палате“, станове за богослужитеље тог малоазијског храма у славу божанствености земаљске природе. На сличан начин треба схватити службу божанскоме и старих азијских шума и њихове сенке у песми *На извору Дунава*. Њихова стабла су стубови, а крошње – кров храма који осењује и чува светињу божанског материнства земаљске природе, односно „Мајке Азије“, која је ословљена поново тако на самом почетку седме строфе ове песме, да би тек при крају исте строфе била призвана као „природа“ (die Natur), подразумева се овострана, земаљска.

Друга строфа

У реконструисаној другој строфи химне *На извору Дунава* наставља песник да се обраћа Мајци Азији: „А сада почиваш, / и чекаш не би ли те, можда, / Из живих груди / Сусрео љубави одјек“ (*13–16*). Ту поново настаје празнина од једног ретка, која се код Уфхаузена не броји, те следи преокрет ка осврту песника на властити песнички занос Дунавом као одговор на љубавну материнску јеку Азије: „Дунавом, кад надоле / с главице <Шварцвалда?>[6] он / на сусрет Истоку крене и / тражи ⌜место | свет⌝ и радо / Бродове носи снажним валом, / долазим ти, те надалеко, пре но што све / збило би се, објављујем ти то“ (*17–23*). Дакле, „сада“, у тренутку зачињања песме на извору Дунава – Мајка Азија „почива и чека“ „одјек љубави“ на њено хиљадугодишње мајчинско дозивање (*13–16*). Хелдерлинова песма је управо такав одјек понесен моћним током Дунава на Исток. Ову реку је Хелдерлин опет опевао у једном химничком фрагменту и коју годину касније, тада под њеним грчким именом *Истар* (*Ister*). И ту он вели на почетку треће строфе како му се чини да он тече узводно: „А који, тек се чини, / Уназад иде, па / Мним: мора да стиже / С Истока. / Много би се / Могло рећи о том“ (41–46[7]). У овом другом покушају опевања дунавског тока неће ништа више рећи с обзиром на то што му се причинило да он тече супротно од геофизичких усмерења, будући да је на ту тему већ проговорио у претходној песми посвећеној овој реци, која издашно приказује духовни прилив њеним коритом са Истока на

---

[6] <Текст> текс<т> = допуна издавача.

[7] Ови стихови су бројани према мом преводу ове песме и реконструкцији њене треће строфе (Лома 2022: 197–233).

Запад, а то је она бујица оријенталних, азијских пророчанстава која је још у старини требало да просвети западни свет истином о исконској божанствености земаљске природе (Лома 2022: 197–233).

Други део реконструисане друге строфе химне *На извору Дунава* описује путовање песниковог одговора на мајчински дозив Азије. Хелдерлинова песма је његов одговор, те како је она духовна творевина тако се и у магновењу креће духовним током Дунава, који, како то песник увиђа, може тећи у оба смера, јер такво кретање представља божанску слободу духа реке, речног божанства, старогрчког Истра. Као што он својим духовним током у трену пренесе Хелдерлинову песму Азији, исто тако један анђео/„геније“, који се јавља као Божји одговор на песникову молитву – у магновењу занесе, понесе и однесе песника из његовог швапског завичаја далеко на Исток, о чему сведочи друга строфа химне *Паѿмос*. То је пророчки лет све до Мале Азије односно „Азије“, коју песник именује у опкорачењу у трећу строфу ове песме, у којој опева њену богату земаљску природу као испољење божанских сила и храм Божији. Садржај ових строфа у препису на чисто са посветом грофу од Хомбурга углавном се поклапа са оним у реконструкцији њихових последњих верзија.

У обе химне, и у оној која опева *Паѿмос* уз малоазијску обалу, и у овој која представља песниково певање Азији са дунавског извора – посреди је духовно саобраћање са Мајком Азијом. У овој последњој то се општење успоставља посредством Дунава, те се обистињује у митском, обоженом свету, у који песник стиче приступ управо својим песништвом као богонадахнутим и пророчким. Хелдерлинова божански посвећена и упућена песма је попут „бродова“ „радо ношена“ „снажним валом“ „Дунава“. Она полази са његовог извориштa, са планинске висине, „с главице <Шварцвалда?>“, те се спушта „надоле“, низводно „на сусрет Истоку“ да заједно с овим речним током „тражи ⌜место/свет⌝“ и да га нађе у материнском наручју Азије, које шири Црно море након ушћа ове реке у њега. Та песма је пророчка. Наиме, она преноси, „објављује“ Азији поруку која се тиче далеке будућности: „надалеко, пре но што све / збило <би> се, објављујем ти то“. А као што ће постати очигледно из даљег тока песме – то је порука о младим немачким песницима који разабирају из светих списа мајчински глас Азије и одазивају се његовом зову. Ти песници су Хелдерлин и његови песнички другови.

Трећа строфа

У одбаченој варијанти на самом крају друге строфе стоји: „и кажем“. Шта каже – доноси опкорачење у трећу строфу, као и оно из ове у четврту које су сачуване у препису на чисто: „Јер, као кад високо са божански усклађених, оргуља / У светој дворани, / Чисто навирући из неисцрпних цеви, / Предигра, будећи, изјутра почне / И нашироко, из дворане у дворану, / Окрепљујућа сад, мелодична струја тече, / Све до хладних сенки кућа / Надахнућима

испуњена, / Сад пак пробуђен је, сад, уздижући се к њему, / Сунцу свечаности, одговара / Хор сабора; тако је дошла / Реч са Истока до нас, / И са парнаских стена и с Китерона чујем / О Азијо, твој ехо и одбија се / Од Капитола и суновратно доле од Алпа овамо // Силази он, странац, / Ка нама, будилац, / Човекотворни глас.“ Трећа строфа и њено опкорачење у четврту у препису на чисто говоре о путовању „човекотворног гласа“ као „еха“ „Мајке Азије“ на Запад и о његовом разбуђујућем дејству на западњачку дивљачну, животињску равнодушност према вишем, богонадахнутом животу, о којој је пак реч у продужетку четврте и у петој строфи исте верзије. А у трећој Хелдерлин описује ширење звука оргуља по Божијој кући, по храму Божијем и како се том звучању саглашава песма црквеног хора. Немушта музичка „предигра“ с оргуља даје интонацију хорској песми која је сазвучно артикулише људским језиком љубави као славопој стваралачком и сведржилачком божанству. Хелдерлин овом метафором пророчки опева немачку будућност као дослух са божанским човекотворном „речи с Истока“, из Азије, насупрот безбожности немачке садашњости у којој је усамљен као пророк који чује и види даље од надмоћне већине својих савременика. Његова песма је сведочанство Мајци Азији да је њен љубавни позив на хуманост бар неко коначно чуо међу Немцима, те да тај који га је чуо, схватио и прихватио – баш овом песмом-будилицом завештао је онај будилачки азијски глас будућим немачким поколењима да их опомиње на преумљење ка боговољеној човечности.

Ширење звука „божански усклађених, оргуља / у светој дворани“, на који „одговара / Хор сабора“ поприма ово метафоричко и есхатолошко значење тек накнадно у контексту приказа немачке отупелости за више, религиозне вредности, о чему говори пета строфа. У трећој строфи Хелдерлин најпре сасвим непосредно користи овај звучни покрет као поређење управо за оно путовање божанске „речи са Истока“ на Запад, до песникове отаџбине, Немачке (25–36[8]). Сакрална инструментална и хорска музика су метафоричким епитетима пренете и проширене преко граница једног уског храмског простора и богослужбеног времена, који су освештани за једну верску општину. У том пренетом и проширеном смислу треба схватати придеве уз именице и прилоге уз глаголе у овом песничком исказу: „у *свето̄ј*[9] дворани“ *су „божански усклађене* оргуље“, чија музичка „предигра“ „*високо* почиње“ и „*чисто̄* навире“ из „*неисцрпних* цеви“, „и *наширо̄ко*, из дворане у дворану, / *Окрепљујућа* сад, мелодична струја тече“. Епитети: *свети*, *божански*, *високо*, *чисто̄*, *неисцрпно*, *наширо̄ко*, *окрепљујуће* – сви су они апсолутно сакрални, будући да се односе на непрекидну и неисцрпну божанску делатност широм земаљског света која га је створила и која га стално оживотворава својим силама. Утолико би везивање ових сакралних епитета за

[8] Стихови преписа на чисто химне *На извору Дунава* бројани су према Бајснеровом критичком издању изворника (*StA* 1951). Редослед навођених стихова из других Хелдерлинових песама је такође бројан према овом издању, осим ако то бројање није изричито везано за неки други текст.

[9] Курзив је мој и у наредним наведеним примерима.

било коју пуку, издвојену црквену литургију било претерано, па би чак представљало њихову профанацију. Али у овом случају је управо тај хиперболички потенцијал искоришћен за метафоричко дејство, за преношење смисла на највишу раван значења, за означавање онтолошког апсолута. Дакле, граматички гледано посреди је поређење једне литургичке музике и песме у неком храму са повесним одзвањањем гласа Азије широм света, са њеном вечном и космичком богослужбеном песмом. И то би поређење било неумесно без оних сакралних епитета придодатих издвојеној црквеној литургији, који хиперболички и метафорички пробијају њен ограничен људски смисао и успостављају везу са исконски светим и божанским. Тек они омогућавају адекватност поређења, али га метафизички посматрано преводе у метафору божанског присуства и оглашавања у свеукупној земаљској природи. Само ти сакрални епитети придати једној црквено-општинској богослужбеној музици и песми чине њих упоредивим са божанском песмом Мајке Азије.

У каснијој преради преписа на чисто треће строфе и њеног опкорачења у четврту покушао је Хелдерлин да поменуте сакралне епитете замени онима који су примеренији људској страни богослужбеног односа: Јер, као кад [*слатко*] *некад* са *сребрно сјајних*[10] оргуља / *Предигра* у светој дворани / *Свето* навирући *успела би се* из неисцрпних цеви, / [Предигра,] [*јутру*] *и раскошно утешна*, изјутра почне / И [навелико наовамо,] брујући наовамо из дворане у дворану[,] / [*Пуна живота*] *Свемоћно* сада [нека] та окрепљујућа струја тече, / Хладно је пак доле у кући<,> / У језној кући[,] сенке су / [Ипак] Брзо пак запламтеле, убрзо [загревајући се] жарећи се к њему, / Сунцу свечаности, одговара / *Мисао* сабора; тако је дошла / Реч са Истока до нас, / И са парнаске стене и *како се ближи* с Китерона чујем / О Азијо, твој ехо и одбија се / С Капитола и суновратно доле од Алпа овамо // Силази он, пре времена *страшни*, / Ка нама, будилац, / Човекотворни глас.“ У последњој верзији сакрални епитети су овде углавном замењени онима који указују на људске размере литургичког доживљаја. Па тако уместо указивања на метафизичко зачињање црквено-музичке „предигре“ „високо са божански усклађених, оргуља“ стоји људским пријемним моћима прикладније означавање овог започињања као најпре „*слаткоī*“, да би одмах затим тај квалитативни прилог био одбачен и замењен временским прилогом „*некад*“, који указује на извесну релативизацију која тај музички доживљај ограничава на давну прошлост, или му пак придаје неодређено итеративно значење у прошлости у смислу *понекад*. Дакле, могуће је да је само *понекад*, и то давно, доживљаван зачетни звук инструменталне „предигре“ као извесно просветљење, као „*свето* навирање“ звукова, односно њихов „*свети*“ „*успон* из неисцрпних цеви оргуља“, које су сад описане као „*сребрно сјајне*“, а не више као „божански усклађене“.

Визија сјаја и светлости је у новом доживљају ове музике однела превагу и стопила се са опажајем слуха у новој синестезији светлог звука који

[10] Курзивом сам истакао главне измене текста у овој строфи.

просветљује душе оних захваћених тим аудио-визуелним призором. Тако светло виђење не остаје само у спољашњости видног поља у којем се истиче сребрни сјај оргуљских цеви, него синестезијски као озвучена светлост и њој одговарајући светли звук та визија бива слухом дубоко увучена у душу гледаоца и слушаоца. Синестезијска комбинација *светӣли звук* је овде заменила претходну варијанту *слатӣки звук*, која потиче како из *Библије* тако и од Хомера, те је наовамо трајно рабљена у европској литератури (Vuković 2010: 67). Ова нова синестезијска формулација *светӣли звук* боље изражава дубинско и обухватније дејство црквене инструменталне музике на два главна чула фантазије код присутних, а то су чуло слуха и вида које повезује аналогија течења. Оно што се осети као звук, и светлост течно је попут воде или неке друге течности. Теку светлост и звук. Ту аналогију „срећемо у књижевности свих времена“ (Vuković 2010: 165).

У препису на чисто звуци оргуља су започињали „високо“, да би се с метафизичке висине мистично спуштали до физичких дубина, „до хладних сенки“ у „кући“ Божијој, у дому, храму Божијем, који су „испунили надахнућима“. У последњим изменама ти звуци „*се устӣну*“ навише ка неодређеној, али, свакако, светој висини, будући да је „дворана“ из које потичу и даље означавана као „света“, те „цеви“ „оргуља“ у њој као „неисцрпне“ на овој адекватно сакралан начин. Штавише, течно сазвучје сада је додатно сакрално вредновано као „*раскошно утӣешно*“, будући „*свемоћно*“ „окрепљујуће“, односно у претходној варијанти „*тӣуно животӣа*“. Оно сада постаје тако благотворно спуштајући се са претходно досегнуте благословне висине као „окрепљујућа струја“, која „*брујуи наовамо*“, „тече *свемоћно*“ оживљујући („*тӣуна животӣа*“) „из дворане у дворану“ Божије „куће“.

Од средине строфе почиње најкрупнија прерада преписа на чисто и она се тиче квалитета досега ове музике „све до хладних сенки“ у „кући“ „надахнућима испуњеној“. Сакрална музика испуњава сада кућу која је *хладна*: „*Хладно је тӣак доле у кући,* / *У језној кући*“. А под светим дејством тог сазвучја „*сенке су* / *Брзо тӣак заӣламтӣеле*“, те „*убрзо жарећи се* к њему, / Сунцу свечаности“ – „одговара / *Мисао* сабора“ тако „*заӣрејаних*“ „сенки“, како се каже у једној претходној варијанти.

У прва четири стиха седме строфе у реконструисаној последњој верзији химне *Једини* Хелдерлин помиње „Дан“ Христовог Другог доласка као „процват година“ и „Сунце Христово“ у контексту свега онога што Бога задржава од преке осуде света којега се још од „срећне старине“ домогао „зли дух“, о чему се пак говори у другој половини претходне строфе која опкорачује у ову наредну. Дакле, ту је реч о коначном и потпуном обелодањивању савладарске божанске свемоћи, силе и славе Божије у поноводошавшем оваплоћеном, распетом и погребеном, васкрслом и вазнетом Јединородном Сину Божијем (*Јн* 1: 14; 19: 18, 30, 41–42; 20: 17[11]). А слава Божија је божанска, нестворена светлост, искључиво божанска сила која све ствара и све држи у

[11] Све новозаветне референције су наведене према: *Нови завјеш̄* 1984/1990.

постојању, која живототворно просветљава и оживљава свако створење, те га може напослетку и животодавно васкрснути, па у откровењу своје пуноће на крају времена она помрачује сјај створених небеских светлила (*Мт* 16: 27–28; 24: 27–31; *Мк* 13: 24–27; *Отк* 1: 16; 21: 23–27) (Лома 2003: 569).

Опкорачење из петнаесте у шеснаесту строфу у реконструисаној последњој верзији Хелдерлинове химне *Патмос* помиње „ликујућег Сина Свевишњег“ кога треба да у крајњем часу „попут Сунца“ „именују“ „они јаки“ „као уговорени знак“ за васкрсење „мртвих“ и живих које „још није заробила сировост“, односно њена трулежност као последица грешне извитоперености, те пропадљивост твари. Ти „јаки“ су свети претходних времена и Христови пратиоци у Његовом „небеском тријумфалном ходу“ и повратку на Земљу, као и они ту затечени у непоколебивој вери у Христов Други долазак. Они ће „Сина Свевишњег“ у Његовом свесилном, сведржилачком повратку „именовати“ „попут Сунца“ у зениту, Сунца на врхунцу моћи његовог зрачења на Земљу. На врхунцу Христовог „небеског тријумфалног хода“ – ка којем указује управо „успињање навише“ овога похода – јаки, свети свих времена, „именоваће“ Христа као непобедиво животодавно Сунце свих светова, те коначно и овога земаљскога. Са „Сунчевим сјајем“ Хелдерлин је упоредио Христову парусију и у шестој строфи првог нацрта за другу тријаду строфа у химни *Празник Мира* (Лома 2003: 677, 681; Uffhausen 1989: 36).

И у химни *На извору Дунава* „Сунце свечаности“ је Христос као божански стваралац и владар литургичке музичке хармоније свих створених светова. Црквена музика – која подражава тој божански животодавној музици свих сфера створења – разгрева својом животном топлином хладноћу и језу богоотпалог земаљског света и благодатно га преображава у храм Божији, просторно толико широко докле се чује, и временски толико дуго док се чује. У тако музички освештаном земаљском простору и времену се посредно, кроз досегнути врхунац богослужбеног музичког склада – као и кроз Сунце у зениту, на постигнутом врху дневне хармоније осунчаности Земље – пројављује Христос као творац и господар универзалне хармоније. Њему баш као тако музичко-хармонијски уприсутњеном „одговара“ у сазвучном складу „хор сабора“, како се то каже у препису на чисто треће строфе. А у њеној последњој верзији „*мисао* сабора“ даје одговор сакралној музичкој хармонији. Тиме је колективно музичко-хармонијско усклађивање пренето са површности спољашњег оглашавања дубоко у духовно-душевну нутрину слушалаца који постају певачи управо распевани сакралном музичком интонацијом, штавише, и њоме посвећени у мистерију музичког свесклада.

Средишњи део треће строфе у препису на чисто показује како је „хор сабора“, еклесије, цркве – сабран из оних „хладних сенки“, из ледено тупих, безосећајних и бесмислених људских егзистенција, које представљају готово потпуно умртвљење човековог живота. А сада су се оне сабрале у „сабор“ и прибрале, оживеле и освестиле у њему, тако што их је ка топлини потпуног људског живљења у јединству са светим складом свемира покренула својим „надахнућима“ она „окрепљујућа“ „мелодична струја“ „са божански

усклађених оргуља“ која је „испунила“ читаву Божију „кућу“, храм – „све до“ тих „хладних сенки“. Она је у њима „пробудила“, па затим уместо тога сасвим одређено – учинила „будним“ „хор сабора“, односно метонимијски она је побудила хорску, саборну песму као заједничко и складно оглашавање и одговор на сакралну инструментацију. То је песма која се „уздиже к њему, / Сунцу свечаности“, Христу чија је универзална хармонија присутна на врхунцу ове вокално-инструменталне музике.

У каснијој преради овога дела песме директно, но апстрактно именовање „надахнућâ“ је потиснуто у корист описа њиховог дејства, те тако њихове потпуне естетске конкретизације. Та надахњујућа и „окрепљујућа струја тече“ ту најпре „*пуна живота*“, па затим уместо тога још јаче, напросто снажно и контрастно – „*свемоћно*“ све до онемоћалих, смрзнутих „*сенки*“ у „*хладној*“, „*језној кући*“, храму, да би их собом „*затрејала*“, па затим уместо овога поново појачано – „*зажарила*“, дотле да изнутра, из дубине свога бића, свим својим „*мислима*“ „*запламте*“ ка Христу као „Сунцу свечаности“, које је својим божанским свеокрепљујућим, свеоживљујућим и свеуједињујућим снагама присутно у светковинској литургији и њеној музици.

Тако како се у једном хладном и на изглед пустом, обездуховљеном и обезбоженом храму ипак некад ширила побожна свирка и разгоревала свету песму сабора као место сусретања са животном топлином Христовог мира (*Јн* 14: 27; 16: 33; 17: 11), божанског свејединства и склада који само Он може да врати свету – исто тако се на Запад ширила „Реч са Истока“, „човекотворни глас“ „еха“ Мајке Азије као „странац“, јер је „будилац“, јер побуђује на човечност, умртвљену у „хладним сенкама“ људске егзистенције. У каснијем проширењу и преради текста опкорачења из треће у четврту строфу тај божански глас је означен као „пре времена“ дошавши, те неочекиван и запрепашћујући, штавише „страшан“ као што је страшно све божанско у својој узвишености и надмоћи над свим људским, а поготово је ужасавајуће у изненадности свог откровења људима, неспремним да приме и прихвате то што је сасвим другачије од њих.

У Хелдерлиновој химни *Празник Мира* прва строфа приказује како се богослужбена песма шири кроз читаву земаљску природу као храм Божији, будући да је она есхатонски очишћена, смирена и препорођена коначним повратком у њу „гостију пуних љубави“, Христа и његових светих (Лома 2003: 435–438): „Небесних, тихо одјекујућих, / Што мирно се шире звукова пуна, / И проветрена је староздана, / Блажено уобичајена дворана; око зелених тепиха мирише / Облак радости и надалеко блистајућ’ стоје, / Најзрелијих плодова пуни и златом овенчаних пехара, / Ваљано поређани, један раскошан низ, / Са стране ту и тамо уздижућ’ се над / Заравњеним тлом столови. / Јер издалека долазећи су / Овамо у вечерњи час, / Упутили се гости пуни љубави.“ Мирисни „зелени теписи“ покривају под овога храма који се распростире по читавој земаљској природи. Тај под је „заравњено тло“, односно то су земаљске равнице, са којих се „уздижу“ брда као „столови“. Они су „пуни“ рајских „најзрелијих плодова“ „и златом овенчаних пехара“, изво-

ра живе, животодавне воде, те представљају часне трпезе за вечну еухаристијску гозбу (Лома 2003: 440–443).

У опкорачењу из треће у четврту строфу преписа на чисто химне *На извору Дунава* назначене су најзначајније тачке преношења „еха“ богослужбеног и „човекотворног гласа“ Мајке Азије с Истока на Запад. Те тачке одбијања одјека су наведене овим редом: „парнаске стене“ „Китерон“, „Капитол“ и „Алпи“. Полазиште је овог оглашавања, већ судећи по првој тачки – азијско. По библијским извештајима Бог је створио и настанио човека у Едему на Истоку, у Азији (*Пост* 2: 8, 14[12]). Бог је човеково душевно-телесно биће начинио од азијске рајске, свете земље тако што јој је заповедио својом свествараалачком Речју (*Пост* 1: 26–27), својим језиком, Логосом Божијим (*Јн* 1: 1–5, 9–10; *Кол* 1: 16) да се обликује у једно посебно јединство тела и душе, да би га оживео и претворио у живо биће непосредним ословљавањем својом Речју (*Јн* 1: 9) и уједно кроз Њу запахнућем свог свепокретачког, животворног Духа (*Пост* 2: 7).

Бог именује првога човека Адам, а ово име на јеврејском значи Земљани, онај који је из земље уобличен. Његово мајчинско окриље је едемско и азијско. Након његовог изгнања из Едемског, Рајског Врта мајчински глас Азије кроз пророчке одјеке прати човека у његовом расејању по земљином шару. То је глас који је „човекотворан“, утолико што побуђује човекову духовну слободу да се определи за човечност, односно да се саобрази светодуховном лику Божијем по којем је сваки човек изворно саздан (*Пост* 1: 26–27; 2: 7). Тај мајчински глас подсећа на изворног човека, рајског Адама пре његовог огрешења о послушност божанском Творцу и Оцу и указује на Новог Адама, безгрешног Сина Божијег и Човечијег, Богочовека и Спаситеља света (*1. Кор* 15: 21–23, 45–49). И ово азијско, мајчинско подсећање и указивање је само ехо Божјег очинског гласа који је, уистину, створио човека, те који га једини може призвати изворној самосвести, стално га дозивајући: „Где си?“ и призивајући у своју освешћујућу и освештавајућу близину (*Пост* 3: 9). Од напуштања Раја рајски мајчински глас прати човека на свим његовим путевима. Отада Азија као рајска мајчинска земља, као Мајка Природа из које је обликован први човек – вапи за својом људском децом, како о томе сведочи последња, дванаеста строфа химне *Празник Мира*: „Као лавица си туговала, / О, Мајко, кад си њих, / Природо, децу изгубила. / Јер украде их теби, препуна љубави, / Твој непријатељ, јер си га готово / Као сопствене синове примила, / И сатирима си богове придружила. / Тако си много градила, / И много сахранила, / Јер мрзи те то / Што си пре времена / Свемоћна, обелоданила. / Сад знаш, сад остављаш га; / Јер радо безосећајно почива, / Док не сазри, оно на делу страшно ту доле.“ Мајчинска рајска земаљска природа је заслепљена својом бескрајном љубављу допустила да се њеној људској, дотле родитељима беспрекорно послушној, те божански безгрешној деци придруже њени и Очеви противници, непослушници, заводници на непослу-

[12] Све старозаветне референције су према: *Библија* 1981.

шност, те на грех и смрт. Но тиме их је и разоткрила, те их се одрекла, остајући вечито неприкосновено рајска и света.

Вапаји Мајке Азије одјекују с Оријента, шире се незаустављиво кроз простор и време преко различито опуномоћених гласника, који поступно откривају праисконску Божју вољу човеку. Јека тих пророчких оглашавања простире се даље са места која су освећена њиховим дејством. У Грчкој то су Парнас и Китерон. Прва је планина посвећена Аполону и Музама, а друга Дионису. У Италији то су Капитол и Алпи. Овај првоименовани римски брежуљак је освештан заједничким храмом Јупитера, Јуноне и Минерве, а потом Богородичином црквом на месту претходног храма посвећеног Јуноии која опомиње.

Алпе је пак Хелдерлин сагледавао као светла и света узвишења ради земаљског додира са небеским и божанским. На почетку друге строфе елегије *Повратак кући* песник вели да „још више изнад те светлости“ врхова Алпа види „етеричног“, „чистог, блаженог Бога“. А то да је Он виђен као „етеричан“ значи да је сагледан онако како га је једино и могуће видети – у Његовој неприступачној, нествореној, божански духовној, свествaралачкој и сведржилачкој светлости, Божјој слави и сили, како га је видео Мојсије на гори Хориву (*Пост* 2: 2, 5–6), или како су га видела тројица Исусу најприснијих ученика на гори Тавору (*Мт* 17: 1–2; *Лк* 9: 28–32; *1. Пт* 1: 16–18). Четврта строфа у препису на чисто хексаметарске химне *Етру* доноси песниково виђење са „врха Алпа“ (33) близине небеских, богогласничких „етеричних просторија“ (36) као пространстава славе Божије. У првој строфи химне *Рајна* Хелдерлин описује свој доживљај на извору ове реке, наиме то како је „златно подне“ „посећујући извор, сишло / Са планинских степеница Алпа, / Које називам божански сазданим / Двором небесника / По старом мњењу, откуда пак / Тајно још нешто пресудно / До људи доспева“ (1–9). С „алпског“ „божански сазданог“ „двора“ за „небеснике“, Божје свете гласнике, „силази“ богогласничка светлост, „златно подне“ у планинско подножје и на извориште Рајне, како би „пресудно“ надахнула песника да уочи и опева богомдану „судбину“ завичаја, а не да одлута у просторну и временску удаљеност старе Грчке и Италије (9–15).

Као што је још у хексаметарској химни *Етру* изразио жељу да „шета по врховима Алпа / И одатле дозове журнога орла“, да га овај као некада Ганимеда узнесе у „етерично“, божанско и очинско наручје (33–36), тако и у химничком нацрту који почиње речима *А кад су небесници* / *ірадили...* – Хелдерлин вели да „песници“ „морају“ „за орла“ „да се држе“, „да не би / У сопственом смислу гневно тумачили“. Орао је геније/анђео песништва који приводи песника небеском надахнућу. А саму божанску инспирацију посредују они „други“, „пророчки“ духови, који обитавају на још већој висини, „изнад Алпа“ и „изнад лета“ орлова – „око престола Бога радости / И покривају му бездан, / Попут жуте ватре, а у прождирућем времену / Над челима су мушкараца“ (57–69). Свети пророци као најближи Богу посредују песницима и јунацима/мушкарцима божанско надахнуће преко генија/орлова, како би опстајали и осведочавали божанско у „бездану“ „прождирућег времена“ (66–69).

У трећој строфи Хелдерлинове химне *Германија* из 1801. године божански „гласник“ (58), геније/„орао“ „долази с Инда“, из Азије, преко „снежних врхова Парнаса“ и „жртвених брда Италије“, те „кличући прелеће Алпе“ (42–48) – да песниковој отаџбини снесе божанску, „етеричну“ (39–41) „реч“ (60) о њеном „свештеничком“ посвећењу (49, 62–64, 103–112), у тренутку када је након „суровог времена“ (33), „олује“ која је „недавно“ „одјекнула смртном претњом над њеном главом“ (52–53), након револуционарних ратова – Немачка „широм отворених очију“ (50) „слутила нешто боље“ (54): управо долет божанског гласника. „У предигри суровог времена“, у предигри за то „боље“ – „за њу је одгајано“ „поље“ које се „већ зазеленело“ и „спремљени су дарови / За жртвену гозбу и дô и реке су / Широко отворени око пророчких брда, / Да гледати све до Оријента човек може / И да га отуда многе промене покрену“ (33–38). Германија је свом ширином свог земаљског бића отворена „надалеко“ према Истоку, према „будућем“ (101–102), а вечном, према вечном „средишту времена“, у којем „живи мирно са посвећеном / Девичанском Земљом Етар“ (103–105) као небески Бог славе, те Свевишњи и Свемоћни. Отуда Германија добија божанско опуномоћење (55–57) да на „својим благданима“ као „свештеница“ служи Оцу „Етру“ и „Мајци“ „Земљи“ (97–98, 103–112).

Описано просторно отварање Германије ка пријему божанскога дара има своју повесну меру у њеном истрајном погледу ка Истоку и ослушкивању божанских, пророчких порука, које све време долазе отуда. О томе сведочи орловски, богогласнички лет који повезује историјска „пророчка брда“ (36), од највиших планина изнад Инда, откуда полази Дионисов тријумфални поход, преко Парнаса, под којим је Аполоново пророчиште у Делфима, те „жртвених брда Италије“ и „Алпа“ (42–48). Ови пророчки врхови су врхунци уједно земаљског простора и времена, на којима је људски досегнут додир с Небом кроз профетско општење са небеском ватром, славом и силом божанском, етеричним божанством, откуда потиче вечна истина пророчких објављења: „Из Етра пак долази / Верни лик и богова изреке као киша / Падају безбројне из њега, и то звучи у најприснијем гају“ (39–41), оном Зевсовом у епирској Додони, где се он својим свештеницима „најприсније“ оглашавао кроз шум лишћа свог светог храста. „Верни лик“ (40) божанско је оличење, „слика Божија“ „која живи међу људима“, а коју као такву помиње Хелдерлин у трећој строфи у реконструкцији последње верзије његове химне Христу под насловом *Једини* (25–28). Утолико су „верне слике“ Божије међу људима они боголики који су верно примили, усвојили, те разгласили и делима осведочили Божју реч, па се тако уподобили ономе кога оглашавају и обожили, а то су пре свих Божији гласници, анђели и свети људи: древни патријарси, који су били уједно пророци и песници.[13]

---

[13] Цео овај текст о мотиву Алпа и Германије у Хелдерлиновом зрелом песништву пренет је из мог приступног предавања о „Тумачењу Хелдерлиновог химничког фрагмента *Истар*“ уз незнатна скраћења која се тичу датирања ту поменутих песама (Лома 2022: 224–226).

Хелдерлина је у нацрту за химну *На извору Дунава* „на песму позвао геније“ (4) пређашње деце Мајке Азије. А препис ове песме на чисто нам поступно до свога краја открива да је то надахњујући дух „добрих духова“ (104) „Мајке“ „Азије“ (80), оних „добростивих“ (111), „првих синова Неба“ (97), „синова судбине“ (103), њених „јаких“, (80), „старих“ (88), „божански рођених“ (91), „који без страха пред знацима света, / И с Небом на плећима и свом судбином, / Данима укорењени на брдима, / Најпре знадоше / Сами да говоре / Богу“ (81–86), како опширније објашњава почетак седме строфе у препису на чисто. Ти, на које се овде мисли – претходно су поменути као азијски „патријарси и пророци“ (79), „хероји“ (70) и „песници“ (71). Према претходном нацрту ове песме за шесту строфу то су „песници“ и „пророци“ „Мајке Азије“, а са следећим опкорачењем у седму строфу истога нацрта то су „они, јунаци, који су без страха стајали на усамљеном брду пред знацима Духа света / који су тамо [...] најпре били у стању сасвим сами да говоре Богу, / који у радосној су души тајанствени језик слушали, јаки, који / сигурни су били у чисто разумевање“ (*1–6*)[14], у претходној варијанти: „јаки, сигурни у духу“ (*2–3*) (Лома 2022: 223).

Тај светотајински језик богочовечанског општења чуо је и Хелдерлин из „грмљавине“ збивања у властитом времену, али још пре из речи „пророка са Оријента“ и из „песме Грка“, о чему говори његова ода *Песнички позив* (34–36). Уфхаузенов приказ треће строфе у другом зачетку нацрта за химну *На извору Дунава* завршава се поменом „грмљавина од Рима“ и „кише хитаца“, можда, као подсећање на битку код Маренга у Пијемонту 14. јуна 1800. године, у којој је Француска победом над Аустријом повратила своју власт у Горњој Италији. Тај помен се у наведеној верзији непосредно надовезује на „ехо“ гласа „Мајке“ Азије, који „тако грми, тако одјекује“ „међу грчким планинама“, Парнасом и Китероном, те се „одбија од Капитола“ као „благи звук“ и „путује преко Алпа“ као „будилац“, „човекотворни глас“ до песника на извору Дунава. Утолико је и грмљавина топова код Маренга поновљено оглашавање изворног мајчинског гласа Земље конкретизоване као Мајка Азија, које је годину дана касније ублажено вешћу о потписивању конкордата Француске са Ватиканом 15. јула 1801. године (Uffhausen 1989: 205; Лома 2022: 223–224).

Четврта строфа

Дакле, глас Мајке Азије је „страшан“, како то стоји у каснијој исправци првог стиха четврте строфе, и стога што се у последње време огласио ратном буком, но начелно је он „ужасавајући“, јер увек затиче људе неспремнима да га чују, а камоли прихвате и живе по њему. Немачки придев „furchtbar“ као и немачка именица „die Furcht“ од које је он изведен – имају широк ра-

[14] У курзиву су овде бројеви стихова у претходном нацрту за седму строфу.

спон значења од бојазни преко страха до ужаса. У препису на чисто четврте строфе тај глас је у првом стиху претходно био назван „странцем“, а у другом ретку и „будиоцем“. Наиме, он разбуђује управо зато што је стран, односно потпуно туђи онима који би требало да га чују, схвате и прихвате. Али баш та његова потпуна другачијост запрепашћује, изазива масовну одбојност код потенцијалних слушалаца и чини њихове душе непријемљивим за божанску реч, па отуда то што не желе чути, не могу ни видети као делатно у свему: „Тад обузе препаст душу / Сваког погођеног и ноћ / Би на очима најбољих“ (43–45). Ова затеченост и запрепашћеност су конкретније карактерисане у претходном нацрту четврте строфе. Ту се каже: „И, гле! препаст окиваше душу сваког погођеног и дуго мишљаху / ти шта им страни знак значи“ (Uffhausen 1989: 16). Немогућност да схвате божански глас и његове знаке, његова знамења, доводи их до дуготрајне отупелости, односно тупости и непријемљивости за свако божанско откровење.

Насупрот томе, у својој богоданој умној слободи и самосталности „најбољи“ људи су „вешти“ у односу на стихије овога света, на воду, земљу и ватру, те их својом „вештином савлађују“, како се вели у претходном нацрту, односно њоме их себи „покоравају“, како се каже у препису на чисто: „Јер много може / И бујицу, и стену, и силу ватре такође / Покорава вештином човек“ (46–48). Он то може јер су му Божјом вољом стихије овога света дате да их слободно употребљава. О томе Хелдерлин говори на почетку шесте строфе *Празника Мира*: „А божанскога примасмо / Ипак много. Би плам нам / У руке дат, и обала и плима“ (64–66).

Четврта строфа химне *На извору Дунава* те, у своје време, „најбоље“ људе показује не само као умне и веште у овладавању природним стихијама, већ и као „племените“ у друштвеним односима и сукобима, поготово у рату као смеле пред другим људима, штавише, и „пред смрћу“, како сведочи претходни нацрт ове строфе. Па ипак пред „божанским“ гласом су „поражени“ ти који су „јаки“ у односу на земаљску природу и људско друштво: „И не преза, племенити, од мача / Али је пред / Божанским јаки поражен“ (49–51).

Пета строфа

Несхватање и неприхватање божанског гласа као опомињућег знака од Бога, знака који опомиње човека на његову изворну рајску човечност – води у духовно-душевну отупелост за све божанско и боголико, па тако и за властиту првобитну боголикост, и поред онако развијених и посведочених разумских и умних способности. О том стању човекове бесловесне, животињске, дивљачне отупелости за божанственост света сведочи пета строфа химне *На извору Дунава* у свом препису на чисто: „И скоро да личи на дивљач; која / Терана слатком младошћу, / Лута без одмора преко брда / И осећа своју снагу / У жези поднева. Али кад / Надоле сведена, у заиграним ваздусима, / Света светлост, и са свежијим зраком / Радосни дух дође до / Блажене Земље,

тада подлеже, несвикла / На најлепше и дрема будно спавајући / Још пре но што се звезде јаве. Тако и ми. Јер многима згасну / Очињи вид већ пред богопосланим даровима“ (52–63). У каснијој преради текста Хелдерлин је најпре као „вечерњу светлост“ само утаначио време „свете светлости“, односно њеног „свежијег зрака“ у којем се збива епифанија „радосног духа“. Овде је очито указивање на рајски обичај Бога Оца да се предвече, кад захлади, шета Едемским Вртом и разговара са својом првом људском децом, Адамом и Евом (*Пост* 3: 8). У ванрајском свету Бог Отац више лично не саобраћа са људима него то чини посредством свога Сина и свога Духа и њихових гласника, пророка. „Вечерње светло“ умирује „жегу поднева“ која „тера“ младу и снажну „дивљач“ да „лута без одмора“. Оно и човеку доноси смирење од свакодневних послова. То је време за светодуховно просвећење, које ванрајски човек прима бдијући над својом душом, те се кроз молитву свако вече може враћати у дијалог са Богом. Али Хелдерлинови савременици, а пре свега земљаци – у том смеру указује оно „тако и ми“ – више не бдију, него попут дивљачи „дремају будно спавајући“, спавају на опрезу да их не изненади нека од бројних невоља овога света, па су тако као и животиње стално везани за њега и утонули у његову чулну тварност, толико да су им осећања за све лепо и божански узвишено сасвим отупела, за оно „најлепше“ на Земљи, за земаљска блаженства омогућена Очевим одаслањем Његовог Светог Духа. А то светодуховно саобраћање с Њим Отац истрајно нуди људима посредством својих гласника кроз читаву повест човечанства. Њихови гласови су „богопослани дарови“ пред којима отупело и обезбожено човечанство затвара своје уши и своје очи да их не чује и да не види оно што ти дарови могу открити побожној уобразиљи када је побуђена њима.

Оно „тако и ми“ Хелдерлин је у каснијој преради превео у „тако и они“, подсећајући тиме на крај четврте строфе, на полазиште поређења с дремљивом дивљачи које испуњава пету строфу, а оно полази од „јаких“, „племенитих“, „најбољих“ не само садашњег, него и непосредно претходећих времена, који су пак у сусрету са божанским, попут бесловесних животиња – потпуно немоћни да спознају божанско откровење. За ту неспособност свога и претходних поколења Хелдерлин нуди релативно оправдање у преправци која замењује оно „тако и они“, а гласи: „Јер тешка је рука“, подразумева се Божја. Но, на место ове „руке“ у додатној исправци долази синтагма „божанско добро“. Дакле, ни најјачи садашње, ни њој непосредно претходних генерација нису довољно снажни да поднесу тежину додира са Богом, односно богооткровења као највећег „божанског добра“ понуђеног људима.

У продужетку ове исправке Хелдерлин додаје: „А родитељима, наиме, / Неко време се наново Отац обраћао“, на шта би требало да се из преписа на чисто надовеже почетак опкорачења из пете у шесту строфу: „Јер многима згасне / Очињи вид већ пред богопосланим даровима“. Тиме богогласничко обраћање, о којем је више речено у шестој строфи, Хелдерлин премешта у родитељску прошлост, у „срећну старину“ (*Једини*, 70) немачког духовног препорода, Лутерове реформације Римске цркве. Та старина је била усре-

ћена свесрдним народним отварањем за пријем Божје речи, те ју је изразила и сачувала у песмама на народном језику које су постале саставни део новог богослужења. Импровизовани увод у то певање био је један од првих задатака оргуљашког музицирања у оквиру литургије. У трећој строфи је Хелдерлин приказао дејство те музичке „предигре“ на певање хора црквене општине, наиме, како се сакрални склад који она посредује преноси на хорску песму. Тако се успоставља хармонија божанског призива и људског одговора, па утолико сакрални глас оргуља представља одјек Божјег дозивања човека да се прибере ка свом исконском божанском лику, те изазива себи одговарајући свети одазив хора црквеног општинства. У Хелдерлиново време то је само глас прошлости, те извесне уметничке вештине и њене рутине у компоновању инструментално-хорске музике, као и у свирању оргуља и у хорском певању, јер је време претходног барокног полета сакралне песме у садејству са свирком оргуља окончано до половине осамнаестог века, а Хелдерлин се родио 1770. године. У тој мери је „згаснуо“ претходни немачки увид у „богопослане дарове“.

Барокна сакрална музика с оргуља могла је бити само ехо пређашњих, античком свету „богопосланих дарова“, а та „старина“ је била „срећна“ докле год је драговољно била отворена за богојављање, докле год њоме није овладала зловоља према свему божанском, односно уместо добрих богогласничких духова – „зли дух“, „својевољан“, „неумерен безгранично“, „необуздан“, „насилан“, тако да нагони „људску руку“ да „напада оно што живи“, све живо, како сведочи о томе шеста строфа у реконструкцији последње верзије химне *Једини* (65–74). Дакле, тај злодух је дух раздора између Бога Животодавца и човека, те разарања човековог света као света живих. Срећа антике је била у њеној спремности да прихвата инспирацију од генија, божанских гласника и посредника Божијег стваралачког светодуховног надахнућа. Један такав генијалан уметнички производ антике су и оргуље, односно њихова музика, њихов глас.*

ЛИТЕРАТУРА

Loma (Miodrag) 2001: „Poslednje verzije Helderlinovih himni Hristu“, uvod i prevod: M. Loma, *PH$_5$*, *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja* (2001): 109–153.

Lübkers Reallexikon: *Reallexikon des classischen Alterthums für Gymnasien*, hrsg. v. Friedrich Lübker, 3. verbesserte Auflage. Leipzig: B. G. Teubner, 1867. <Https: *Reallexikon des classischen Alterthums für Gymnasien*> 20. 01. 2023.

StA 1951: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, *Große Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, hrsg. v. Friederich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag / J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1951.

* Други, завршни део овога тумачења биће објављен у наредном броју *Зборника Матице српске за књижевност и језик*.

Uffhausen (Dietrich) 1989: Friedrich Hölderlin, *Bevestigter Gesang*, *Die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806*, hrsg. und textkritisch begründet v. D. Uffhausen. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989.

Vuković (Đorđije) 2010: *Sinestezija u poeziji*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 2010.

*

Библија 1981: Библија или Свето писмо Старога и Новога Завјета. Превео *Стари завјет* Ђура Даничић *Нови завјет* превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1981.

Лома (Миодраг) 2003: *Слика Христа у Хелдерлиновом песништву*. Ваљево: Центрекс, 2003.

Лома (Миодраг) 2022: Тумачење Хелдерлиновог химничког фрагмента *Истар*. Миро Вуксановић (ур.). *Приступна предавања дописних чланова САНУ*, књ. 2. Београд: Српска академија наука и уметности, 2022, 197–233.

Нови завјет 1984/1990: Свето писмо. Нови завјет Господа нашега Исуса Христа. Превод Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве, исправљено издање 1990, [1]1984. Београд: Св. архијерејски синод СПЦ / Британско и инострано библијско друштво, 1984/1990.

Miodrag Loma

DEUTUNG DER HYMNE *AM QUELL DER DONAU* VON HÖLDERLIN

Zusammenfassung

In seiner Hymne *Am Quell der Donau*, sowie in seinem einige Jahre später verfassten hymnischen Fragment *Ister*, das er mit dem altgriechischen Flussnamen betitelte, stellt Hölderlin die geistige Begegnung zwischen Europa und Asien dar, die durch die ostwärts fließende Donau vermittelt wird. Durch seine Begeisterung vom Geist/„Genius“ der „Mutter Asia“, der durch das „tausendjährige“ prophetische und dichterische „Echo“ ihrer Stimme stromaufwärts bis hin zur Donauquelle gelangt, wird Hölderlin an jenem Ort zum geweihten Dichter und Propheten. Alle heiligen Helden, Propheten und Dichter des Altertums waren vor Hölderlin begeisterte Träger und Übermittler des asiatischen Geistes und somit auch die Verkünder von Asien als ursprünglichem Mutterschoß. Hölderlins „Mutter Asia“ ist „Mutter Natur“ als heilige paradiesische Erde, aus der der erste Mensch geschaffen wurde. Insofern ist Asien die Quelle der göttlichen Offenbarungen für alles Irdisch-Menschliche. Hölderlin weist den Weg auf, auf dem die paradiesische, gottoffenbarende Stimme Asiens sich im Laufe der Jahrtausende durch ihr prophetisches und dichterisches Widerhallen von Osten nach Westen ausbreitete. Über Zeit und Raum hinweg überträgt dieses Echo „die menschenbildende Stimme“ Gottes, sein schöpferisches Wort, das er als Vater der Menschheit am Anfang der irdisch-menschlichen Welt an die Erde

richtete und mit dem Er aus der Erde den ersten Menschen schuf, als von Gott geliebtes und Gott dienendes Wesen, und die Menschheit als liturgische Gemeinde aus Gottes Kindern, vollkommen empfänglich für jede göttliche Anwesenheit in ihrer Welt. Nachdem aber die Prophezeiungen verstummten, blieb deren Widerhall dauerhaft in der heiligen Schrift bewahrt. Doch stellt die menschliche Stumpfheit und Unempfindlichkeit für all Göttliches in der Welt ein Hindernis dar, die Offenbarungen aus der heilig-schriftlichen Überlieferung aufzufassen. Hölderlin und eine kleine Gruppe seiner dichterischen Genossen bemühten sich jedoch um ein richtiges und unerschütterlich festes Verständnis der heiligen Schrift und beharrten auf ihrer poetisch-liturgischen Aufgabe, die göttliche Wahrheit in einer gottlosen Welt unaufhörlich zu festigen, und zwar ungeachtet des Leides, das ihnen eine solche Welt durch ihren Widerstand zufügen möge.

Дописни члан Српске академије наука и уметности
miodrag.loma@sanu.ac.rs

Примљен: 4. маја 2023.
Прихваћен за штампу августа 2023.

UDC 821.163.41.08 Petrović Njegoš P. II
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.2

Др Радмило Н. Маројевић

ЊЕГОШЕВ СТИХ „Збили ти се снови на Турчина!“ [ГВ 518] С МОРФОЛОШКОГ И СЕМАНТИЧКОГ СТАНОВИШТА*

У серији радова у којима се упоређују лексичке и фразеолошке јединице које употребљава Стефан Митров Љубиша у *Приповијестима црногорским и приморским* с одговарајућим јединицама из Његошевих пјесничких дјела овај чланак једно је од синтетичких поглавља. Анализиране лексеме и фраземе бацају свјетло на значење Његошевих израза, али и на могући језички утицај пјесника с Његуша на свог млађег савременика, прозног писца из Паштровића, који је био Његошев сљедбеник и привржeник. У овом раду ограничавамо се на један занимљив примјер који је у Љубишиној приповијести преображен у специфичну антикрилатему.

Кључне ријечи: Петар II Петровић-Његош, спјев *Горски вијенац*; Стефан Митров Љубиша, *Приповијести црногорске и приморске*, коментари спјева *Горски вијенац*.

1. Израз *збили се* (коме) *снови на* (кога), посвједочен у 518. стиху *Горскоī вијенца*, тумачен је на два начина.

Једни, погрешно, облик *збѝли се* читају с краткосилазним акцентом на првом слогу и полазе од тога да је то радни глаголски придјев у функцији (крњег) перфекта у значењу ‘твоји снови су се сабили, концентрисали на Турке’. Такво тумачење налазимо у прва два коментара *Горскоī вијенца* (1, 2), у критици Л. Гојнића (3), у неким коментарисаним издањима спјева из четрдесетих година XX вијека (4–6), најзад у критици Ј. Вуковића (7), која је инспирисала Р. Јовићевића у покушају да тумачење ортографски аргументује (8). Ово тумачење покушао је рехабилитовати М. Стевановић, дајући му предност над другим [види т. 5], што је опет понукало једног савременог,

* Рађено у оквиру научног пројекта „Пјесничка дјела Петра II Петровића-Његоша у оригиналу и руским преводима“ Института за славистику и филологију Паневропског универзитета Апеирон у Бањој Луци.

вишеструко некомпетентног приређивача и коментатора *Горскоī вијенца* да га, не помињући друго и тачно, презентира читаоцима као своје [види т. 6].

1.1. Наведено тумачење најприје је изнио први коментатор спјева, Стефан Митров Љубиша, али у пренесеном смислу: „Sve sanjaš o Turcima“ (Ljubiša 1868/2017: 27).

1.2. Затим га је, као једино тумачење, у првих осам својих издања наводио Милан Решетар комбинујући своје дословно с Љубишиним пренесеним значењем: „скупили су ти се снови на Т[урчина], једнако о Т[урчину] мислиш“ (Решетар 1890: 116; исто у: Решетар 1892, 1920); „сабили (скупили) су ти се снови на Т., једнако о Т. мислиш“ (Решетар 1923: 39). У посљедња два издања коментатор наводи оба тумачења, али предност даје овом [види т. 3.(3)].

1.3. Љубишино тумачење је образлагао Лабуд Гојнић, у критици првог Решетаревог издања: „У Ц. Г. рећи ће се човјеку замишљену: шта ти се, чоче, то збива у глави (што то премишљаш, мислиш). Па то се да виђети и из другог стиха, који није ништа готово него тумачење првог. – Мићуновић вели: / *Збили ти се снови на Турчина;* / *а ја зебем од много мишљења.* / Шта је то већ: Ти много мислиш о Турчину, а ја чисто зебем – бојим се од тога, јер није добро кад човјек дуго премишља. Кад би се горњим стихом исказивала жеља, морао би зац[ij]ело друкчије гласити“ (Гојнић 1891: 639).

По Латковићевој оцјени, Лабуд Гојнић је за Решетара представљао велики ауторитет у питањима тумачења појединих стихова *Горскоī вијенца* (Латковић 1930: 152). Зато се може претпоставити да је Гојнићева подршка утицала да се Решетар држи погрешног објашњења наведеног стиха у свих својих десет издања. А Гојнић је овдје успоставио аналогију која не стоји. Ако се и може рећи (у безличном облику) *шта ти се збива у īлави?* у значењу ʻшта ти се у глави дешава, тј. шта мислиш’, не може се глагол свршеног вида (у значењу ʻдесити се’) употријебити у индикативној конструкцији (и у личном облику) *збили [су] ти се снови на Турчина. Ипак је индикативно да и Гојнић полази од глагола *збити се*[I] ʻдесити се’, а не од глагола *збити се*[II] ʻсабити се’ [види т. 6]. То је једно.

Друго, 519. стих *Горскоī вијенца* синтаксички се надовезује, налазећи се у опозицији према њему, на 517. стих (са којим чини независносложену супротну реченицу): *кру́ūнӧ нешто учиш у ūаме́ти, а ја зебем ȍд много мишљења.* А стих 518, несумњиво с оптативним значењем, представља уметнуту реченицу, коју ми стављамо у заграду: *(збили ти се снови на Турчина!).* У рукопису *Горскоī вијенца* стих се иначе налазио између двије повлаке [види т. 7].

И треће, коментар Лабуда Гојнића могао би се издвојити у прву хибридну рубрику: тачан глагол, нетачна семантизација [уп. т. 2.(5)].

1.4. Тумачећи стихове 517–518. као цјелину, од овог објашњења полази Трифун Ђукић, али и он комбинује пренесено и дословно значење: „Нешто важно проучаваш и размишљаш; све су ти мисли окренуте на Турке, само о њима сањаш“ (Ђукић 1941: 148).

1.5. Прво тумачење даје, објашњавајући стихове 517–518, и Антун Барац: „Nešto krupno razmišljaš u pameti; svi su ti se snovi sabili (zbili) oko Turaka“ (Barac 1947: 174).

1.6. У коментару стихова 510–518. од овог тумачења очито полази и С[алко] Назечић: „Вук Мићуновић наставља мисао кнеза Јанка, јер је и он за брзу одлуку. Зато тражи од владике да отршава (отпусти) људе који чекају на његову одлуку и замјера му што се некако сплео (замрсио), нешто крупно мисли, а стално су му на памети домаћи Турци“ (Назечић 1947: 156).

1.7. У опсежном приказу првог издања *Цјелокупних дјела* Ј[ован] Вуковић је оспоравао тумачење за које се Видо Латковић опредијелио: »Неће бити добро ни Вуловићево ни Банашевићево тумачење (у основи исто) за стих 518. [...]; пре ће бити на своме месту тумачење које је Решетар дао још у првом свом издању *Горскоī вијенца* (в. и код Ђукића). И Вуловић се од објашњења које Л[атковић] овде наводи оградио пошто је чуо од једнога Херцеговца који је знао *Горски вијенац* напамет „да ће то значити: све једнако о Турчину мислиш“ (в. *Просвēтни īласник*, Бгд, 1891, стр. 59). Ја мислим да би за смисао за који се Л[атковић] с Вуловићем и Банашевићем опредељује Његош употребио знак узвика, као што то у сличним случајевима чини (в. текст првог издања)« (Вуковић 1955: 333). – Св[етислава] Вуловића Ј[ован] Вуковић нетачно интерпретира: Вуловић се није од свог тумачења оградио пошто је чуо од једнога Херцеговца „да ће то значити: све једнако о Турчину мислиш“ него је то мишљење само навео, без икаквог коментара [види т. 3.(1)]. Интерпункција првог издања, с повлаком на крају анализираног стиха, а нарочито рукопис, у коме је повлака и на крају претходног стиха [види т. 7], нимало не иду у прилог тумачења за које се Вуковић опредјељује, закључили смо преглед историје питања о погрешном тумачењу 518. стиха *Горскоī вијенца* у монографији *Текстологија Горскоī вијенца*, која је приложена критичком издању спјева (Марјевић 2005а: 626–628).

1.8. Вуковићеву аргументацију Видо Латковић није прихватио: он не мијења коментар 518. стиха *Горскоī вијенца* у допунском тиражу првог издања које је поново слагано (Бошковић–Латковић 1957: 169) [види т. 2.(6)]. Напоменимо да је Латковић први разматрао Његошеву биљешку о интерпункцији и узимао је у обзир у издањима *Горскоī вијенца* која је приређивао најприје сам, а онда у сарадњи с Радосавом Бошковићем, али му сугестија Јована Вуковића очито није била убједљива.

Не мијења своје полувјековно тумачење ни Никола Банашевић у својим (критичким) издањима *Горскоī вијенца* [види т. 2.(3)], али је истраживач говора Пиве и Дробњака ипак инспирисао Радојицу Јовићевића да покуша, Вуковићевим аргументом, образложити перфекатско тумачење спорног стиха.

Прије него што је написао студију о значењу стиха „Збили ти се снови на Турчина“ Радојица Јовићевић је објавио рад *Јован Вуковић као њеīошолоī*. У њему он подробно цитира и парафразира Вуковићево разматрање тога

стиха, па га чак у фусноти библиографски допуњује, али је грешком навео десето Решетарево издање, у којем се наводи и друго, оптативно тумачење облика, умјесто првог издања, у којем је представљено само прво, перфекатско (Јовићевић 2004: 41).

У студији о значењу стиха „Збили ти се снови на Турчина“ Радојица Јовићевић подробно и прегледно излаже историју питања о тумачењу 518. стиха *Горскоī вијенца* и начину његове ортографске презентације, па цитира и мишљење Јована Вуковића [види горе т. 7] апострофирајући да, ако би стих значио „да Бог да твоји зли снови, који те канда муче, Турчину зло наслутили, тј. на њему се сан испунио (збио, догодио)“, онда би Његош – по ријечима Јована Вуковића – иза тога стиха употријебио знак узвика („као што то у сличним случајевима чини“). Затим развија Вуковићеву идеју: „*Те сличне случајеве*, међутим, *ѿреба ѿоīледаѿи не само у ѿрвоме издању* (како упућује Јован Вуковић), *већ и у сачуваноме делу рукоѿиса Горскоī вијенца*, где се види аутентична Његошева интерпункција“ (Јовићевић 2007: 61) – и наводи неколико „сличних случајева“ према рукопису *Горскоīа вијенца* уз закључак да је тешко повјеровати да би Његош изоставио знак узвика да је имао у виду оптативно значење.

Јовићевићеву студију пропратићемо неколиким оцјенама, двјема општим и двјема конкретизованим и критичким.

Прва општа оцјена тиче се значаја Јовићевићевог (иницијално Вуковићевог) коментара 518. стиха *Горскоī вијенца*: то је први коментар у којем се и о б р а з л а ж е прво, перфекатско тумачење спорног облика – наводи се аргументација која би га могла подупријети.

Друго. Кад се чита Јовићевићева студија од почетка па скоро до краја, стиче се утисак да појединости ауторова погледа на историју питања (која је, додуше, у мом критичком издању већ била презентирана) иду ка томе да се потврди друго, оптативно тумачење облика. А то говори у прилог објективног (и свестраног) приступа литератури питања.

Питање је, међутим, (прелазимо на прву конкретизовану критичку оцјену), колико је анализа Његошеве интерпункције довољан аргуменат за потврду перфекатског значења облика. Његош, а и савремени му приређивачи његових текстова, често пишу знак узвика (а и знак питања) у н у т а р реченице и ширег синтаксичког периода означавајући њима узвичну (односно упитну) интонацију која се претпоставља за поједине ријечи или конструкције. То се види и из једног од примјерâ које Јовићевић наводи:

Нѐка бȳдē борба нѐпрестāнā,
нѐка бȳдē што бити не може:
нѐк’ âд прождре, покоси Сатана –
на гробљу ће изнићи цвијеће
за дȁлекō неко покољење!
[ГВ 658–662].

Прва три стиха синтаксичког периода у рукопису се завршавају знаком узвика:

Нека буде борба непрестана!
нека буде што быти неможе –!
некъ адъ прождре, покоси сатана!
[ВГ л. 8 об.],

иако су стихови 658–662. несумњиво ј е д н а р е ч е н и ц а, а облик *нека* опет – у с л о в н и в е з н и к у значењу ʽпа и да’, а не императивна рјечца, како смо ми то показали, најприје у студији *Монолоī владике Данила* „Ђе је зрно клицу заметнуло...“ *(критика досадашњих тумачења и научно издање текста)* (Маројевић 2005б). А та реченица значи: „Па и да се борба никад не заврши (тј. да се не заврши нашом побједом), па чак и да се деси немогуће – да нашу земљу покори Турска и да нас Турци све поубијају, наша жртва има смисла јер ће надахнути неко будуће покољење да извојује слободу“. Још је очигледнији примјер из 47. стиха:

Дȁ кȁд глâву раздробиш тијелу,
у мучењу издишу членови.
[ГВ 47–48],

у којем је пјесник ставио знак узвика иза првог слога, иза узвичне р ј е ч ц е *дȁ* у значењу ʽо, ма’ која има ослабљен (побочни) акценат, а не иза г л а г о л а нулте конјуације *дȁ* у значењу ʽјесте’ с главним акцентом и с реченичком парцелацијом, како се стих често нетачно интерпретира:

да! кадъ главу раздробишъ тіелу,
у мученю ‹умиру› издишу членови –
[ВГ л. 1 (у угластим заградама је прецртани текст)].

Недавно пронађени Његошев аутограф пјесме *Сīровод īраху С. Милутиновића* показује (уп. Маројевић 2023: 244) да је пјесник ставио знак узвика и иза в е з н и к а *дȁ* кад он у контексту има главни акценат (у 9. шеснаестерцу):

Да! све зраке зароблѣне мрчавама одъ облака,
Къ свеобштему треба диску да се свака врати зрака –
[СП 9–10].

Већу тежину има друга конкретизована критичка оцјена: требало би да коментатор оспори аргументе који иду у прилог оптативног значења, рекло би се: као крунски докази. То су, прије свега, првобитна верзија Његошевог стиха: „– / *збіо ти се санакъ* [*на Турчина* –]“ [ВГ л. 6 об.], а и интертекстуална веза с фолклорним стихом: „На тебе се таки санак збио!“ Не само што аутор студије те аргументе наводи (из мог коментара и других извора) него и не

покушава да их оспори. Напротив, он истиче: „Формалу дво[с]мисленост облика *збили се*, о коју су се спотицали и они тумачи за које се то не би очекивало, Радмило Маројевић је отклонио разјашњавајући је и акценатски и морфолошки. [...] Додао бих: облик *збúли се* у оптативном значењу има, дакле, исти акценат (дугоузлазни) као и облик *бúли* у отпоздраву *Живи бúли!* или у изреци *Живи бúли, па вид(ј)ели!*“ (Јовићевић 2007: 57–58).

Неизражена је остала претпоставка да је пјесник обликом једнине једног глагола хтио да изрази оптативно значење ‘нека се збуде (санак)’, а онда се предомислио те је употријебио облик множине другог глагола у перфекатском значењу ‘сабили су се (снови)’. Завршићемо преглед првог дијела историје питања реторским питањем: је ли вјероватна оваква претпоставка?

2. Други облик *збúли се* читају са дугоузлазним акцентом на првом слогу и полазе од тога да је то радни глаголски придјев у функцији оптатива у значењу ‘нека се твоја страховања збуду (остваре, обистине) на потурицама, о њихову главу’. И то је тумачење – тачно. Први је наведени стих овако протумачио Св. Вуловић, супротстављајући то своје тумачење мишљењу једног анонимног Херцеговца [види т. 3.(1)], и Л. Томановић (1), а од коментатора *Горскоī вијенца* први му је дао предност Б. Ковачевић [види т. 3.(4)]. Први од коментатора *Горскоī вијенца* само ово тумачење даје Ђ. Радовић, али са нетачним глаголским обликом: *збије умјесто *збуде* (5). Друго тумачење је специјално образлагао В. Латковић [види т. 4] прихвативши га и у своме коментару (6). Вуловићево објашњење новом аргументацијом су употпунили Љ. Стојановић у критичком чланку (2), Д. Вушовић у свом коментару који за живота није био објавио (4), Слободан Томовић у својим коментарима (7), а Никола Банашевић и у чланку и у коментарима (3). И посљедње невјерне Тȍме ово тумачење су прихватили кад је оно било подупрто сингуларним обликом *збио се сан(ак)* из Његошевог аутографа и из пјесме коју је Вук насловио *Женидба Максима Црнојевића* (8).

2.1. Приказујући прво издање *Горскоī вијенца* с коментаром Милана Решетара (Решетар 1890), у непотписаној критици уредник *Нове Зете* Л[азар] Томановић наводи „нека нетачна тумачења Решетарева“, међу њима и сљедеће: „‘Збили ти се снови на Турчина’, значи, да се збуду, да се обистине на Турчина, а не: ‘скупили су ти се снови на Т., једнако о Т. мислиш’“ (Томановић 1891: 24).

2.2. У критици осмог издања *Горскоī вијенца* с коментаром Милана Решетара (Решетар 1923], Љуб[омир] Стȍјановић прихвата Вуловићево тумачење, уз сљедеће образложење: „Ја држим да је пок. Вуловић боље погодио кад је рекао да *збили се* долази од глагола *збити*, *збудем*, и да ово није перфекат већ партицип за жељу, јер владика све о неком злу слути: у образу је дошао као земља, сам се шета по пољу, нити што једе нити може заспати, крупно нешто учи у памети, па нека му се збуду снови на Турчина!“ (Стојановић 1923: 333).

2.3. Никола Банашевић није мијењао коментар 518. стиха *Горскоī вијенца*: он прихвата оптативно значење облика и у чланку (1925) и у издањима (прво је из 1973).

У чланку написаном поводом осмог Решетаревог издања (Решетар 1923) Никола Банашевић се осврће и на значење 518. стиха: „Г. Решетар [...] узима да *збиūи* од *сабиūи* значи овде *скуūиūи*. Ми држимо да је то тумачење потпуно погрешно, јер се глагол *збиūи се* употребљава у Црној Гори и у једном другом значењу и то баш у сличним фразама. *Збиūи се* значи и *доīодиūи се*, па онда *исūуниūи се*, и када се некоме каже 'Збили ти се снови на Турчина' то значи: 'Оно што си ти сањао, не испунило се, не догодило се теби него Турчину!' Али то се не каже само оном ко је рђаво сањао за време спавања, него и оном ко је суморан, ко се бори с неким тешким мислима, које човека муче као и тешки снови. Дакле, Вук Мићуновић не констатује да владика једнако мисли о Турчину него изражава жељу да се све оно о чему владика размишља и што га мучи сручи на непријатеља, на Турчина" (Банашевић 1925: 59).

Касније, кад је приредио своје издање *Горскоī вијенца*, тумачећи стихове 517–518. као цјелину, Банашевић овако објашњава наведени стих: „О нечему крупном размишљаш. Нека се све зло на које мислиш и које сањаш сруши [сручи – Р. М.] на непријатеља. Вукова пословица бр. 2884 каже: 'Ко о чему мисли, о ономе и сања.'" (Банашевић 1973: 209; исто и у: Банашевић 1993: 209). У Банашевићевом коментару реконструишемо штампарску грешку: умјесто *сруши, како је одштампано у свим његовим издањима *Горскоī вијенца*, треба да стоји *сручи*, како је наведено у чланку (Банашевић 1925: 59).

2.4. У свом коментару *Горскоī вијенца* (који за живота није објавио) Данило Вушовић је тачно објаснио и анализирани стих: „Твоји снови, твоје слутње десили се, збили се Турцима (а владика слути велико зло)" (Вушовић 2004: 191).

2.5. Ђуза Радовић полази само од овог тумачења (али са нетачним глаголским обликом: *збије умјесто *збуде*): „нека се зло о којему ти мислиш збије на Турцима, падне на Турке" (Радовић 1947: 191).

Коментар Ђузе Радовића могао би се издвојити у другу хибридну рубрику: нетачан глагол, тачна семантизација [уп. т. 1.(3)].

2.6. Друго тумачење прихвата Видо Латковић (Бошковић – Латковић 1952: 169), али се он не позива на своје тумачење [види т. 4] него цитира одломке из објашњења Светислава Вуловића [види т. 3.(1)] и Николе Банашевића [види горе т. (3)], али их цитира нетачно и (у првом издању *Цјелокуūних дјела*) ијекавизира Банашевићев екавски текст.

Зашто се Латковић у свом коментару не позива на свој чланак? Свакако зато што је поштовао научни примат наводећи прва тачна тумачења – није поновио оно што се замјерало Милану Решетару који (у каснијим издањима) уопште не помиње своје претходнике чији је коментар преузео.

2.7. Од другог тумачења полази и Слободан Томовић тумачећи заједно стихове 517–519: „Дубоко си се замислио, учиш или проучаваш проблем у себи, а ја управо од тако прекомјерног размишљања страхујем, зебем. ‘Збили ти се снови на Турчина’: пошто је извјесно да оно о чему размишљаш – тачније, на јави сањаш – није весело, нека се твоја мрачна предвиђања и снови остваре или обистине на непријатељима нашега народа, Турцима“ (Томовић 1986: 113).

2.8. Одличан зналац Његошева дјела и народне поетске традиције, Рат(к)о Чȍлаковић, родом из Рађана код Никшића, дуго се опирао оптативном тумачењу анализираног стиха. Прихватио га је тек онда кад сам као аргументе навео двије сингуларне потврде *збио се санак (на ѿебе, на Турчина)!* из народне пјесме коју је Вук насловио *Женидба Максима Црнојевића* (прва) и из Његошевог рукописа (друга).

3. Трећи наводе оба тумачења, дајући предност једном или другом: Светислав Вуловић (1), Љубомир Стојановић (2) и Божидар Ковачевић (4) – тачном, а Милан Решетар (3) – погрешном.

3.1. У студији посвећеној првом (Кирстеовом) преводу спјева на њемачки језик, Свет[ислав] Вуловић наводи оба тумачења, али предност даје другом, које је он први и формулисао: „Ја мислим, да овај стих значи: да Бог да твоји зли снови, који те канда муче, Турчину зло наслутили, т.ј. на њему се сан испунио (збио, догодио); али ми један прост Херцеговац, који *Горски Вијенац* на памет и Црну Гору у накрст зна, рече, да ће то значити: све једнако о Турчину мислиш, да је, дакле, овде *збили се* = скупили се“ (Вуловић 1886: 32–33 (претходно у: *Самоуѿрава*, Београд, 20. јула 1886, I, бр. 67, 1)).

3.2. У критици првог Решетаревог издања *Горскої вијенца* (Решетар 1890) Љуб[омир] Стȍјановић прихвата тумачење Светислава Вуловића: „Вуловић мисли да овај прошасти придев долази од глагола *збиѿи*, *збудем*, и да није овде у прошлом времену, него да се овде њиме казује жељење, да дакле овај стих значи: Да бог да се твоји снови, твоје црне слутње, на Турчину, а не на нама, испуниле! И ја тако мислим. Према томе ваља изменити и интерпункцију. Треба се сетити да то говори Вук Мићуновић, онај исти који је чуо монолог владике Данила, којим се почиње спев, и тешио га и храбрио“. Затим цитира мишљење „једног простог Херцеговца“ [види горе т. (1)], и за њега каже: „Једва да ће ово овако бити“ (Стојановић 1891: 59).

3.3. У посљедња два своја издања *Горскої вијенца* Милан Решетар наводи оба тумачења, али сам остаје код првог [уп. т. 1.(2)]: „сабили (скупили) су ти се снови на Т., једнако о Т. мислиш; други узимљу да то значи: Бог дао да се оно зло о којему сниваш (које предвиђаш) испуни на Турчину“ (Решетар 1928: 34; цит. по: Решетар 1940: 34).

3.4. Оба тумачења наводи и Божидар Ковачевић, али предност даје другом: „Може се двојако тумачити: 1) све мисли и сви снови сабили ти се на једно: све мислиш о Турцима; 2) сва та зла која снујеш нека се десе (збуду)

Турцима; нека оду на Турке, а не на нас. – Мислим да је тачније друго тумачење“ (Ковачечић 1940: 44).

4. У другом дијелу чланка *Неколико места у „Горском вијенцу“ (поводом коментара г. Решетара)* Видо Латковић даје историју питања о тумачењу 518. стиха *Горскоī вијенца* и наводи аргументацију у корист другог, тачног тумачења разматраног фразеологизма: „Преводилац дела на немачки, Ј. Кирсте, (чији је превод штампан 1886, дакле пре првог издања *Г. в.* с коментаром г. Решетара) стих је превео: ‘Mögen sie dir in Erfielung gehen’. (Нека би ти се (снови) испунили). Израз *збити се*, који се иначе двојако тумачи, Кирсте је правилно разумео (испунити), али превод ипак није најсрећнији. По том преводу, наиме, могло би се мислити да је владика Данило сневао о лепим стварима и да је Мићуновић пожелео владици да му се ти снови испуне. А није тако: владика је нешто тешко, зло, мислио (‘у образ си као земља доша’, каже му Мићуновић) и Мићуновић је пожелео да се те зле мисли испуне на непријатељу. Али пошто се у овом случају ради о значењу израза *збити се*, то правилно разумевање Кирст[е]ово треба навести. Израз је правилно схватио и Св. Вуловић; он је, приказујући Кирстеов превод [С. Вуловић: ‘Његушев *Г. в.* у немачком преводу’, *Самоуправа* 1886], казао да збити се значи *догодити се*. А г. Решетар је сасвим друкче разумео израз, за њега ‘збили ти се снови’ значи што и ‘сабили ти се (скупили ти се) снови’ и у том тумачењу, које је дао 1890, остао је доследан до данас. Г. Љуб. Стојановић је у два маха, 1891 и 1923, наглашавао да *збити се* значи *догодити се*, а такво тумачење дао је и г. Д-р Никола Банашевић [Д-р Н. Банашевић: ‘К тумачењу *Г. в.*’, *Летопис*, 306, 1925, 57.], те је г. Решетар, тек у деветом издању 1928, уз своје погрешно мишљење унео и тачно Кирсте–Вуловић–Стојановић–Банашевићево. Своје тумачење г. Решетар је требао потпуно избацити. Реч *збити се*, *збудем* најчешће се у значењу *испунити*, *догодити* и употребљава у Ц. Г. Отакар Колман, пристајући и сам уз тумачење Вуловић–Стојановић–Банашевић, наводи [O. Kolman: ‘Dva české překlady Njegošova *Horského Věnce*’, Slavia, VI, 394] једно место из народне песме *Женидба Максима Црнојевића*, где се иста реч у сличном случају употребљава у значењу *догодити се*: ‘Зао санак сестрићу Јоване, / Бог годио и Бог догодио, / на тебе се такви санак *збио*’, што је један доказ више да се израз само тако може и тумачити“ (Латковић 1930: 154–155 (исправили смо очите штампарске грешке)).

Историја питања није потпуна: у погрешном тумачењу Решетара је подржао Л. Гојнић [види т. 1.(3)], а претходио му је С. М. Љубиша [види т. 1.(1)]. Тачно тумачење је, нешто прије Стòјановића, и то без алтернативе, изнио уредник *Нове Зете*, Л. Тòмановић [види т. 2.(1)].

5. Своје опширно тумачење 518. стиха *Горскоī вијенца* Михаило Стевановић је овако отпочео: „Глаголски облик *збили* у стиху:

Збили ти се снови на Турчина (518) –

коментатори су неједнако схватали. М. Решетар је у првоме своме коментару ово протумачио као крњи перфекат (без финитног глагола). И с обзиром на претходне стихове: *Сам се шећеш пољем без никога / ни шта шта једеш, ни шта заспат можеш / Крупно нешто учиш у памети*, – логично је сасвим помислити да је песник хтео рећи стално размишљаш о Турцима, сањаш о њима – другим речима: с в и с у т и с е с н о в и з б и л и н а Т у р ч и н а. То је своје схватање задржао и у последњем, Х-ом коментару, мада овде констатује да има и других тумачења, али не налази за потребно чак ни да објасни [*вар.*: да каже] у чему се она састоје, што значи да не верује у њих [*вар.*: да их је одбацивао]“ (Стевановић 1976: 47; цит. и варијанте наводимо по: Стевановић 1990: 80–81). – Ово посљедње запажање није тачно: Решетар у деветом и десетом издању ипак објашњава у чему се састоје друга тумачења [види т. 3.(3)].

У наставку Стевановић укратко излаже историју питања. Не помиње ни Банашевићев ни Латковићев чланак, као ни прве Решетареве критичаре (Л. Томановића и Л. Гојнића) нити коментар С. Назечића (у другој монографији не помиње С. Томовића, чији се коментар у међувремену појавио); Св. Вуловића нетачно интерпретира: Вуловић не каже да га је „поколебао један одличан зналац Његоша из Херцеговине, који му је рекао да ће то значити: све једнако о Турчину мислиш, да је, дакле, овде *збили се* – с к у п и л и с е“ [види т. 3.(1)]; понавља штампарску грешку у коментару Н. Банашевића: „Нека се све зло на које мислиш и које сањаш сруши [сручи – Р. М.] на непријатеља“. А затим каже: „Будући да граматички [*вар.*: морфолошки] нема никакве разлике између облика перфекта (крњег) и начина за жељу, овде ни у акценту, ни у било чему другоме, осим, можда, у интонацији, за коју не можемо знати каква је била у Његоша, па, како више интерпретатора у томе облику пре види оптатив него перфекат, и ми бисмо се с њима сложили када би се тим стихом завршавала Мићуновићева реч. Али с обзиром на то што он додаје – *а ја зебем од много мишљења* (519), за нас то пре говори да и оно *збили (ти се снови на Турчина)* иде у Владичино размишљање и у сну о Турцима и да *збили ти се* значи з б и л и с у с е, с к о н ц е н т р и с а л и с у с е (снови на Турчина), а не: н е к а т и с е з б и ј у (на Турчина) – да је то ипак, како је Решетар мислио, временски перфекат, а не жељни начин тога облика, како су мислили и многи други, па и први коментатор Горског вијенца, С. М. Љубиша [*вар.*: већ од првог коментатора Горског вијенца, С. М. Љубише]“ (Стевановић 1976: 48; цит. и варијанте наводимо по: Стевановић 1990: 81). – Из формулације није јасно да ли је Стевановић овдје хтио да каже да је и Љубиша мислио као и Решетар, што би било тачно, или је Љубиши приписао оптативно значење, што не би било тачно: први коментатор је полазио, додуше не од буквалног, али перфекатског индикативног значења ‘све сањаш о Турцима’ [види т. 1.(1)].

У критици прве монографије М. Стевановића, а та монографија је објављена под насловом *Језичка тумачења у коментарима Његошева Горског вијенца* (1976), овако смо оцијенили његов коментар 518. стиха: „За нас је

ипак прихватљивије мишљење других коментатора, по коме је овдје радни придјев употријебљен као оптатив (са значењем: нека се све несреће којих се бојиш и које те у мислима прогањају сруче на Турке)“ (Марojевић 1978: 224 (екавски); цит. по: Марojевић 1999: 144). Као својеврсни одговор на ову нашу примједбу, у другој монографији, објављеној под насловом *О језику Горскоī вијенца* (1990), која је нека врста проширеног издања прве, посљедњи пасус коментара уз 518. стих проширен је са двије сљедеће реченице, у којима се аутор унеколико кориговао: „Али ми ипак немамо, и уопште се може рећи да нема, поузданих лингвистичких доказа на основу којих би се могло аподиктично тврдити да је песник дотични облик употребио у његовом временском (индикативном), а не у начинском (модалном) значењу. И тешко је, објективно говорећи, било којем од два изнета мишљења дати преимућство над оним другим“ (Стевановић 1990: 81).

Дакле, иако даје предност првом тумачењу (у обје монографије): „*збили ӣти се* значи з б и л и с у с е, с к о н ц е н т р и с а л и с у с е (снови на Турчина), а не: н е к а т и с е з б и ј у (на Турчина)“, Стевановић ипак закључује (само у другој монографији) да нема објективних показатеља у корист једног (индикативног) или другог (оптативног) тумачења глаголског облика.

И ново Стевановићево лингвистичко објашњење морамо кориговати: у оптативном значењу употребљава се други глагол, који у радном глаголском придјеву има други акценат (*збúли ӣти се*), а у презенту – другу парадигму (*нека ӣти се збуду*), што значи да има „поузданих лингвистичких доказа“ за разликовање индикативног и оптативног значења. Стевановић, додуше, као и Ђуза Радовић прије њега [види т. 2.(5)], полази од нетачног глаголског облика: *збију умјесто *збуду*.

6. Александар Младеновић се, по правилу којем интуитивно слиједи, и овдје приклања погрешном тумачењу у Стевановићевој редакцији, али се он не позива на извор (нити указује на друкчије мишљење): „твоји снови су се сабили, збили, концентрисали на Турке“ (Младеновић 1996: 187; исто у: Младеновић 2005: 49). Његов текстолошки поступак негативно смо оцијенили, двапут. Први пут, у првој расправи о текстологији *Горскоī вијенца*, концизно: „Александар Младеновић понавља погрешно тумачење 518. стиха [...]. По том тумачењу радни глаголски придјев *збили се* има функцију (крњег) перфекта и краткосилазни акценат на првом слогу. Стварно је у наведеном стиху посвједочен радни придјев другога глагола (са дугоузлазним акцентом на првом слогу) и са другом функцијом (оптатива): ʼнека се твоја страховања збуду (остваре, обистине) на потурицама, о њихову главуʼ. Као могући контекстуални оквир стиха може послужити израз *да Боī да* [дȁбōгдā]“ (Марojевић 1997: 45–46; Марojевић 1999: 19). Други пут, у првом чланку о Младеновићевим антикоментарима, опширније, уз осврт на различита тумачења и критику Стевановићеве аргументације (Марojевић 1998: 79–80; Марojевић 1999: 173–174).

И Младеновић је двапут одговарао. У првом одговору, који је касније објављен, он само каже да анализирани стих „може имати два значења“ и да се он одлучио за једно, а ми за друго, па наставља: „Уз то Р. М. истиче да је прво тумачење ‘погрешно’ не наводећи за то никакав доказ, што је, разуме се, неприхватљиво“ (Младеновић 1999[а]: 11). – Докази су наведени у даљој дискусији о наведеном стиху, у два чланка о Младеновићевим антикоментарима (Марojевић 1999: 173–174; Марojевић 2000: 180), а опсежније смо их навели и у одјељку 6.10 *Текстологије Горског вијенца*, монографије која је приложена критичком издању *Горског вијенца* (Марojевић 2005а: 625–636).

У другом одговору, који је писао раније, Младеновић опет најупорније брани погрешно тумачење стиха, али и набраја моје „грешке“: „Прва грешка Р. М.-а у овом цитату јесте та што он не помиње глагол *збити се*, који се јавља у 518. стиху, већ глагол *збити*. Друга грешка Р. М.-а је та што он помиње и глагол *збијати* који се не јавља у 518. стиху. И, најзад, трећа грешка његова је у томе што он није схватио значење глагола *збити се*, тј. *сабити се*, *скупити се*, *ґруписати се*“ (Младеновић 1999[б]: 89). – Реплицирали смо му овако: „Прве двије ‘грешке’ ја сам морао да направим: савремена лексиколошко-лексикографска теорија форму *збијати* посматра као облик несвршеног вида глагола *збити*, а форме *збити се* и *збијати се* као њихове рефлексивне облике (а А. М. то не зна). А трећу су грешку направили други (А. М. је некритички преузима): они нису знали да је у Његошевом стиху посвједочен глагол *збити се*[I] (наведимо га у свршеном и рефлексивном облику да даље не збуњује нѐзнанōг коментатора) чији радни глаголски придјев *збили се* (са дугоузлазним акцентом) има значење ‘обистинили се (дабогда)’, а не глагол *збити се*[II] чији радни глаголски придјев има краткосилазни акценат *збили се*. Дакле (и да завршимо дискусију о наведеном стиху): нису *се снови* владике Данила *збили* ‘сабили се, скупили се, груписали се’ *на Турчину* него се (семантичким) оптативом исказује жеља“ (Марojевић 2000: 180), па смо цитирали кључну реченицу из Банашевићевог коментара.

7. Решетарево тумачење, које Стевановић није успио да рехабилитује [види т. 5], одбацујемо и као алтернативно. То тумачење одбацујемо, прво, из семантичких разлога – не може се природном сматрати конструкција у којој се нечији снови на некога збијају, глагол *збити*/*збијати (се)* нема такве семантичко-контекстуалне услове употребе. А друго, и из филолошких разлога, морамо га сасвим искључити: ако се за множински облик *снови* може рећи, иако је то неприродно, да су се они збѝли један до другога, то се не може рећи за сингуларни облик *сан(ак)*. А управо је њиме пјесник био отпочео 518. стих: *збіо ти се санакъ*, али је те четири ријечи прецртао и у продужетку написао: *збили ти се снови на Турчина* – [ВГ л. 6 об.; и претходни стих се у рукопису завршава повлаком, али је у првом издању она замијењена запетом]. Овдје треба подсјетити да је иста ријеч и у истом значењу (у облику једнине мушког рода, као и у рукопису *Горског вијенца*) употријебљена и у Вуковој пјесми *Женидба Максима Црнојевића*: „Зао санак, сестрићу

Јоване! / „Бог годио и Бог догодио, / „На тебе се таки санак збио! [...]“ (Караџић 1845: 541; Караџић 1988 V: 389–390), што је, како је оцијенио В. Латковић, још један доказ (Руси би рекли: лишнее доказательство) да се израз мора оптативно тумачити [види т. 4].

Према томе, можемо закључити, прво, да у 518. стиху није посвједочен радни глаголски придјев у функцији (крњег) перфекта *збȉли се* са краткосилазним акцентом на првом слогу и стих н е м а значење ‘твоји снови су се сабили, концентрисали на Турке’ (Његош, дакле, није овдје употријебио дијалекатски акузатив умјесто књижевног локатива), и друго, у наведеном стиху је посвједочен радни глаголски придјев у функцији оптатива *збѝли се* са дугоузлазним акцентом на првом слогу и стих и м а значење ‘нека се твоја страховања збуду (остваре, обистине) на потурицама, о њихову главу’ или, да цитирамо нашу формулацију из 1978. године, „нека се све несреће којих се бојиш и које те у мислима прогањају сруче на Турке“ [види т. 5]. Поновићемо: као могући контекстуални оквир стиха може послужити израз *да Боī дâ* [дàбōгдā].

Навешћемо анализирани стих у контексту реплике Вука Мићуновића а у формату критичког издања (Маројевић 2005а: 67–68):

Не држи нас [нѐдржинас] овако владико
но отршај [нȍ^òтр̄шāј] оволико људства.
Свако гледа што ће [штȍће] чут од тебе,
а ти си се нешто замрсио –
нит што збориш нити нас отршаш [òтр̄шāш],
у образ си као земља доша,
сам се шеташ пољем без никога [бѐзникōга],
нит што једеш нити заспат можеш –
крупно [кру́пнȍ] нешто учиш у памети [упаме́ти]
(збили ти се [збѝлитисе] снови на Турчина!),
а ја зебем од много [òдмного] мишљења.
[ГВ 509–519].

Претпосљедњи стих реплике у критичком издању (Маројевић 2005а: 68) прати сљедећа текстолошка напомена:

518 *збѝли тӣ се снȍви на Тȕрчина* – фраз. ‘нека се твоје зебње остваре на потурицама’ [...]
(уз позивање на одговарајући одјељак поглавља „Фразеолошка реконструкција“ у монографији *Тексӣтолоīија Горскоī вијенца* која је критичком издању приложена).

8. У наставку ове студије случаја размотрићемо најприје лексикографске интерпретације Његошевих глаголâ *збȉтӣ* и *збȉтӣ се*.

8.1. У једнотомном *Рјечнику* (уз пјесничка дјела П. П. Његоша) наводи се само неповратни глагол с једном потврдом, из *Свободиjаде*: збȉти, jēм

сврш. сабити, стијеснити: у какву су тешку муку, / од турачке војске збјени (Св. VI 204–205) (Стевановић – Бошковић 1954/1957: 56). – Лексикографска интерпретација је адекватна (потребна и у селективном рјечнику).

8.2. И у двотомном *Речнику језика Петра II Петровића Његоша* наводи се неповратни глагол свршеног вида: збйти, збйјēм, у два значења; примјером из *Свободијаде* илуструје се 1. значење *сабити*, а стихом „врх мунарах топ му збио“ из пјесме „Одјекуј ми гласе, свиро...“ – 2. значење *збацити, бијењем срушити горњи део, оборити*, али се одредници неосновано прикључује повратни глагол илустрован стиховима ГВ 517–519: ~ се[1] *сабити се, сконцентрисати се* (Стевановић и др. 1983 I: 250).

8.3. У *Речнику Његошева језика*, како је овај двотомни рјечник насловљен на корицама, наводи се из *Шћепана Малог* и стварни повратни глагол, хомоним претходно наведеног а у Његошевом језику стварно непотврђеног (а који је у неким облицима само хомограф, у неким и хомофон): збйти се[2], збўдē се сврш. *десити се, догодити се* (Стевановић и др. 1983 I: 250), који ћемо навести у контексту синтаксичког периода а према нашем основном издању:

Ȍ дȁ знáдеш што се с њйма збйло:
проста њина грȑднā погибија
што су ȍд вāс тамо изгинули
при грȑдилу и њином йскопу
што учини један ȍд другōга
и од раје што су дочекали.
[ШМ 2070–2075].

Овом глаголу, стварно потврђеном: збйти[2] се, збўдē се, треба и прикључити примјер који је и био предмет ове специфичне студије случаја.

9. Завршићемо ову студију случаја интертекстуалном паралелом с опусом Стефана Митрова Љубише.

9.1. Стефан Митров Љубиша у своме издању *Горског вијенца* 518. стих завршава тачком и запетом, а претходни само запетом:

Krupno nešto učiš u pameti,
Zbili ti se snovi na Turčina;
A ja zebem od mnogo mišljenja.

Уз сва три финална стиха реплике Љубиша везује по једну напомену (с тим што у анализираном стиху напомена стоји уз медијални такт: snovi):

517 Rgjavo misliš. (Ljubiša 1868/2017: 27 (нап. 7), сугласник *ђ* обиљежава се диграмом *gj*)
518 Sve sanjaš o Turcima. (Ljubiša 1868/2017: 27 (нап. 8))
519 A mene studen od mnogo mišljenja obuzima. (Ljubiša 1868/2017: 27 (нап. 9))

9.2. Интертекстуалну паралелу наводимо из Љубишине приповијести *Пої Андровић нови Обилић*: Провидник се насмије: „Што су вам се збили снови на Турчина? Не мисли се паши на вас, но чека час по час од султана сјекиру за врат, а откад сте стали на мир са Спичанима, нема ни рад шта. То вас неко страши и воду мути како би боље уловио рибицу. Чувајте се од домаћијех паша и бегова, а за Турке ја ћу се старати нека вас глава не боли.“ (Љубиша 2001: 118; уп.: Љубиша 1924: 154).

9.3. Потпуно је извјесно да је наведена упитна реченица заправо конкретизација сопственог коментара *Горскої вијенца* – и парафраза погрешно схваћеног Његошевог стиха, који је стварно уметнута узвична оптативна конструкција. Примјером би се могао образложити жанр антикрилатема – Његошевих стихова који се погрешно тумаче и погрешно примјењују. Други такви примјери могу бити стихови *Нека буде борба неіпрестана* и *Нека буде шіто біти не може* [види т. 1(8)], који се из неутралне условне реченице оригинала у антикрилатемама преносе у експресивну узвично интонирану императивну конструкцију.

ИЗВОРИ

ВГ: *Виенацъ їорскій* [факсимил аутографа рукописне верзије *Горскої вијенца* Петра Петровића Његоша из 1846. године, у: Александар Карађорђевић 1931; Миловић 1982; Павићевић 1985: 5–41].

ГВ: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац* [у: Медаковић 1847: 1–116 (прво издање); Маројевић 2005а: 35–222 (критичко издање); Маројевић 2018: 161–268 и Маројевић 2021: 201–327 (основно издање); акценатско издање је у рукопису].

СП: Петар II Петровић-Његош, *Сіровод іраху С. Милушиновића* [у: Маројевић 2022[а]: 144–146 (основно издање); Маројевић 2022[б]: 25–27 (критичко издање); Маројевић 2024: 23–25 (акценатско издање)].

ШМ: Петар II Петровић-Његош. *Шћепан Мали* [у: Маројевић 2020: 19–225 (репринт првог издања), 227–486 (критичко издање), 1011–1153 (акценатско издање), Маројевић 2018: 289–449 и Маројевић 2021: 347–533 (основно издање)].

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Карађорђевић, Александар (прир.): А. [= Александар Карађорђевић]. Петар Петровић Његош. *Виенацъ їорскій*. (Аутограф). Тисак и уметничка опрема књиге J. Бласника Насл. – Љубљана, [1931]. (С рељефом обновљене Његошеве капеле на корици).

Банашевић, Н[икола]. К тумачењу *Горскоїа Вијенца*. *Лешойис Машице срйске* (Нови Сад) XCIX 306/1 (октобар 1925): 57–59.

Банашевић, Никола (прир.). П. П. Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Банашевић, Никола (прир.). П. П. Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић. Седмо издање. Београд: Српска књижевна задруга, 1993.

Бошковић, Радосав, Видо Латковић (прир.). Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. (Текст приредили за штампу Радосав Бошковић и Видо Латковић. Биљешке и објашњења написао Видо Латковић). Београд: Просвета, 1952. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 3). (Прво издање.)

Бошковић, Радосав, Видо Латковић (прир.). Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. (Текст приредили за штампу Радосав Бошковић и Видо Латковић. Биљешке и објашњења написао Видо Латковић). Београд: Просвета, 1957. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 3). (Допунски тираж првог издања.)

Вуковић, Ј[ован]. Целокупна дела П. П. Његоша, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (Београд) XXI/3–4 (1955): 331–347.

Вуловић, Свет[ислав]. *Његушев* Горски вијенац *у немачком преводу*: Прештампано из „Самоуправе“. Београд, 1886. (Претходно објављено у: *Самоуправа*, Београд, 18. јуна 1886, I, бр. 40, 1–2; 19. јуна 1886, I, бр. 41, 1–2; 20. јуна 1886, I, бр. 42, 1–3; 22. јуна 1886, I, бр. 43, 1–2; 17. јула 1886, I, бр. 64, 2–3; 19. јула 1886, I, бр. 66, 1; 20. јула 1886, I, бр. 67, 1; 22. јула 1886, I, бр. 69, 1; 24. јула 1886, I, бр. 71, 1; 27. јула 1886, I, бр. 73, 1–2).

Вушовић, Данило. *О Његошевом језику*. Приредио [и предговор *Научно дјело Данила Вушовића* написао] Драго Ћупић. Подгорица: Октоих, 2004.

Гојниħ, Лабуд. Прилошци к коментару *Горскоīа Вијенца*. *Јавор* (у Новом Саду) XVIII/40, 41 (6. и 13. октобра 1891), 637–639, 652–655; Прилошци ка коментару „Горскога Вијенца“. *Јавор* (у Новом Саду) XVIII/50 (15. децембра 1891): 794–797.

Ђукић, Т[рифун]. П. П. Његош. *Горски вијенац*. Предговор и коментар Т. Ђукића. Београд: Издавачко и прометно а. д. Југоисток, 1941.

Јовићевић, Радојица. Јован Вуковић као његошолог. *Живот и дјело академика Јована Вуковића*: Зборник радова са научног скупа [...] одржаног у Плужинама 08. и 09. новембра 2003. Подгорица: Редакција монографије Пива и Пивљани, Скупштина општине Плужине, 2004, 39–47.

Јовићевић, Радојица. „Збили ти се снови на Турчина“ : П. П. Његош, *Горски вијенац*, 518. *Гласник одјељења умјетности Црноīорске академије наука и умјетности* (Подгорица) 25 (2007): 51–68.

Караџић, Вук (прир.). *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије. У Бечу: У штампарији Јерменскога манастира, 1845.

Караџић, Вук (прир.). Сабрана дела Вука Караџића. Књ. V. *Српске народне пјесме*. Књига друга: 1845. Приредила Радмила Пешић. Београд: Просвета, 1988.

Ковачевић, Божидар (прир.). *Горски вијенац*. Историческо событије при свршетку XVII вијека. Сочињеније Петра Петровића Његоша. Београд: Луча, библиотека Задруге професорскога друштва, 1940.

Латковић, Видо. Неколико места у *Горском Вијенцу* (поводом 9 издања Г. В. с коментаром г. Решетара). [1]. *Записи* (Цетиње) III, књ. V/6 (децембар 1929): 351–355.

Латковић, Видо. Неколико места у „Горском вијенцу“ (поводом коментара г. Решетара). (2). *Записи* (Цетиње) IV, књ. VI/3 (март 1930): 152–156. (За први дио критике види: Латковић 1929).

Љубиша, Стефан Митров. *Приповијести црногорске и приморске*. Скупио и сложио Стјепан Митров Љубиша, Београд: Српска књижевна задруга, 1924.

Љубиша, Стефан Митров. *Дјела*. Приредио Ново Вуковић. Подгорица: ЦИД, 2001.

Марojевић, Радмило. (Критика на књигу: Стевановић 1976). *Јужнословенски филолог* (Београд) XXXIV (1978): 215–225. (Прештампано у ијекавизираном облику у: Марojевић 1999, 131–145).

Марojевић, Радмило. Горски вијенац (1847–1997): У сусрет критичком издању. *Ријеч* (Никшић) III/2 (1997): 41–63. (Прештампано у: Марojевић 1999, 11–50).

Марojевић, Радмило. Горскога вијенца антикоментари. [I] (Александра Младеновића, љета господњег 1997). *Библиографски вјесник* (Цетиње), XXVII/2–3, (1998): 73–85. (Прештампано у: Марojевић 1999, 161–184).

Марojевић, Радмило. *Горски вијенац: изворно читање*. Никшић: Никшићке новине – Београд: Унирекс, 1999. (Његошев гласник. Књ. I).

Марojевић, Радмило. Горскога вијенца антикоментари. II (Александра Младеновића, љета господњег 1999). *Библиографски вјесник* (Цетиње) XXIX/1 (2000): 175–188.

Марojевић, Радмило (ред.). Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмило Марojевић. Подгорица: ЦИД, 2005а.

Марojевић, Радмило. Монолог владике Данила *„Ђе је зрно клицу заметнуло...“* (критика досадашњих тумачења и научно издање текста). *Радови* (Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци) 8 (2005б): 11–51.

Марojевић, Радмило (ред.). Петар II Петровић-Његош. *Луча микрокозма. Горски вијенац. Шћепан Мали*. Основно издање. Ортографија и ортоепија. Редакција и коментар Радмило Марojевић. Никшић: Будимљанско-никшићка епархија – Београд: Удружење за неговање Његошевог дела, 2018.

Марojевић, Радмило (ред.). Петар II Петровић-Његош. *Шћепан Мали*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмило Марojевић. Подгорица: ЦИД – Цетиње: Народни музеј Црне Горе, 2020.

Марojевић, Радмило (ред.). Петар II Петровић-Његош. *Луча микрокозма. Горски вијенац. Шћепан Мали. Ноћ скупља вијека*. Основно издање. Ортографија и ортоепија. Редакција и коментар Радмило Марojевић. Подгорица: ЦИД, 2021.

Марojевић, Радмило. Његошев *Спровод праху С. Милутиновића* (с текстолошког и версолошког становишта). *Студије српске и словенске*. Серија I. *Српски језик* (Београд) XXVII (2022а): 109–146.

Марojевић, Радмило. *Спровод праху С. Милутиновића*: (Пјесма-некролог Петра II Петровића-Његоша), *Октоих* (Подгорица) XII/13 (2022б): 25–52.

Марojевић, Радмило. Пронађен оригинални рукопис Његошеве пјесме *Сиповод ираху С. Милутиновића* (I). *Књижевност и језик* (Београд) LXX/2 (2023): 243–254.

Марojевић, Радмило. Пронађен оригинални рукопис Његошеве пјесме *Сиповод ираху С. Милутиновића* (II). *Књижевност и језик* (Београд) LXXI/1 (2024): 13–25.

Медаковић, Милорад (прир.): *Горскій віенацъ*[.] Историческо событіє при свршетку XVII віека. Сочиненіє П[етра] П[етровића] Н[ѣгоша,] владыке црного[р]скога. У Бечу: словима ч[астнихъ] о[таца] мехитариста, 1847. Факсимил првог издања објављиван је као посебна књига (Цетиње: Обод, 1963; Цетиње: Музеји Цетиње, 1984; Цетиње: Народни музеј Црне Горе, 2010; Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, 2017) и у саставу јубиларног издања (Павићевић 1985: 43–169)) (наводимо важнија издања).

Миловић, Јевто М. *Рукопис* Горског вијенца *Петра II Петровића Његоша*. Титоград: Црногорска академија наука и умјетности, 1982.

Младеновић, Александар (прир.). Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Приредио Александар Младеновић. Цетиње: Обод, 1996.

Младеновић, Александар. О неким напоменама уз данашње издање „Горског вијенца“, *Ријеч* (Никшић) V/1–2 (1999а): 10–23.

Младеновић, Александар. Неаргументованост и недобронамерност једног чланка. *Библиографски вјесник* (Цетиње) XXVIII/1–2–3 (1999б): 85–94.

Младеновић, Александар (прир.). Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Приредио Александар Младеновић. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, 2005. (Сабрана дјела. Критичко издање. Књ. II).

Назечић, Салко (прир.). Петар Петровић Његош. *Горски вијенац.* Са коментаром С. Назечића. [Сарајево]: Свјетлост, 1947.

Павићевић, Бранко (ур.): Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Титоград: Црногорска академија наука и умјетности и др., 1985. Издање садржи факсимил рукописа (стр. 5–41) и репринт првог издања (стр. 43–169).

Радовић, Ђуза (ред.): Владимир Поповић. *Његош и наше вријеме*; П. Петровић Његош. *Горски вијенац.* 1847–1947; Ђуза Радовић. Редакција и Коментар. Загреб: Просвјета, 1947.

Решетар, Милан (прир.). *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Увод и коментар написао Милан Решетар. У Загребу: штампала „Дионичка тискара“, 1890.

Решетар, Милан (прир.). *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Протумачио га Милан Решетар. Једанаесто, државно, издање. [Друго издање с коментаром Милана Решетара]. У Биограду: Државна штампарија, 1892.

Решетар, Милан (прир.). *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Осмо издање с коментаром Милана Решетара. Биоград: Издање С. Б. Цвијановића, 1923.

Решетар, Милан (прир.). *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Девето издање с коментаром Милана Решетара. Биоград: Издање С. Б. Цвијановића, 1928.

Решетар, Милан (прир.). *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Десето издање с уводом и коментаром Милана Решетара. Београд: Државна штампарија, 1940.

Стевановић, Михаило. *Језичка тумачења у коментарима Његошева Горскоī вијенца*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1976.

Стевановић, Михаило. *О језику Горскоī вијенца*. Београд: Српска академија наука и уметности, Научна књига, 1990.

Стевановић, Михаило, Радосав Бошковић. *Рјечник* (уз пјесничка дјела П. П. Његоша). (Рјечник саставили Михаило Стевановић и Радосав Бошковић). Београд: Просвета, 1954. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 6). (I издање).

Стевановић, Михаило, Радосав Бошковић. *Рјечник* (уз пјесничка дјела П. П. Његоша). (Рјечник саставили Михаило Стевановић и Радосав Бошковић). Београд: Просвета, 1957. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 6). (Додатни тираж I издања).

Стевановић, Михаило и др. *Речник језика Петра II Петровића Његоша*. (На корицама: *Речник Његошева језика*). Израдили Михаило Стевановић и сарадници Милица Вујанић, Милан Одавић и Милосав Тешић. Уредник Михаило Стевановић. Књ. I: А–О. Београд: Српска књижевна задруга и др., 1983.

Стевановић, Михаило и др. *Речник језика Петра II Петровића Његоша*. (На корицама: *Речник Његошева језика*). Израдили Михаило Стевановић и сарадници Милица Вујанић, Милан Одавић и Милосав Тешић. Уредник Михаило Стевановић. Књ. II: П–Ш. Београд: Српска књижевна задруга и др., 1983.

Стојановић Љуб[омир]. (Критика издања: Решетар 1890). *Просветни īласник* (Београд) XII/1–2 (1891): 57–67.

Стојановић Љуб[омир]. (Критика издања: Решетар 1923). *Просветни īласник* (Београд) XL/5, 6 (1923): 331–334, 394–397 (друге пагинације).

Томановић, Л[азар]. (Критика издања: Решетар 1890). *Нова Зета* (уређује Л. Томановић, Цетиње) III/1 (јануар 1891): 22–25.

Томовић, Слободан. *Коментар Горскоī вијенца*. Никшић: Универзитетска ријеч – Београд: Партизанска књига, 1986.

*

Barac, Antun (prir.). P. P. Njegoš. *Gorski vijenac*. U spomen stogodišnjice prvog izdanja. (Priredio: Antun Barac). Zagreb: Matica hrvatska, 1947.

Ljubiša, S[tefan Mitrov] (prir.). *Gorski vijenac*. Historički dogagjaj pri svršetku sedamnaestog vijeka. Sačinio Petar Petrović Njeguš vladika crnogorski. Prenio s ćirilice na latinicu s tumačenjem S. Ljubiša. Izdala o svom trošku *Matica Dalmatinska*. U Zadru: Tiskom Narodnoga Lista, 1868; Fototipsko izdanje: Muzeji i galerije Budve, Nacionalna biblioteka Crne Gore „Đurđe Crnojević“, 2017.

Радмило Н. Мароевич

СТИХ ПОЭМЫ «ГОРНЫЙ ВЕНЕЦ» ПЕТРА II ПЕТРОВИЧА-НЕГОША
„Збили ти се снови на Турчина!“ [ГВ 518]
(в морфологическом и семантичком аспектах)

Резюме

В серии статей, которая продолжается настоящей работой, рассматриваются лексические и фразеологические единицы, используемые сербским прозаиком эпохи реализма Стефаном Митровичем Любишей в сборнике «Рассказы черногорские и приморские», и они сопоставляются с контекстами произведений сербского поэта эпохи романтизма Петра II Петровича-Негоша с точки зрения лингвистики, поэтики и лингвокультурологии. Анализ проводится, а также проверяется методология исследования, на материале лексических и фразеологических единиц рассказа Любиши «Поп Андрович навый Обилич».

Исследование преследует две общие задачи: во-первых, выявить дополнительные аргументы, способствующие правильному пониманию «темных мест» и вообще лексических и фразеологических единиц в произведениях Негоша; во-вторых, проследить возможное влияние поэта Негоша на язык и стиль прозаика Любиши, явившегося и первым комментатором поэмы «Горный венец».

В работе применяется интертекстуальный сопоставительный подход: пример, засвидетельствованный в рассматриваемом рассказе, сравнивается с контекстом поэмы Негоша «Горный венец» и с комментариями этой поэмы самого Стефана Митровича Любиши

Специфика данного этюда состоит в том, что в нем автор фокусируется на вопросах фразеологической транспозиции (в данном случае – на вопросе перехода свободных словосочетаний во фразеологический тип «антикрылатых слов» и «антикрылатых выражений»).

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
radmilo@mail.ru

Примљен: 8. октобра 2023.
Прихваћен за штампу новембра 2023.

UDC 821.112.2-31.09 Goethe J. W
82.09
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.3

Др Предраг Крстић

ГЕТЕ С ФЛОБЕРОМ: ОБРАЗОВНИ РОМАН И ИДЕЈА ОБРАЗОВАЊА

Рад је посвећен анализи, самеравању и праћењу промена у разумевању образовања у два прозна подухвата која га тематизују: у Гетеовој трилогији о одрастању Вилхелма Мајстера и у Флоберовој приповести о науковању Бувара и Пекишеа. Упућујући на неке савремене увиде теорије образовања, аутор сугерише да се у овим делима не одступа од класичног схватања образовања као задобијања свог лика и места у свету после мање или више бурних и мање или више успешних превирања, али се истовремено сигнализира и искушава граница таквог линеарног разумевања одрастања. На тим маргинама њихових дела, закључује се, може се пронаћи, још увек иронизована или карикирана, будућа идеја образовања као „увек већ“ самообразовања, које не претпоставља дозначени друштвени циљ и окончање истраживачког путовања по могућностима властитог обликовања.

Кључне речи: образовање, образовни роман, Гете, Флобер, путовање.

Bildungsroman је настао и траје као књижевна форма која, сасвим уопштено говорећи, прати „унутрашњи развој“ свог јунака, разумевајући или подразумевајући његово и уопште образовање као „култивисање унутрашњих вредности“ (Assmann 1993: 20; Sorg 1983: 29). У својој класичној варијанти, завршава се, наравно, када се он развио, успут помало лутајући. Али сви реалистички романи пате од те бољке, све приче, па и животи, завршавају се смирајем, после мање или веће приватне одисеје. Све приче имају своје „расколе“ и говоре о њима, али им неминовно „намећу крај, свршетак, који је и крај приче“. Штавише, сврха сваке приповести јесте да некако оконча непомирљиве сукобе које уводи. У једном битном погледу, у погледу очекиваног резултата, свеједно је како ће то урадити: „Било да је срећна или несрећна по свом смислу, последња реч је увек добра реч по свом

месту“ (Liotar 1991: 159). Она закључује причу, она смирује тензију. У мање лошем случају, као чешће у дечјој књижевности, реч је о свесно изабраном исечку, о симпатичној епизоди на путу одрастања, постајања одраслим, о издвојеном пред-времену, времену пре праве формативне, формирајуће или деформишуће, (и)сторије.

1. Целовитост и испусти. У случају Вилхелма Мајстера, све је почело његовим, што ће рећи: Гетеовим (Johann Wolfgang von Goethe), *Позоришним послањем* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*), писаним средином седамдестих година осамнаестог века (а пронађеним и објављеним тек у раном двадестом веку). Средином деведестих година осамнаестог века биле су написане *Године учења* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), да би се Мајстерово образовно путешествије завршило коначном верзијом његових *Година лутања* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*) 1829. године – од његове дечачке и момачке опчињености позориштем градећи само једну етапу. Читава приповест сведочи о сазревању, о променама при и напредовању у одрастању, које се закључује одрицањем од илузија, мирењем са сопственом неизузетношћу, усклађивањем самосвести са реалним потенцијалима, да тако кажемо, деегоцентризацијом и, дакле, срећном социјализацијом: прихватањем образовног руководства мистериозног Друштва из куле и – браком, родитељством и лекарским позивом (видети Majls 2000: 406).

> *Bildung* је заиста то што јесте само уколико у одређеном тренутку може да се сматра закљученим: само ако младост пређе у зрелост, да би се ту и зауставила (Moreti 2000: 435).

То довршење, уцеловљење, проналажење „завичаја“, не само да је модел којим наративни и животни пут тек задобијају смисао него, као што сведоче луталачки ликови Аурелије, харфисте и Мињон у *Годинама учења*, и нема живота уколико се за тим не трага (Moreti 2000: 428). Опасне крајности на том развојном путу Гете детектује у „идеализму“ који апстинира од животне праксе и, с друге стране, управо „практицизму“ који се одрекао хуманистичких идеала. Живот тражи смисао, логику, смер, целину, контролу такође, и Вилхелм то коначно проналази у заједништвима, а не у трагедији усамљеног јунака, не сукобљавањем са светом. Унутрашњи идеали проблематичног појединца измирују се са друштвеном стварношћу – то би могао бити добар опис заплета образовног романа уопште, као и самог одрастања: у оријентирима Гетовог времена говорећи, тражење средњег пута између апстрактног идеализма, који се ипак усмерава на делање, и романтизма који се, поставши чиста контемплација, свео на унутрашњу делатност „лепе душе“ (упоредити Lukacs 1990: 110–112). Добар учитељ та застрањивања (мора да) познаје и лукавом тактиком у коначници изводи ученика на прави пут:

> Није дужност васпитача људи да их чува од заблуде, већ да залуталог води, чак да га пусти да своју заблуду дугим гутљајима потегне из

> пуног пехара; то је мудрост учитеља. Ко само помало срче од своје заблуде, дуго ће живети с њом, он ужива у њој као у реткој срећи; али ако је исцрпе до дна тај је мора упознати, ко није потпуно лишен ума (Gete 1982б: 212).

А по упознавању заблуда и странпутица наступа друштвено помирење уместо слободе, чак срећа уместо слободе и – (само)ограничењем и усредсређивањем на једну димензију, на здрав разум и друштвену корисност (видети Goethe 1998a: 386) – коначна трампа слободе за смисао. Срећом се испоставља, наиме, крај сваког даљег постајања, окончање свих напетости које владају између појединца и света који га окружује, гашење чак и воље за даљим преображајима, извесно прелажење субјекта на страну објекта, прихватање, у најкраћем, „стварности“ каква јесте. Бука и бес могу да умину а социјализација да се срећно заврши, потпуно на страни наводно добровољног и, због окончане епизоде протестног слободарског лутања, пуноправног утапања у хегеловски тоталитет.

> То је узнемирујућа симбиоза домовине и затвора која је *Bildungsromanu* заједничка са сваком другим утопијском формом мишљења; и то нас наводи на питање како читалац може да ужива у ситуацији у којој је индивидуално самоодређење заувек и потпуно избрисано. Одговор лежи у симболичкој размени која је *raison d'être* класичног *Bildungsromana*: јунак жели да ужива апсолутну слободу у конкретном домену своје егзистенције, а у другим областима јунакове друштвене активности стога мора да преовлађује потпуни конформизам. [...] Арогантан и сналажљив у свакодневном животу, он постаје понизан и слабе воље када се суочи са изборима који чине основ и оквир његове егзистенције: ту би се он радо предао надиндивидуалној Истини која његову властиту „личност“ чини излишном, па чак и штетном (Moreti 2000: 437).

И тек онда, по довршењу тог процеса подруштвљавања или удруштвљавања, колективизације личности, наступа („право“) путовање. Тек наиме касни наставак *Година учења*, *Године лутања Вилхелма Мајстера или одречени* (*Die Entsagenden*), одашиље јунака, већ образованог, на пут или на путеве. И *Године учења* су, свакако, некакво путовање, и у њему се штавише хвали путовање као упознавање света и људи у њему (рецимо, Gete 1982a: 42), али се тек у *Годинама лутања* оно тематски приказује, и то кроз ону тему која је у његовом поднаслову: одрицање. Штавише, могло би се рећи да је то средишњи мотив *Година лутања*: тек одрицањем достиже се или успоставља некакав поредак, некаква постојаност заједнице. Стога се, за разлику од страсне позоришне авантуре Вилхелма у *Годинама учења*, у *Годинама лутања* обрачунавају трошкови увида да је „поредак важнији од правичности“ (Köpke 1985: 96; uporediti Bajazetov-Vučen 2000: 527).

Чини се да, сасвим русоовски,[1] путовање долази на ред пошто смо учењем опремљени за њега, као и да тек с његовим искуством може да се

[1] Завршни одељак Русоовог (Jean-Jacques Rousseau) педагошког класика *Емил или о васпитању* носи назив *О путовању*. Путовање ту представља последњи корак којим се

суди и самом образовању, као што Вилхелм и његов син Феликс чине при посети „Педагошкој провинцији“. Вилхелм, наиме, путује са сином и спремно се предаје статусу путника који не остаје дуже од три дана под истим кровом, како налаже „Друштво луталица“. Расправе о образовању које притом покреће у функцији су одлуке где и како Феликс треба да се школује. Вилхелм ће најзад поверити сина Педагошкој провинцији пошто се – или упркос томе што се – упознао с њеном идејном и методском оријентацијом: у наставној стратегији средишња је улога музике, нарочито певања, мада није запостављена ни инструментална музика, песништво и страни језици, а начела или образовне стратегије окупљају се око појма поштовања, комбинованог с елементима понизности и страхопоштовања. Принципе светске историје, па чак и естетике, заступа визуелна представа узорног народа Израеља. Коначно, иако ће чак и Вилхелму драго позориште, његово искуство за које и даље не сматра да је тек „неопростива гршка, узалудан труд“ (Goethe 1998а: 258), прваци Педагошке провинције изложити оштрој осуди и изврг-нути руглу – „за драму је потребна докона гомила, можда чак и светина“ (Goethe 1998а: 256) – Вилхелм ће ипак оставити Феликса у Педагошкој провинцији и вратити се по њега, сада адолесцента, тек после неколико година, када је је решио да доконча „године (самосталног) путовања“.

Гете је већ знао оно на чему ће ускоро инсистирати читава немачка традиција заговарања *Selbstbildunga*: да немачки језик „с правом користи реч образовање како за оно што је настало, тако и за процес настанка“ (Goethe 1998б: 39; uporediti Gadamer 1986: 16–18; Dobrijević – Krstić 2013; Krstić 2021: 91). Та двозначност омогућава померање акцента с друштвеног предузећа на образовање као „ствар појединца, свесно обликовање сопственог живота и преузимање контроле над њим“, а „тајни извор снаге унутар човека самог“ сада се – осамостаљен – супротставља свим спољним утицајима (Assmann 1993: 23). Утолико се и сага о Вилхелму Мајстеру може схватити као образовни роман који собом представља „сублимацију авантуристичког“ романа (Mann 1968: 357), с јасно одређеним странама у конфликту, односно са јунаком и препрекама на његовом путу: укратко, одрастање појединца и његово мање или више (не)уравнотежено уклапање у свет.

Наиме, својом структуром „реализације метафоре ’животни пут’“, те указивањем на потребу за стварањем „нове заједнице“ (Bahtin 1989: 234, 361), он садржи основна својства образовног романа. Ту је лик човека који се „суштински“ развија у роману (Bahtin 1994: 25), а пошто тај развој, према Бахтину (Mihail Bahtin) „зависи од степена усвајања реалног, историјског времена“, јунак се „развија заједно са светом“ (Bahtin 1994: 27). И тако се на крају образовни роман, Гетеов можда и више него други, открива као једна „конзервативна“ или „конзерваторска“ форма, ни налик бунтовном романтичарском устанку младости, већ пре његово неокласицистичко припито-

довршава образовање полазника: „Путовања природно подстичу да се иде до врхунца и крунише стварање човека добрим или злим“ (Rousseau 2002: 104).

мљавање. Заиста, и у средишту *Година учења* налази се „животна прича младог протагонисте, која ће, преко низа заблуда и разочарања, довести до помирења са светом“, једна *Bildungs-Geschichte* која сведочи да није немогућ компромис између „тежњи појединца с једне стране и захтева које свет поставља с друге, самопотврђивања субјекта с једне стране и захтевâ света с друге“ – управо то што Јакобс (Jürgen Jacobs) и Краузе (Markus Krause) сматрају средишњим и безмало ексклузивним обележјем образовног романа (Jacobs – Krause 1989: 37).

Године учења су готове када, поставши оцем, Вилхелм, коначно стиче „врлину грађанина“. Или („право“) учење тек тада може да почне? Тек када се одустане од високопарних циљева и идеала образовања за рачун „доба једностраности“ (Goethe 1998a: 37)? Ако је Гете у *Годинама учења* заиста ограничио идеју образовања на „целовитост“ (Mayer 1975: 145), не би ли можда и критиковао њен циљ „склада“, онда ће управо тако сужен појам образовања постати прикладнији за преображај у умеће живљења, за своје остварење „у практичном животу“ (May 1957: 28), у наставку романа. Извесно је ствар делом и у томе што се појам образовања у *Годинама лутања* везује за својеглаво дете Феликса, а не више за младог Вилхелма у покушају одрастања, који је сада ипак кадар и за ауторефлексију властитог детињства.

Путовање свакако почиње, као доследни али и противречни, можда иронијски наставак учења. Ако је „пуштање корена“, немењање постојећег начина живота без доброг разлога, био Вилхелмов налаз у *Годинама учења* (видети, на пример, Gete 1982a: 62), у *Годинама лутања* Вилхелм ће живети управо као птица селица (Schlechta 1953: 67). Путовање ту више не сведочи о превирањима душе, нема књижевне обраде развојнопсихолошких извештаја, нема повлашћене осматрачнице приповедача, већ се безмало документаристички излаже „објективно“ збивање. Вилхелм је напокон „код куће“ у више ниуколико не непријатељском свету „других људи“, којима се, штавише, препознајући вредност заједништва, „прикључује“ (упоредити Bahtin 1991: 121). Он сада познаје властити положај у космосу и може без зазора а непретенциозно да каже: „кренуо сам у свет да гледам и да мислим“ (Goethe 1998a: 80). Свет је почовечен а човек посветовљен.

Такав несумњиво претенциозан исказ сасвим је, међутим, у складу и са лексиком Гетеовог доба и са његовим уверењима. Потоња се у овом погледу могу сажети у једну корекцију романтичарског леподушја: „ Човек себе познаје само у мери у којој познаје и свет, он света постаје свестан само у себи и себе само у свету“ (Goethe 1998б: 38). Појединац и његово индивидуално образовање више нису довољни: „друштво је увек највиша потреба ваљаног човека“ (Goethe 1998a: 391).

Чињеница да се роман о образовању појединца трансформисао у „Reiseroman“, роман о путовању, или чак „ Kulturroman “ [uporediti Wundt 1932; Žmegač 1987: 353] могла би се, бар са становишта оних тумача који су у Вилхелмовом образовању видели (само)спутавање, схватити као корак

> унатраг. Ако је читаоцу био потребан „робустан осећај за хумор да би крај *Година учења* схватио као срећан“ [Seitz 1996: 136], сада ће, осим стрпљења и домишљатости, морати да ангажује и један врло специфичан резигнативни оптимизам како би прихватио нешто што се ни у време у ком Гете пише није могло подразумевати, а што данас мора да зазвучи управо наивно: наиме, да (анонимна) заједница, па била она и „достојна“, заслужује самоограничавање (Bajazetov-Vučen 2000: 535).

Међутим, пошто је реч о годинама када се путује – о годинама када се путујући учи – Гетеов путопис мора садржати и оне драгоцене луталачке завијутке, испусте, рачвања, откривалачке блескове чак, који би могли да поткрепе и другачију оцену његових наклоности. Тако се у једној готово умотворној речници најављује и гесло образовног путовања будућих времена: „Тешко сваком образовању које разара најделотворнија средства истинског образовања и које нас упућује ка крају, уместо да нас усрећује током самог пута!“ (Gete 1982б: 112). А у једном пасажу Вилхелм као наратор обавештава читаоца о „дивној идеји“ до које је дошла његова сапутница и чије практиковање, додуше, нису дуго уживали: о идеји

> да све књиге поређамо на један огроман сто отворене, да седнемо једно према другоме и да наизменично читамо без икаква реда час из једне, час из друге књиге, и то само по неколико реченица. [...] Тиме смо се забављали редовно, сваки дан, и мало-помало постали смо тако учени да смо се сами себи дивили“ (Gete 1982б: 48).

Хотимично иронијски приказ овог „модела учења“ не говори одмах о његовој дисквалификацији, можда пре о самосвести оних који умеју страсно и/а одговорно да уче, или о дискурзивним ограничењима времена и, у сваком случају, неодољиво подсећа на доживљаје јунака једног другог ремек-дела, које ће се појавити више од пола века касније.

2. Отвореност и растворeност. *Бувар и Пекише* је последње, недовршено, постхумно, 1891. године објављено дело Гистава Флобера (Gustave Flaubert). Бувар и Пекише су чиновници којима изненадно наследство омогућује напуштање Париза и одлазак на село. Благо речено, они нису приказани као препаметни – роман је окарактерисан и као „фарсична енциклопедија људске глупости“ – али упркос интелектуалним хендикепима нису и без нагнућа, и могу или морају изазвати симпатије у својој наивности. Као потпуне незналице, подухватају се, наиме, изучавања и чак бизарне примене својих „сазнања“ из научних области пољопривреде, хемије, биологије, геологије, археологије, архитектуре, историје, политике, религије, књижевности, гимнастике, филозофије, медицине и педагогије – толико смо успели да побројимо – што исходује гротескним ефектима. Али њихова настојања да овладају научним знањем, на томе је акценат, приказују се као катастрофална већ у намери, у приступу, настрану последице.

Неискусни јунаци сусрећу се у ликовима Бувара и Пекишеа с бруталном реалношћу, само сада без поучних димензија Вилхелма Мајстера. Разумљиво, Вилхелм одраста и образује се, ови су одрасли и необразовани – али би да се образују. Они већ имају запослење, које није ни лекарско нити иједно које би одговарало дисциплинама којима ће се утолико посвећеније бавити, а свакако нису опчињени позориштем него књигама (већ и као преписивачи по позиву којем су се, додуше, невољко одазвали), у које, као у посебну стварност, нештедимице зарањају. Њихове „учене" подвиге, каквим год (не)способностима били проткани, мотивише жеља да, одлучно и напречац, изађу из незнања (упоредити Dord-Crouslé 2000: 39), а одређено образовање ипак су стекли и чак напредовали због непатворене и недириговане „радозналости": „Обавештавали су се о открићима, читали проспекте, и захваљујући оволикој радозналости интелигенција им се разви" (Flober 1953: 15). Али се „разви" тек толико да осећају надмоћ над околином коју – рекло би се: у властитој глупости или у бекству од ње – сматраху глупом: „Згађени на свет, одлучише да више никог не виђају, да живе искључиво у својој кући, за саме себе" (Flober 1953: 52). А при крају свог пута посвећеног сазнавања, постадоше и зналци с правом суђења свету:

> Онда се у њиховом духу разви једно жалосно својство, својство да виде глупост и да је више не подносе. Безначајне ствари су их жалостиле: рекламе у новинама, профил неког грађанина, неко глупо размишљање које су случајно чули (Flober 1953: 211).

Бувар и Пекише, као уосталом и Флобер, опчињени су глупошћу, гаје штавише одвратност, гађење према глупости, што ће их нагнати, и аутора и јунаке, на прављење, на писање и/или преписивање, на то да буду писци али и да остану преписивачи, *Збирке отрцаних мисли* или *Речника глупости* (uporediti Dumesnil 1945: CXVII; Cento 1964: XXV). Испрва замишљени као гротескни ликови и отелотворење притупавости властитог доба, помиловани су на крају даром писања и, неретко се уочава, повластицом заступања ауторових идеја при састављању *Збирке глупости*: бити присутан а невидљив (Dumesnil 1945: ЦХ). Ово „експертско" испитивање глупости ниуколико, међутим, није више доброћудно и безопасно. „Лажна једноставност" приче о два чиновника–преписивача могла је послужити као алиби Флоберу, као својеврсна Флоберова „ограда" којом ће, Борхесовим (Jorge Luis Borges) речима, „своје последње сумње и страхове поверити двема неодговорним особама" (Borges 1999: 177). Можда водећу „сумњу или страх" у том смислу представља увид да су

> стереотипи неопходни за правилно функционисање друштва; они представљају једину додирну тачку међу главним јунацима. Они обезбеђују комуникацију, гарантујући иста ментална стремљења појединаца – тако се друштвена кохезија заснива на општој глупости (Greene 1981: 111).

У једном „филозофском роману“ одурним клишеима се, међутим, радије приступа пародијски него гневно, па исто важи и за образовну димензију Бувара и Пекишеа: наивни или безглави емпиризам, који његови јунаци усвајају као руководеће „научно“ начело свог енциклопедијског „курикулума“, бурлескно се закључује при провери искуствено сакупљених „чињеница“. Фарса и сатира овде, међутим, сежу даље од исмевања малограђанске свести – све до указивања или показивања да стварност никада не одговара нашим представама, да су неизбежни пропусти у крхким темељима сваког (са)знања, да је оно увек погрешиво, да извесност не постоји или, још горе, да постоји на начин „перформативне противречности“ – „Извесност да ништа не постоји (ма како била жалосна) ипак је извесност. Мало је људи способних да је имају“ (Flober 1953: 209) – да су наше сазнајне моћи фатално „аутистичне“, да су Бувар и Пекише само једни од многих, од свих, жртава књишког знања (uporediti Bernheimer 1974: 143).

Наопака метода чиновника-преписивача карикира се од почетка романа, а да би роман оправдао такву бурлескну потку, извесно је да до ваљаног метода они никада неће доћи. Они су слепи за понор између својих уверења и стварности и неспособни да утврде узроке појава. Али њихова „воља за знањем“, њихов порив да се ствари једном засвагда разумеју и објасне, не би ли се упокојиле а они успокојили, та огољена потреба стицања „истина“ и овладавања проблемима, неугасива је: у настојању да се пошто-пото докопају Истине, Бувар и Пекише грозничаво траже, проналазе и усвајају и највулгарније информације из уџбеника и приручника, упркос томе што је Флобер тако удесио сцену да је очито да се тим изворима не може безрезервно веровати и да извесно постоје „противречности међу најстручнијим научницима“ (Jasinski 1975: 316). Па и кад им пође за руком да нешто „сазнају“, драматично су хендикепирани за вештину практичне примене знања, за примену „апстрактног знања на појединачне случајеве“, као и за повезивања већ научених лекција: увек почињу од нуле. Или, сасвим прецизно и кантовски говорећи, недостаје им у потпуности моћ расуђивања (Грангер 1991: 93). Тражећи разлог или оправдање и у славу педагогије говорећи, пак, могло би се рећи да „нису могли да науче умеће учења“, будући да „нису имали учитеља који би их водио и саветовао“ (Dumesnil 1945: ЦХ).

Незналице, међутим, нису глупе. А понеке можда сведоче о памети која прекорачује границе знања које се може научити из књига, о „општој немогућности изналажења пута за ваљану примену књишког знања и за одговарајућу представу о свету преко масе књига из универзалне библиотеке“ (Höfner 1987: 151; uporediti Lalonde 1993: 73). У залеђу сатире о два амбициозна писара разоткрива се (једва) скривен Флоберов скептицизам у погледу могућности кохерентног знања, могућности онога што ће пола века касније и даље настојати да остваре Ото Нојрат (Otto Neurath), Рудолф Карнап (Rudolf Carnap), Филип Франк (Philipp Frank), Ханс Хан (Hans Hahn) и Чарлс Морис (Charles W. Morris), планирајући и реализујући, у својеврсном наставку просветитељског пројекта, међународну енциклопедију „уједињене

науке“ (*Einheitswissenschaft*) (videti Neurath 1981: 817–875; uporediti Krstić 2016: 229–231).

> Основна и најважнија структура *Бувара и Пекишеа*, односно неуспеха ’јунака’, не произлази искључиво из наивног и недовољно озбиљног понашања главних ликова; овај неуспех такође проистиче, у великом броју случајева, из чињенице да сама епистема тог времена не представља више кохерентан и затворен систем различитих грана знања, већ се распала у мноштво наука и аутономних/хетерономних методологија које се међусобно такмиче (Хöфнер 1987: 157).

3. Образовање и/као путовање. Када је реч о савременој теорији образовања, могло би се рећи да она већу опасност по свој предмет проналази у ономе што у нашем језику та глаголска именица сугерише, а и на другим језицима одвајкада подразумева:[2] опасност коначног задобијања лика, слике, образа, форме која је коначна, од формирања које петрификацијом постаје деформисање. Другим речима, оваква или онаква образованост је сумњива, можда чак и непожељна, али само образовање није: њега би ваљало одвојити од циља, као што се путовања одвајају од обавезујућих дестинација, као што се прво – у сваком случају – повлашћује у односу на друго.

> Бити образован не значи стићи на неко одредиште; то значи путовати с различитим погледом. Не треба се грозничаво припремати за оно што лежи испред нас, него с прецизношћу, страшћу и укусом радити на вредним стварима које су нам при руци (Peters 1965: 110).

Уколико се усвоји та корекција у разумевању образовања, онда би се, у сликама књижевних ликова образовних или параобразовних романа говорећи, хотимице провокативно могло рећи: радије Бувар и Пекише него Вилхелм Мајстер. И радије године лутања него године учења. Ухо навикло на диктат колективних циљева и личних „остваривања“ у њиховом кључу, онда као и сада, то може чути као скандалозно заступништво. Оно то и јесте. Оно наиме једино, а да то једино уопште није мало, хоће да сугерише како би можда било упутно глаголе повезане с образовањем учинити трајним и мислити их као трајне радње: радије инфинитивно остваривање, него дефинитивно или с обзиром на (с)покој остварења дефинисано кретање, радије обликовање него обликованост и радије образовање него образованост, него уображена илузија коначне изображености.

---

[2] Грчка *paideia*, као и немачко *Bildung*, па и француско *formation*, исто као и наше образовање, везано је за замисао задобијања форме. Било да је у питању ћуп, скулптура или човек, односно дете, увек је реч о његовом „свесном изграђивању“, о умећу да се нешто обликује; увек је реч о „одношењу на оно што уметнички обликује, на оно што је уметнички пластично, као и на нормативну слику која ономе ко образује лебди пред очима, на ’idea’ или ’typos’” (Jeger 1991: 11).

При таквом стању ствари, не звучи као лоша стратегија – да употребимо неке традиционале постмодернизма (uporediti, redom, Brikner – Finkelkrot 1989; Lyotard 2005; Bauman 1995; Kaplan 1996) – изабрати као хеуристичку и, што да не, педагошку сугестију: каталог а не дедуктивно извођење, „логику“ *и-и* а не *или-или* или *према томе*, есеј а не систем, антидоктринарност а не наук, лутање а не метод. Ако *Bildungsroman* још и није могао или не може да одрастање замисли без дестинације одраслости, без остварења своје циљем унапред одређене намере, већ само као једно путовање које мање-више линеарно тече од тачке *а* до тачке *б*, као избегавање удеса оних одвајкада проклетих људи и уклетих бродова који су осуђени на вечно лутање; и ако се постмодерни путник, насупрот „ходочаснику“ који животно, који животом путује, да би остварио зацртани циљ, хотимице опредељује управо за бесцељно лутање, скитњу, одступање од сваке обавезаности и сваке фиксираности (Bauman 1996), зашто не бисмо поопштили искуство образовног самотрагалаштва, истраживања себе самог кроз мноштво сусрета, књижевних колико и „стварних“, не ограничавајући га на „сегмент“ одрастања и проширујући оно што је сматрано епизодом на целину образовног догађаја? Гете је можда наслућивао или декларативно изнео ту могућност; Флобер је пародијски и отрежњући искушао, али застрашени понором посвемашње отворености који наговештава, радије су је ограничили или карикирали него доследно заговарали.

А једно не реструктурирано него деструктурирано образовно путовање, и путовање образовања, могло би се замислити и домислити и као оперисано од циља, али и од комплетне (методо)логике дириговане и администрираног обликовања аморфног материјала. Једно образовно путовање – романсирано можда и пре него другачије – чији би се описи морали приближити десупстанцијализованим, опрезним и нијансираним тоновима, у смислу у којем Лиотар (Jean-François Lyotard) каже да је „једино важно детињство сусрета, дочек што га приређујемо самој зачуђености да се (нешто) догађа, поштовање према догађају“ (Lyotard 1990: 130). Свега тога у траговима има и код Гетеа и код Флобера. Чињеница да те трагове нису развили или су устукнули пред напуштањем образовне нормативности које су наговештавали не чини их мање значајним беочузима при оријентисању у граничницима, дилемама и парадоксима разумевања образовања и писања о њему.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Assmann, Aleida. *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt am Main, New York: Campus, 1993.

Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.

Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1991.

Bahtin, Mihail. Postavljanje problema romana o vaspitanju. Preveo Aleksandar Pivar. *Krovovi* 8/31-32 (1995): 25–27.

Bajazetov-Vučen, Aleksandra. Vilhelm Majster, bezazleno posvojče života. *Reč* 60/5 (2000): 507–538.

Bauman, Zygmunt. *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell, 1995.

Bauman, Zygmunt. From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. Stuart Hall, Paul du Gay (Eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996, 18–38.

Bernheimer, Charles. Linguistic Realism in Flaubert's Bouvard et Pécuchet, *Novel: A Forum on Fiction* 7/2 (1974): 143–158.

Brikner, Paskal, Alen Finkelkrot. *Novi ljubavni nered*. Beograd: Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, 1989.

Borges, Jorge Luis (1999), „Vindicación de 'Bouvard et Pécuchet'". Jorge Luis Borges. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 176–178.

Cento, Alberto. „Prégouverneur", Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento, Napoli, Paris: Istituto Universitario Orientale et Paris/Nizet, 1964.

Dobrijević, Aleksandar, Predrag Krstić. Self-Education and University. *Synthesis Philosophica* 55–56/1–2 (2013): 83–96.

Dord-Crouslé, Stéphanie. *„Bouvard et Pécuchet" de Flaubert, une „encyclopédie critique en farce"*. Paris: Belin, 2000.

Dumesnil, René. *Introduction pour Bouvard et Pécuchet*. Paris: Société les Belles Lettres, 1945.

Flober, Gistav. *Buvar i Pekiše*. Prevela Dobrila Stošić. Beograd, Novo pokolenje, 1953.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Gadamer, Gesammelte Werke, Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1986.

Gete, Johan Volfgang. *Godine učenja Vilhelma Majstera*. Tom 1. Prevela Vera Stojić. Beograd: Rad, 1982a.

Gete, Johan Volfgang. *Godine učenja Vilhelma Majstera*. Tom 2. Preveo Gligorije Ernjaković. Beograd: Rad, 1982b.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 8. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998a, 7–516.

Goethe, Johann Wolfgang von. Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort, *Johann Wolfgang von Goethe, Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 13. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998b, 37–41.

Granger, Gilles G. Savoir scientifique et défaut de jugement dans *Bouvard et Pécuchet*". *Littérature* 82 (1991): 86–95.

Greene, John. Structure et épistémologie dans *Bouvard et Pécuchet*". *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur „Bouvard et Pécuchet": actes du colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 mars 1980*. Paris: SEDES, 1981, 111–128.

Höfner, Eckard. *Bouvard et Pécuchet* et la science livresque. Remarques épistémologiques et poétologiques sur la dernière œuvre de Flaubert. Alfonso de Toro (éd.). *Gustave*

Flaubert. Procédés narratifs et Fondements épistémologiques. Tübingen: Gunter Narr, 1987, 149–171.

Jacobs, Jürgen, Markus Krause. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 1989.

Jasinski, René. Le thème de l'échec dans L'Éducation sentimentale et *Bouvard et Pécuchet*. René Jasinski, *À travers le XIXe siècle*. Paris: Minard, 1975, 302–322.

Jeger, Verner. *Paideia. Oblikovanje grčkog čoveka*. Preveli: Olga Kostrešević, Drinka Gojković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1991.

Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.

Köpke, Wulf. Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. James McLeod (hrsg.). *Goethes Erzählwerk*. Stuttgart: Reclam, 1985, 73–102.

Krstić, Predrag. *Strategije odrastanja: prosvećenost i reakcije*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Krstić, Predrag. Rekvijem za Humbolta: *Bildung* i *Zeitgeist*. *Theoria* 64/1 (2021): 91–111.

Lalonde, Norman. La somme et le récit: l'exemple de *Bouvardet Pécuchet*. *Littératures* 29 (1993): 73–85.

Liotar, Žan-Fransoa. *Raskol*. Prevela Svetlana Stojanović. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.

Lyotard, Jean-François. *Postmoderna protumačena djeci: pisma 1982–1985*. Prevela Ksenija Jančin. Zagreb: „August Cesarec", Naprijed, 1990.

Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Prevela Tatiana Tadić. Zagreb: Ibis grafika, 2005.

Lukacs, Georg. *Teorija romana. Jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. Preveo Kasim Prohić. Sarajevo: „Veselin Masleša", Svjetlost, 1990.

Majls, D. H. Pikarov put do ispovedaonice. Junak nemačkog obrazovnog romana. Prevela Aleksandra Bajazetov-Vučen. *Reč* 60/5 (2000): 399–416.

Mann, Thomas. Die Kunst des Romans. Thomas Mann, *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. Band 2. Frankfurt am Main: Fischer, 1968, 350–360.

May, Kurt. Wilhelm Meisters Lehrjahre, ein Bildungsroman? *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957): 1–37.

Mayer, Gerhart. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Gestaltbegriff und Werkstruktur. *Goethe-Jahrbuch* 92 (1975): 140–164.

Moreti, Franko. *Bildungsroman* kao simbolička forma. Prevela Aleksandra Kostić. *Reč* 60/5 (2000): 417–452.

Neurath, Otto. *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*. Band 2. Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1981.

Peters, R. S. Education as Initiation. R. D. Archambault (Ed.), *Philosophical Analysis and Education*. London, New York: Routledge & Kegan Paul, 1965, 87–111.

Rousseau, Jean-Jacques. *Émile ou de l'Éducation 5*: *Sophie ou la femme*, Chicoutimi, Québec: Les classiques des sciences sociales, 2002.

Schlechta, Karl. *Goethes Wilhelm Meister*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1953.
Seitz, Erwin. Die Vernuft des Menschen und die Verführung durch das Leben. Eine Studie zu den „Lehrjahren". *Goethe-Jahrbuch* 113 (1996): 121–137.
Sorg, Klaus-Dieter. *Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983.
Wundt, Max. *Goethes Wilhelm Meister und die Entstehung des modernen Lebensideals*. Berlin, Leipzig: Walter de Gruyter, 1932.
Žmegač, Viktor. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1987.

Predrag Krstić

GOETHE WITH FLOBER: THE EDUCATIONAL NOVEL AND THE IDEA OF EDUCATION

Summary

The work is dedicated to the analysis, comparison and monitoring of changes in the understanding of education in two prose endeavors that thematize it: in Goethe's trilogy about the growing up of Wilhelm Meister and in Flaubert's story about the apprenticeship of Bouvard and Péquichet. Referring to some contemporary insights of the theory of education, the author suggests that these works does not deviate from the classical understanding of education as gaining one's character and place in the world after more or less stormy and more or less successful turmoil, but at the same time signals and tests the limit of such a linear understanding of growing up. On the margins of these works, it is concluded, one can find, still ironized or caricatured, the future idea of education as "always already" self-education, which does not presuppose the given social goal and the completion of the research journey according to the possibilities of one's own shaping.

Универзитет у Београду
Институт за филозофију и друштвену теорију
predrag.krstic@ifdt.bg.ac.rs

Примљен: 12. септембра 2023.
Прихваћен за штампу новембра 2023.

UDC 821.163.41.09
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.4

Др Михајло Пантић

ИСТОРИЈА, КУЛТУРА, СТВАРНОСТ И ИМАГИНАЦИЈА: КАРАКТЕРИСТИКЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ПОСЛЕ ПАДА БЕРЛИНСКОГ ЗИДА (I)*

У раду се описују и коментаришу промене настале у српској књижевности после пада Берлинског зида. Посебно се истиче неиздиференцираност њене друштвене улоге, изузимајући образовање и забаву. Констатује се стална променљивост поетика и напоредно, дехијерархизовано постојање различитих, често и опречних стваралачких концепција. Уочава се слабљење друштвено корективне улоге књижевности и њено настојање да поступцима фикционализације сећања и детрауматизације, као и оцртавања природе како појединачног тако и колективног идентитета проникне, колико је то могуће, у кључна, махом негативна, кризна обележја савремености и скоријих минулих времена.

Кључне речи: српска књижевност, друштвена функција књижевности, поетичка парадигма, књижевност и стварност, тржиште уметности, фикционализација, детрауматизација.

Друштвена / историјска стварност у Србији после пада Берлинског зида обележена је низом маркантних социјалних, превасходно политичких али и иних збивања која су у великој, ако не и пресудној мери, утичући и на судбине појединаца и на укупно стање и поредак државне заједнице, као и на њено место у Европи, значајно изменила природу и статус културе, а унутар ње и саме књижевности која је, током година, постепено губила некадашњи значај симболички репрезентативне уметничке форме. На који је начин назначена стварност – обележена најпре падом Берлинског зида, па потом урушавањем старог комунистичко-социјалистичког друштвеног система, декомпозицијом друге и треће Југославије,[1] грађанским ратовима, увођењем

* Овај рад настао је у оквиру научноистраживачког пројекта 1634, „Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање" (SLITaM), уз подршку Фонда за науку Републике Србије.

[1] Види нпр. Бакић и др. (2013); Ђуриић – Кнежевић – Јовановић (прир.) (2013); Čomski (2018).

вишепартизма, слабљењем институција, падом режима 1999. године, атентатом на премијера, спорим и никада досегнутим успостављањем стварног демократског поретка, бесконачном транзицијом и свакидашњим животом који протиче у стању хроничне кризе – утицала на промену књижевне имагинације, и шта су резултати те промене, питање је на које се не може одговорити ни лако ни једноставно. Тај одговор, наиме, мора бити полиперспективан и захтева мултидисциплинаран приступ, уз примену социолошких и политичких теорија, преко феноменолошких увида и компаративних анализа, до иманентне критике и херменеутике.

Да кључни, махом трауматични историјски догађаји преобразе уметност и наметну јој нове теме и „каноне" (како је говорио Милош Црњански[2]), будући да траума неизбежно захтева катарзу, правило је потврђено безброј пута. Довољно је тек присетити се на који се начин српска књижевност мењала после Првог, а потом и Другог светског рата. Искуство Великог рата узроковало је појаву наглашеног индивидуализма и припадајућих иновативних, авангардних покрета,[3] док се након Другог светског рата као доминантно наметнуло питање односа владајуће идеологије и саме књижевности,[4] које ће на различите начине остати у првом плану јавних расправа све до пада Берлинског зида, када ће та веза, појавом постмодернистичких поетика,[5] бити ако не сасвим укинута, а оно до екстрема релативизована. Тиме је, међутим, књижевност почела да губи снагу ширег друштвеног утицаја, и њена важност остала је углавном у сфери индивидуалних (стваралачких и читалачких) предиспозиција. Потом су уследили нови таласи „јаког притиска" историје и та уметност опет се нашла пред искушењима (де)трауматизације, обликовања и фикционализације сећања,[6] као и сведочења тек минуле и нове стварности (модел „проговора"), а збирно узев и пред императивом оцртавања идентитета, како индивидуалног, тако и оног ширег, колективног, у чијим оквирима настаје, јер јој управо отуда долазе многи важни, незаобилазни подстицаји. И ту се такође поновило (интраимаголошко) правило да друштво до самосвести, до представе о себи, долази посредством уметничких форми, у чијој основи најчешће почива субјектом одређен књижевни

---

[2] Промену уметности након рата констатовао је већ Милош Црњански у познатом тексту „Објашњење *Сумашре*", аподиктичним ставом: „Пале су идеје, форме, и хвала богу и канони" (цитирано према Tešić 1983: VIII).

[3] Види нпр. Јовић – Новаковић – Тодоровић (2015).

[4] О томе види у Палавестра (1983).

[5] „Постмодернистичке тенденције у српској књижевности биле су резултат деловања како чисто књижевних, тако и општекултурних чињеница које су имале национални и транснационални карактер" (Татаренко 2013: 13). Такође види Пантић (1994; 1999; 2003).

[6] „Овај тип историографске нарације често се", примећује Тихомир Брајовић, „граничи с *примењеном књижевношћу* своје врсте као оним списатељским модусом који у себи спаја белетристичка и сасвим прагматична интересовања, успостављајући се тако у облику 'нечисте' или *хибридне фикције* […] с изразитим сазнајно-корективним и подразумевајуће компензативним амбицијама" (Брајовић 2009: 70).

израз, свеједно да ли је реч о прози, поезији и драми или, секундарно, о литерарној подлози у филму и другим визуелним облицима, а терцијерно и у музици, сликарству, перформансу...

И ма колико програмски или спонтано тежила посебности, односно самодовољности обликованих светова, а врло често и наглашеном порицању везе са друштвеним контекстом унутар кога бива створена и наставља да постоји, ниједна уметност, а посебно књижевност, не може – чак и када то не жели или интенционално заобилази – избећи релационирање са стварношћу, са свакидашњицом, историјом, политиком, и свим другим пољима манифестације људског постојања и деловања. Да такве везе нема, књижевност не би имала разлога да постоји, или би тај разлог био социјално ирелевантан, будући да уметност сваке врсте, а посебно она која се заснива на употреби језика, ствара одговарајуће представе о свету. Ту одмах треба указати на двосмерност назначеног процеса: појединачно и колективно искуство, ма колико да је представљено у фикционалним или симболичким кодовима своју спознајну (и естетску) пуноћу добија управо у уметничким формама и, обрне ли се перспектива, управо те уметничке форме осведочују смисао или бесмисао света. Како се мења сам свет, нарочито интензивно током ратних, поратних и свакодневних кризних времена, тако се мења и сама уметност, у конкретном случају и књижевност.[7]

Таква промена може се уочити на више нивоа, почев од увођења и обликовања нових тема (задатих непосредним, личним или заједничким, разноврсним, често и трауматичним искуством), преко стварања нових или иновираних форми (чије порекло је неретко у дигиталној сфери), до промене ауторске поетике, па и тешко одредивог, но ипак постојећег глобалног лика саме књижевности.[8] Промена поетике, увођење нових изражајних облика, преусмеравање природе имагинације и превласт новоуведених тема, међутим, што треба посебно истаћи, нужно не резултира естетски успелијим делима. Напротив, масовност књижевне продукције,[9] боље рећи енормно повећан број књига које претендују на то да буду сматране књижевношћу, знатно отежава уочавање евентуалних стварних естетских вредности. Једноставније речено, током протеклих деценија написане су на српском језику стотине и стотине књига које су на овај или онај начин тематизовале скорашњу минулост или непосредну садашњост јер свако искуство, по природи ствари, жели да буде у одговарајућој форми сачувано; свака траума, како је већ речено, тражи своје прочишћење, а сећање, као извор и подстицај тежи да буде обликовано посредством одговарајућег језичког израза, али ће сваки помнији истраживач тога раздобља (видети фусноту 10) застати пред

---

[7] Види Pantić (1995: 9–46).

[8] Види нпр. „Novi lik srpske književnosti" (Pantić 2009: 36–44).

[9] „Карактеристично *преобиље* савремене белетристичке 'продукције', следом културноисторијских и политичкоисторијских околности посебно [је], чини се, изражено у савременој српској књижевности" (Брајовић 2009: 9).

питањима селекције, индикативности, репрезентативности, а посебно пред питањем изузетности (ново)насталих књижевних остварења (одређивања дела која суштински обележавају и симболички представљају поменуту епоху). Утолико више расте значај мултидисциплинарних приступа и пројектних истраживања и тумачења која би могла резултовати одговарајућим закључцима и уједно бити подстицај или полазна основа за даља истраживања и читања / интерпретације књижевности датог периода.

Шта се, дакле, све десило са српском књижевношћу после пада Берлинског зида у новонасталим друштвено-историјским околностима? То питање захтева посебан, сложен, слојевит, разнолик, речју: нимало једноставан одговор. Већ је у пређашњим историјама књижевности више пута преиспитиван и потврђен став / учење да је та уметност у традицији, почев од периода барока и просветитељства, па уза све преображаје и током модерних времена, успостављена као облик друштвене и уметничке репрезентације, односно као нарочит, повлашћен вид акумулирања естетизованог знања и грађења представа о свету.[10] Такву мисију књижевност је у српској култури започела током 18. и 19. века (код других, већих европских народа још и раније), а у потпуности се реализовала у модерним временима, обележеним постепеним преласком са колективистичке на субјективну стваралачку перспективу. У свим поменутим столећима она је добила и учврстила улогу по много чему повлашћеног места у средишту културе, при чему су најзначајнији писци сматрани њеним елитним репрезентима или стожерним фигурама националне посебности / идентитета. (Довољно је указати на део споменичке културе, на називе одговарајућих установа, школа, библиотека и на имена улица.)

У свим тим прошлим вековима књижевност је, другим речима, постала посебна, друштвено одговорна институција чије учинке су користили и даље користе и подржавају друге институције: образовни систем од основне школе до универзитета, академије, позоришта, религијске установе, библиотеке, издавачи, поједини медији, и тако редом, често у њој тражећи и налазећи један од основних разлога успостављања и своје текуће, понекад и основне делатности. У вредносном систему културе, односно у порецима који у њој владају, књижевност је са разлогом сматрана уметношћу која сублимира, синтетизује и испољава све друге облике људског сазнања, осећања и виђења света, разуме се, у посебном, језички имагинарном виду. Самим тим и књижевници су прихватани и афирмисани као јавне личности које својим делима најдубље проничу у природу и смисао историјске и текуће стварности, као најбољи познаваоци менталитета и идентификаторних особина језичког колектива којем припадају, а њихова дела сматрана су и даље се сматрају највреднијим елементима националне традиције, гарантима њених вредности које се увек изнова тумаче, сагласно промени времена, друштвених и културних кодова, а уједно и припадајућих интерпретативних школа које ту промену прате и осведочују.

---

[10] Види нпр. Samardžija et al. (2011).

Тако је било и у даљој и у ближој традицији, па је такав културни образац добрим својим делом активан и данас. Он се, што по инерцији памћења, што по систематичном или научном раду у области културе, негује до непосредне савремености, и то махом у одговарајућим, претходно поменутим институцијама, док се у најширем јавном простору то чини спорадично и по изузетку (на пример: обележавање јубилеја неког значајног писца, додела неке важне награде итд.) Постоји, међутим, и низ коренитих промена, карактеристичних за епоху после пада Берлинског зида, које се са мање или више разлика у односу на европски контекст, уочавају и у српској књижевности, а о чему ће још бити више речи. На пример, савремени писци (уз неколико изузетака), а готово никако њихова (чак и најуспелија) дела, у поређењу са културним односима успостављеним у ранијим историјским раздобљима – када се уобичајено говорило да је неки „наш" писац велики, и следствено томе да је управо „наша" велика култура омогућила појаву таквих индивидуалних талената, па смо, у крајњу руку, и „ми" сами били велики – не узимају се више као на висину издвојене фигуре или остварења погодна за колективну идентификацију.

Данас, надаље, те промене постају све интензивније, захваљујући понајпре увођењу, умножавању и превласти дигиталног начина комуницирања, а потом и због флуентности поетичких парадигми. На пример, писац понекад постаје тек експоненцијална функција, извршилац наруџбе одговарајуће уредничке или издавачеве воље, а његова културна мисија се, од етичке и просветитељске, које видно слабе, испрва полако, а потом све изразитије и све више преображавала у улогу нешто амбициознијег, интелектуализованог забављача захтевнијег, образованијег дела публике, *opinion maker*-а, мултипликатора или новог дизајнера оних стереотипа које тржиште уметности и не посебно широк аудиторијум захтевају. Од пада Берлинског зида наовамо, у доба проглашене или задобијене слободе, зависи од тога како се гледа (да ли је „дата" или „освојена"?), у књижевности се све може написати и рећи, али је питање да ли се тиме што је речено и написано, може било шта учинити, уколико, наравно, то није подржано одговарајућим, понајчешће економским интересом. Дакле, пронађена је формула по којој *know how* књижевности ипак бива прерачунато у конкретну материјалну вредност.

Како нам показује искуство историје и српске књижевности, током 19. и 20. века књижевност је имала јасно испољену релациону димензију, много јачу и видљивију него данас. Њен значај је, наиме, махом одређиван изван ње саме, према неком друштвено повлашћеном моменту или прекретничком догађају од опште важности, при чему је примарна књижевна функција, она поетска и етичка, по правилу потискивана у други или чак трећи план. Ни у нашем времену није битно различито од тога, с тим што друга страна таквог односа више није идеологија или политика, већ пре свега тржиште – уметност је, недвосмислено, постала само део који учествује у процени и размени материјалних вредности, што се најбоље може видети на примеру филма или сликарства, али ни књижевност није из тога изузета.

Са друге стране гледано, националне културе, не само из југоисточне Европе, радије канонизују оне писце чије дело има недвосмислене екстерне функције, док се естетска димензија или подразумева или, понекад, сасвим заобилази. Томе треба додати да се посебна карактеристичност савремене српске књижевности, као и књижевности других словенских народа са Балкана, огледа у чињеници да збивања из ближе и даље историје, потом, одређеним делом, текућа свакидашњица, а у знатној мери и политичка, неинтимна стварност снажно одређују тип књижевне имагинације, намећу јој теме или идеологемске ставове, најпре тако што следе и афирмишу, а потом и тако што побијају и демистификују те обимом и значајем „велике" или „мале" поетичке, али и политичке концепте. У том контексту ваља се подсетити да је већ у епохи просветитељства, када је о српској књижевности реч, посебно развијана индивидуална, али и колективна еманципаторска функција књижевности. Сећање на њу очувано је и у нашем добу, премда се управо у њему проблематизује и појам и значај самог знања; знање такође добија конкретну тржишну цену, а има и „акција", као у супермаркетима, на *work shop*-овима, брзим курсевима, и *ad hoc* семинарима.

У раном романтизму постаје доминантнан колективна идентификаторна функција – књижевност превасходно језички и тематски потврђује посебност националног идентитета; субјекат који пише постаје средиште књижевног текста, али из вида не испушта него наглашава значај представе о колективу којем припада и до извесне мере га идеализује и слави. Реалистичка стилска формација ће на то надоградити став да је књижевност оно најбоље чиме се једна заједница представља пред другима, и што је у пуној мери афирмише пред светом, али ће такође формирати и одговарајућу, махом конзервативну, корективну критичку дистанцу према стварности (старо је увек боље од новог). Епоха модернизма, која је на различите начине, и у различитим видовима обележила уметничку праксу 20. века, развила је, осим осталих, идеолошку, антиидеолошку и друштвено апелативну функцију (при чему појам ангажмана добија посебан, истакнут значај), али се паралелно с тим снажно промовише идеја о ексклузивности, односно аутономности књижевног текста, што се са новонасталог временског растојања може тумачити и као посебан вид одбране слободе књижевног изражавања у идеолошки ригидним, опресивним друштвеним системима, на један начин на Истоку, а на други на Западу. Освајање права књижевности да о друштвеним појавама говори што слободније, мимо прописаних, владајућих режимских стега, уз ризик изазивања репресије у различитим видовима, од физичке елиминације аутора, преко затворских казни, прогонства и дисидентства, важна је чињеница модерне епохе, па у том кључу, када је реч о тумачењу књижевности, ваља видети појаву и развој низа драгоцених методолошких школа или оријентација које су текст тумачиле као оделит, независан језички феномен. На пример, феноменолошки заснована интерпретација обраћала је пажњу искључиво на текст као такав (лингвистичко острво за себе), негирајући могућност или покушај његовог тумачења као

чиниоца једног сложеног (са)односа. Тако „заштићена" књижевност је после Другог светског рата до пада Берлинског зида, имајући неспорну критичку, корозивну улогу у идеолошки наметнутим друштвеним системима, добијала на важности, и сагласно томе често бивала у средишту културе, односно културних збивања.

Све описане функције релативизоване су у скоријим деценијама; књижевност, како сведоче и савремени писци,[11] данас нема објективан значај који је имала пре само тридесетак година. За тако кратко време измењен је и стваралачки, и рецепцијски и интерпретативни амбијент, и једино је од хуманистичког, просветитељског концепта у тој области остао такође ослабљен друштвени напор да се некако очува, у промењеном виду, образовно-васпитна функција књижевности. Ако се више не може са сигурношћу тврдити која је данас њена доминантна друштвена функција, јасно је да је та уметност и даље прилично добар (јер бољег нема) начин да се одшколују и у духу етичности васпитају и образују генерације које долазе.

Промену друштвеног контекста, и статуса уметности у њему, прати и одговарајућа промена самог књижевног система. Већ у 19. веку успостављен као доминантан и друштвено најактивнији, најутицајнији жанр, роман је у другој половини 20. и првим деценијама 21. века у потпуности препокрио књижевно поље, изазивајући још какво-такво интересовање упућеније јавности, док су све остале књижевне форме, изузимајући донекле драмске инсценације, скрајнуте на маргину. Са нешто горке слободе могло би се рећи да су те форме прешле у илегалу и да опстају захваљујући само онима који их стварају и онима који их читају, а таквих је у односу на величину популације статистички малтене занемарљив број. Такође треба констатовати да су неке од тих форми, попут есеја или кратке-кратке приче, доживеле снажан преображај. Кратка-кратка прича прилагодила се сфери дигиталне комуникације, а слично се, у домену публицистике, збило са есејем, јединoм отворено апелативном, информативном, коментаторском, ангажованом формом. Савремени есеј не заобилази нити поништава књижевне и егзактно проверљиве елементе (наравно да „мора бити" препознатљив по ауторовом стилу и имати логички систем аргументације), али најчешће не бива писан из естетских побуда, већ са намером да активно делује речима, да указује на разне друштвене аномалије и девијантна стања, односно да се залаже за њихову корекцију. Такав есеј је заправо нова форма, јер се мења и његова

[11] „Књижевност је, не само код нас, изгубила на значају који је имала у 19. столећу из више разлога. Треба бити свестан да разлози нису само у промени типа духовности, већ су и технолошке природе, али и да је место које је књига имала, добрим делом, такође технолошке и нимало духовне природе. Књига је, захваљујући Гутенбергу, постала први масовни индустријски производ. […] Зато писци и добијају своје важно место у друштву, они су једноставно укључени у велики идеолошки пројект. Тај посао је обављен, а развој нових технологија, пре свега телевизије, пружа много ефикаснија средства за остварење разних идеолошких циљева" (Радослав Петковић, „Свет је нешто много веће", нав. према: Пантић 2007: 238–239).

природа и његов облик, који се у публицистици назива колумна, а у дигиталној сфери блог. Занимљиво је да их аутори често колекционирају и објављују у форми (папирне) књиге претендујући на њихово дуже трајање и поновно читање, што је ипак књижевна особина / амбиција. Но, иако новим есејем њихови аутори врше можда и најснажнији утицај на јавну сферу, не може се тврдити да мишљење или ставови исказани у тој форми имају општу важност; премда су по природи монолошки они посредно позивају на друштвени дијалог, и мада су захваљујући медијима у којима се појављују најбројнија (пара)књижевна форма, они су махом ипак усмерени на групе истомишљеника, што води закључку да њихов стварни друштвени учинак остаје неизвестан, без обзира на сам квалитет понуђеног текста.

У нашем добу – губећи свој друштвени утицај, а делом и политичку субверзивност, на коју се, чак и када је има, готово нико не обазире (писци бивају изложени осуди власти или супротномислећих појединаца / аутора због свог јавног деловања, али не и због написаних књига) – књижевност се све више уклапа у владајуће тржишне механизме или правила те врсте, а можда би тачније било рећи да је обрнуто: тржиште у великој мери усмерава кретања у књижевности, па и у самом процесу писања. Воља потенцијалне публике, и повлађивање њеним очекивањима постаје манипулативни стваралачки императив – пише се да би се допало публици, да би се књига добро продавала, да би писац постао популаран и добијао награде, и тако редом. У говору о савременој књижевности, гледано из шире друштвене перспективе, данас није могуће избећи питање мерења читаности што води наопаком „правилу" да су најчитаније књиге уједно и најбоље. Потом је назаобилазан и утицај маркетинга (оглашавања у медијима, прављења топ-листа и наручених „критичких" текстова, у суперлативима срочених „блурбова" на корицама) или дистрибуције: осим у књижарским ланцима и малим књижарама књиге је данас могуће купити и на киосцима, у самопослугама, бензинским пумпама и код уличних продаваца и, не на крају, самог тиража (на пример, уобичајено, осим у изузетним случајевима познатости и читаности дела неког писца, роман се штампа у 1000, књига прича и драма од 300 до 500, књига есеја од 200 до 300, књига поезије у 150, а стручна, књижевнонаучна студија од 50 до 100 примерака).

При свему томе измењен је и проблематизован статус писца (што је шири појам од појма књижевника), односно његова друштвена улога. За свега неколико аутора може се у јавности чути да је реч о „значајном писцу", још ређе о „живом класику", а рећи за некога од њих да је трибун који „говори из главе целог народа" данас делује сасвим анахроно и готово комично. Упркос томе, не престаје да делује, него се сасвим супротно од губитка друштвеног значаја саме књижевне уметности, појачава нимало лако објашњив парадокс о очуваној престижности *професије писац*. Бити проглашен писцем самом чињеницом да је нешто написано и објављено, при чему књиге које желе да буду прихваћене и потврђене као књижевност пишу припадници готово свих професија, независно од природе образовања или степена одговарајућих

знања, амбиција је која се не губи, него постаје све изразитија, о чему сведоче и књиге које су, у име наручиоца, написали занатски упућенији и за то плаћени аутори (енг. *ghost writer*).

Књижевност, при свему реченом, у дигиталном добу, настоји да се што је више могуће прилагоди новим видовима комуникације, укључујући процес писања, појаву нових форми, али и начина читања. Убрзавање чина писања, лакоћа умножавања и ниска цена презентовања написаних дела, као и томе следствен пораст продукције, условили су да је књижевност постала сразмерно заступљен део онога што се назива „производњом уметности" (одскора и „креативним индустријама"), али и продуктом неопходним за рад и раст штампарске и издавачке делатности, важних производних грана. Такође, текст који из разних разлога не доживи да буде објављен у папирној форми без икаквих препрека и потешкоћа постаје део виртуелног света. Укратко, развој технологије и брза, појефтињена доступност неподношљивој лакоћи „књигопечатње" условили су енорман пораст броја нових дела. Књижевна продукција и у Србији постала је преобилна и непрегледна (што захтева додатни коментар), и то без обзира на маргинализацију и осиромашење образовања, распад система вредности, бујање естраде, а услед економских недаћа и умањење стварних духовних потреба; књига више није реткост, некмоли сакрални предмет, већ свакидашњи, лако набављив, али не и посебно цењен продукт у већем делу популације. Стање хроничне графоманије, међутим, упозорава на чињеницу да тамо где се изобилно пише и безмерно објављује, мало шта у тој непрегледности бива заиста прочитано, протумачено и вредновано.

У самој књижевности уочава се убрзана промена поетичких концепција, како на општем плану, тако и у раду многих писаца, затим померање „женског писма" ка центру књижевног система (најтиражнији писци данас су списатељице, а публика је углавном женска), доминација лаких и тривијалних жанрова и дефанзива критике чија је утицајна и важна улога у прошлости почивала на уочавању, анализи и систематизацији естетских вредности, док је у међувремену неретко постала мање или више скривен или сасвим експликован вид рекламе. Наука о књижевности, парадоксално, доживљава пун процват, али остаје у академском забрану. У том и таквом друштвеном амбијенту није лако суштински вршити утицај на друштвена кретања, без обзира на релативно висок ниво реализованости и изражајног стандарда естетски и обликовно успелијег дела савремене српске књижевности. Стоји констатација да је некадашњи критички став према задатој и прописаној идеологији током минулих деценија у низу новонаписаних књижевних дела замењен критичким ставом према регресији многих облика друштвеног живота, али је, гледано уопштено, опала критичка снага уметничке речи; књижевност је у прошлим деценијама наизглед неосетно, али евидентно, губила своју стварну друштвену важност, а могућност да се напише и објави свака мисао укинула је категорију одговорности изреченог садржаја и претворила се у сопствену, апсурдну супротност, са ону страну

уметничке слободе. Интелектуални ангажман, депласиран у свом фикционализованом, естетизованом облику, „преселио” се из књижевних дела на масовне друштвене мреже и у нискотиражна периодична публицистичка издања (новине, недељници, часописи, годишњаци). Недвосмислено, књижевност је све чешће тек један и то не нарочито популаран начин испуњавања слободног времена, сценаристички предложак за филм или ТВ серију, укратко речено, за релаксацију и поправљање расположења. У Србији, према статистичким истраживањима, навику читања има око четири посто популације, а томе се могу додати још четири процента људи који су професионално упућени на књигу.

Посебно треба указати на промену компаративног аспекта настанка књижевних дела. Некадашњи појмови „утицаја” поетичких концепција прихваћених из страних књижевности напросто је, већ после 1968. године, у растућој, а данас безобалној поплави новопреведених књига из свих делова света, постао превазиђен и практично неупотребљив. Више се не може говорити о прихватању конкретног утицаја или развијању рецептивних модела на начин на који се то у компаратистици чинило у ранијим вековима. Свет постоји у трајно отвореном, динамичном симултанитету и синхроницитету, многи српски писци стварају у иностранству, многи одлазе на радне боравке, па је у нашем добу све (п)одређено природи и афинитетима знатижељне индивидуалности, односно списатељеве личне спремности за отвореност ове или оне врсте. Следствено томе, тешко се може успоставити одбрањив говор о евентуалним школама, стиловима и покретима, једноставно зато што је савремени писац постао нарочита врста интелектуалног номада, свеједно да ли несмирено шестари светом или са њим или себи сродним ствараоцима размењује идеје седећи у својој соби. Сваки упућенији, стручнији читалац актуелне продукције, нарочито романа који је и у Србији доминантна књижевна форма, најпре ће и то врло лако установити и потврдити несводиву разноликост данашњег писања, како фикционалног, тако и документарног. У јавном оптицају су сви стваралачки концепти, њихова релевантност зависи само од степена индивидуалног стваралачког умећа, од имања (или немања) дара и од нивоа знања онога који пише. Поетичке и стилске хијерархије више не постоје, напоредо и без било какве интеракције бивају активирани и делатни сви традицијом задати, а данас продужавани, делом иновирани начини писања. Тој дехијерархизацији претходила је као последња иновативна, али не увек и конзистентна, програмска појава постмодернистичких поетика с краја прошлог века које су донекле измениле епохални хоризонт српске књижевности, учиниле је игривијом, духовитијом и мање конвенционалном од оне коју данас сматрамо класичном или, у другу руку, стабилно модернистичком.

Са постмодернизмом се догодила лепа и весела збрка, стварни свет изокренут је као рукавица, релаксирана је традицијом задата целомудрена преозбиљност књижевног говора. Историографска метафикција разобличила је велике, претенциозне, аподиктичне наративе, јер човеку који постојано

трпи притисак туробне историје ионако није преостало ништа друго него да се смеје ништавилу, што се и огледало у реторичкој фигури смеховног, „постапокалиптичног хедонизма". Међутим, „трусна" збивања која су потом уследила изнова су преусмерила и преобликовала природу књижевности скоријег и данашњег доба. Постмодернизам је остао тек једна од предочених, опробаних изражајних / поетичких могућности, наравно, не више онако привлачан и занимљив као у својим раним, предратним данима. Појавили су се нови видови идејне илуминације, идеологемске и фикционализоване реинтерпретације прошлости и савремености, оживели су стереотипи реконструкције многих видова идентитета и имаголошких представа, носталгија и меланхолија које су сенчиле говор о давним данима добиле су контрапункт у „оптимизму сећања" („прошлост је била боља"), а све су то били покушаји да нова књижевност (подједнако нови дефетизам и нови ангажман) донекле поврате некадашњу традицијом успостављену улогу те уметности која не мења, нити може да промени саму стварност, али може бити од помоћи у њеном дубљем разумевању. Књижевности је у Србији, стицајем многих околности, током новога доба, од 1690. наовамо, додељивано много вануметничких улога, она је обликовала и испољавала и историјска, и политичка, и социолошка, и колективна и индивидуална психолошка знања и уверења, и та је коренска одлика у измењеном виду очувана у многим делима и у нашем добу, али књижевност с краја прошлог и почетком новог столећа ипак није успела да поврати своје некадашње издвојено место нити идентитетски значај у систему културе српског (и не само тог) друштва.

Времена обележена кризом без икакве сумње оставиле су видног трага и у књижевности, како на тематском, тако и на стилском плану. Посматра ли се са одстојања, у данашњој српској књижевности није могуће одредити поетичку доминанту, а у делујућој стваралачкој разноврсности и разностраности пре се може говорити о одређеним индикацијама него о довршеним концепцијама које би одредиле природу и лик централног тока, укључујући тематске приоритете и одговарајућа вредносна мерила. Тако уз књиге које тематизују питања од опште друштвене важности (новија историја, колективна идентитетска питања, политика, превише трагично тешких садржаја, премало хумора, ведрине, пародије...) паралелно опстојавају аутсајдерска парадигма, говор о маргиналцима или мањинским друштвеним групама, а посебно аутофикција која тек донекле, колико да се укључи у поље књижевности, у форми исповести стилизује личне доживљаје и искуства из времена ратова, инфлације, бомбардовања, добровољног или принудног егзила, живота у другим земљама и повратка из њих, а понајвише свакодневицу која је резултанта свих тих и других збивања. Иако занимљива као врло заступљен вид књижевног обликовања стварности аутофикција тешко издржава приговоре о опадању нивоа знања у њој, јер углавном приповеда о ограниченом искуству са пренаглашеном, егоцентричном „ја" инстанцом, без формалне инвентивности и уз изостанак истинског експеримента, а са видним фаворизовањем безличне, монотоне свакидашњице и сваковрсних

тривијалности. Оскудни симболички учинци осиромашују естетске вредности аутофикцијски написаних текстова.

Такође, није напуштено нити је превладано ситнореалистично приповедање у којем се једине стилска инерција непродуктивно прочитане и репродуковане традиције и језички конвенционалан приступ теми која се сматра априорно значајном и важном, са сврхом што вернијег и наводно што аутентичнијег „опонашања живота". Коначно, постоји и врло разуђено поље жанровске књижевности, у свим познатим видовима, намењено циљним читалачким групама које или својевољно или због инертности критичких и академских интересовања, ретко када бива предмет општијих истраживања, тумачења, систематизације и вредновања. Жанровски профилисана и тако одређена књижевност остаје по свему засебан вид језичког имагинирања у којем актуелни друштвени контекст има тешко разазнатљиву улогу, а релационирање с њим бива још теже захваљујући управо чврсто регулисаним жанровским правилима и начинима метафоризације. Опис делујућих поетичких концепција и оцртана мапа стилских конфигурација води закључку да се књижевност из новијих деценија не може разумети без поређења са књижевношћу пређашњих, ближих или даљих времена, односно да се коефицијент њене разлике уочава тек из континуалне перспективе, из поређења између *онога како је сада* и *онога како је било.* С друге стране, књижевност је увек и на неком претпостављеном почетку; свако новонаписано, вредно дело отвара и доноси нешто неречено и друкчије. Гледано у ширем друштвеном контексту, изгледа да се промена у српској књижевности протеклих деценија понајпре огледа у губитку њене опште (не и индивидуалне) важности, а тек потом и у променама самог начина писања, подстакнутих жељом да се, између осталог, у креативном чину уобличи и представи дух нових, историјски и друштвено турбулентних времена.

Стара је истина да се књижевност мења и тако што не престаје да насељава „некњижевност", апсорбује нова искуства, изналази нове изражајне облике, па је такав стваралачки „механизам" активан и у нашем добу које протиче у знаку екранске културе и муњевите дигиталне размене информација. Брз начин комуницирања свакако утиче и на промену перцепције стварности, што књижевност региструје, а често узима и за своју полазну тачку. Укратко, може се са сигурношћу рећи да су промене у књижевности, а посебно промена њеног места у систему културе, у непосредној вези са променама друштва у којем настаје, а шире узев и са променама цивилизације. Свет данас није исти свет од пре неколико деценија, а тек о вековима не треба посебно говорити, па ни књижевност није иста нити се налази тамо где се налазила у прошлости. Често се чује да је слава књижевности „стара слава", да су најбоља књижевна дела одавно написана и да их треба изнова читати и тумачити, али је тај пасатизам заправо само лош изговор или алиби за одустајање од читања и тумачења нових дела, а посебно природе њихових односа или интеракције са новим добом. Како год, не може се избећи чињеница да савремена књижевност следи, изражава, па у одређеној, нимало

лако одредивој мери утиче и на моделовање стално променљиве слике света, нудећи одговарајуће представе о њему, различите у зависности од субјекта који ту промену опажа и даје јој одговарајућу језичку форму, односно израз.

Време се убрзава, став о „крају историје" потрошена је метафора. Ако су метаморфозе света, у свим видовима, од друштвено-политичких, преко технолошких до уметничких, између почетка Првог светског рата и пада Берлинског зида, имале опсег и динамику целог претходног миленијума, а не једног крњег столећа, шта се тек може рећи за неколико последњих деценија у којима су нове технологије преобразиле све облике друштвеног живота, укључујући и човекову интиму, почетну тачку књижевног обликовања. Па је следом тих глобалних преображаја и књижевност доживела знаке метаморфозе, с тим, како је већ уочено, да је потиснута на социјалну маргину. Што суштински не мења на ствари, јер, учи нас књижевна историја, маргина је продуктивна, свака нова естетска вредност зачиње се на маргини. Оно што је почетком века био ексцес или инцидент, данас је класични образац. Укратко, нове естетике и поетике, по неписаном правилу, пре него што буду прихваћене и историзоване, изгледа неизбежно морају проћи фазу неспоразума и оспоравања.

На крају треба нагласити да је, упркос проблематичности њеног актуелног друштвеног статуса, улога књижевности у образовању и просвећивању појединца неспорна и трајна. У том смислу, уметност речи остаје и данас нужна и неопходна, јер је еманципована личност без њеног удела незамислива. Ако је њен општедруштвени значај споран, релативизован, њен индивидуални значај је непорецив. Иако је сама књижевност данас препуштена хировима и наопакој логици тржишта које повлашћује широко распрострањене, масовно репродуковане, глобалне стереотипе, аутентична књижевна вредност, односно естетизована језичка имагинативност опстаје упркос свему. Књижевност се не одриче својих традиционалних функција, мада дух времена тежи да је, заједно са филмом, музиком, сликарством и свим другим уметностима потисне у подручје пуке забаве, одређене тржишним правилима. Тако је и у Србији, где се услед хроничне кризе и јаких социјалних потреса, односно трауматичних збивања, то можда види изразитије него другде. Књижевна уметност и даље формира и испољава особености сваке националне заједнице, настојећи да се одупре равнодушности текућег доба, склоног поравнавању и одређивању тржишне вредносни свих облика људског, па, напосе, и уметничког стварања. У том добу врхунско божанство, мера свих ствари назива се профит.

Све у свему, сходно неопходној методолошкој разноврсности, односно потреби за мултидициплинарним приступима, постоји више перспектива из којих се може тражити одговор на питање шта је и каква је српска књижевност била током минуле три деценије, односно каква данас јесте, шта нам она говори, шта нам нуди, и шта појединци и колектив у њој виде, шта им значи. Јер, иако је по много чему системски несводива и стваралачки разуђена до непрегледности (о чему ће још бити речи), са различитим индивидуалним,

поетичким и идеологемским матрицама, савремена српска књижевност ипак формира представе (нагласак је на множини: представе) о личном и колективном идентитету. Посебну пажњу, у том смислу, треба обратити на њен меморијски потенцијал, на забележено, естетизовано, имагинирано сећање; та уметност, наиме, не памти нити репродукује улучена збивања на дословн него на метафорично представљен, посредан начин.

И најзад, књижевност је, с обзиром на то да је настајала у крајње ирегуларним временима, за мноштвом трусних промена и социјалних прелома – што је питање од посебног значаја – нарочит облик детрауматизације, освешћивања и одређивања према како индивидуалним тако и колективним, махом тегобним искуствима. Синергија назначених перспектива које, свака на свој начин, детектује хомологију стварности и фикционализованог књижевног текста, могла би довести до прихватљивих одговора на то тешко питање или, барем, до радних хипотеза које захтевају стално нова тумачења, што је ионако базична одлика науке о књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

Бакић, Јово, Срђан Цветковић, Ивана Добривојевић, Хрвоје Класић, Владимир Петровић. *Југославија: од почетка до краја*. Београд: Музеј историје Југославије, 2013.

Брајовић, Тихомир. *Кратка историја преобиља*. Зрењанин: Агора, 2009.

Ђуриć, Живојин, Милош Кнежевић, Милан Јовановић (прир.). *Разбијање Југославије* (зборник). Београд: Институт за политичке студије, 2013.

Јовић, Бојан, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић (прир.). *Авангарда: Од даде до надреализма* (зборник). Београд: Институт за књижевност и уметност – Музеј савремене уметности, 2015.

Палавестра, Предраг. *Критичка књижевност – алтернатива постмодернизма*. Београд: Вук Караџић, 1983.

Пантић, Михајло. *Александријски синдром 2: огледи и критике о савременој српској прози*. Београд: СКЗ, 1994.

Пантић, Михајло. *Александријски синдром 3: огледи и критике о савременој српској прози*. Нови Сад: Матица српска, 1999.

Пантић, Михајло. *Александријски синдром 4: огледи и критике о савременој српској прози*. Београд: Просвета, 2003.

Пантић, Михајло. *Писци говоре*. Београд: МСЦ, 2007.

Татаренко, Ала. *Поетика форме у прози српског постмодернизма*. Београд: Службени гласник, 2013.

*

Čomski, Noam. *Jugoslavija. Mir, rat i raspad* (priredio Davor Džalto). Beograd: Samizdat B92, 2018.

Pantić, Mihajlo. *Puzzle*. Beograd: Radio B92, 1995.

Pantić, Mihajlo. *Slankamen*. Beograd: Arhipelag, 2009.
Samardžija, Snežana, Ljiljana Juhas Georgievska, Dušan Ivanić, Predrag Palavestra, Mihajlo Pantić. *A short history of Serbian literature*. Beograd: Srpski PEN centar, 2011.
Tešić, Gojko (prir.). *Zli volšebnici – polemike i pamfleti,* knj. 1. Beograd – Novi Sad: Slovo ljubve – Beogradska knjiga – Matica srpska, 1983.

Mihajlo Pantić

HISTORY, CULTURE, REALITY AND IMAGINATION: CHARACTERISTICS OF SERBIAN LITERATURE AFTER THE FALL OF THE BERLIN WALL (I)

Summary

The paper investigates the basic characteristics of and changes in Serbian literature after the fall of the Berlin Wall, which includes the weakening and partial incomprehensibility of its social function. The paper also points to the instability and fluency of poetic paradigms, the role of art market, fictionalization of reality, more of an individual than collective meaning of the very act of writing, domination of novels, as well as the process of creation which is fundamentally motivated by the detraumatization of experiences acquired in the period marked by the change of the social system, war and a long-term crisis. It is concluded that the general social importance of literature is problematic and relativized today, but that its individual significance is undeniable. Even though literature itself is at the mercy of whims and an inverted logic of the market which favours the widely spread, mass produced, global stereotypes, authentic literary value and aesthetized linguistic imaginativity persists despite everything. The most valuable part of literature written in the previous period is signified by a persistence to sketch a personal and collective identity, fictionalize memory and detraumatize accumulated experience.

Филозофски факултет у Београду
Универзитетски професор у пензији
mihpan@eunet.rs

Примљен: 10. марта 2024.
Прихваћен за штампу априла 2024.

UDC 821.161.1-31. 09 Dostoevskij F. M.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.5

Др Светозар Поштић

ЛУДЕ, БУДАЛЕ И КЛОВНОВИ У *ЗЛИМ ДУСИМА* ДОСТОЈЕВСКОГ

У овом раду се описује пет луда, будала и кловнова у *Злим дусима*, претпоследњем роману познатог руског књижевника Фјодора Достојевског. Прво се укратко приказује опис ове појаве у западноевропској и руској књижевности и култури, са нарочитим освртом на специфични тип карактеристичан за руско друштво као и на идеје комичног и смешног у радовима Достојевског. У главном делу рада, врши се анализа пет ликова из прозног дела: Степана Верховенског, Капетана Лебјадкина, Хромоношке, Андреја фон Лембкеа и Љамшина. Као главна функција ових ликова у роману наводи се сатира идеолошких тенденција у руском друштву, исмевање сујете, гордости и лицемерја, и хумор који има за циљ да забави и истакне моралну поруку овог дела.

Кључне речи: луде, будале, кловнови, Достојевски, *Зли дуси*.

У својим најпознатијим романима, руски прозаиста Фјодор Достојевски (1821–1881) бави се суштинским животним темама: слободом, грехом, љубављу, покајањем и смрћу. Због озбиљности питања које поставља, критичари најчешће запостављају његов хумор. Руски теоретичари су његовим хумором почели да се баве тек 20-их година 20. века. Међутим, сатира – на моменте урнебесна – и те како је значајна страна стваралаштва великог руског књижевника. Разлог запостављености хумора у његовим прозним делима лежи и у томе да пародија и смех нису најважније уметничко и философско средство и циљ Достојевског. Они су само пропратни чинилац драме који ликове и догађаје у његовим делима чине трагикомичним. Као и у самом животу, човек често због комичности неког лица или догађаја не примети њихову трагичност, и обратно – због трагике не види њихово светлије, шаљиво, понекад чак гротескно наличје. Достојевски је врло вешто умео да представи природни спој плача и комичног несклада, и да ненаметљиво и спонтано помеша психичку патњу и веселу иронију.

У сваком свом дужем делу, Достојевски има барем једног, али још чешће више ликова који би се могли описати као луде, будале или кловнови. У *Идиоту*, то је пре свих главни протагониста романа, прости, великодушни и психички поремећени епилептичар Књаз Мишкин. У *Злочину и казни* најупечатљивији пример оваквог лика је обешчашћена пијаница Семјон Мармеладов, несрећни и добронамерни пајац. У роману *Браћа Карамазови*, као луде истичу се сладострасник и зли кловн Фјодор Карамазов и његов најстарији син, необуздани и незграпни Дмитриј. У *Злим дусима*, претпоследњем роману Достојевског, објављеном 1871–1872. године, постоји читава галерија луда, лудака, будала, идиота, кловнова, злих и безазлених трикстера. Шта више, могло би се тврдити да је скоро сваки лик на неки начин или комичан или гротескан. Међутим, по својим најважнијим особинама издвајају се детињасти либерал и интелектуални пајац Степан Верховенски, злосрећни, подли шаљивџија Капетан Лебјадкин, његова сестра, слабоумна Хромоношка, бирократски кловн фон Лембке и бестидни трикстер Љамшин.

У овом раду, прво ће бити представљен појам лудости у теорији и књижевности са кратким освртом на писце и дела који су оставили дубок траг у анализи ове појаве. Такође ће бити приказан овај феномен у руској књижевности и култури, а затим и преглед неких од тумачења комичног и смешног у делима Достојевског. У главном делу овог чланка биће анализирани поменути ликови у роману *Зли дуси*, са циљем да се осветли и појасни њихов смисао и значај. Као проницљиви посматрач и тумач људских душа, Достојевски је тачно определио подвојеност човекове личности и улогу смеха и игре у животу сваког појединца. Један од главних циљева у овом, као и у другим његовим романима, био је приказ руске душе са свим њеним врлинама, пороцима и манама. Пародија и комедија једно је од најзначајнијих средстава којима је руски писац описао путеве човековог страдања, пропасти и спасења.

1. Луде, будале у књижевности и култури и појам комичног и смешног у делима Достојевског. Поглед на људе са психичким и менталним ограничењима, на чудаке и на оне који имају тешкоће при схватању и расуђивању мењао се током последњих неколико векова. За време средњег века и ренесансе, на њих је посматрано са одређеном дозом саучешћа и поштовања. Сматрало се да људи који се настрано или безумно понашају поседују знање о ограничености овог света, и да имају присни додир с оностраним. У својој књизи *Похвала лудости*, Еразмо Ротердамски (Desiderius Erasmus Roterdamus, 1466–1536) пише да је лудост неопходна у међуљудским односима, и саркастично тврди да је она потребна и теолозима како би Јеванђеље протумачили на себи користан начин.

У доба разума, који почиње од 17. века, све се изменило, тврди француски философ Мишел Фуко (Michel Foucault, 1926–1984) у својој књизи *Историја лудила у доба класицизма* (1961). За време ренесансе, ликовна уметност и књижевност приказивали су луде и будале као мудраце. Међутим, са развојем рационализма, друштво је почело да их затвара и изолује у специјалне, за то одређене државне институције (Foucault 1972: 27–35).

У свом дугом есеју *Форме времена и хронотопа у роману*, руски философ Михаил Бахтин (1895–1975) говори о луди и лакрдијашу као средишњој фигури *Празника луда*, одржаваном по градовима западне Европе до савременог периода. Ношење маске овој личности даје право да не разуме, брка, пародира, приказује живот као комедију и људе као глумце, омогућава му привилегију да скида другима маске, вређа, и да свима објављује приватни живот (Бахтин 1975: 336–338). Пошто себе не узима за озбиљно и не претендује на ауторитет или материјалну корист, лакрдијаш, као и свака дворска луда, има право да раскринкава друге, нарочито људе на власти. У књизи *Франсоа Рабле и народна култура Средњевековља,* Бахтин представља луду и будалу као отеловљење идеје „карневала", која за циљ има ослобађање народних маса од императива одређеног понашања и послушности краљу и цркви (Бахтин 1990: 8).[1] У својој познатој књизи о Достојевском, у којој назива приповедачки стил аутора „полифонијом," Бахтин указује на функцију и значај „карневалског смеха" у пишчевом уметничком свету и подсећа да је сам Достојевски позивао ауторе уметничких дела да се према својим јунацима односе с иронијом, да не апсолутизују ни њихову нискост ни њихову идеалност (Бахтин 1986: 486).

Луде и будале такође су чести ликови у европским бајкама и књижевним делима. Један од најчешћих луда је „срећна будала", добронамерни простак или сеоски глупан који на крају добија награду у виду невесте, блага или натприродне моћи, а понекад и све троје одједном. Ту су још и блесавко, несрећник и главни објекат шала и задиркивања, као и мудра луда, који своје дубоко разумевање смисла свих дешавања и прозорљивост крије иза неразумног понашања. Дела Вилијама Шекспира пуна су разних луда и кловнова. Једна од најпознатијих Шекспирових луда је Фалстаф, дебели, хвалисави пајац, који је Достојевском послужио као образац за лик Капетана Лебјадкина у *Злим дусима*. Још један познати јунак раног модерног доба који мути јасне границе међу лудилом и здравим разумом јесте Сервантесов Дон Кихот (Don Quixote), заблудели идеалиста, кога је Достојевски назвао „најзавршенијим ликом у хришћанској књижевности" и „прекрасним једино због тога што је истовремено и смешан" (Достоевский 2018, 195).

Пошто се Руси углавном сматрају ирационалним у односу на пословично рационалне западњаке, није чудо да је њихов однос према лудама и кловновима јединствен и особен. Руска пословица *Дурак дураком и тушится* („Луд(ост) се само лудим (лудошћу) гаси") показује да се са лудом не може расправљати, а његова лудост се може неутралисати једино истим понашањем. Још једна пословица, *Из дурака и плач смехом прет* („Из луде и плач звучи као смех") приказује повезаност две супротне емоције, па и исцелитељску моћ шале и смеха. Најзад, изрека *Пуля дура, а виноватого найдет* („Метак

[1] Иако описује француску народну традицију, Бахтинов мотив да пише о јавном исмевању и понижавању аутократије сигурно је и покушај превазилажења „монологизма" стаљинистичке пропаганде времена у којем је писао уз помоћ вербалног протеста и хумора (види Поштић, *Бахтин и Хришћанство*).

је луда, но кривца ће наћи“) открива необјашњиву моћ судбине, карме или воље Божије у кажњавању виновника (Даль 2023). Често навођен цитат који се приписује Достојевском, *Дурак, признавший, что он дурак, уже не дурак* („Луда која признаје да је луда више није луда“) изражава однос између безумља и свести (Толковый словарь, 2023). Ова изрека подсећа на испитивање мудрости које чувени грчки философ Сократ описује за време свог суђења. Он закључује да је стварно најмудрији човек у Атини пошто је једини који зна да ништа не зна.

Појам луде у руској култури вероватно је најбоље илустрован у митологији и фолклору. Иван-луда (*Иван-дурак*) је познати протагониста руских бајки. Његово име и опис често се користе у деминутиву, али *Иванушка--дурачок*, што би се могло превести као будалица, од њега чини лик „срећне будале“. Он је најчешће најмлађи од три брата, за кога би се могла применити флоскула, „има више среће него памети”. Још једна позната луда из историје руске културе је *скоморох*, средњевековни лакрдијаш, забављач и музичар.[2] Први записи о постојању скомороха потичу из Кијевске Русије 11. века. Делатност ових професионалних кловнова потпуно је забрањена у 17. веку, и временом они су се преобразили у луткаре, вашарске забављаче, путујуће музичаре и глумце. Њихови маскирани наступи уз пратњу балалајке и других инструмената били су део традиционалних празничних фестивала, као што је *Масленица* (Покладе). Скоморосима је том приликом дозвољавано да отимају од људи личне предмете и бацају их на кровове, блокирају улаз у куће и пролаз на улицама, и врше сличне неслане шале. Њихово „антипонашање“ (*антиповедение*) Црква је сматрала „скандалозним“, чак „демонским“ и „безбожним“, и често су их због тога власти прогониле.

Посебно место у историји источног хришћанства, нарочито руског, заузима (Христа ради) јуродиви. Јуродиви глуми лудило и трпи глад, немаштину, хладноћу и презир околине, како би се, прогањан и исмеван, „смирио“, тј. ослободио се самољубља и таштине, и стекао благодат Светог Духа. Начин живота који су на себе преузели људи који се тако називају у православном хришћанству сматра се једним од најтежих духовних подвига. У Русији он је нашао нарочито погодно тло, јер, као што Достојевски јетко примећује у *Злим Дусима* кроз исказ сујетног и либералног књижевника Кармазинова, руског човека је најлакше занети „отвореним правом на бешчашће“ (Достоевский 2016, 376–377).

Опис разних будала и луда у делима Достојевског мора се посматрати у ширем контексту смешног и комичног у пишчевој естетици и поетици. Његов таленат да се „теши хумором“ није испољавао само у његовом књижевном делу, већ и у самом животу. Супруга Достојевског и многи његови савременици сећају се његове љубави према игри речи, шалама и духовитим досеткама, његовом „непоновљивом хумору“ (Долинин 1964). Касније је

---

[2] Ова реч вероватно потиче од грчког σκώμμαρχος (Гр. σκῶμμα = „шала“). Кловн из италијанске Комедије дел арте имао је сличан назив – *scaramuccio.*

Томас Ман скренуо пажњу на пишчеву непревазиђен осећај за хумор: „Чак је и епилептичарско-апокалиптички свет духова Достојевског прожет незаустављивом комедијом“ (цит. у Мухина 2012).

Већ је В. Г. Бјелински, познат по томе што је Достојевског после објаве његовог првог романа прозавао „жестоким талентом“, указао на пишчев дар да „у исто време насмеје и дубоко потресе душу читаоца, да га примора да се смеје кроз сузе“ (Белинский, 1982: 128). Међутим, тек у постреволуционарном периоду критичари су више пажње почели да посвећују теми комичног у делима Достојевског. И. И. Лапшин је, рецимо, 1929. године приметио противречну природу писца, са једне стране „озареност кротким дечијим осмехом,“ а са друге „паклени хохот пун мука.“ (Лапшин 1986: 104–105). П. М. Бицили је закључио да комизам за Достојевског представља кључну пројаву духовних „болести“ човечанства, и наводи све видове комичног у његовим великим романима: од меког хумора до јетке сатире и „бурлескне буфонаде“[3] (Бицилли 1996: 504). Најзад, чувени руски и амерички прозаиста Владимир Набоков је руског романописца назвао „ванредно талентованим хумористом“ (Набоков 1996: 219).

Достојевски разведрава трагедије својих романа понекад скривеним, а понекад отвореним смехом придајући својим јунацима комичне црте, и на тај начин уноси у свој уметнички свет разноврсност и динамику. Притом, помоћу комичног исмејава многе идеје са којима се не слаже, одсуство духовности и глупост, разобличарава бездарне теорије. Придајући трагичним догађајима комичне црте, писац повећава трагику онога коме или чему се смеје (Мухина 2012). Због тога код њега, по речима Лапшина, хумор постаје „средство за очишћење душе и душевног трулења“ (Лапшин 2007: 234).

Р. Г. Назиров, који наводи Чарлса Дикенса, Николаја Гогоља и Салтикова-Шчедрина као комичарске узоре Достојевског, пише да у његовог делу постоје све форме комичног: иронија, сарказам, сатира и хумор (Назиров 1985: 115). Роман *Зли дуси* може се, по Н. И. Лонгиновој, посматрати као „својеврсна енциклопедија стилске комедије“ захваљујући његовом хроничарском жанру и стилу приповедања наратора-хроничара (Лонгинова 2012). При опису Степана Верховенског, на пример, писац користи иронију и хумор без икаквих назнака о тој намери. Иако разобличава либерализам овог комичног лика, као и јаз између његове маште и амбиције с једне стране и воље и упорности с друге, сатира ту не поседује само негативну црту. Како је Достојевски сам написао, „Трагедија и сатира су две сестре које ходају заједно, а име обома, заједно узевши, је истина.“ Сатира, тврди он, обавезно мора имати позитивну „основу“ без које се код човека само „ствара недоумица која доприноси колебању мисли“ (Достоевский 2018: 55, 235).

Ликови луда, будала и кловнова у делима Достојевског не би, према томе, били толико реалистични и упечатљиви да писац, осим што их исмева,

---

[3] Ова реч се односи на француску реч *buffon* која у модерним европским језицима означава посебну врсту глупирања и лакрдијашења са примесама ругања и исмевања.

према њима нема толико симпатије и разумевања. Позитивно акцентовани смех, како објашњава Андреј Куниљски, утврђује хришћанске вредности као што су радост и весеље, и помаже у борби против погубних страсти – унинија и жалости (Кунильский 2023).

2. Луде, будале и кловнови у *Злим дусима*. У роману *Зли дуси*, именице *дура* и њен мушки еквивалент *дурак* („лудак, глупан"), као и све са њима повезане речи (*дурачок, дуралей, дурацкий*) појављују се преко 70 пута. Именица *шут* („шаљивџија, пајац, кловн") и придев *шутовский* (од *шутовство* – „глупирање, лакрдијаштво") користе се 16 пута. Овде не рачунамо речи *шутка* – „шала; смицалица", *шутливый* – „шаљив" и *шутить* – „шалити се, терати шегу", које се појављују још 33 пута. Најзад, реч *плут* „шаљивџија, несташко, битанга", *плутовать* – „варати, подваљивати, обмањивати", као и још неколико од њих изведених речи Достојевски у целој књизи употребљава 14 пута (Даль 2023). Оваква учесталост речи повезаних са малоумљем, шалом, шегом и лакрдијашењем показује значај луда, будала, кловнова у овом делу. Важно је да те ликове Достојевски не само описује, већ именује и њих и њихово лудирање, настрано и будаласто понашање.

Роман почиње описом Степана Трофимовича Верховенског, интелектуалца у служби богате земљопоседнице, генералске удовице Варваре Ставрогине. Након завршетка школовања у престоници, Верховенски је почео да пише стихове, предаје на факултету, и пише научне радове, али је онда прихватио удовичину понуду да се врати у родни, провинцијски градић као приватни учитељ њеног сина. Кад је син одрастао и отпутовао, она наставља да га издржава како би се хвалила његовом репутацијом књижевника и научника, али он ништа више не пише под изговором да је „гоњен" и „изгнан" због својих напредних ставова (Достоевский 2016: 16). Степан Трофимович проводи време у доколици и седељкама са доста пића у друштву неколико локалних ексцентрика, који га цене и уживају у његовим доскочицама. Његов лик је заснован на личности Тимофеја Грановског (1813–1855), историчара и професора Московског универзитета (Достоевский 2018: 157–161). Кроз опис овог лика, Достојевски исмева руске либерале 40-их година 19. века, који су својим прогресивним идејама омогућили развој револуционарне свести код својих синова.

Приповедач у роману, најбољи пријатељ Степана Верховенског, о њему пише похвално, али на крају описа неког догађаја готово увек дода ироничну опаску о „професоровој" лењости, комичној изгубљености, плашљивости или некотролисаној емотивности. Верховенски би се понекад уморио од стајања, па је често лешкарио на боку (Достоевский 2018: 25). Пријатељима се правда: „Изгледа као да сам спреман за рад, материјали су скупљени, али не ради се! Ништа ми се не ради!". Такве изјаве биле су намењене „да му придају још величине у нашим очима, као страдалнику науке", објашњава његов поузданик (Исто: 32). Само је једном у животу изашао на сцену да нешто из написаног прочита, и после се са сузама увек о томе поносно при-

сећао. Међутим, на крају додаје да су му аплаудирали само из учтивости, јер „нико у тој публици ништа о мени није знао“ (Исто: 34). “Je suis un простой приживальщик, en rien de plus!“[4] признаје он у једном моменту искрености са собом (Исто: 39), а у тренуцима малодушности, неодлучности и напетости, често га обузимају хистерични напади, и он плаче као мало дете на рамену свог пријатеља (Исто: 40).

Врхунац страха и панике у свом једноличном животу Верховенски доживљава када код њега долази државни службеник Блум, учтиво му објашњава да хоће да прегледа његове књиге и списе, и онда нешто од тога заплењује. Мало касније, он тај догађај препричава наратору, тврдећи: „J’étais surexité, mais digne, je vous l’assure.[5] Бојим се, узгред, да сам, чини се, заплакао“, и мало касније упада у конвулзивно ридање, које траје пет минута (Исто: 412). Иронично је и то што, иако бескрајно самољубив, Степан Трофимович себе тачно описује: „Ја сам блажено дете, са свим егоизмом детета, али без његове невиности“ (Исто: 129). Овај гротескни лик био би искључиво комичан, да му Достојевски не додељује једну од главних улога у погубним друштвеним процесима. Његов син Петар, чије васпитање он потпуно запоставља, постаје зли побуњеник чије превратничке активности најављују бољшевички цинизам, нихилизам и спремност да се учини све, укључујући и усмрћивање милиона људи, не би ли се докопали власти и остварили своје утопистичке идеје.

Капетан Лебјадкин уопште није капетан у оставци, како се представља, већ бивши државни службеник без посла и новца, који, кад га и добије, одмах потроши на алкохол, и данима се не трезни. То је крупан, средовечан човек са гримизним, натеченим лицем, дрхтавим образима, малим, лукавим очима, брковима и зулуфима. Описијући га на овај начин, наратор додаје да „постоје људи којима чисто одело уопште не пасује“ (Исто: 176). Он уме само „да суче бркове, пије и брбља најсрамније глупости које се могу замислити“ (Исто: 44). Спој осећаја ниже вредности и уображености изражава се код њега, у ретким тренуцима трезвености, нестрпљењем и кловновском неспретношћу пред људима (Исто: 177). Код куће, са друге стране, постаје зао, и малоумну сестру, Марију Тимофејевну, „свакодневно бичује“ (Исто: 105). „Код сличних дугогодишњих пијаница појављује се на крају неки несклад, растројство, нешто као повређено и безумно, мада, узгред, они умеју да варају, обмањују и манипулишу не горе од других, ако треба,“ закључује приповедач његов опис (Исто: 263).

---

[4] „Ја сам један прости приживаљшчик [онај који ништа не ради и живи на рачун другога], ништа више! (фр.)“ Верховенски често у свој говор убацује француске фразе, а једна од омиљених игара речи, коју сматра нарочито духовитом, јесте када намерно погрешно преведе неку изреку са руског на француски, као на пример *куда Макар телят не гонял* [куда Макар није ни телад гонио] на “dans le pays de Makar et de ces veaux» [у земљу Макара и његове телади], мислећи на Русију.

[5] „Био сам претерано узбуђен, али достојанствен, уверавам вас (фр.).“

Као свесном пајацу, Лебјадкину је најважније да насмеје друге. Николај Ставрогин, богати, размажени, равнодушни и „превремено уморни човек“ (Исто: 192) држи га и плаћа као своју дворску луду, алудирајући на однос Принца Харија и Фалстафа у Шекспировим драмама о Хенрију Петом. Ставрогин се на његове шаљиве, вулгарне стихове церека, понекад се од силног смеха хватајући за слабине (Исто: 264). Лебјадкинову бестидност и комичност користи и Сергеј Липутин, завидљиви и злонамерни интригант, који га наговара да прочита своје баналне и сирове стихове на балу гувернерове жене, како би упропастио прославу и наругао се домаћинима. Лебјадкин, међутим, на сцену излази потпуно пијан, што у публици изазива урнебесни смех, и стихове чита сам Липутин, изазивајући хаос у публици и пре почетка приредбе (Исто: 454–456). За човека који није склон глупирању и вулгарним шалама, какав је Алексеј Кирилов, Лебјадкин је глуп, празан и „савршено штетан“ човек (Исто: 107).

Овај лик, осим фигуре луде, садржи и архетип бунтовника или разбојника. Позната је руска склоност ка разуларености и анархији, пише Николај Берђајев (1998: 17–18), који је одлично познавао и умео да опише руски менталитет. Код представника свих народа налазимо на повремено неконтролисано опијање и теревенке, али вероватно само код Руса постоји појам звани „запој“ (*запой*) – самодеструктивно опијање које траје неколико дана и често се трагично завршава. Због свог поноса, Капетан Лебјадкин сигурно не жели да га сви исмејавају и сматрају безвредним, али некакав исконски, дивљи порив јача од свега, и он скоро уопште није у стању да се обузда.

Сестра Капетана Лебјадкина, Марија Тимофејевна, релативно је млада жена, болесно мршава, одевена увек у исту, шарену хаљину, са дугим вратом и ретком, тамном косом увек скупљеном у пунђу. Зову је и „Хромоношка“, јер јој је једна нога краћа и храмље док хода. Има „тихе, умиљате, сиве очи“, а у њеном „суптилном, скоро радосном изгледу“ просијава нешто сањалачко и искрено (Исто: 148–149). Радост и страх испољава спонтано попут детета. Скоро све време проводи у прљавој и неуредној соби малог стана коју је са братом изнајмила, седећи непомично, с времена на време посматрајући се у огледало, мажући усне и пудеришући се. Понекад гледа у карте и нешто коментарише. Једна једина крофна довољно јој је хране за цео дан. Прича сама са собом, највише о ономе што је чула од игуманије и сестара манастира где је била смештена пре него што ју је брат одатле одвео. Према увек пијаном Лебјадкину односи се без и најмањег страха, чак с крајњим непоштовањем, називајући га својим слугом, а његове батине не памти јер после повремених нервних напада губи памћење (Исто: 150).

Пре него што је послата у манастир, Хромоношка је са братом живела у Санкт Петербургу, где је Лебјадкин просио, лумповао и увесељавао Николаја Ставрогина. Млади племић је у то време био толико очајан због неиздрживе досаде и осећаја бесмисла живота, да је помишљао на самоубиство, али онда је, гледајући једном „одушевљену идиотку“, тајно али безумно у њега заљубљену, одлучио са њом да се ожени, јер „нешто безобразније није

било могуће замислити“ (Исто: 665). Сведоци су се заклели да тајно венчање никада ником неће открити, али га је сам Ставрогин касније пред свима признао.

Марију Лебјадкину многи критичари називају јуродивом (види, на пример, Murav 1991; Кабакова 1997). Иако она има многа својства (Христа ради) јуродивих, као, рецимо, физички недостатак, крајње сиромаштво, снисходљивост, блажену радост, па и окончање живота насилном смрћу, Хромоношка се ипак не може назвати тим именом, јер она не користи непоштовање и гађење других да би сакрила прозорљивост и пружала помоћ људима у невољи. На крају свог живота, при последњем сусрету са Ставрогиним, када га агресивно оптужује да он није „њен кнез“, већ самозванац (Достоевский 2018: 304), Лебјадкина очигледно показује све одлике психички поремећене особе. Истина је међутим, да се Достојевски занимао за феномен јуродивости, у свим својим облицима, јер се у *Бесима*, осим Лизавете блажене, о којој приповеда Хромоношка, описује и „јуродиви“ Степан Јаковљевич. Код приказа овог последњег лика, међутим, стиче се утисак да Достојевски ту првенствено исмејава занимање обичних људи за чуда.

Андреј Антонович фон Лембке је још у детињству поставио себи за циљ да у школи засмејава другове, али на прилично чудан начин – циничним опаскама, изненађено се мрштећи кад га наставници на часу прозову да одговара, и глумећи неодлучност, што је сматрао нарочито духовитим (Исто: 304). Кад му се изабраница срца удала за другог, није очајавао, већ је од папира направио позориште (Исто: 305). Након што су му у књижевном часопису одбили прву приповетку коју им је послао, направио је целу железничку станицу са путницима и возом на прузи (Исто: 306). Невин до брака, коначно се оженио богатом и амбициозном четрдесетогодишњом Јулијом Михајловном. Пре примања дужности гувернера у провинцијском градићу где се одвија радња романа, она је почела да га „обрађује“, детаљно му излажући своју намеру да захваљујући новом положају овлада друштвом, нарочито његовим младим, прогресивним делом. Скромни и педантни „Лембка“ тада је почео да прави макету лутеранске цркве (Исто: 306). Комичност ове наивне будале појачава присуство његовог још неспретнијег и педантнијег рођака, Андреја Антоновича Блума, кога фон Лембке, на огромно негодовање своје супруге, увек запошљава као свог првог асистента.

Петар Верховенски бива примљен од стране гувернерове жене као свакодневни посетилац, саветник и повереник, што се фон Лембкеу никако не свиђа. Међутим, млади вођа завереника вешто манипулише гувернеровом наивношћу и таштином. Иако свестан да му се смеје у лице, Лембка се због жене не осуђује да заведе ред, све док дрскост младих људи окупљених око Петра Верховенског не постаје неподношљива. Огромна љубомора и повређено самољубље завршава се хистеричном сценом у спаваћој соби Јулије Михајловне, и после тога гувернер полако тоне у лудило. Следећег дана, неочекивано излази из кочије, одлази у поље и бере цвеће (Исто: 428). Почиње да говори бесмислице. На балу, који се завршава прворазредним

скандалом, приповедач у једном тренутку „са страхом“ код њега примећује „тај опасни смешак“ и „злослутан израз“ (Исто: 454). Кад на другој страни реке букне огроман подметнути пожар, фон Лембке одлази тамо у кочијама, пење се на оборену ограду испред једне запаљене куће, почиње да машерукама и издаје наредбе које нико не може да испуни, све док се једна греда не сруши на његову главу, и он онесвешћен пада на земљу (Исто: 494–497).

У лику Андреја Антоновича налазимо погубност која мушкарцу навиклом на приватност и уздржаност може донети брак са амбициозном супругом. Он не може да се одупре жениним стремљењима ка слави и части, и креће против своје повучене природе. Међутим, то се никада не би могло догодити да код Лембкеа већ није постајала скривена склоност ка либерализму. Упркос унутрашњем отпору, он због тога није довољно одлучан да се категорично успротиви опасном женином приближавању људима са прогресивним идејама. Код њега такође видимо трагични сукоб жеље за инфантилношћу и веселом безбрижношћу са високим и одговорним положајем на који су га савесност, немачка дисциплина и послушност довеле.

„Јеврејчић“ Љамшин је последњи кловн који ће у овом раду бити описан. Овај поштански службеник, иначе одличан пијаниста, један је од посетилаца на ноћним седељкама Степана Верховенског. Кад би постајало сувише досадно, он би седао за клавир и свирао, а у паузама између композиција подражавао би свињу, гром, порођај са првим криком бебе. Само због тога је и био позиван у госте (Исто: 45). Љамшин је и најистакнутији члан младих људи који по граду смишљају подвале и обести. На једној свадби је, пијан, остао да спава у кући домаћина, и ујутро био сведок младожењине освете над својом невестом због повређене части претходне ноћи. Враголан је, наравно, одмах отишао то свима да исприча, па су његови другови дошли пред кућу младожење да му се гласно изругају. Други пут је са једним семинаристом младој жени која је продавала библије кришом подметнуо гнусне фотографије из иностранства. Оне су јој се просуле на јавном месту када је вадила књиге из вреће, што је изазвало толики смех и хаос, да је полиција морала да интервенише, и младу жену затвори иза решетака (Исто: 315–316). На балу гувернерове жене, Љамшин је са Липутиним пустио непозване мушкарце сумњивог изгледа да уђу унутра, а затим организовао да оркестар одсвира „туш“ кад је домаћица са мужем ушла у салу. За време свечаног плеса је прерушен ходао на рукама, на тај начин саблазњујући озбиљне госте (Исто: 492).

Петар Верховенски увршта Љамшина у превратничку „петорку“. При удруженом убиству Ивана Шатова, међутим, лакрдијаш не издржава притисак, и почиње да вришти и хистерише, па га други чланови конспиративне групе једва физички савладавају (Исто: 578–579). После злочина, Љамшин је цео дан провео у кревету окренут према зиду. Кад је увече коначно изашао напоље и одмах дознао о узбуни која је у граду настала, он почиње да бежи, али се уплашен, прошавши само неколико улица, враћа кући и закључава, не пуштајући никога унутра. Ујутро безуспешно покушава да се убије. Око поднева коначно трчи у полицију, где је „пузао на коленима, јецао и цвилио,

љубио под, вичући да није достојан ни да љуби чизме званичника пред собом“. О завери и убиству све је затим до танчина испричао (Исто: 638–639).

Судбина овог лика вероватно нам указује на праву природу шаљивџија који стално смишљају некакве смицалице и обести. Архетип трикстера или варалице у митолошким причама многих народа представља прву фазу јунака, незрелог и детињастог враголана, који није спреман да прихвати одговорност породичног живота или било каквог озбиљног подвига (види Henderson 1984: 118–21). Љамшин, који је увек спреман на подвалу и шегу када зна да за то неће претрпети озбиљне последице, током и након саучесништва у убиству не издржава ментални притисак, и открива сав свој кукавичлук.

И други ликови у роману испољавају настраност, склоност ка шегачењу и лудило, али пет описаних ликова у томе свакако предњачи. Задивљујућа је и комична, рецимо, Ставрогинова потреба за ругањем друштву из досаде и зловоље, спремност да направи скандал без и најмањг страха од последица. Шатов испољава одлике хришћанског лудила при спремности да жени, лишен сваке повређене сујете, опрости неопростив грех, прими је као да се ништа није догодило, и да је служи као поданик краљицу. Комична је, на пример, и таштина Кармазинова, који у сваком подсмеху види похвалу свом таленту и личности. Достојевски је у овом делу, више него у било ком другом, желео да прикаже руску склоност ка безбрижном весељу, глупирању и ругању. „Руског човека невероватно увесељава свака скандалозна гунгула у друштву“, пише он (Достоевский 2018: 443). Осим ослобађајућег смеха, та манијакална распојасаност са собом носи и бекство од круте таштине, лицемерја и прекомерне гордости. Достојевски је умео да препозна и опише ту значајну особину својих сународника, вешто је преплићући са узбудљивом драмом и истинском трагедијом. По томе је јединствен како у руској, тако и у светској књижевности.

3. Закључак. Бројност разних луда, будала и кловнова у роману Фјодора Достојевског *Зли дуси* показује духовитост и оштроумност руског писца. Због своје проницљиве ироније, приповедачког стила са непоузданим приповедачем и описом главних ликова прожетих „полифонијом“, он се може сматрати једним од првих прозаиста савременог доба и гласником модерне. Приказ шеге, глупирања и лудила са собом повлачи неколико важних етичких и уметничких циљева. Он представља:

1. Сатиру растућих појава у руском друштву, пре свега либерализма, атеизма и промоције сведозвољености, нарочито идеолошке побуне првих револуционара 40-их година 19. века.

2. Погубност алкохолизма, комичност несклада и јавног презира проузрокованих овом подмуклом зависношћу. Такође, спој дивљења и ужасности пред бацањем сопственог достојанства и части пред лице јавности изината или ирационалног бунтовништва и разузданости.

3. Гађење према сујети, лицемерју и гордости, као и похвала склоности скромних људи ка самоунижавању ради стицања спасоносне вере и безусловне љубави ка ближњем.

4. Тензију и противречности брачних односа, физичке привлачности ка супротном полу и страдању због страсти. Исто тако, неисплативост претеране уштогљености и слепе послушности.

5. Комичност враголанства, али и неизбежни рачун који кад-тад пристигне за обести и подвале, као и дисонанцу међу шаљивим намерама и болом проузрокованим сваким претеривањем.

Да се не заврши трагично, смрћу већине главних ликова, роман *Зли дуси* би, захваљујући обилатом хумору и веселим досеткама, изазивао много смеха и безбрижног задовољства. Међутим, он пре свега представља упозоравајућу анализу тадашњег руског друштва, пророчко указивање на опасност од револуционарних и рушилачких идеја. Колико год то чудно може звучати, комична иронија, јетка сатира и велики раскорак – чак дубоки јаз – између претензија и стварности представља јасну моралну поруку и позив на уздржање, освешћивање и неопходно родољубље.

И коначно, спој хумора и страдања, смеса комедије и трагедије доприноси реалистичном опису стварности са свим људским противречностима, пороцима и врлинама, греховима и стремљењу ка светости. Она оваплоћава тврдњу Артура Шопенхауера да „живот сваког појединца увек представља трагедију, али у детаљима он има све одлике комедије“ (Schopenhauer 1966: 414).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, М. М. Формы времена и хронотопа в романе: Очерки по исторической поетике. *Вопросы литературы и естетики*. Москва: Художественная литература, 1975.

———. *Франсуа Рабле и народная культура средневековья*. Москва: Художественная литература, 1965.

———. *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва: Художественная литература, 1986.

Белинский, В. Г. *Собрание сочинений в 9 т.* Т. 8. Москва: Художественная литература, 1982.

Бицилли, П. М. *Избранние труды по филологии.* Москва: Наследие, 1996.

Даль, В. И. Словарь Даля. *Словарь сс.* <https://slovar.cc/rus/dal/> 21.07.2023.

Долинин, А, сост. *Достоевский в воспоминаниях современников.* Москва: Художественная литература, 1964.

Достоевский, Федор. *Бесы.* Санкт Петербург: Азбука, 2016.

———. *Дневник писателя.* Санкт Петербург: Азбука, 2018.

Еразмо Ротердамски. *Похвала лудости.* Београд: Алгоритам, 2002.

Кабакова, Е. Г. Юродивые и ‘юродствующие’ в романе Ф. М. Достоевского *Бесы*. *Вестник Челябинского государственого университета* 1(2) (1997): 92–102.

Кунильский. А. И. „Комическое.“ *Федор Достоевский – Антология жизни и творчества.* <http://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/018> 12.13.2024.

Лапшин. И. И. Комическое в произведениях Достоевского. А. Л. Бем. (ред.). *О Достоевском.* Paris: Amga, 1986, 101–120.

Лонгинова, Н. И. „Формы и функции комического в романах Ф. М. Достоевского.“ *disserCat*. <https://www.dissercat.com/content/formy-i-funktsii-komicheskogo-v-romanakh-f-m-dostoevskogo> 26.02.2024.

Murav, Harriet. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992.

Мухина, С.А.. Феномен комического в творчестве Ф. М. Достоевского: 1864–1881 гг. *disserCat*. <https:/dissercat.com/content/fenomen-komicheskogo-v-tvorcestve-fm-dostoevskogo> 26.02.2024.

Набоков, В. Н. *Лекции по русской литературе.* Превод. И. Толстой. Москва: Независимая газета, 1996.

Назиров, Р. Г. *Творческие принципы Достоевкского.* Саратов: Издание Саратовского университета, 1982.

Поштић, Светозар. *Бахтин и хришћанство.* Нови Сад: Академска књига, 2012.

Толковый словарь Ушакова. *Академик.* <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov> 21.07.2023.

*

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique.* Paris: Gallimard, 1972.

Henderson, Joseph L. Ancients Myths and Modern Man. In: Carl G. Jung. *Man and His Symbols*. New York: Anchor Press, 1984: 104–157.

Schopenhauer. A. *The World as Will and Representation.* Vol. 1 Trans. E.F.J. Payne. London: Dover, 1966.

Svetozar Poštić

FOOLS, CLOWNS AND BUFFOONS IN DOSTOEVSKY'S NOVEL
THE POSSESSED

Summary

This paper describes five fools and clowns in *The Possessed*, one of the last novels by the famous Russian writer Fyodor Dostoyevsky. First, a brief description of this phenomenon in Western European and Russian literature and culture is presented, with a particular focus on the specific type characteristic for Russian society, as well as the ideas of the comic and laughter in Dostoevsky's works. In the main part of the work, five characters from the prose work are analyzed: Stepan Verkhovensky, Captain Lebyadkin, Khromonoshka, Andrei von Lembke and Lyamshin. The main function of these characters in the novel is satire of ideological tendencies in Russian society, mockery of vanity, pride and hypocrisy, and humor that aims to entertain and emphasize the moral message of this work.

Вилњуски универзитет
Филолошки факултет
Вилњус, Литванија
svetozar.postic@flf.vu.lt

Примљен: 6. августа 2023.
Прихваћен за штампу октобра 2023.

UDC 821-14.09
82.09
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.6

Др Сања Ј. Париповић Крчмар

ПОЕТОЛОШКИ ПОЈМОВНИК*
– терминолошко одређење, грађа, функционалност –

Радом се првобитно разматра употреба термина поетика и указује на предмет поетичких истраживања. Потом се објашњава основна појмовна апаратура проблематике уметничког стварања. Разумевање ове теорије олакшано је дистингвирањем проблемских подручја базираних на круцијалном односу које уметничко дело, средишно позиционирано, остварује према аутору, стварности и публици. Издвајају се, затим, најдоминантнији поетолошки појмови у сваком засебном периоду. Напослетку, истиче се функционалност поетолошког појмовника, као приручника са концептом речника и оријентацијом на кључно у историјском развоју, његова вишеструка примена како у различитим нивоима образовања, тако и у широј културној јавности.

Кључне речи: поетика/поетологија, поетичко/поетолошко, поетолошки појмови/ појмовник, теорија уметничког стварања/начела стварања.

Уводна напомена. Извесно је да детерминисана тема захтева уводно разматрање које ће омогућити потенцијалним потоњим радовима да се нађу под окриљем или рецимо у заклону од методолошког дивана конципираног на генерализацијама и изложеног простору општости. Па ипак, привилегованост оваквих дискусија, осим сугерисања смера којим се проблематика може разрешити, може се видети и у потенцијалу упитаности, а да се на постављена питања нужно не очекује и давање одговора. Оно што се у таквом раду ипак очекује тиче се подсећања на распон објашњења основног појма

* Рад је настао у оквиру краткорочног пројекта под називом *Поетолошки појмови у настави: истраживање појмовног фонда* (број 142-451-3077/2023-01) одобреном по Јавном конкурсу Покрајинског секретаријата за високо образовање и научноистраживачку делатност за финансирање краткорочних пројеката од интереса за развој научноистраживачке делатности у Аутономној покрајини Војводини у 2023. години.

(са конкретним опредељењем, у намери избегавања неспоразума, које схватање се за ову прилику усваја), као и назначавања опсега питања у дотицају са појмом поетике, па и његовог деривата поетологије. Док је у ширем смислу речи поетика еквивалент теорије књижевности, у виду учења о књижевности/песништву, у ужем значењу би се онда она првенствено везивала за област генологије, мада је довођена у везу и са правцима, методама, стиловима, структурном повезаношћу и узајамном односу делова уметничког дела као целине, што би значило учење о средствима и облицима књижевности/песништва. Засигурно је да нема јединствене/једнозначне детерминације појма. Ова разноврсност дозволила је да се истраживањем центрира поједини аспект, па отуда термин поетика остварује различите синтагматске склопове, јер се може говорити о поетици неког периода, жанра/врсте, писца. Поједина испитивања су ишла и у смеру откривања могућности потпомагања историје књижевности књижевнотеоријским истраживањима, те су се поетолошки опсервирала проучавања националне књижевности, дакле, ван граница књижевних раздобља. Појам поетика у наслову студија о вишевековној традицији појединих књижевности за предмет има оно што би природно припадало области историје књижевности (в. Деретић 1988: 39–64).[1]

Све ово говори да учесталост употребе термина поетика, са којом се у новије време сусрећемо, којом се значења умножавају и које су тешко упоредиве, донекле и несагласне, мада и активно коегзистентне, продукује нашу несигурност у означеност. Па ипак, терминолошко прецизирање није неопходно изузев у случају када смо намерни начинити продукт широке примене који происходи из њега, попут поетолошког појмовника.

I

1. Употреба термина поетика / предмет поетичких истраживања.

1.1. Ако тумачење књижевних дела тендира одређивању смисла сваког појединог дела које је предмет анализе, предмет поетичких истраживања усмерен је више ка спознаји општих закона по којима се ствара књижевно уметничко дело, оних закона који руководе стваралачким процесом. То, дакле, имплицира на испитивање не самог књижевног дела, него „својства оне особене врсте дискурса коју представља књижевни дискурс", подвлачи Цветан Тодоров у свом дефинисању појма поетике, јер „свако дело тада се посматра само као испољавање једне много општије апстрактне структуре, чије је оно само једно могућно остварење" (Тодоров 2000: 13). Поетици је својствено утврђивање особина по којима књижевност препознајемо као

[1] „Увођење поетике у подручје које по дефиницији припада историји књижевности може се правдати истим оним разлозима који нам омогућавају њену примену у мањим временским сегментима, тј. чињеницом постојања стабилног јединства и чвршће повезаности међу књижевним појавама без обзира на њихову временску удаљеност" (Деретић 1988: 47).

књижевност. Тако се остварује, уз унутрашњи, онај апстрактни приступ књижевности, јер је усмерење поетике у предлагању/откривању/пружању књижевних могућности, док би се реализована књижевна дела сагледавала као засебна остварења таквих могућности. Предмет поетике тицао би се, отуда, појмова у сфери књижевног дискурса као начела „које генерише неограничен број књижевних текстова" (Тодоров 2000: 42), а појединачна дела би у извесној мери била испољавања тих апстрактних структура. Из такве перспективе, јасно је да у језгру поетичких истраживања нису појединачна дела. Прецизно и луцидно то појашњава Гловински: „*П.* се у начелу интересује за општа правила организације књижевног исказа, за његова основна својства, а не поједина дела, која су предмет → интерпретације, а ако анализира појединачно дело онда то чини илуструјући деловање општих правила" (Гловински 2000: 170). Могло би се све ово објединити поимањем појма поетике Виктора Жмегача који је, преиспитујући проблематику иманентне поетике, види „као суставно проведен дискурс о логичким и стилским особинама књижевног стваралаштва, формулиран с намјером да буде нормативно-генеративна директива, индивидуална пројекција (нпр. у облику програма или манифеста) и напосљетку књижевнотеоријски опис", указујући да сваки сегмент ове својеврсне дефиниције има и засебну функцију (легислативну, информативно-комуникативну и гносеолошку) (Жмегач 1988: 19).

Према оваквом правцу размишљања, сам термин поетика добија одређење у домену писања дела, тј. схватамо је у значењу теорије уметничког стварања, остављајући по страни уже разумевање појма које подразумева правила која се тичу поезије саме, па и избора могућности у различитим областима које врши један аутор (па се говори о поетици неког писца, што би више било домен терминолошког одређења књижевне критике). Дакле, када говоримо о поетичком приступу делу разматрамо питања стваралачког процеса настанка уметничког дела, издвајамо начела по којима се књижевно дело ствара/кује. Односно, под појмом поетика увиђамо нормативне предлошке, упутства која уметници треба да остваре, односно скупове правила које треба примењивати како би се написало добро уметничко дело, било да су изграђени унутар епохе, неке књижевне школе или их доноси појединац. У нешто ужем смислу, под овим се појмом може подразумевати скупина трактата од античког периода до просветитељства који артикулишу правила стварања, уз која се могу наћи и теоријска описивања књижевних дела. Период прописивања директива смениће периоди у којима аутори сами следе сопствена правила стваралаштва, што оправдава одређење таквих поетика модерним.

Праћење исказа теоријски самосвесних аутора омогућује систематизацију њихових уверења о томе како треба стварати. Такви поетички ставови нису увек у сагласју са ауторским делом, премда своју функционалност изналазе и у том случају, јер предочавају, с једне стране, приступ мерилима периода које репрезентују, док с друге стране, одступањем од предвиђеног осликавају ауторску индивидуалност. Поетички ставови писаца могу бити

иницијални потез у интерпретацији дела; полазиште је у том случају у експлицитно формулисаним схватањима уметности, тј. прво нам писац саопштава о стваралачким начелима, а потом се гради наша мисао о његовом стваралаштву. Засебни поетички текстови обично су и сами део уметности, па омогућују и њено боље разумевање. Како већина аутора није наклоњена креирању програмских поетичких текстова, сусрет са оваквим исказима расутим по разноврсној грађи (предговорима, поговорима, интервјуима, приказима, есејима о другим ауторима, критикама...) подстиче на систематизацију утемељену на основним појмовима поетике.

Проблематика уметничког стварања концептуализује појмовну апаратуру којом се разматра група истоветних питања у хронолошком следу од најдавнијих времена, с тим да се изналазе различита решења у сваком периоду, па и унутар појединог периода.[2] Разумевање ове теорије олакшано је дистингвирањем проблемских подручја базираних на круцијалном односу које уметничко дело, средишно позиционирано, остварује према аутору, стварности и публици.[3] Суштинска питања у оквиру ових поља тичу се: 1) начина на који аутор ствара, тј. настанка уметничког дела, са освртом на одређење стила у зависности од доминантне поетике (ентузијастичке или поетике техне) и значаја самог уметника; 2) концепта преобликовања стварности у уметничко дело и стварања по идеји смештеној у духу творца дела; 3) друштвене функције уметности најчешће разрешене формулацијом која обједињује и сазнајни и естетски аспект, моралну и забавну улогу.[4] Готово сваки период је примат давао једној од ове три проблемске области, занемарујући остале или, пак, мање се њима бавећи у трактатима са темом уметничког стварања. У временском следу се и у самом стварању и у списима у којима се о стварању расправљало могла пратити промена односа ових поетичких проблемских сфера, те се на основу њиховог хијерахијског поретка могла оквирно декларисати оријентација епоха. Акцентовање једног проблемског делокруга у једном периоду, другог у другом, водило је условној карактеризацији теорија уметничког стварања. Уколико је, рецимо, наглашена позиција аутора и све подређено његовој експресији, подастирући принципе оригиналности и индивидуализма, док су друга два односа маргинализована или неважна, поетика тог периода усмерена је на категорију књижевног ствараоца, попут романтичарске поетике; њој насупрот била би реалистичка поетика у којој предњачи релација којом се стварност транспонује

---

[2] Видети Грдинић ркп. *Преглед поетика*.

[3] „Између пошиљаоца и примаоца упорно стоји, у виду писма/књижевности/песништва, дело, као оно што је начињено да делује, и делотворно зрачи из себе сама", бележи Вебер, напомињући да „од три могуће перспективе поетике – поетика стварања, поетика дела, поетика примања (рецепције) – дело се, као видљива и опипљива предметност, више од миленијума, све до 17. века налази у средишту поетолошког интересовања" (Вебер 2000: 149).

[4] Тако смо нешто шире представили теорије које се у литератури заснивају на елементима књижевног процеса и именују експресивним, миметичким и прагматичким.

у уметничко дело; док би рецимо, ренесансу, барок и авангарду одредили као период усредсређен на реакцију примаоца, јер је релација дела и публике формативна за ове периоде[5]. Тако би се комуникацијска схема могла прихватити као корелат модела књижевне комуникације са своје три базичне категорије заступљене у свим епохама у специфичном хијерахијском односу.

Изучавање начела уметничког стварања кроз време резултирало би прегледним структурирањем/груписањем таквих теорија, сагледавањем фреквентности важних поетичких питања, али и евидентирањем, па и евалуирањем промена унутар самих категорија и у њиховим међусобним односима. Не мање значајан циљ таквих истраживања био би и постизање полазишта за оптимално тумачење књижевних дела, као и њихову књижевноисторијску карактеризацију, јер операционализација/амплификација инструмената, које поетика као задатак себи поставља, може ту анализу да приушти.

1.2. Поетика се, наиме, прима у значењу и научне дисциплине (јер се односи на теорију књижевности) и предмета изучавања самог, посебно уколико имамо у виду и паралелну употребу њеног придевског обличја, када говоримо да је нешто *поетичко*. Та двосмисленост у одређењу, чини се, изродила је у новије време још један назив и његов придевски облик – *поетологија* и *поетолошко*. „Изазвано је то, наравно, и добро познатом тежњом у науци уопште, као и у науци о књижевности посебно, да се свуда где је могуће раздвоји раван проучавања од равни самог предмета проучавања, да се појмови којима описујемо неко градиво строго разлуче од иманентних особина самога тог градива", истиче Новица Петковић, закључујући да „разлучивање поетике на теоријску и иманентну – где је прва везана за научну дисциплину, друга за њен предмет – није према томе неочекивано будући да је проистекло већ и из старе двозначне употребе истог назива, а чини се да није ни проблематично" (Петковић 1988: 8).

Појам иманентне поетике, насупрот теоријској, треба разликовати од имплицитне, иако се почесто изједначују. Иманентна поетика јесте предмет поетичких изучавања, она егзистира у књижевним текстовима; у некима се експлицирају сопствена поетичка начела која нису увек усклађена са оним што писац заиста ствара у делу (теоријски став не мора бити усаглашен са књижевном праксом), а што увиђамо као имплицитну поетику, тј. поетичка начела које из самог књижевног дела изводи. Предмет поетичких истраживања Петковић дефинише као „скуп свих препознатљивих, издвојивих средстава и поступака помоћу којих се књижевни текст организује управо као књижевни, а не некњижевни" (Петковић 1988: 11), налазећи да се та средства

---

[5] У контексту улоге читаоца издвајамо Жмегачево запажање: „Реципијентова ментална активност постојала је, дакако, и прије. Но, тек су новије епохе поетолошки озаконилe његову активност. Штовише, може се рећи да тенденција да се дјело, тако рећи, препусти реализацији у читаочевој свијести води закључку који је само привидно парадоксан: иманентна поетика, која је сада далеко од свих нормативних и традиционалних елемената, нашла је уточиште – не у тексту него у флуидном медију реципијентове свијести" (Жмегач 1988: 26).

и поступци могу звати скупом књижевних конвенција. Предмет таквих истраживања, дакле, „поред скупа теоријских поставки које се могу дедуковати из самог дела", тврди Грдинић, „може постати и нешто што је изван њега – доминантне идеје у томе времену, односно књижевне конвенције које је писац чија се поетика испитује подразумевао и на њих се ослањао" (Грдинић 1988: 299).

У разматрању присутности у пракси појма *поетологија/поетолошки*, као терминолошког дубла појма поетике и њеног придевског облика (*поетика/поетички*), Станиша Тутњевић примећује одсуство његове заступљености у речницима, енциклопедијама, лексиконима и лексикографским приручницима, што је опозитно његовој не тако реткој употреби (в. Тутњевић 2007: 9–37). Исто тако, ишчитавајући радове из зборника посвећеног тумачењу поетике српске књижевности[6], приметиће и комбиновану употребу једног члана из два пара именица и придева – *поетика/поетолошко* (док се симетрична поставка овог комбинованог дубла готово не конституише). У пракси се поменути парови (троструко начињени) не употребљавају доследно, али се може рећи да су устаљени. Када предмет анализе није само унутрашња структурна устројеност књижевног дела, него и оно „што подразумева дух времена, околности и претпоставке настанка управо таквих дјела, али и начина њиховог функционисања, управо у том и таквом времену, и у складу са својом управо таквом унутрашњом организацијом" адекватнија је употреба термина поетолошко, јер је предмет анализе нешто шире од оног што је изворно значење појам поетике. Ако се уз уже поетичке анализе појединих дела проучавају и комплекснији сегменти које та иста дела износе, рецимо везе између две националне књижевности, онда је то „проучавање које по своме карактеру, дакле, 'одбија' да се именује *поетичким тумачењем* јер тако именовано оно снажно 'вуче' само на уску, поетичку, структурну анализу одређених дјела. Због тога се тај научни поступак спонтано именује као *поетолошко тумачење*" јер се подразумева и нешто шире сагледавање настанка, обликовања и функционисања дела (Тутњевић 2007: 19–20). Не треба порицати могућност да се ови појмовни парови (*поетичко/поетолошко*) нађу и у синонимском односу (посебно у случајевима употребе по сопственом нахођењу или без брижљивог увиђања значењских нијанси, дакле више спонтано, ненамерно), али ипак установљена дистинкција значењске обухватности термина треба да буде усклађена природи научног истраживања.

Унутар истоветне појмовне апаратуре, дакле, извршена је подела у равни надлежности, која се може видети као један од начина превазилажења терминолошке непрецизности, при чему „се не ради о чврстој подјели без остатка, него о сасвим условном појмовном разграничењу у коме се значење почетног ужег термина поетика истовремено садржи и у значењу ширег, општијег појма поетологија", нотира Тутњевић констатујући следеће:

---

[6] Реч је о зборнику радова *Поетика српске књижевности* из 1988. године.

> Не ради се, дакле, о ситуацији када имамо два терминолошка облика истог појма, нити се ради о два различита терминолошка облика од којих сваки сам за себе покрива друго, сопствено значење, него о ужем и ширем значењу једног те истог појма које се, зависно од потребе, условно разлучује и именује са два веома слична терминолошка облика (Тутњевић 2007: 25).

У најсажетијем облику, поетички приступ делу оријентисан је на анализу структурног уређења дела, док би поетолошки приступ, уз структурни поредак, истраживао и настанак и деловање књижевног дела, дакле, био приближнији научној општијој спознаји о знању/стваралачком умећу.

2. Поетолошки појмови.

2.1. Праћење развоја поетолошке мисли о процесу стварања уметничког дела, о начину на који дело настаје, правилима по којима се гради и о ефекту који постиже код публике, води идентификацији, издвајању и систематизацији појмовног фонда. Иницијални задатак тиче се издвајања појмова којима се служимо да бисмо објаснили питања која се намећу у оквиру сваког проблемског подручја поетике. Попис термина у контексту начела грађења уметничког дела првобитно би подразумевао објашњење његових основних значења, донекле потпомогнуто и синонимичним изразима. Маркирање кључне терминологије представљало би полазницу за даље активности, у ужем смислу како за проширивање/нијансирање значења и надопуну новим релацијама са другим појмовима, тако и на општијем нивоу у виду надоградње свеукупног појмовног фонда. Једном усвојени појмови задобијају нове домашаје у временским периодима и епохама које их при стварању баштине, па се амплитуда њихове релевантности умножава.

Без проминентних појмова не можемо замислити разумевање теорије уметничког стварања и ван граница периода у ком су утврђени. На њих се изнова враћамо, њима се служимо при представљању начина на који се дело ствара без обзира на временске границе, што им придаје димензију фундаменталног фактора при поступку одгонетања принципа којима се дело гради. Једна група оваквих водећи појмова инкорпорирана је у све епохе и она би могла у потенцијалној класификацији бити везивно ткиво за сваку даљу инвентуру. Темељи појмовника потом би се богатили новим садржајима који, рецимо, јесу тековина неке од засебних периода, тј. обележје појединих епоха. То би значило да се при спецификацији/прерасподели находимо од општијих ка мање општим појмовима, што уједно омогућава и више истраживачких фаза, те процес израде појмовника чини дугорочним пројектом. Овладавање поетолошким појмовима биће подстицајно за преиспитивање постојећих уводних текстова о епохама, које налазимо у предвиђеним уџбеничким књигама, а све су прилике и за њихово другачије/квалитетније конципирање. На нешто вишем степену мотивационо би било и усвајање поето-

лошких метафора (рецимо, метафора пчеле, метафора свилене бубе, метафора вела), које надилазе сам појмовни обим/дијапазон, пружају могућност повезнице међу епохама и елаборативну димензију.

2.2. Исходишна тачка подухвата обједињења појмовне апаратуре свакако су поетолошке расправе у којима се расправљало о питањима у вези са креативним процесом, посебно оне основне са којима се кроз време полемише (попут списа Платона, Аристотела...). Главни допринос оваквог пројекта је кохерентност кључних појмова, интегрални регистарски приступ, њихово детаљно појашњење и могућност компарирања различитих приступа теорији стварања, што је и идентификација саме епохе. Хронолошки синопсис би у ствари осветлио особеност епохе и обим развијености теорије стварања унутар ње, док би абецедни/азбучни регистар на самом крају омогућио лакше сналажење. Тако би се могли издвојити најдоминантнији појмови у сваком засебном периоду по овом моделу[7]:

1. *Антика*: поетика, мимезис/imitatio, идеја/eidos/idea/форма, ентузијазам, techne/ars, dulce et utile, катарза, калокагатија, хамартија, ентелехија, decorum, ut pictura poesis, in medias res, simplex et unum, ab ovo (Ledae), invita Minerva, sublimus, sobria ebreitas, лонгинизам, знак/симбол
2. *Средњи век*: квазиидеја, апофатизам, катафатизам, алегореза, типолошка алегорија/фигурација, полисемија, теорија четворослојног читања, херменеутика, теорија вела
3. *Ренесанса*: метафора пчеле/лабуда, имитација/корекција, перспектива, ex multis in unum
4. *Барок*: ингенио, акутеца, кончето, меравиља, емблематика, concordia discors
5. *Класицизам/просветитељство*: класик, неокласицизам, sapere aude, просторне/временске уметности, сукцесија, симултаност, дистинкција јесте – треба (технички – критички искази; чврсти термини – термини индикатори; констативни – перформативни искази), укус
6. *Романтизам*: имагинација, теорија фрагмената, романтичарска иронија, органска/механичка форма
7. *Реализам*: идеја дивне лажи, свезнајући приповедач, репрезентативност карактера/типизација ликова, фабула/сиже
8. *Симболизам*: шума симбола, чиста поезија, синестезија, херметичност
9. *Авангарда*: синхроницитет, колаж, дисперзивни субјекат, интермедијалност, цитат стварности, аутоматско писање, ready made, симултане песме, визуелна поезија, звучна песма
10. *Постмодерна*: ars combinatoria, отворено дело, метатекстуалност

---

[7] Треба имати у виду да поједини појмови имају и своје синонимичне изразе, поједини захтевају додатну поделу на поткатегорије (попут различите врсте мимезиса – примарни, секундарни, класицистички/реторски, генијски/емулацијо, ноетички).

II

1. Функционалност појмовника. Конституисани термини којима се појашњавају и приближавају поједине епохе уз своја основна значења задобијају и нова, те у том преплету семантизације потврђују своју функционалност. Отуда произилази потреба у хуманистичком образовању за интегралношћу појмова у виду израде поетолошког појмовника, као резултата вишегодишњег истраживачког рада. Овако оформљен појмовник (чије одреднице могу бити не само текстуално обрађене него и мултимедијално, у виду аудио и видео презентација) предочиће терминолошку оперативност, те понудити референтни оквир чијим усвајањем се на ширем плану постиже увид у смене парадигми и различитих тенденција, а на ужем плану отвара перспектива за тумачење књижевних дела и њихову књижевноисторијску карактеризацију. Будући да на српском језику још увек не постоји поетолошки појмовник, дефинисање кључних појмова и формирање појмовника био би важан корак у организацији и структурирању претходних знања о начелима уметничког стварања. Поред научне сврхе, поетолошки појмовник имао би и широку примену у образовању (пре свега у настави књижевности), са сврхом побољшања и иновирања наставног процеса, јер су управо научни појмови главни ослонац наставе.

Поетолошки појмови се у настави књижевности уводе превасходно посредством студија, монографија, уџбеника, хрестоматија, где је појам најчешће представљен кроз уопштену, површну и непотпуну дефиницију и без свести о важности развоја појмова. Такав начин увођења представља оштар прелаз на веома сложене појмове, без икакве претходне припреме. Подразумева се да о већини таквих појмова постоји извесно знање, макар на нивоу синонимичног знања. Потреба за истраживањем поетолошких појмова у настави произлази из досадашњих искустава практичног рада на текстовима са средњошколцима, који – не усвојивши одговарајуће појмове на ваљан начин – књижевни текст често анализирају без свести о кључним појмовима који књижевно дело смештају у одређену епоху. Циљ истраживања је да се утврди колико средњошколци могу да, на основу карактеристика одређеног текста, препознају којој епохи текст припада, да поетолошке појмове и идеје доведу у међусобну везу, и колико су способни за самосталан аналитички процес и карактеризацију књижевног дела.

2. Истраживачке фазе. Како до данас у нашој науци о књижевности није креиран поетолошки појмовник, истраживање појмовног фонда и његова анализа представљали би значајан први корак у његовој изради. Истраживање на пројекту, у различитим фазама, требало би да пружи увид у постојеће обраде поетолошких појмова и њихове недостатке, како у погледу заступљености одређених појмова, тако и у погледу њиховог дефинисања.

У првој истраживачкој фази тежиште сагледавања одредница са методичког и функционалног аспекта било би на следећим питањима: 1) на који

начин се поетолошки појмови уводе и како су дефинисани?; 2) Има ли хоризонталног и вертикалног развоја појмова? Да ли се сваки наредни помен истог појма разликује од првог, и на који начин?; 3) Да ли су дефиниције поетолошких појмова примерене узрасту, односно, нивоу образовања? Да ли начин на који су дефинисане обезбеђује одговарајуће функционално знање? Ова фаза подразумевала би и проверу нивоа концептуалног разумевања поетолошких појмова код ученика средњих школа, путем различитих упитника и анкета које би спроводили предметни наставници у средњим школама. Дакле, акценат би био на истраживању појмовног фонда, увиду у постојеће обраде и недостатке.

Друга истраживачка фаза била би усмерена на одабир и организацију поетолошких појмова који би били обухваћени планираним појмовником. Ова фаза израде појмовника, као што приличи сваком почетку, може да испољи известан број недостатака. Креирање селективног списка одредница, њихова идентификација у уџбеничкој литератури и разврставање по могућим критеријумима[8], може да буде како непотпуно тако и, у нужној мери, поједностављено. Фокус треба ставити на репрезентативну појмовну апаратуру у складу са нивоом образовања, имајући у виду да је она подобна не само текстуалној него и мултимедијалној обради.[9]

Уследило би у трећој фази креирање садржаја одредница, што прегнантнијих и уз мноштво примера, а потом и списка литературе, а коначно и израда корелацијских смерница на комплетираном појмовнику. Наредна фаза била би усмерена на примену селектованих одредница у настави – проверу прихватљивости садржаја; могућности допуне у активном процесу учења. Важно је што истраживање у оквиру оваквог пројекта може да буде отворено за допуне, дораде и корелације са постојећим у континуираној еволуцији различитих медија.

Закључна запажања. Ако се у првим просуђивањима истраживачког подухвата, који увиђамо као значајан научни допринос, јер је основа сваког образовног, па и научног процеса добар глосар/речник/појмовник, укажу непрецизности/неадекватности, то не треба да обесхрабри у предузимању даљих корака у правцу формирања речничког фонда, јер само његово непостојање у српском језику све до данас, оправдава непогрешивост тог правца. Постепеним, али систематским испитивањима књижевних термина у којима се огледају теоријска схватања, изградићемо уједно и конструкте за расветљавање социјалних и културних фактора у форматирању појмова у области теорије књижевног стварања. Подсећања ради, неке од крилатица обичног

---

[8] По хронологији, уз процентуално усклађивање одабраних појмова у уквиру сваког књижевноисторијског периода.

[9] Потребно је проценити који појмови могу бити обрађени у аудио или видео формату, водећи рачуна о релевантности појма и његовом садржинском потенцијалу за мултимедијалну обраду.

говора, којима се служимо без свести о њиховом пореклу, у ствари су познати термини поетике. Готово сваки приступ уметничком делу подразумева и естетско и етичко, у њему се ужива, али од њега се и сазнаје. Тај спој корисног и лепог, као један од најфреквентнијих поетолошких постулата, има своју примену у свакодневном животу и ван сфере културе.

Оваква врста приручника са концептом речника и оријентацијом на кључно у историјском развоју имала би вишеструку примену; увидом у појмовну апаратуру сви нивои образовања, посебно средњошколски и високошколски, добили би плодоносан темељ за самосталан аналитички процес, али је сасвим сигурно овакав појмовник потребан и широј културној јавности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Вебер, Албрехт. Поетика. Гојко Тешић (прир.). *Поетика – теорија и историја појма*. Београд: Народна књига – Алфа, 2000, 147–158.

Гловински, Михаил. Поетика. Гојко Тешић (прир.). *Поетика – теорија и историја појма*. Београд: Народна књига – Алфа, 2000, 170–171.

Грдиниħ, Никола. Увод у проучавање малих поетских облика. Новица Петковић (ур.). *Поетика српске књижевности*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Научна књига, 1988, 299–307.

Грдиниħ, Никола. *Преглед поетика. Од Платона до Дидроа* (ркп. 520 стр., уџбеник у електронској форми).

Деретић, Јован. О могућности поетике националне књижевности као целине. Новица Петковић (ур.). *Поетика српске књижевности*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Научна књига, 1988, 39–64.

Жмегач, Виктор. Проблематика „иманентне поетике". Новица Петковић (ур.). *Поетика српске књижевности*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Научна књига, 1988, 19–27.

Петковић, Новица. Проучавање иманентне поетике: предмет и сврха. Новица Петковић (ур.). *Поетика српске књижевности*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Научна књига, 1988, 7–17.

Тодоров, Цветан. Поетика. Поетика [Терминолошка одредница]. Гојко Тешић (прир.). *Поетика – теорија и историја појма*. Београд: Народна књига – Алфа, 2000, 9–22, 41–49.

Тутњевиħ, Станиша. О појмовима поетика и поетологија. *Поетичка и поетолошка истраживања*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007, 9–37.

Sanja J. Paripović Krčmar

POETOLOGICAL GLOSSARY
– terminological definition, structure, functionality –

S u m m a r y

Frequent use of the term poetics, encountered in recent times, multiplies meanings that are difficult to compare, to certain extent inconsistent, although actively coexistent, causes uncertainty about signification. And still, terminological specification is not necessary except in the case when the intention is to make a product of wide application which originates from it, such as poetological glossary.

The term poetics contains normative templates, instructions that artists should follow, i.e., sets of rules that should be applied in order to write a good work of art, regardless of whether they are created during a certain epoch, within a literary school or determined by an individual. The poetic approach to the work is oriented towards the analysis of structural arrangement of the work, while poetological approach would investigate, along with structural order, the origin and operation of literary work, therefore, it would be closer to a more general scientific understanding of knowledge/creative skill. Following the development of poetological thought about the process of creating a work of art, the way the work is created, the rules by which it is built and the effect it has on the audience, leads to the identification, separation and systematization of the term fund. The established glossary would offer a reference framework, the adoption of which on a larger scale provides an insight into paradigm shifts and different tendencies, and on a smaller scale opens a perspective for interpretation of literary works and their literary-historical characterization. In addition to the scientific purpose, the poetological glossary would also have a wide application in education (primarily in literature classes), with the purpose of improving and innovating the teaching process, considering scientific terms are the mainstay of teaching.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2
21000 Нови Сад
sanja.paripovic@ff.uns.ac.rs

Примљен: 20. децембра 2023.
Прихваћен за штампу јануара 2024.

UDC 821.163.41.09 Milićević V.
821.133.1.09 Maupassant G.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.7

Др Јелена Јовановић
Др Станислав Станковић
Др Селена Станковић

ВЕЉКО МИЛИЋЕВИЋ И ГИ ДЕ МОПАСАН: ЈЕДНА МОГУЋА ПАРАЛЕЛА*

Рад се бави истраживањем поетичких веза Ги де Мопасана и Вељка Милићевића, полазећи од превода приповетке *Орла* (1903) који је објавио српски писац свега три године пре прве верзије *Бесīуће* (1906). У оквиру књижице превода налази се и кратак предговор који екплицира особине једног, откривајући истовремено и особености другог писца. Интертекстуална укрштања двојице аутора показана су анализом тематско-мотивског плана, композиције текстова, начина обликовања ликова; тумачењем приповедних ситуација, фокализације, стилских особености дела. Додатну аргументацију о поетичкој вези писаца пружа други део рада који је усмерен ка традуктолошкој анализи Милићевићевог превода Мопасанове приповетке *Le Horla*. Овај сегмент истраживања бави се преводилачким техникама којима се, у садејству са контекстом, служио Вељко Милићевић у преношењу издвојених језичких јединица како би се у српском преводу ове фантастичне приче сачувала референца француског оригинала, и како би се пренеле његове садржинске вредности и стилскоекспресивни квалитети, те тиме дочарала изворна атмосфера језовитости, нелагодности и надреалности. Методолошко полазиште у првом сегменту рада чини феноменологија реактуализована когнитивнонаратолошким истраживањима и психоанализа фројдовског усмерења. У другом делу рада традуктолошка анализа српских реализација француских јединица превођења спроводи се према Њумарковој (Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, 1988) класификацији преводилачких

* Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-66/2024-03 и уговор бр. 451-03-66/2024-03/200184).

поступака. Преводне јединице се истражују и путем контрастивне методе, неодвојиве од теорије превођења.

Кључне речи: Вељко Милићевић, Ги де Мопасан, *Беспуће*, *Орла*, превод, интертекстуалност.

1. Негде тамо, у беспућу. Два књижевника, један с краја XIX, други с почетка наредног века; један припадник француске други српске књижевности окренуте француским узорима. Тачка укрштања Париз на размеђи два века, када у њему, као једном од најважнијих књижевних центара Европе, кључа културни живот. Одатле потичу и све књижевне везе Ги де Мопасана и Вељка Милићевића, које су спорадично помињали неки критичари, често да би пружили кредибилитет млађем писцу. Међу њима посебно је убедљив Драгиша Витошевић, који обелодањујући време процвата реализма и натурализма у Француској, скреће пажњу на то да је млади Милићевић ипак нарочиту наклоност гајио према нешто другачијој врсти литературе – то су била „она ређа, необична, лична и исповедна дела, поетска и психолошка, често аутобиографска, каткад и сањарска; дела која су се приближавала тадашњем песништву, симболизму. Превод *Орле* и, три године доцније, роман *Беспуће* несумњиво сведоче о томе да је нашег младог писца тада занимао, пре свега, не јунак у друштву (што је још увек била омиљена тема романописаца) него јунак ван друштва, сам са собом“ (Витошевић 1982: 112, 113). Критичар запажа да Милићевић од Мопасана преузима песимизам, презир према друштвеном животу, стилске особености, а пре свега изражену приповедачку скромност, „уздржаност и сажетост, једноставност која сама собом постиже дејство и утисак“ (Витошевић 1982: 115). Неколико година касније, сврставајући Вељка Милићевића у зачетнике експресионистичке прозе, Радован Вучковић за његово стваралаштво пише да је то „она врста модерне приче мопасановског типа“ (Vučković 1990: 436). Најличнији, најсубјективнији свакако је запис Живорада Милићевића, који 1930. године, само годину након пишчеве смрти, исправљајући помало критичке судове који су му се чинили нетачни и непримерени писцу Милићевићевог ранга, готово ексклaмативно закључује о неким тематским круговима да су обликовани живо, импресивно, „на начин достојан једног Мопасана“ (Милићевић 1930: XXXV). У најновијим истраживањима 21. века на тај утицај није посебно скретана пажња. Иако је о Милићевићу писано из угла савремених студија приповедања указивањем на модерност стваралаштва – Снежана Милосављевић Милић (2012), Јелена Јовановић (2013), Јасмина Ахметагић (2016), Адријана Марчетић (2017), Предраг Петровић (2021) – нема посебног огледа који се бави тачкама додира француског и српског писца. Учинило нам се зато да управо ту има простора за допуну.

Тумачење везе двојице писаца почињемо од Милићевићевог *Беспућа*[1] и то образлагањем морфолошких оквира: наслова, инципита и експлицита,

[1] Први пут дело је објављено у наставцима у *Српском књижевном гласнику* 1906. Интегрално издање објављено је у Сарајеву 1912. године, када је додато и шесто поглавље романа. Није без значаја податак да је и Мопасан *Орлу* објавио у две верзије.

а потом и онога што наведене сегменте спаја са епитекстуалним елементима.[2]

Наслов романа *Бесīуће* спада у групу женетовски одређених тематских наслова (Genette 1997: 78, 79), јер најављује идеју. Веза наслова који упућује на празнину, непостојање, не-место и не-време у инципиту се огледа у итеракцијама које сусрећемо већ у првим реченицама, а обликованим кроз несвршене глаголе. Тај монотони ритам наглашен и асиндетским набрајањем одзвања у свести реципијента као и одредбе „стално“, „сваки дан“, „и опет“, док се читав амбијент не стопи у бесконачну бесмислену пругу. Утисак појачава лични доживљај главног јунака:

> „*Осећао је* у себи нешто сломљено, сатрвено, тјескобно. [...] Тек *завиīлало се* нешто у њему, *заиīрало*, *заболило īа*, *сīеīло īа* и *īјерало īа* даље, даље отуда из тог бљутавог живота... Он *осећаше* неодољиву потребу да оде, да утече од њих, да их не чује, не види, не мисли на њих“ (Милићевић 1982: 10, подв. J. J.).[3]

Овде у први план избија несналажење субјекта у простору – тачније: одређени простор испуњен бесмислом. Пројектованом будућношћу, у форми виртуелног наратива, наговештава се пут који може укинути осећај бесмисла. „Чинило се да ће да одахне кад угледа врлетне планине...“ (Б: 10) Али над таквом алтернативом стално лебди питање: „Куд ја то, дођавола, идем?“ (Б: 13), а воз „наличи на немирну и несрећну животињу која јури преко мртвих предјела, кроз једну вазда исту ноћ, као да тражи пута кога нема“ (Б: 15). На самом крају инципита опет она пруга „једнолика, непомична, непробуђена“ (Б: 16).

Снежана Милосављевић Милић на следећи начин објашњава наслов *Бесīуће*:

> „Пођемо ли од наслова, постулирамо тезу да је у роману реч о путу који не води никуда, о месту до којег се не стиже, не слабошћу јунака, већ услед непостојања места самог, о простору којег нема, који то није. Ова амбивалентност једног традиционалног мотива, с једне стране се показује као негација и релативизација његовог статуса у претходном реалистичком типу текста, а са друге стране наговештава смисаону, па самим тим и интерпретативну неодлучност која прати рецепцију Милићевићевог текста. Отуд ће наше читање представљати и својеврсни

---

[2] Овде је корисно подсетити на феноменолошка запажања о читању које тече сукцесивно, и сазнавању текста које се одвија у различитим правцима и различитим смеровима. То значи да и она хоризонтална линија коју представља уланчавање реченица не иде у процесу откривања смисла у једном правцу. Управо кад стигне до краја, текст читаоца враћа уназад. У светлу реченог, наслов као „одјек“ обитава у свести читалаца и нагони га да се враћа на већ прочитано како би се смисао, захваљујући тек сазнатом, могао допуњавати и мењати.

[3] Сви делови из романа биће цитирани према наведеном издању уз ознаку Б и број странице са које су наводи преузети.

> (узалудни) напор да се уселимо, да запоседнемо тај простор, свесни унапред опасности да ћемо само, попут пужа, и даље остати у својој кући“ (Милосављевић Милић 2012: 281, 282).

Сам поступак читања који онемогућава усидрење, ствара утисак дезоријентисаности, безизлаза и узалудности: осећај који приповедач причом жели да представи и пренесе наратеру / реципијенту.

Беспуће је и са друге стране оивичено мотивом одсуства, овога пута кроз дестабилизацију физичког постојања: „Писаху неки сељаци кући из Америке да су видели Гавру Ђаковића у Валпарезу“ (Б: 91). Иако је приповедни текст углавном предочен из угла самог јунака поступком доминантне унутрашње фокализације[4], последњим реченицама прелази се на нулту фокализацију, јер Гавра више нема: „Нико га није видио кад га је нестало из села“ (Б: 90). Дакле, ништа не успева да укине бесмисао и празнину. Потрага за идентитетом остала је јалова. Последња реченица потпуно укида субјекат. Нема места које ће потврдити његову бит – опет смо у не-простору и не-времену. Ово је уједно тренутак када се читалац враћа уназад и открива факторе беспућа – оне пукотине, изеровска непопуњена места, сад се могу попуњавати одређеним смисловима. Гавров нестанак директно је везан за његову природу, стање његове психе; не условљавају га никакви спољашњи фактори. Обликовањем његовог лика српска проза креће путем дезинтеграције објективне стварности. Субјекат више не слика свет (споља или изнутра), већ га ствара;

> „тај свет у пуној мери постаје зависан од њега. То утиче на промену фокализације, која више не намеће знање изнад субјекта, већ скреће пажњу на оно што је лично, доживљено и интимно. [...] Тако се од потпуно слободног приповедача, у роману српске модерне спуштамо до оног потчињеног лику и његовом свету. То наравно отвара многа занимљива питања у вези са појачаним интересовањем за индивидуалне аспекте лика који је носилац перцепције и наглашену субјективизацију израза кроз психонарацију, приповедану перцепцију, монолог, доживљени говор, коментаре из угла јунака“ (Јовановић 2013: 48).

Образлажући на сличан начин окренутост писца унутрашњем свету Гавра Ђаковића, Адијана Марчетић новину види у следећем:

> „Код Милићевића, међутим, психологија има вредност по себи, она је потпуно самостална и сама по себи легитимна област интересовања, што писцу омогућује да је истражује и предочава слободно, независно од било каквих социјалних стереотипа формираних у раној књижњевности“ (Марчетић 2017: 367).

Ово су уједно и кључне тачке најављеног интертекстуалног укрштања до кога директно долазимо освртом на везу перитекста са епитекстом. Наслов

---

[4] О томе детаљно и опширно у: Јовановић 2013.

је сада граница окренута споља. О њему размишљамо као о могућем преводу. Због тога је потребно вратити се у 1903. годину. Три године пре објављивања поменутог романа појавила се у Мостару књижица *Орла* – Мопасанова приповетка у преводу Вељка Милићевића.[5] Уз превод приповетке налази се кратак предговор који понешто открива о Мопасану, али и о аутору *Беспућа* – што је овом приликом у центру наше пажње: артизам, сажет начин психолошке анализе, модерно приповедање у коме се мотиви и тајне душевног живота откривају постепено, ту је на крају и интересовање за тамне стране човековог бића. Милићевић у предговору истиче:

> „Психолошкој страни Мопасанових прича нема замјерке. Он је вјештак у цртању психолошких момената својих јунака...[...] Једне од најкраснијих и, дозволите ми ову ријеч, најуметничкијих мопасанових продуката, јесу, без сумње, његове психопатолошке ствари. Нико није с тако поразном природношћу оцртао луду-параноика као Мопасан. Једна је од таквих његових најбољих ствари и ‘Орла’..." (Милићевић 1903: 5, 6).

У оригиналу ово дело носи наслов *Le Horla*. Француска реч Орла заправо је неологизам настао слагањем речи *hors* што значи споља, напољу, изван, ван и *là* што значи тамо, те би се кованица могла превести као: негде тамо[6], недоступно, неспознатљиво, страно, непознато, искључујуће, изузимајуће или, можда најадекватније: *БЕСПУЋЕ*. Мишел Сер објашњава да *hors* означава оно што је спољашње и удаљено, а *là* блиско, близину, те *(Le) Horla* представља тензију/сукоб/судар блиског/познатог и удаљеног/далеког; достижног и недостижног (Serres према Bury 2000: 354). Маријан Бири, наводећи још нека објашњења, на крају кратког текста закључује да Орла, властито име паразита, представља стање свести које проистиче из споја схватљивог и несхватљивог, замисливог и незамисливог, појмљивог и непојмљивог. За њу је важно да је Мопасан „створио нову загонетну реч која почиње са ho као *homme* (човек), како би исказао комплексност душе и њене недокучиве природе" (Bury 2000: 354). Смислови се умножавају ако се има у виду и прича Роберта Шеклија *The New Horla* објављена у збирци *Uncanny Tales* (2000) која све повезује фројдовим појмом – das Unheimlihe, на енглески преведено као Uncanny. Долазимо до кључа *беспућа* као das Unheimlihe – то је управо оно што спаја Мопасана и Милићевића.

Фројд концепт образлаже на следећи начин: Das Unheimlihe, језовито је „врста оног застрашујућег које потиче из оног дуго познатог и одавно

---

[5] Прва верзија *Орле* објављена је 1886, коначна 1887. Тематско језгро приповетке може се препознати у причи *Lettre d'un fou* објављеној 1885 (Nolin 2005: 2,3).

[6] Инспирацију за ово објашњење пронашли смо у белешци уз енглески превод Мопасанове *Орле*: „The word 'horla' (pronounced 'orla'), although not a word in French, does have some interesting connotations to a French ear. 'Hors' means outside, and 'là' means simply 'there'—so le (note the masculine gender) Horla sounds like the Outsider, the outer, the one Out There (Mandell prema Pereira Reis 2020: 79).

блиског“ (Freud 2010: 10). Схваћен на тај начин Das Unheimliche се директно може повезати са модернистичким поступком интериоризације реалног света, што је видљиво и кроз Милићевићеву симболику простора.

С. М. Милић (2012) објашњава физички простор као различита лица субјекта, што експлицира мотив двојништва. Сваки хронотоп у коме јунак борави и који је доступан његовим чулима (актуелни, али и виртуелни простор) одраз је његовог удвајања. Када не успе да стабилизује свој идентитет и потврди своје постојање ни у једној од представљених спацијалних одреница (град, кућа, село, природа, Уна, црква), Гавре нестаје, одричући се свега кроз шта је претходно покушао да потврди свој идентитет. Тако уништава сва до тада створена различита „лица субјекта“ – двојнике.

И то је управо место где у Милићевићевој прози стижемо до *Орле*, тумачећи *Бесīуће* као слободан, сасвим особен и оригиналан превод Мопасановог наслова. Да за то има оправдања показују многе сличности два текста. У Мопасановој приповеци приказана је у виду дневника историја једног лудила. Приповедач све интензивније осећа присуство двојника од кога упорно покушава да побегне, док на крају не одлучи да му се супротстави. Предузима све да уништи Орлу, те је због тога затвара у свој дом, који потом и спаљује. Приповест се завршава суморном сликом смрти. Приповедач *Орле*, попут јунака *Бесīуће*, на крају нестаје.

Ако се преко наслова крене у паралелно отварање оба текста, уочавају се многе сличности. Обојица јунака осећају узнемиреност, тескобу, присуство нечег страног чега не могу да се ослободе. Приповедач *Орле* то објашњава присуством другог бића („постоји уза ме неко невидљиво биће“ (Мопасан 1903: 42)[7]) које га непрестано уходи и почиње да господари његовим умом и душом:

> „Неко има у власти моју душу и њом управља! Неко заповиједа свим мојим дијеловима, свима мојим кретњама, свима мојим мислима. Ја у себи нијесам више ништа, до ли роб гледалац, који је ужаснут свима стварима, што се око њега збивају“ (О: 47, 48).

Гавре Ђаковић такође у себи проналази присуство неког другог:

> „[О]н налажаше у себи једно чудновато ружно биће, пуно злобе према свијету и животу, себично и јадно у своме рођеном злу.[...] Он га је осјећао у себи као терет који га вуче земљи, који му не да да се крене, исправи, пође; који га је обухватио својим великим неприродним рукама и стеже му тијело, притискује мозак и води га вазда у једном истом кругу; мође му своје велике дланове пред очи и заклања му видике, говорећи му да пред њим нема ничега што вриједи да се гледа и види, да нема ничега за чим треба да се тежи, ни циљева који требају да се траже, ни путева који њима воде“ (Б: 71).

---

[7] Сви делови из приповетке биће цитирани према наведеном издању уз ознаку О и број странице са које су наводи преузети.

И један и други безуспешно покушавају да га се ослободе:

> „[Х]оћу да вичем – не могу; хоћу да се макнем – не могу; покушавам са страшним напорима и мучим се да се окренем, да збацим ово биће, што ме гуши и дави – не могу!“ (О: 14)
>
> „Гавре Ђаковић осјећаше [...] да уступа кад покуша да му се отме или, кад се ухвати с њиме у коштац, како га онај слама мрви, сатире и обара, показујући своју снагу и надмоћност“ (Б: 72).

Не разумевајући своје стање и остајући збуњени пред силама које их узнемирују, плаше, онеспокојавају, ликови ће покушати да открију идентитет „дошљака“. Код Мопасана ће то бити изражено питањима: „Да ли сам то био ја? Да ли сам то био ја? Тко би то био? (О: 25), а код Милићевића: „‘Откуда ово мени? Кад се ово биће уселило у мене? Откуда је дошло?’ [...] И он га загледаваше, посматраше и налажаше на њему своје црте. ‘Не, не, нијесам то ја’“ (Б: 71).

Занимљиво је приметити и да се моћ непознате унутрашње силе у оба текста изражава готово идентичним детаљима. По њеном налогу јунак не може да чини оно што би желео, па остаје пасиван, дословно прикован за наслоњачу: „ништа га није потицало да се дигне из своје наслоњаче“, „био је непомичан са закованим тијелом“ (Б: 58); „*Он* неће; и ја остајем ужаснут, дршћући, на наслоњачи, гдје ме он приморава да сједим“ (О: 48).

О сличности ликова сведочи и потреба за осамљивањем, као и везаност за родни крај у коме јунаци траже мир. Иако су просторно удаљени (један протагониста борави у околини Руана, а други у личком крају) хронотопи су међусобно препознатљиви, јер их одређује близина реке, башта, шума – све су то спацијалне одреднице које цртају мапу кретања јунака. Њима ваља прикључити и веће градове у којима бораве пре повратка у завичај (Париз и Загреб). Посебну важност за ликове оба наратива представљају реке, крај њих покушавају да пронађу изгубљени спокој. Прозор јунака *Орле* гледа на Сену; он с великом пажњом прати шта се на њој дешава, често одлази у дуге шетње њеном обалом: „О томе сам свему размишљао крај воде. Сунце је обасјало обалу, правило земљу лепшом и испуњавало мој поглед с љубављу према животу, према ластавицама [...]; према ријечним биљкама, чије је шуштање било права музика за моје ухо“ (О: 45). Гавре Ђаковић често силази до Уне која протиче подно његове баште. „Сједи он кадгод читаве сате и гледа у њу [...] разливену на уморним и лијеним пличинама, пунима шевара и водених трава, гдје се скривају дивље патке, чапље и плиске;“ Понекад иде обалом „деруђи ципеле о оштро камење“ (Б: 33). Поред сличности у просторним координатама, где описи пресликавају атмосферу уводећи реципијента у кошмарни свет јунака, и временски оквир је готово истоветан: он у *Бесцуђу* обухвата период од јунског поподнева до касне јесени, док у *Орли* дневнички записи почињу 8. маја, а окончавају се 10. септембра.

У датом временском луку јунаци све више себи постају страни – губе властити идентитет, те због тога имају сталну потребу за измештањем. И код

једног и код другог доживљај куће призива Das Unheimliche. Зато непрестано из ње одлазе, али имају и сталну потребу да јој се врате. То је, у ствари, непрекидно бежање и враћање двојнику[8], онај „патолошки симптом губљења и поновног проналажења идентитета“ (Милосављевић Милић 2012: 283) који се препознаје у лутању простором.

> „Вратићу се кући прве недеље. [...] Цијели сам се дан спремао на одлазак; али нијесам могао да одем. [...] Желим да одем. [...] Ох! Кад бих га могао да оставим! Кад бих могао да одем одавле, да побјегнем, па да се више никада не вратим. Спасио бих се, али не могу. [...] Онда, у часу, кад сам сио у кочију, хтио сам да кажем: ‘На станицу!’ и ја сам дрекнуо – нијесам рекао, већ сам дрекнуо – и то јаким гласом, да су се пролазници све осврталиа: ‘Кући!’“ (О: 40, 46, 49, 50).

Сваки пут кад јунак *Орле* уђе у свој дом, у свести му искрсавају потиснути садржаји – то место је простор његовог удвајања, које он види као имагинарно биће: „Орлу“. Зато је и спаљује, као што и Гавре остаје без своје куће (он је продаје). Не знајући где даље, јер двојник није уништен, Мопасанов јунак бежи у смрт. Мотив тог беспућа, нестајања пута, код Мопасана се јавља и дословно, поступком приповедане перцепције. Када приликом једне шетње јунак осети присуство двојника, окренувши се не би ли га угледао, он запажа: „Био сам сâм. Видио сам иза себе само равну и широку стазу с дрвећем, празну, осим високога дрвећа очито празну; а с друге стране губила се она у даљини, једнолично, страшно“ (О: 16).

Сличности јунака проналазе се и у њиховим халуцинантним представама, које указују на психичку измештеност, патологију умне подвојености. Код Гавра Ђаковића халуцинантна стања јављају се још у возу којим креће у завичај, када у углу вагона, у полусну, сваки пут када отвори очи, угледа кржљавог човечуљка са великим завежљајем изнад главе „испод којега изгледаше још ситнији, јаднији, кржљавији, са својим преплашеним очима, бојећи се вјечно нечега“ (Б: 15). У тој слици као да је виђен властити одраз и ахасферски усуд који смирај чини далеким / немогућим. Касније му се халуцинантна стања појављују у завичајном дому. У *Орли* двојник постаје стварнији када приповедач у башти види како невидљива рука откида ружу са стабљике или када га након кратког сна буди шум прелиставања страница: „Препадох се и наперих ухо. Иза неких четрдесет минута видио сам, видио сам, да, видио сам на своје рођене очи, како се други лист диже и пада на трећи, као да ткогод листа прстом“ (О: 53).

Два текста, посредством ликова, повезана су и мотивима „дошљака“ и „искорењености“. Мопасанов јунак своју исповест почиње речима: „Љубим

---

[8] Фројд ће, у вези са језом коју изазива двојник, рећи: „Карактер језе може произаћи из тога што је двојник једна од творби које припадају превладаном прараздобљу душе, додуше, која је тада имала пријатељскији смисао. Двојник је постао страшилом, као што богови након пада своје религије постају демони.“ (2010: 29)

ову земљу и зато волим у њој живјети, јер је у њу урасло моје коријење, оно дубоко и снажно коријење...“ (О: 7). Видећи у двојнику дошљака, приповедач *Орле* на једном месту ће рећи: „А моје око не може да разабере у мени новога дошљака, што ме мучи“ (О: 58). Гавре Ђаковић побуниће се што су га рано одвојили од завичаја и „спријечили га да ухвати коријена у земљи из које је изникао“ (Б: 48).

За обе приповести може стајати закључак који С. М. Милић бележи у свом тумачењу *Беспућа*: „Отуд Гаврино ‘нестајање’ на завршетку романа [...], представља вишеструко поентирање – то је и сижејни и поетички и семиотички и симболички завршетак. Као тип ‘дошљака’ и ‘човека без корена’ (Витошевић1982: 141), Милићевићев јунак је парадигматична најава модерног субјекта егзистенцијалистичке прозе чији ће унутрашњи свет бити једнако далек и туђ, као и путовања на која ће полазити“ (2012: 293).

И Мопасанов јунак одлази, али на другачији начин: „Не... не... без сваке сумње, без сваке сумње... он није умро... Онда... онда... нема друге, него да се ја сам убијем!...

.....“ (О: 69).

Нестајање овде прати и немирни ритам фигуре ретиценције, која открива много, остављајући простора нереченом. Орла семантичку засићеност постиже тек „урањањем“ у свет који се отвара након експлицита. Не мање успешан у постизању сличног ефекта је и приповедач *Беспућа* који завршава: „Писаху неки сељаци кући из Америке да су видјели Гавру Ђаковића у Валпарезу“ (Б: 91).

Сличности два текста, видљиве су и на формалном и стилском плану: у поступцима сажимања, доминантној или доследно изведеној унутрашњој фокализацији[9], паралелизмима, променљивом реченичном ритму који одражава психичко и емотивно стање јунака, асиндетским и полисиндетским конструкцијама, употреби појединих израза (нпр. страх/страхота, језа, празнина)[10], итеративном приповедању, сликовним представама које су неретко грађене кинематографском техником[11]. Многи од наведених аспеката утичу на појачану поетску компоненту текстова.[12]

Мопасанов утицај на *Беспуће* препознајемо и у најчешће тумаченом делу романа. То је опис кафане на самом почетку, дат из угла јунака, где се

---

[9] Иако су обе приче дате из угла ликова, приповедна ситуација је другачија. У *Орли* је присутно приповедање у првом, а у *Беспућу* приповедање у трећем лицу. Своју аргументацију за различито успостављене приповедачке гласове даје у огледу Предраг Петровић (2021: 25).

[10] Оно што Константиновић тврди за Мопасана, у потпуности важи и за Милићевићево *Беспуће*: „Као и Флобер и он бира карактеристичну појединост и брижљиво је обрађује уклапајући је у ткиво текста; као и његов учитељ, и Мопасан се веома труди око ритма реченице, избора епитета [...]“ (2011: 121).

[11] Овоме треба додати аудитивну компоненту која знатно доприноси семантичком потенцијалу *Орле*.

[12] То је важна особина која *Беспуће* чини сродним поетици „лирских реалиста“, што даље води ка међуратној експресионистичкој прози.

путем итерација, појачних асиндетским набрајањем, интензивира утисак цикличности збивања која за Гавра постаје неподношљива. Иако таквог наративног поступка нема на почетку *Орле*, сличне примере проназимо у другим текстовима француског писца. У приповеци *Самоубице* (Suicides)[13] у остављеном опроштајном писму стоји:

> „Некада сам био срећан! Све ме је очаравало: жене у пролазу, изглед улица, места у којима станујем; а чак ме је занимао и крој моје одеће. Међутим, понављање истих призора на крају је испунило моје срце умором и досадом, као што би се десило гледаоцу који сваке вечери улази у исто позориште.
>
> Већ тридесет година сваког дана устајем у исто време; и већ тридесет година у истом ресторану, у исто време једем иста јела која доносе различити конобари“ (Maupasant 1884: 259).[14]

У књизи записа *На води* објављеној 1888. године (коју не треба мешати са истоименом приповетком)[15] Мопасан бележи следеће:

> „Срећни су они који не знају за страшну згађеност пред стално понављаним радњама, срећни су они који имају снагу да се свакога дана поново прихватају истих обавеза, са истим покретима, око истог намештаја, пред истим хоризонтом, под истим небом, да ходају истим улицама где ће срести иста лица и исте животиње“ (Мопасан према Константиновић 1995: 127).

Иако су неке сличности између Мопасанове и Милићевићеве поетике лако уочљиве, велики број додирних тачака много је видљивији након детаљне компаративне анализе само два одабрана текста. Тумачење се може ширити и ка осталим текстовима у којима до изражаја долазе неки други аспекти стваралаштва двојице писаца: попут ироније, мајсторског одабира и разраде детаља, новелистичког преокрета, натуралистичких слика, анегдотског заплета, садистичких/насилних/морбидних приказа љубавних односа[16].

---

[13] Приповетка је први пут објављена 1880. године.

[14] „Autrefois, j’étais joyeux ! Tout me charmait : les femmes qui passent, l’aspect des rues, les lieux que j’habite ; et je m’intéressais même à la forme de mes vêtements. Mais la répétition des mêmes visions a fini par m’emplir le cœur de lassitude et d’ennui, comme il arriverait pour un spectateur entrant chaque soir au même théâtre. Tous les jours, à la même heure depuis trente ans, je me lève ; et, dans le même restaurant, depuis trente ans, je mange aux mêmes heures les mêmes plats apportés par des garçons différents.“ (Превод је ауторски.).

[15] То се догодило у тексту Радивоја Константиновића од кога смо преузели превод.

[16] Трагове насилног љубавничког односа можемо препознати у односу Гавре Ђаковића према Јеки; контакте прати физичка и вербална грубост: „И кад он метну грубо руку на њезино раме, она одмах клону и сва му се предаде, без ријечи“ (Б: 43); „И кад се наглим покретом маши њене мишице и привуче је к себи“ (Б: 73); „јави се у њему нешто животињско и сурово“ (Б: 74); „— Не волим ја њу, — рече нагло Гавре Ђаковић, рапавим и ружним гласом, — то се теби само чини. — И привину је чвршће к себи. Она му се ропски покори,

Утицај француског писца на српског прозаисту покушаћемо да аргументујемо и традуктолошком анализом Милићевићевог превода Мопасанове *Орле*.

2. Трагом милићевићевог превода *орле*: традуктолошка анализа. Пажњу усмеравамо на значењску еквиваленцију која се у два посматрана језичка материјала – Мопасановој приповеци *Le Horla* и Милићевићевом преводу приповетке на српски језик *Орла* – успоставља између лингвистичких средстава за изражавање семантичког садржаја појма фантастичног. Језичке јединице којима се у овом књижевном делу означавају необичне, чудесне и чаробне појаве, осећање страха, ужаса и стрепње, стање узнемирења и халуцинација, несвесно и ирационално, испитују се у оквиру лингвистичког приступа превођењу. Наиме, разматрају се преводилачке технике којима се, у садејству са контекстом, служио Вељко Милићевић у преношењу поменутих језичких јединица како би се у српском преводу ове фантастичне приче сачувала референца француског оригинала, како би се пренеле његове садржинске вредности и стилскоекспресивни квалитети, те тиме дочарала изворна атмосфера језовитости, нелагодности и надреалности.[17] Традуктолошка анализа српских реализација француских јединица превођења спроводи се према Њумарковој (Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, 1988)[18] класификацији преводилачких поступака базираној на типологизацији коју су поставили Вине и Дарбелне (Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, 1972)[19].

Преводне јединице на основу којих се у овом раду анализира однос текста изворника и текста превода највећим делом су различити типови синтагматских склопова: именичке, придевске, предлошке и друге синтаксичке групе. Поред њих, проматрана грађа садржи и краће реченичне конструкције, као и поједине лексеме. Анализом је обухваћено око сто тридесет примера преводних јединица које се испитују и путем контрастивне анализе, тесно повезане са теоријом превођења.

Како то показује спроведено истраживање, у настојању да очува стваралачки манир аутора оригинала Ги де Мопасана и да пренесе изворне интенције, као и значењске компоненте ове фантастичне приче, В. Милићевић

без воље и без радости" (Б: 74). Натуралистички описи некрофилије могу се наћи у првој верзији *Мр̄тво̄ живо̄та*.

[17] Наше истраживање је показало да до сада није спроведена ни једна традуктолошка анализа поменутих језичких јединица на материјалу ексцерпираном из превода В. Милићевића, као и да такво истраживање није урађено ни на грађи која би била екццерпирана из других српских превода ове Мопасанове фантастичне приче.

[18] Када је реч о истраживању преводних решења на релацији француски језик – српски језик служећи се поставкама теорије Питера Њумерка, упућујемо посебно на традуктолошке анализе Т. Ђурин (Ђурин 2014. и Djurin 2015) и Н. Живић (2018. и 2021).

[19] О процесу и проблемима превођења, као и примени различитих врста преводилачких техника в. такође Ivir 1978, Сибиновић 1990 и 2009, Човић 1994, Hlebec 2009, Krstić 2008.

је у свом преводу *Орле* користио различите преводилачке технике. Међу њима се својом фреквентношћу посебно истиче транспозиција. Она подразумева промену граматичке категорије означеника уз задржавање значења поруке чиме природна структура преведене поруке постаје семантички еквивалентна природном саставу оригиналне поруке; то је једини преводни поступак који укључује граматичку измену приликом преношења преводне јединице из изворног у циљни кôд (Newmark 1988: 85–88; Vinay – Darbelnet 1972: 16, 50, 96–101). У анализираном корпусу ова трансформација се спонтано примењује у сва четири вида која Њумарк издваја као типове транспозиције и детаљно их објашњава. У највећем броју ексцерпираних примера забележен је први тип транспозиције када се у српској верзији *Орле* измена реализује на плану реда речи у именичкој синтагми. У питању су ситуације у којима придев, као зависни одредбени члан синтагме, уз именицу као управни члан, добија другачију, граматички допустиву позицију у односу на дистрибуцију из оригиналне верзије приповетке:

> (1) Je ne le sens pas venir, comme autrefois, *ce sommeil perfide* [...]. (ОФ263) – Не осјећам да долази *тај издајнички сан* као прије [...]. (ОС14);
>
> (2) [...] nous imaginons aussitôt des *mystères effrayants* et des *puissances surnaturelles*. (ОФ270) – [...] ми помишљамо одмах на *страшне тајне* и на *натприродне силе*. (ОС28);
>
> (3) [...] *un malaise inexplicable* me pénétrait. [...] *une force occulte* m'engourdissait [...]. (ОФ281) – [...] стала ме је морити *нека неописива зловоља*. [...] *нека тајанствена сила*, суспрезала ме [...]. (ОС45);
>
> (4) [...] la tige d'une de ces roses se plier, comme si *une main invisible* l'eût tordue [...]! (ОФ279) – [...] како се држак једне руже савија, као да га се дотакла *нека невидљива рука* [...]. (ОС41).

Осим наведене врсте промене у реченичној структури, у оквиру првог типа транспозиције појављује се и употреба једнинског уместо множинског облика именице/именичке синтагме:

> (5) [...] des êtres invisibles bien que tangibles, *des sortes* de vampires [...]. (ОФ286) – [...] невидљива, а осјетљива бића, *нека врста* вампира [...]. (ОС55).

као и комбинација промене места придева са транспоновањем плурала у сингулар:

> (6) De là sont nées les *croyances populaires* au surnaturel [...]. (ОФ272) – [...] *народно вјеровање* у натприродна бића [...]. (ОС31).

Следећи по учесталости у посматраном материјалу јесте Њумарков трећи модел транспозиције који подразумева обавезну замену на нивоу граматичких јединица јер дословни превод, иако морфолошки и синтаксички прихватљив у циљном кôду, не би обезбеђивао изворну природност

исказа, што би значило да је оригинална порука у извесној мери изневерена. Тако су за добијање преводно еквивалентног израза код Милићевића забележени примери премештања садржаја из једне врсте речи или граматичке структуре у другу:

(7) Quelqu'un *possède* mon âme [...]! (ОФ282) – Неко *има у власти* моју душу [...]! (ОС47);
(8) *Croire* au surnaturel [...] serait le comble de la folie... (ОФ278) – *Вјеровање* у натприродност [...] било би највећи степен глупости... (ОС40);
(9) *Mes cauchemars anciens reviennent*. (ОФ267) – *Враћају ми се старе авети*. (ОС22).

као и транспозицијско претварање на синтаксичком плану, тј. пребацивање пасивне реченице у активну:

(10) Alors *je fus pris d'une colère furieuse* contre moi-même [...] (ОФ280) – Онда *ме спопаде бијесна срџба* на сама себе [...] (ОС42).

За транспоновање семантизма фантастичног у српском преводу *Орле* успешно је коришћен исто тако и Њумарков други вид поменутог преводилачког поступка. Он означава обавезну замену једне граматичке структуре другом будући да изворна лингвистичка јединица нема формалног кореспондента у циљном језику. Тако, семантички еквивалент француске личне неодређене заменице *on* у српском преводу постаје треће лице множине глаголског облика:

(11) [...] qu'*on* nomme « la démence ». (ОФ280) – То *зову* махнитошћу. (ОС43).

Одређени члан из француског оригинала у преводу је замењен демонстративном заменицом:

(12) Il est venu, *le*... *le*... comment se nomme-t-il... *le*... il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... *le*... oui... il le crie... (ОФ287) – Он је дошао, *тај*... *тај*... како му је име... *тај*... чини ми се, да ми довикује своје име, а ја га не чујем... *тај*... тај... виче ми га... (ОС57).

Изворна граматичка конструкција замењена је постојећом еквивалентном структуром у српском језику:

(13) [...] et je reste, éperdu, tremblant, dans le fauteuil *où il me tient assis*. (ОФ282) – [...] и ја остајем ужаснут, дршћући, на наслоњачи, *где ме он приморава да сједим*. (ОС48).

Преводилац *Орле* применио је и четврти тип транспозиције којим се лексичка празнина у тексту превода надокнађује постојећом граматичком конструкцијом као одговарајућим преводним еквивалентом:

(14) Je ne serais donc, en somme, qu'*un halluciné* [...] (ОФ280) – Ја сам, дакле, узимајући ово све у обзир, *човјек, који пати од халуцинација* [...] (ОС43–44).

Урађена контрастивна анализа указује и на то да је за преношење смисла оригинала у преводу коришћена и комбинација транспозиције са редукцијом (Newmark 1988: 90), тј. економичношћу (Vinay – Darbelnet 1972: 8, 184–188), интервенцијом коју карактерише изостављање у преводу појединих конституената из изворне јединице превођења уз очување њеног смисла и природности изражавања. У примерима из проматраног материјала забележено је изостављање члана с обзиром на то да српски језик за њега нема формални кореспондент, а контекст и порука нису захтевали преводни еквивалент. Осим тога, изостављан је повремено и показни детерминатив:

(15) [...] *un cri horrible, suraigu, déchirant, un cri de femme* passa dans la nuit [...]. (ОФ294) – [...] *страшан, ужасан, поразан крик, крик жене*, пропара ноћ (ОС68);

(16) [...] qu'elle ferma peu à peu *sous l'effort insoutenable de cette puissance magnétique*. (ОФ278) – [...] које је она склапала мало по мало *под неиздрживим утјецајем магнетичне силе* (ОС38);

(17) J'ai sans cesse *cette sensation affreuse* d'un danger (ОФ262) – У мени је без престанка *грозно осјећање* неке опасности [...] (ОС11).

У српској верзији приповетке *Орла* транспоновање једне граматичке јединице у другу произвело је структуре које су морфолошки и синтаксички сасвим уклопљене у циљном језику и у њему представљају природно изражавање поруке из изворног језика.

За преношење информације из Мопасанове *Орле*, естетских вредности и емоционалног тона ове фантастичне приче на српски језик В. Милићевић се служио веома често и дословним преводом. Ова техника се, истиче Њумарк (1988: 68–80), налази у основи и семантичке и комуникативне методе превођења и подразумева превођење реч-за-реч, синтагма-за-синтагму, израз-за--израз, реченица-за-реченицу. По Винеу и Дарбелнеу (1972: 46–50), дословни превод, уз позајмљивање и калкирање, спада у ред директних преводилачких поступака. Њеном применом у српском преводу *Орле* постигнуто је прецизно и јасно преношење појма из француског изворника, односно осећаја језе и узнемирености, појаве халуцинантних привиђења и околности у којима се реално преплиће са надреалним. Речено илуструју следећи примери:

(18) *Oh* ! *quelle souffrance* ! *quelle torture* ! *quelle horreur* ! (ОФ283) – *Ох*! *колика патња*! *колика мука*! *Какав ужас*! (ОС48);

(19) *Elle tremblait d'angoisse* [...] (ОФ275) – *Она је дрхтала од зебње* [...] (ОС35);

(20) *Tout était noir, muet, immobile* [...]. (ОФ293) – *Све је било црно, нијемо, непомично* [...] (ОС67);

(21) [...] *avec cette horrible puissance* ! (ОФ287) – [...] *с овом страшном силом*! (ОС57).

Истраживање показује да је дословни превод повремено комбинован са редукцијом при чему су из изворне преводне јединице изостављани члан и субјекатска лична заменица. Испуштање номинативног облика личне заменице у преводу граматички је оправдано с обзиром на то да у српском језику информацију о лицу носи лични наставак глагола у предикату, а њено појављивање је условљено потребом за истицањем лица које је вршилац радње или, пак, значењем (код заменице за треће лице). О овоме говоре примери из два паралелна еквивалентна текста:

(22) Et soudain, *je* m'éveille, affolé, couvert de sueur. (ОФ263) – И наједном, будим се, луд, обливен знојем (ОС15);
(23) *La* nuit a été horrible (ОФ264) – Ноћ је била страшна (ОС17).

Редукција или смањивање броја елемената из јединице превођења је по својој учесталости следећи у низу преводилачких поступака путем којих Милићевић успева да из изворног у циљни кôд пренесе утисак и доживљај фантастичног. Међу испуштеним сегментима француске поруке, најзаступљенији су члан и лична субјекатска заменица:

(24) *J'*ai *la* fièvre [...]. (ОФ262) – Имам грозницу [...] (ОС11);
(25) *Je* deviens fou. (ОФ269) – Постајем луд! (ОС25);
(26) *J'*ai vu *des* fous [...]. (ОФ280) – Видио сам лудâ [...] (ОС43);
(27) Donc *les* Invisibles existent ! (ОФ283) – Дакле, невидљиви постоје! (ОС49).

У српском преводу је уочено и изостављање показне неутрумске заменице и прилога из изворника:

(28) Mais était-*ce bien* une hallucination ? (ОФ280) – Али, *да ли је била* халуцинација? (ОС42);
(29) Les faits qu'*il* avança me parurent *tellement bizarres*, que *je* me déclarai [...] (ОФ272) – Ствари, о којима је говорио, учиниле су ми се *бизарне*, да сам рекао [...] (ОС30).

У ексцерпираној грађи редукција је употребљена и упоредо са супротном техником коју Њумарк назива експанзијом (Newmark 1988: 90), а Вине и Дарбелне (1972: 5) амплификацијом. Интервенција се састоји у додавању елемената у преведеном тексту како би се саопштила иста идеја. У примеру који то показује, најпре је испуштен француски члан, а потом је додат српски везник, односно овде речца *и* у својству језичког знака за посебно истицање садржине реченице из изворне поруке (више о томе в. Стевановић 1986: 792; Станојчић 2010: 194):

(30) [...] en ce monde où l'on n'est sûr de rien, puisque *la lumière* est *une illusion*, puisque *le bruit* est *une illusion*. (ОФ271) – [...] у свијету, гдје није ниште стално, јер је *и свјетло илузија*, јер је *и глас илузија* (ОС29).

Њумарк (1988: 90) наглашава да су редукција и експанзија у извесној мери непрецизне технике, те да се понекад примењују интуитивно или као решење за специфичан преводилачки проблем.

Спроведена анализа два преводно еквивалентна корпуса указује и на примену парафразе као једног у низу преводилачких поступака. Парафраза омогућава да се појам из оригиналног текста представи дужом језичком структуром и тиме јасније и ближе означи у циљном тексту (Newmark 1988: 90). У српском преводу Мопасанове фантастичне приче овакво описно исказивање примењено је на француским сегментима чијим се садржајима упућује на чудновате прилике и фигуре, сновиђења, као и на застрашујуће особине лица и предмета. Ови сегменти су у оригиналу исказани једном речју или синтаксичком групом, а у преводу реченицом, и то најчешће односном:

(31) Comme il est profond, ce mystère de *l'Invisible* ! (ОФ261) – Како је дубока тајна *Оноīа, шīо се не да видјеīи*? (ОС10);

(32) [...] et soudain leur pensée, touchant *l'écueil de leur folie*, s'y déchirait en pièces [...]. (ОФ280) – Но чим се дотакне њихова мисао *оне сīварчице, која их је завела у заблуду и лудило*, расплину се у ситнице [...] (ОС43);

(33) [...] et nos poisons, d'ailleurs, auraient-ils un effet sur son corps *imperceptible* ? (ОФ292). – [...] а најпослије би ли имали наши отрови утјецаја на његово тијело, *коīа се ми не можено да доīакнемо*? (ОС64).

Забележени су и примери са другачијим конструкцијама, тј. са глаголским прилогом садашњим и допусном реченицом:

(34) Je ne serais donc, *en somme*, qu'un halluciné *raisonnant*. (ОФ280) – Ја сам, дакле, *узимајући ово све у обзир*, човјек, који пати од халуцинација, *ма да сам īри себи* (ОС43–44).

За преношење изворне атмосфере у којој доминира осећање нелагоде и немира и у којој се мешају рационално и ирационално, природно и натприродно, преводилац приповетке *Le Horla* на српски језик користио је и модулацију – преводилачку интервенцију која означава варијацију облика оригиналне поруке променом угла посматрања. Модулација је, како се то објашњава у лингвистичкој литератури (Newmark 1988: 88–89; Vinay – Darbelnet 1972: 11, 51, 88–90, 233–241), допуштена када дословни превод пружа граматички исправан, али неприродан паралелни исказ у циљном коду. За разлику од транспозиције која се остварује на плану граматичких врста, модулација се спроводи на плану категорија мишљења. Она може бити слободна/факултативна и окамењена/обавезна модулација, а подврсте ове технике се разликују у складу са мењањем перспективе, па је тако могуће: изражавање апстрактног уместо конкретног, узрока уместо последице, средства уместо циља, дела уместо целине или другог дела, обрнута перспектива, негирање супротности, употреба актива уместо пасива, замењивање простора и времена, замена интервала и ограничења у простору и времену, промена симбола,

и др. Језичке структуре из посматране француске приповетке трансформишу се у циљни кôд заменом пасивне конструкције њеним активним еквивалентом у српском језику:

> (35) Je me couchai ensuite et je tombai dans un de mes sommeils épouvantables, *dont je fus tiré [...] par une secousse plus affreuse encore*. (ОФ267) – Онда сам легао и пао у један од својих празних снова, *из коīа ме је ш̄рīао [...] неки сш̄рашан шум* (ОС23).

или измештањем тачке гледишта са целине на њен део:

> (36) [...] quel est-il, cet invisible ? cet inconnaissable, ce rôdeur *d'une race surnaturelle* ? (ОФ283) – [...] ко је тај? тај невидљиви? тај непознати, та скитница *с наш̄природном моћи?* (ОС49).

Како би сачувао референцијалне и експресивне интенције оригинала, као и његов семантички потенцијал В. Милићевић је у свом преводу *Орле* применио и еквиваленцију. Реч је о техници помоћу које се у циљном језику саопштава исти садржај, преноси иста ситуација, али се то постиже другачијим структурним и стилистичким средствима у односу на језик изворника. Јединице превођења се односе на поруку у целини и углавном су синтагматског карактера; ту спадају различити модели фразеологизама, какви су: пословице, клишеи, устаљени именички и придевски изрази, идиоматски склопови, галицизми и сл. (Vinay – Darbelnet 1972: 8–9, 52, 242–244; Newmark 1988: 90–91). У Милићевићевом преводу ексцерпирани су следећи примери у којима се кроз еквиваленцију исказују језовите ситуације, визије страха и ужаса:

> (37) *J'ai encore froid jusque dans les ongles... j'ai encore peur jusque dans les moelles...* j'ai vu !... (ОФ279) – *Пролазе ме ш̄рнци од зиме све до у пеш̄е...*, *а срж ми се леди од сш̄раха...* видио сам! (ОС41).

У преношењу изворног назива са функцијом идентификације конкретног појма из домена чудесно-страшног преводилац Мопасанове приповетке користи натурализацију – преводни поступак који се, наводи Њумарк (1988: 82), своди на адаптацију преузете стране речи фонолошком и морфолошком систему језика на који се преводи. На тај начин, (*le*) *Horla*, властито име бића које је плод уобразиље, паничног и халуцинантног душевног стања јунака приче, у српском преводу се транскрибује и прилагођава граматичким правилима језика циља:

> (38) J'écoute... je ne peux pas... répète... le... *Horla*... J'ai entendu... *le Horla*... c'est lui... *le Horla*... il est venu!... (ОФ287) – Слушам... не могу... реци још једном... тај... *Орла*... Чуо сам... *Орла*... то је он... *Орла*... Дошао је!... (ОС57);

(39) [...] l'Être nouveau, le nouveau maître, *le Horla* ! (ОФ294) – [...] ново биће, нови господар, *Орла* (ОС68).

Изостављањем одређеног члана из оригиналног француског облика, истовремено се примењује и редукција.

Именичку синтагматску везу *le nouveau venu*, којом Ги де Мопасан именује нестварно и недокучиво биће, привиђење, симбол фантастичног искуства и лудила главне личности, В. Милићевић преноси у форми калка. Ова интервенција представља заправо дословни превод изворне лексеме изведен копирањем њених конституената, а она се везује за превођење колокација, сложеница, назива (интернационалних) организација, термина које користе институције, итд. (Newmark 1988: 84–85; Vinay – Darbelnet 1972: 6, 47–48). Милићевић је, дакле, поменути језички материјал из француског изворника заменио језичким материјалом на српском језику:

(40) Et mon œil à moi ne peut distinguer *le nouveau venu* qui m'opprime (ОФ288) – А моје око не може да разабере у мени *новоīа дошљака*, што ме мучи (ОС58).

Калкирање је у овом примеру комбиновано са редукцијом – изостаје семантички еквивалент одређеног члана из оригиналне лексеме.

Урађено истраживање показује и да се у оригиналној и српској верзији приповетке међу терминима са семантизмом фантастичног појављују лексеме сличног облика и истог значења. Наиме, подстакнут француским изворником Милићевић се одлучивао за употребу међународних речи тј. речи латинског или грчког порекла које, како то истиче М. Поповић (Popović 2005: 17), имају готово сви европски језици у свом речничком фонду. Међу таквим лексичким елементима који у *Орли* дочаравају свет имагинације и односа реалног и надреалног налазе се интернационални латинизми:

(41) Mais était-ce bien *une hallucination* ? (ОФ280) – Али, да ли је била *халуцинација*? (ОС42);

(42) [...] puisque la lumière est *une illusion*, puisque le bruit est *une illusion*. (ОФ271) – [...] јер је и свјетло *илузија*, јер је и глас *илузија* (ОС29);

(43) [...] vous obéissez en ce moment à *cette suggestion*. (ОФ276) – [...] ви сте сада под утјецајем *ūе суīесūије* (ОС38);

као и интернационални грецизми:

(44) [...] à travers *les fantasmagories* les plus invraisemblables [...] (ОФ281) – [...] кроз најневјероватније *фанūазмаīорије* [...] (ОС44);

(45) [...] quelque vision *fantastique*. (ОФ281) – [...] каква *фанūасūична* приказа. (ОС45);

(46) [...] les expériences sur *l'hypnotisme* [...]. (ОФ272) – [...] покушаја, из *хиūноūизма* [...]. (ОС30).

Под утицајем оригинала, у преводу се често користи придев *бизарни*, позајмљеница из француског језика потпуно уклопљена у систем српског језика:

> (47) *Bizarre* idée ! *Bizarre* ! *Bizarre* idée ! (ОФ264) – *Бизарна* мисао! *Бизарно*! *Бизарна* мисао! (ОС16);
> (48) [...] me parurent tellement *bizarres* [...]. (ОФ272) – [...] учиниле су ми се *бизарне* [...]. (ОС30).

Одабир интернационализама и француских позајмљеница уместо синонимних домаћих лексема – *халуцинација*/*чулна обмана*, *илузија*/*привид*, *суїестија*/*утицај на вољу друїоїа*, *фантазмаїорија*/*опсена*, *фантастичан*/*нестваран*, *хипнотизам*/*овладавање, опчињавање*, *бизаран*/*необичан* – представља стилски маркирану језичку појаву у преводу *Орле*. Избегавањем српских еквивалената, који би били теже уочљиви у преводном тексту, Милићевић додатно скреће пажњу читаоца на изворну атмосферу, истиче њен колорит и адекватно је осликава. Употребом речи страног порекла које се у српском језику користе паралелно са домаћим речима он верно оригиналу приказује паралелни свет из којег долази тајанствено, непознато биће, уљез у реалном свету Мопасановог јунака.

Како би из изворног у циљни текст пренео слику језовитости, призоре визуелних халуцинација, доживљаје застрашујућих мисли и представа и тиме приказао ситуацију у којој се граница између реалног и имагинарног не разазнаје, Вељко Милићевић је у преводу француске приповетке *Орла* на српски језик применио више преводилачких техника. Најзаступљенија је транспозиција којом је преводилац, путем различитих премештања на граматичком плану превода, језичке јединице из оригинала успешно преиначио у структуре које се морфосинтаксички уклапају у језик превода и које су семантички еквивалентне изворној поруци. Уз помоћ дословног превода, једног од директних преводних поступака, Милићевић је веома често и верно оригиналу из француског изворника у циљни српски текст преносио речи, синтагме и целе реченице. Као добро решење у бројним преводилачким ситуацијама појављује се и редукција у склопу које су при превођењу најчешће изостављани, сасвим оправдано, семантички еквивалент француског члана и формални кореспондент личне субјекатске заменице. У преношењу оригиналне поруке у циљни кôд техником модулације преводилац је облички мењао преводну поруку употребом активне конструкције уместо изворне пасивне или променом тачке гледања са целине на један њен део. Милићевићеву верзију Мопасанове фантастичне приче карактерише и примена парафразе којом је постигнуто то да се у преводу семантички садржај речи или синтагматске везе из оригинала што јасније и прецизније искаже сложенијом конструкцијом, најчешће релативном реченицом. Путем еквиваленције пренесене су две француске реченичне структуре које су у српском преводу *Орле* добиле облик адаптиран духу циљног језика. Властито име

(*le*) *Horla* постаје фонолошки и морфолошки прилагођено преводном језику захваљујући поступку натурализације, а уз помоћ калкирања пренесена је једна сложеница. У анализираном преводу забележена је техника експанзије, фреквентне су комбинације редукције са другим преводилачким интервенцијама, а уочено је и преузимање интернационализама из домена фантастичног.

3. Закључак. Паралелно изведеном књижевном и традуктолошком анализом покушали смо да са различитих аспеката одговоримо на нека питања која подстиче стваралачка веза Вељка Милићевића и Ги де Мопасана. Подстрек, дошао од Милићевићевог превода француске приче *Le Horla* и кратке забелешке испред превода, показао се врло плодотворним, откривајући да је српски писац био добар познавалац српског и француског језика, француских књижевних прилика, али и пажљив реципијент Мопасанових дела. Преносећи из француске у српску верзију *Орле* садржинске вредности, стилскоекспресивне квалитете оригинала, и тиме дочаравајући изворну атмосферу језовитости и нелагоде, Милићевић је српским читаоцима почетком XX века успео да приближи поетику западноевроске модерне књижевности, истовремено се инспиришући њоме. Пажња анализе преводилачке технике не случајно је усмерена ка језичким јединицама којима се у *Орли* означавају необичне, чудесне и чаробне појаве, осећање страха, ужаса и стрепње, стање узнемирења и халуцинација, несвесно и ирационално – оне представљају чворна места естетског, семантичког, емоционалног раслојавања текста. Преводилачки рад очигледно је утицао да Милићевић своју поетику *Бесīуће*, насталог три године након превода *Орле*, ближе веже за Мопасана. Детаљна компаративна анализа показала је да је млади писац из приповетке преузео тематско и идејно језгро, поступке психолошке карактеризације, усредсређеност на унутрашњи свет јунака чији су поступци потпуно ослобођени од до тада владајуће реалистичке мотивације; Милићевић иде и трагом мопасановског песимизма, помало и натурализма, све до неких финих стилских особености. „Бистри проницави француски дух“, како је Милићевић описао свог француског књижевног претка, помогао је да се развије исто такав српски књижевни дух, који је калемио али преузето обликовао на свој начин, дозвољавајући да га узор инспирише, подучи али никако и надвлада. Само је штета што на том путу Милићевић није дуже истрајао.

ИЗВОРИ

Милићевић, Вељко. *Приīовеīке*. Београд: Српска књижевна задруга, 1930.

Милићевић, Вељко. *Бесīуће*. Београд: Нолит, 1982.

Милићевић, Вељко. *Вељко Милићевић*. Биљана Мичић (прир.). *Десеī векова срīске књижевносīи*, књ. 135. Нови Сад: Матица српска, 2020.

Мопасан, Ги де. *Орла*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1903.

*

Maupassant, Guy de. Suicides. *Les Sœurs Rondoli*. Paris, 1884, 259–272.

Maupassant, Guy de. *Sur l'eau*. Marpon & Flammarion, Paris s.d.1888.

ГРАЂА

ОФ – Maupassant, Gyu de. *Le Horla et autres récits fantastiques*. Michel Zink et Michel Jarrety (dir.). Introduction et notes par Mariane Bury. Paris : Librairie Générale Française, 2000.

ОС – Мопасан, Ги де. *Орла*. С француског превео Вељко М. Милићевић. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1903.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Ахметагић, Јасмина. Уметник пораза: Вељко Милићевић. *Проза душе*. Београд: Досије студио, 2016, 51–91.

Витошевић, Драгиша. Први српски модерни роман и његов писац. Поговор у: Милићевић, Вељко. *Бесиуће*. Београд: Нолит, 1982, 95–171.

Ђурин, Татјана. Гаргантуино младовање и „слободна дословност" Станислава Винавера. Проф. др Снежана Гудурић и проф. др Марија Стефановић (ур.). Тематски зборник *Језици и кулиуре у времену и иросиору* III. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014, 325–332.

Живић, Наташа. Француске позајмљенице у преводима Странца А. Камија на српски језик. Иван Јовановић (ур.). *Језици и књижевности у контакту и дисконтакту* 1. Ниш: Филозофски факултет, 2018, 27–39.

Живић, Наташа М. Разговорни језик у роману „Стилске вежбе" Ремона Кеноа и његов превод на српски језик. *Philologia Mediana*, XIII/ 13 (2021): 757–775.

Јовановић, Јелена. Проблем фокализације: (не)могућност укидања приповедачеве слободе. Бојана Димитријевић (ур.). Зборник радова *Наука и свет* (НИСУН 2). Ниш: Филозофски факултет, 47–59.

Константиновић, Радивоје. Ги де Мопасан. *Истраживање тишине и дуги огледи*. Београд: СКЗ, 1995, 119–129.

Марчетић, Адријана. Наративне технике у прози Вељка Милићевића. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 46/2, 365–373.

Милићевић, Вељко М. Ги де Мопасан. Предговор у: Мопасан, Ги де. *Орла*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1903.

Милићевић, Живко. Предговор у: Милићевић, Вељко. *Приповетке*. Београд: Српска књижевна задруга, 1930, III–XXXVII

Милосављевић Милић, Снежана. Простори приватности у роману српске модерне. *Филологија и универзитет, тематски зборник радова*. Филозофски факултет у Нишу, 2012, 280–294.

Петровић, Предраг. Поетички идентитет модерног романа: *Бесуће* Вељка Милићевића. *Хоризонти модернистичког романа.* Београд: Чигоја штампа, 2021.

Сибиновић, Миодраг. *Техника превођења. Општи део*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.

Сибиновић, Миодраг. *Нови живот оригинала: увод у превођење*. Београд: Просвета/Алтера/Удружење научних и стручних преводилаца Србије, 2009.

Станојчић, Живојин. *Граматика српског књижевног језика*. Београд: Креативни центар, 2010.

Стевановић, Михаило. *Савремени српскохрватски језик: Граматички системи и књижевнојезичка норма II, Синтакса*. Четврто издање. Београд: Научна књига, 1986.

Хлебец, Борис. *Општа начела превођења*. Београд: Београдска књига, 2009.

Човић, Бранимир. *Поетика књижевног превођења*. Београд: Научна књига, 1994.

*

Bury, Mariane. Sur le nom du Horla. Michel Zink et Michel Jarrety (dir.). *Le Horla et autres récits fantastiques*. Introduction et notes par Mariane Bury. Paris: Librairie Générale Française, 2000, 352–354.

Djurin, Tatjana. Les explications du traducteur : trahison ou renaissance de l'œuvre originale ?. Татјана Панова-Игњатовиќ (ур). *Јазични и културни проникнувања низ преведувањето и толкувањето*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 2015, 149–158.

Freud, Sigmund. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus-naklada, 2010.

Genette, Gerard. *Paratexts, thresholds of interpretation*. Cambridge University Press, 1997.

Hamon, Philippe. Le Horla de Guy de Maupassant : essai de description structurale. *Littérature* 4, Décembre 1971 : 31–43.

Ivir, Vladimir. *Teorija i tehnika prevođenja*. Sremski Karlovci: Centar „Karlovačka gimnazija”, 1978.

Krstić, Nenad. *Francuski i srpski u kontaktu. Struktura proste rečenice i prevođenje*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008.

Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. New York : Prentice Hall International ELT, 1988.

Nolin, Isabelle. *La critique génétique du « Horla » de Maupassant*. Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A. en langue et littérature françaises. Montréal : Université McGill, mars 2005.

Pereira Reis, Amândio. *Writing the Unknown: Fiction, Reality, and the Supernatural in the Late-Nineteenth Century Short Story (Machado, James, Maupassant)*. Tese

especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas. <file:///C:/Users/korisnik/Downloads/Writing_the_Unknown_Fiction_Reality_and.pdf> 11. 12. 2023.

Popović, Mihailo. *Reči francuskog porekla u srpskom jeziku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.

Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Didier, 1972.

Vučković, Radovan. *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*. Beograd: Prosveta, 1990.

Jelena Jovanović
Stanislav Stanković
Selena Stanković

VELJKO MILIĆEVIĆ ET GUY DE MAUPASSANT : UN PARALLÈLE POSSIBLE

Résumé

Par le biais d'une analyse littéraire et traductologique examinée d'une manière parallèle, nous avons essayé de répondre sous divers aspects à certaines questions provoquées par la relation créative entre Veljko Milićević et Guy de Maupassant. L'impulsion, venue de la traduction du conte français *Le Horla* faite par Milićević et d'une courte note avant la traduction, s'est avérée très fructueuse, révélant que l'écrivain serbe était un bon connaisseur des langues serbe et française, des circonstances littéraires françaises, mais aussi un destinataire attentif des œuvres de Maupassant. En transférant *Le Horla* de sa version française à la version serbe, les valeurs du contenu, les qualités stylistiques et expressives de l'original et en évoquant ainsi l'atmosphère originale d'inquiétude et d'inconfort, Milićević a réussi à rapprocher les lecteurs serbes du début du 20e siècle de la poétique de la littérature moderne de l'Europe occidentale à l'époque, en s'inspirant en même temps de cette poétique. Ce n'est pas un hasard si l'attention de l'analyse traductologique est dirigée vers les unités linguistiques qui dans *Le Horla* désignent des phénomènes inhabituels, miraculeux et magiques, le sentiment de peur, d'horreur et d'appréhension, l'état d'anxiété et d'hallucinations, l'inconscient et l'irrationnel – elles représentent les points nodaux de la stratification esthétique, sémantique et émotionnelle du texte. Le travail de traduction a évidemment incité Milićević à relier plus étroitement sa poétique de *Bespuće*, créée trois ans après la traduction du *Horla*, à Maupassant. L'analyse comparative détaillée a montré que le jeune écrivain a tiré de la nouvelle le noyau thématique et idéologique, les procédures de caractérisation psychologique, l'accent mis sur le monde intérieur du héros dont les actions étaient complètement libérées de la motivation réaliste qui prévalait jusque-là ;

Milićević suit également la voie du pessimisme maupassantien, un peu celle du naturalisme, jusqu'à certaines fines particularités stylistiques.

Др Јелена Јовановић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

Др Станислав Станковић
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за српски језик и књижевност
stanislav.stankovic@pr.ac.rs

Др Селена Станковић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за француски језик и књижевност
selena.stankovic@filfak.ni.ac.rs

Примљен: 9. фебруара 2024.
Прихваћен за штампу фебруара 2024.

UDC 811.163.41'373(497.113 Sombor)
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.8

Др Олга Панић Кавгић
Др Александар Кавгић

АКТУЕЛНИ ЈЕЗИЧКИ ПЕЈЗАЖ ГРАДА СОМБОРА: ЕМПИРИЈСКО-ТЕРЕНСКА СТУДИЈА*

Рад се бави описом и анализом језичких промена уочених у јавном простору града Сомбора од 2021. године до данас, насталих, осим услед свеопште језичке англоглобализације, и као последица текуће мигрантске кризе у Европи. Континуирано присуство миграната, претежно пореклом са Средњег истока, почиње да утиче на језички пејзаж Сомбора, који је увек био вишенационална средина, те се, као таква, већ и раније одликовала вишејезичношћу у јавном простору, али на другачији начин. Хипотеза у овом истраживању јесте да је дошло до уочљивих промена у језичком пејзажу града, и да је донедавна пракса исписивања одређених јавних језичких знакова на, пре свега, српском језику, на два писма, а неретко и на мађарском, уз одређен степен употребе енглеског као глобалног језика, сада промењена тако да одговара и потребама миграната, што ће бити потврђено квалитативном обрадом, приказом и класификацијом података добијених трогодишњим теренским истраживањем.

Кључне речи: језички пејзаж, град Сомбор, мигрантска криза, англосрпски, енглески језик.

1. Увод. Од 2016. године и почетака велике мигрантске кризе, у Сомбору се налази један од дванаест прихватних центара под окриљем Комесаријата за избеглице и миграције Републике Србије. Последично, у овом граду већ годинама привремено борави на хиљаде миграната, претежно пореклом са Средњег истока, који теже да доспеју у државе западне и северне Европе.

* Текст представља допуњену верзију саопштења под насловом *Утицај текуће мигрантске кризе на језички пејзаж града Сомбора*, заснованог на овом истраживању и изложеног на Међународном научном скупу *Језик и миграције*, одржаном на Филозофском факултету у Осијеку од 15. до 17. јуна 2023. године.

Поред других општијих глобалних и локалних језичких и нејезичких чинилаца, испрва релативно полако и неприметно, а у последње време све очигледније, и континуирано присуство ове популације почиње да утиче на језички пејзаж Сомбора, који се, као вишенационална и мултикултурна средина, већ и раније одликовао вишејезичношћу у јавном простору, али на другачији начин. Полазећи од споменуте новонастале ситуације, овај рад се бави описом и анализом језичких промена уочених у јавном простору града Сомбора од 2021. године до данас, и то пре свега оних промена које су делимично настале и као последица мигрантске кризе у Европи током последње деценије, а не само у склопу свеопште језичке англоглобализације.[1]

Изучавање језичког пејзажа односи се на опис и анализу језичких знакова у јавном простору неког насељеног места или територије, чиме се може пуно сазнати о употреби језика и/или језикâ, језичкој политици, језичким контактима или пак ставовима локалног становништва према одређеним језицима или етничким групама. Хипотеза у овом истраживању јесте да је вишегодишње присуство миграната у Сомбору, поред споменуте англоглобализације, довело до уочљивих и значајних промена у језичком пејзажу, које се пре свега огледају у њима прилагођеним натписима у излозима локала, називима угоститељских објеката, исписаним гастрономским понудама, и то управо у деловима града у којима мигранти проводе своје слободно време изван прихватног центра, где се састају и хране. Донедавна пракса исписивања јавних језичких знакова на, пре свега, српском, а потом и мађарском језику, и на два писма – ћириличном и латиничном, уз одређен степен употребе енглеског као глобалног језика, сада је у тим деловима градског језгра допуњена или замењена одговарајућим натписима и другим текстуалним садржајима на енглеском или на хибридној енглеско-српској језичкој мешавини, искључиво латиничним писмом, те обогаћена употребом за ове просторе нетипичних културно специфичних речи и топонима.

Након трогодишњег теренског истраживања на улицама Сомбора и прикупљања узорака овакве језичке праксе, уочене промене овде су методологијом квалитативне обраде добијених података представљене на више нивоа језичке анализе – лексичко-семантичком, граматичком и правописном. Циљ рада био је да се уочене језичке појаве и промене опишу, класификују и представе одговарајућим примерима прикупљеним током теренског истраживања. Очекивано је да у раду буде потврђена хипотеза о уочљивим променама у градском језичком пејзажу, насталим како услед општег свепрожимајућег утицаја енглеског језика у нашој средини у последњим деценијама, тако и, у овом специфичном случају, услед сталног присуства нове неаутохтоне популације у Сомбору, што може представљати полазну основу за даља слична истраживања у насељеним местима на такозваној балканској мигрантској рути.

---

[1] Термин ‘језичка англоглобализација’ (енг. *linguistic angloglobalization*) у контексту контакнојезичких проучавања у нашој средини уводи Прћић (Prćić 2003).

2. Проучавање језичког пејзажа. Језички пејзаж (енг. *linguistic landscape*) обухвата све писане текстове, језичке знакове и симболе који се налазе у јавном окружењу: уличне знакове, рекламне паное, називе фирми и локала, службене натписе и друге јавно видљиве текстове. Одражава вишејезичну природу заједнице, насељеног места или региона, пружа увид у ситуације језичких контаката, језичких промена и језичке виталности. Ландри и Бурис (Landry – Bourhis 1997), пионири проучавања језичког пејзажа и творци термина *linguistic landscape*, дефинишу га као „језик јавних путоказа, рекламних паноа, имена улица, места, натписа на радњама, као и јавних ознака на државним зградама који заједно чине језички пејзаж дате територије, региона или урбане агломерације“ (Landry – Bourhis 1997: 25).[2]

За истраживање и тумачење језичког пејзажа од кључног су значаја два појма и термина – ʻјавни простор’ (енг. *public space*) и ʻјавни знак’ (енг. *public sign*). Како образлаже Худак (Hudak 2021), под јавним простором подразумева се „onaj prostor koji nije privatno vlasništvo, tj. ulice, parkovi, trgovi, javne institucije“, а у студијама језичког пејзажа најчешће се истражује „središte grada koje obiluje institucijama, radnjama, lokalima, itd.“ (Milisavić 2016: 50–51). Иако постоје разна тумачења опсега појма ‘јавни знак’, у овом раду под њим ће се подразумевати искључиво његова писана језичка реализација, односно називи локала, фирми и продавница, натписи у њиховим излозима и на зидовима, што све потпада под споменуту дефиницију Ландрија и Буриса.

Истраживање језичког пејзажа, као релативно нова социолингвистичка дисциплина, пружа вредан оквир за проучавање међусобног утицаја језика, друштва и простора. Анализом видљивог језика у јавној сфери могуће је боље разумети динамику вишејезичности, језичких политика и конструкције идентитета унутар заједнице или региона. Проучавање језичког пејзажа зато пружа вредан алат истраживачима, али и доносиоцима одлука у сфери језика како би осмислили и донели релевантне језичке одлуке и промовисали инклузивне језичке праксе. Употреба више језика открива социокултурне и историјске интеракције унутар заједнице – видљиво и опипљиво присуство језика у јавном простору пружа јединствену перспективу за проучавање социолингвистичке динамике и језичких политика и идентитета у одређеној заједници. Краће речено, као што истичу Гортер (Gorter 2006) и Бломарт (Blommaert 2013), језички пејзаж одражава језичку и културну разноликост заједнице, а Шохами, Бен-Рафаел и Барни (Shohamy – Ben-Rafael – Barni 2010) нарочито указују на примере проучавања језичких пејзажа урбаних средина.

За овај рад нарочито је битна чињеница да је језички пејзаж блиско повезан с идентитетом, поготово с групним идентитетима, и да одражава језичку и културну разноликост заједнице у одређеном тренутку на одре-

---

[2] “The language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs, and public signs on government buildings combines to form the LL of a given territory, region, or urban agglomeration.”

ђеном простору. Сходно томе, што нарочито успешно илуструје Грбавац (Grbavac 2012а; 2015), кроз анализу језичког пејзажа могуће је разумети како се језици користе за идентитетско представљање одређене заједнице и њену инклузију или искључивање из друштвене свакодневице одређеног јавног простора, што ће управо бити приказано на примеру уочених промена у језичком пејзажу града Сомбора, који у овом погледу представља пример за остале градове изложене утицајима мигрантске кризе.

Тема овог рада уклапа се у оквире квалитативног истраживања језичког пејзажа и његовог значаја у разумевању контактних језичких феномена. Квантитативни приступ усредсређен је на фреквенцију и дистрибуцију језика у језичком пејзажу и подразумева бројање и мерење језичких елемената, као што су број знакова или уочених језика. Следствено, резултати квантитативних студија могу открити обрасце језичке доминације, виталности или маргинализације. Насупрот таквом приступу, овде одабрана квалитативна анализа истражује и описује социолингвистичка значења и интерпретације повезане с језичким пејзажом, разматра различите аспекте језичке употребе у јавном простору, те уочене језичке појаве посматра на одговарајућим нивоима језичке анализе, никад не губећи из вида ванјезички контекст. У крајњој инстанци, оба приступа као коначни циљ имају откривање основних друштвених и културних динамика испољених на плану свима видљивог језика у јавном простору.

2.1. Проучавање језичког пејзажа на простору Југославије. У последње две деценије, проучавање језичког пејзажа насељених места постало је веома актуелно и на просторима некадашње заједничке државе, нарочито у Србији, Хрватској и Босни и Херцеговини. Међу ауторима ван Србије, у светлу неких од тема којих ће се дотаћи овај рад, издвајају се већ споменута ауторка Грбавац (Grbavac 2012а; 2012б; 2013; 2015), са својим пионирским свеобухватним истраживањима идентитетски и, последично, језички подељеног јавног простора града Мостара, те њен коауторски рад с Јаспартом и Словинском (Grbavac – Jaspaert – Slowinska 2015), у којем се описано стање пореди с двојезичном и двоидентитетском ситуацијом у белгијском граду Левену, као и, нешто раније, Димова (Dimova 2007), са својом анализом вишејезичних натписа у продавницама и њихових назива широм данашње Северне Македоније.

Језички пејзаж насељених места у Србији, и то претежно у Војводини, у протеклом периоду предмет је проучавања десетина аутора чије ће студије овде бити укратко представљене, при чему се перспектива из које су приступали обради прикупљеног материјала најчешће тиче вишејезичности одабраних средина и/или пак скоријег утицаја енглеског језика на аутохтони, по правилу већ одраније вишејезични, јавни простор којим, очекивано, доминира српски језик са своја два писма. Тако, на пример, Гајишин, Панић Кавгић и Кавгић (2011) дају детаљан и систематичан увид у утицај енглеског језика на јавни простор Новог Сада, док Милисавић (Milisavić 2016) систе-

матизује и класификује елементе англосрпског социолекта на улицама овог града. На значај језичког пејзажа у сагледавању мањинске језичке политике указује Недељковић Правдић (2015), утицај енглеског језика на језички пејзаж двојезичних русинско-српских средина у Војводини разматра Худак (Hudak 2021), Валент (Valent 2023) се бави сличним феноменима у већински словачким војвођанским насељима, а Вуковић (Vuković 2012) описује вишејезичну слику на улицама Суботице. Док Сикимић и Номаћи (2016) на примеру банатских Бугара/Палћана у Србији осветљавају феномен језичког пејзажа меморијалних простора вишејезичних заједница, Сикимић (Sikimić 2016) сличну проблематику сагледава на примеру надгробних споменика Карашевака. Као један од најскоријих доприноса на овом пољу из перспективе страног аутора у Србији, Цанакис (Canakis 2018) примењује етнографски приступ идентитетском сагледавању језичког пејзажа центра Београда. Коначно, другачијим и/или нешто ширим тематским и теоријским приступом истичу се студије Ивковића (2015а; 2015б), Бугарског (Bugarski 2021) и Радовића (Radović 2013). Први споменути аутор сагледава употребу ћирилице и латинице у јавној сфери, те жанровску диграфију и семиотизацију писама, други однос језика, писма, политике и национализма кроз призму употребе ћирилице и/или латинице у јавном и медијском простору, док се трећи са антрополошке, етнолошке и лингвистичке тачке гледишта бави градом као симболом који оснажује и ствара значења везана за политичку сферу и колективне идентитете, кроз призму феномена града као текста, тј. ‘текста града’ (енг. *city-text*).

Наведени радови одабрани су и укратко представљени јер се у њима аутори махом дотичу специфичних тема и аспеката проучавања језичког пејзажа на овим просторима, попут традиционалних и новијих аспеката вишејезичности, утицаја енглеског као глобалног језика, идентитетских утицаја на друштвену заједницу и њен(е) језик(е) – тема у извесној мери повезаних и с проблематиком која ће бити осветљена у наставку овог текста.

2.2. Језички пејзаж Сомбора као вишенационалне и вишејезичне средине. Према подацима Републичког завода за статистику, попис становништва, домаћинстава и станова 2011. године у Републици Србији показао је да у Општини Сомбор живе припадници 21 националне заједнице, међу којима су најбројнији Срби (63,29%), Мађари (11,49%), Хрвати (8,23%), Буњевци (2,39%) и Роми (1,18%), док се у самом градском насељу етнички састав разликује незнатно – Срби чине 67,57%, Хрвати – 6,01%, Мађари – 5,98%, а Буњевци – 3,42% пописаног становништва.[3] Уобичајена вишејезична ситуа-

[3] Како је мигрантска криза у град стигла отварањем Прихватног центра Сомбор крајем 2016. године, за сврхе овог истраживања релевантнијима су сматрани демографски подаци добијени пописом становништва 2011. године, него оног више од деценију касније. Веродостојности ради, у процентуалном смислу резултати новог пописа показују да у периоду између два пописа јесте дошло до великих демографских промена, али не толико у саставу становништва колико у његовој бројности. Наиме, број становника Сомбора у међувремену

ција у Сомбору, која подразумева употребу српског, мађарског и, у одређеним насељима, хрватског и буњевачког језика, те, следствено, ћириличног и латиничног писма, у складу је са Законом о службеној употреби језика и писама. Поред службене, јавна употреба језика и писама у Сомбору показује сличне тенденције и у пракси се не разликује у већој мери од службене.

У складу са споменутим законом, називи јавних установа (административних, образовних, културних, здравствених, и слично) исписани су на српском језику, ћириличним и латиничним писмом, те на мађарском језику, латиничним писмом, као у примерима на Илустрацији 1:

Илустрација 1: Примери службене употребе језика и писама у Сомбору[4]

С друге стране, слична је ситуација и у домену јавне употребе језика и писама на улицама града,[5] с извесним степеном варијација у исписивању текста на српском језику на оба писма – негде је, наиме, заступљена само латиница, а негде само ћирилица. Друга разлика у односу на службену употребу тиче се другог језика – наиме, чести су примери натписа и назива

је опао за преко 10%, али је етнички састав града у процентуалном смислу остао сличан, што је једино и релевантно за овакво разматрање вишејезичности у јавном простору.

[4] Аутори у раду употребљавају искључиво своје фотографије настале током теренског истраживања на улицама града Сомбора од септембра 2021. до маја 2023. године.

[5] У јавну употребу језика, као својеврсни хипероним који може да обухвати и службену употребу, за разлику од службених јавних знакова прописаних од стране власти (нпр. називи места и улица, саобраћајне ознаке, имена службених установа), у овом раду спадају приватни јавни знакови који се односе на језичке ознаке потекле од грађана, као што су називи фирми и локала, рекламе, огласи, плакати и слично. Према Недељковић Правдић (2015), разлике између службених и приватних ознака пружају увид у језичку политику одређене језичке заједнице, у односе моћи унутар те заједнице, а такође показују и какав је утицај глобализације на ту заједницу, што је посебно значајно за тему овог истраживања, због употребе елемената енглеског језика.

на српском језику у јавном простору без одговарајућег текста и на мађарском, а, опет, уз све чешћу употребу глобално распрострањеног енглеског језика, нарочито кад се ради о угоститељским објектима. Описани случајеви разнолике јавне језичке праксе видљиви су, рецимо, у називима апотека, адвокатских канцеларија, лекарских ординација, ресторана, мењачница, пекара, као на натписима у излозима угоститељских објеката, продавница, и слично. Тако, на Илустрацији 2, на књижари и папирници мађарског назива *Lilás*[6] пише KNJIŽARA и KÖNYVKERESKEDÉS, *Бошњак мр Ђуро / Bošnjak mr Đuro* је АДВОКАТ / ADVOKAT / ÜGYVÉD, PEKARA *VOJVOĐANKA* је i PÉKSEG, а MENJAČNICA / МЕЊАЧНИЦА је, очекивано, и PÉNZVÁLTÓ и EXCHANGE.

Илустрација 2: Примери јавне употребе језика и писама у Сомбору

Управо представљена типична слика језичког пејзажа Сомбора, о којем није било претходних социолингвистичких истраживања, почиње да се мења у последњих неколико година, у извесној мери и услед релативно неочекиваних ванјезичких околности. Више десетина хиљада ратних и економских избеглица из сукобима захваћених подручја, махом са Средњег истока, од 2015. године полази на дуг пут ка државама западне и северне Европе. Мигранти се крећу такозваном балканском мигрантском рутом, на којој бораве у својству, ређе, тражилаца азила или, чешће, само у транзиту ка жељеним дестинацијама. Овакав развој догађаја утицаће на бројне друштвене аспекте регија и насељених места кроз која пролазе и у којима се задржавају – у овом раду ће, према сазнањима ауторâ, први пут бити разматране језичке промене до којих је у овом периоду дошло у јавном простору на једној од зауставних тачака на балканској рути.

2.3. Ванјезички контекст новијих утицаја на језички пејзаж Сомбора. Од самих почетака мигрантске кризе, од 2015/16. године до данашњег дана, на територији Републике Србије активно је седам центара за азил и дванаест

[6] Примери употребе језика у јавном простору уочени на улицама Сомбора у целом раду биће дати тако да што верније одсликавају стварно стање, у смислу употребљеног писма, величине слова, великог почетног слова, и слично.

прихватних центара, међу којима и Прихватни центар Сомбор, у градском насељу Шикара. Под окриљем прихватног центра, али и на друге, махом илегалне начине, мигранти се у Сомбору задржавају недељама или месецима, а у ређим случајевима и више година, као неаутохтоно становништво у транзиту. Према етничкој структури, превладавају Авганистанци, Сиријци и Пакистанци, чији су матерњи језици, у већини случајева, арапски, паштунски, урду или персијски. Заједничко свима њима јесте, по правилу, макар основно знање енглеског језика које им је омогућило да се снађу на дугој и неизвесној мигрантској рути, што ће, показаће се, имати незанемарљив утицај на промене у језичком пејзажу које су предмет разматрања у овом раду.

Споменута Шикара и у њој постојећи Прихватни центар релативно су далеко од центра града који ће овде бити предмет проучавања језичког пејзажа, те би стога ваљало објаснити како и зашто су језичке промене настале баш овде, а не ближе Прихватном центру, три километра даље, како би се прво с правом могло претпоставити. Венац – старо сомборско градско језгро у облику неправилног трапеза или венца – омеђен је четирма прометним централним улицама, познатим као четири 'венца'. На Илустрацији 3 види се положај прихватног центра, обележеног дебљим оквиром, у односу на центар града и Венац, уоквирен тањом линијом.

Илустрација 3: Положај Прихватног центра Сомбор у односу на Венац

На простору унутар 'венаца' налази се претежно пешачка централна градска зона, сачињена од сплета улица и тргова, односно од главне градске улице – Краља Петра I – и неколико мањих попречних и паралелних, уз четири трга. Управо место на којем се главна улица спаја с Венцем војводе Степе Степановића представља пресудну тачку за почетак језичких проме-

на које ће касније узети маха у знатном делу градског језгра. Наиме, једина локација на отвореном где је у граду на почетку мигрантске кризе постојао слободан приступ интернету налазила се на углу споменуте две велике улице, што је значило да ће мигранти махом почети да се окупљају и бораве у његовој непосредној околини. Недуго потом тај део Венца војводе Степе Степановића добија, како међу мигрантима тако и међу грађанима Сомбора, неформални назив *фаст фуд стрит* (енг. *fast food street* – улица брзе хране), због десетак тада отворених угоститељских објеката за продају брзе хране, који својом гастрономском понудом, прилагођеном навикама и могућностима придошлица али и језиком који први пут у новој средини могу да разумеју, постају иницијални репрезентативни примери промена у језичком пејзажу центра града. Оне ће се потом постепено проширити на сва четири 'венца' и описани простор унутар њих, али не и ван градског језгра, у којем мигранти током дана највише бораве и хране се у новоотвореним ресторанима с приступачним ценама, али и с њима прилагођеним језичким знацима. Зато је истраживање које ће бити представљено у наставку рада претежно и ограничено на централне градске улице.

3. Промене у језичком пејзажу центра града Сомбора. По узору на истраживања језичког пејзажа споменута у Одељку 2.1., теренско истраживање језичког пејзажа Сомбора спроведено је на улицама централног градског језгра, од септембра 2021. до маја 2023. године, у пет етапа, да би се забележило што актуелније стање, али и уочене постепене промене и њихово ширење. Прва фаза истраживања подразумевала је бележење и фотографисање назива нових фирми и локала, претежно угоститељских објеката и продавница половне одеће отворених од почетка мигрантске кризе, као и натписа и текстова у њиховим излозима и на спољним зидовима. Најчешће уочени типови нових локала и фирми управо су били ресторани брзе хране и оријенталних специјалитета (22), продавнице половне одеће (9), те мењачнице и фирме за пренос новца у иностранство (7).

На овом месту ваља поновити и истаћи да је основна хипотеза на почетку истраживања била да је, осим опште англоглобализације, и вишегодишње присуство миграната са Средњег истока у Сомбору у немалој мери довело до уочљивих и значајних промена у језичком пејзажу, пре свега центра града, које се огледају у текстуалним садржајима прилагођеним овој популацији, превасходно у излозима локала и фирми, називима угоститељских и других објеката, и исписаним гастрономским понудама, и то у деловима града у којима мигранти проводе своје слободно време изван прихватног центра, где се састају и хране.

На основу прикупљеног материјала, претпоставка пре саме анализе била је да су основне одлике језика натписа на новоотвореним локалима, продавницама и фирмама, као и њихових назива, следеће:

- употреба елемената енглеског језика, кроз три појавна облика контактне језичке ситуације: енглески упоредо са српским, енглески унутар српског и енглески без српског, и, последично, коришћење искључиво латиничног писма;
- употреба хибридног енглеско-српског социолекта – англосрпског, на следећим нивоима језичке анализе: лексичко-семантичком, граматичком и правописном, поново, латиничног писма;
- употреба културно специфичних елемената пре мигрантске кризе нетипичних за ово поднебље, превасходно топонима и културно специфичних речи којима се означава храна поднебља с ког потиче новопридошла популација.

Прва два повезана феномена биће сагледана заједно и паралелно у Одељку 3.1., на основу Прћићевих (Prćić 2019) опажања о мешању два језика као последици сталног прилива лексичког и другог материјала из енглеског језика у српски, као и његовог одређења англосрпског као хибридне и спонтане творевине – „vrste srpskog jezika koji (sve više) odstupa od svojih normi i (sve više) biva upotrebljavan prema normama engleskog jezika“ (Prćić 2019: 78). Након тога ће у Одељку 3.2. бити представљена појава одређених културно специфичних језичких елемената који ће бити сагледани имајући у виду већ објашњену социолингвистичку ситуацију.

Репрезентативни примери забележених језичких знакова биће анализирани методологијом квалитативне обраде добијених података и представљени, нарочито кад се ради о хибридним језичким појавама, на неколико нивоа језичке анализе – лексичко-семантичком, граматичком и правописном. За разлику од класификација прикупљеног језичког материјала у већ споменутим Милисавић (Milisavić 2016), Худак (Hudak 2021) и Валент (Valent 2023), који су се сви бавили енглеским елементима у језичким пејзажима војвођанских насељених места, овде ће бити примењен другачији критеријум поделе анализираног садржаја. Наиме, наведени аутори сакупљени материјал, с извесним варијацијама, прво деле на енглеске елементе (а) у називима фирми и локала, (б) на рекламним паноима, плакатима и уличним огласима и (в) у натписима на вратима, зидовима и у излозима фирми и локала, а затим их анализирају на правописном, граматичком, семантичком и прагматичком нивоу. У овом раду ће, међутим, основни критеријум класификације бити споменута три начина на која се енглески јавља у српском, а затим ће, унутар њих, бити скренута пажња на извесне лексичко-семантичке, граматичке и правописне појаве.

3.1. Елементи енглеског језика и англосрпски. Нову функцију допунског језика енглески као одомаћени страни језик остварује на три већ уочена начина: „engleski se javlja *unutar* maternjeg jezika (na nivou reči kroz pozajmljivanje, te sintagmi i rečenica kroz kalkiranje, kao i kroz druge slučajeve primene uvezene norme, naročito one pravopisne), ili *pored* maternjeg jezika (s obezbeđenim prevodom, kada se ova dva jezika koriste istovremeno), ili čak *iznad* maternjeg

jezika (bez obezbeđenog prevoda, kao u ubacivanjima izgovorenog i napisanog engleskog jezika, kada je maternji jezik potisnut u celosti)“ (Prćić 2019: 19). Без обзира на то што у овом случају нагласак није само на енглеском као одомаћеном страном језику у Србији, већ и као допунском али и кохезивном језичком фактору који мигрантима с различитим матерњим језицима омогућује како основну међусобну комуникацију, тако и сналажење на улицама нове и непознате средине, и ову потоњу функцију енглески језик остварује на управо описана три начина који ће бити представљени у одељцима 3.1.1., 3.1.2. и 3.1.3.

3.1.1. Енглески *без* српског. Ситуација кад је језик средине потиснут готово у целости по правилу је уочљива код називâ локалâ или продавница и, понегде, код њима припадајућих модификаторских елемената којима се описује квалитет услуге или тип делатности, што се види на Илустрацији 4. Тако су у споменутом *фаст фуд стриту* и околним улицама отворени угоститељски објекти англофоних назива[7] *premium quality gyros way*, *top grill*, *grill box* и *second hand Shop*, хибридних назива (због употребе и неенглеских

Илустрација 4: Употреба енглеског језика без српског на улицама Сомбора

[7] Поделу назива фирми и локала, на примеру језичког пејзажа Новог Сада, на англофоне, псеудоанглофоне, хибридне англосрпске и хибридне стране називе први пут дају Гајишин, Панић Кавгић и Кавгић (2011), а после је примењују Милисавић (Milisavić 2016) и Худак (Hudak 2021). Осим споменутих група назива, међу новијим називима ресторана брзе хране у центру Сомбора постоје и три на италијанском језику – *la casa, la migliore* и *via gusto*, због традиционалне и светски познате повезаности Италије и њене културе и језика са храном и кулинарством, пре свега управо с јелима попут пице или панцероте, које су такође у понуди новоотворених локала.

елемената) *GUSTO GYROS & PIZZA*, *MIKI GRILL* и *SECOND HAND SHOP ISSITEX*, али и продавнице под називом *gift, souvenir & book store PERGAMONA* и *second hand shop MAYA TEXTIL*.[8] Симптоматично је да књижара, папирница и сувенирница *PERGAMONA* постоји на још два места у центру града, али се само у *фасӣ фуд сӣриӣу*, по свој прилици због знатно већег присуства миграната, именује као *gift, souvenir & book store*. Што се пак тиче назива споменуте продавнице половне одеће, он би делимично, због облика *TEXTIL*, спадао и у такозване псеудоанглофоне називе „koji izgledaju engleski, ali zbog toga što sadrže određene pravopisne, gramatičke i/ili semantičke greške, nemaju nikakvo značenje u njemu“ (Hudak 2021: 5, према Гајишин – Паниħ Кавгиħ – Кавгиħ 2011 и Milisavić 2016).

3.1.2. Енглески *поред* српског. Енглески се јавља *ӣореd* српског кад оба језика наступају истовремено, као што је иначе, на пример, случај у филмовима с титлованим преводом. Као што се види на основу репрезентативних примера у Табели 1, у језичком пејзажу Сомбора енглески се поред српског јавља у називима локала и продавница, на рекламним паноима ресторана, најчешће у оквиру јеловника кад је текст пропраћен илустрацијама понуђених јела, или пак у оквиру самог текстуалног садржаја, без додатних илустрација. Примарни текст – онај који је у јавном простору видљив на првом или истакнутијем месту, и/или је исписан већим словима – најчешће је, условно речено, на српском језику, и то искључиво на латиничном писму, док је секундарни текст по правилу на енглеском, иако ситуација може да буде и обрнута, као у примерима (1), (3) и (4), у Табели 1.

ПРИМАРНИ ТЕКСТ (на првом месту и/или већим словима)	СЕКУНДАРНИ ТЕКСТ (на другом месту и/или мањим словима)	МЕСТО ИЛИ ТИП ТЕКСТА у језичком пејзажу Сомбора
1. SECOND HAND	DRUGA RUKA	назив продавнице
2. Palačinke	pancakes	рекламни пано с илустрацијама
3. CORN DOGS	KOBASICA U KUKURUZNOM TESTU	рекламни пано с илустрацијама
4. Gyros	Giros Mega, Giros Veliki, Giros Mali	јеловник на рекламном паноу с илустрацијама
5. ŠIŠ ĆEVAP	SIS KEBAB	јеловник на рекламном паноу с илустрацијама
6. PILEĆE BELO	CHICKEN BREAST	јеловник на рекламном паноу с илустрацијама
7. PILEĆE BELO SLANINA	CHICKEN BREAST BACON	јеловник на рекламном паноу с илустрацијама
8. DIM. BATAK	SMOKED CHICKEN LEG	јеловник на рекламном паноу с илустрацијама

[8] Услед просторних и тематских ограничења наметнутих предвиђеним обимом рада, у одговарајућим категоријама биће набројани само репрезентативни примери одређене језичке праксе, или пак они који неком својом специфичношћу заслужују посебну пажњу.

9. INDEX	INDEX SANDWICH	јеловник на рекламном паноу с илустрацијама
10. PIZZA SA PILETINOM	CHICKEN PIZZA	јеловник на рекламном паноу без илустрација
11. PITA SA DIMLJENIM BATAKOM U KAJMAKU (testo, dimljeni batak, kajmak, začini, biljna mast)	PIE WITH SMOKED DRUMSTICK IN CREAM (dough, smoked drumstick, cream, spices, vegetable fat)	јеловник на рекламном паноу без илустрација
12. BUREK (testo, junetina, luk, začini, biljna mast)	MEAT PIE (dough, 100% beef, onion, spices, vegetable fat)	јеловник на рекламном паноу без илустрација
13. PITA SA BELIM MESOM (testo, pileće belo meso, luk, začini, biljna mast)	PIE WITH CHICKEN BREAST (dough, chicken breast, onion, spices, vegetable fat)	јеловник на рекламном паноу без илустрација
14. PITA SA ZELJEM (testo, zelje, sir, začini, biljna mast)	PIE WITH SPINACH (dough, spinach, cheese, spices, vegetable fat)	јеловник на рекламном паноу без илустрација
15. PITA SA VIŠNJOM (testo, višnja, nadev, začini, biljna mast)	CHERRY PIE (dough, cherry stuffing, spices, vegetable fat)	јеловник на рекламном паноу без илустрација

Табела 1: Употреба енглеског језика поред српског на улицама Сомбора

У приказаним примерима овакве језичке праксе секундарни текст добијен је применом једног од следећих преводних поступака: директног или структурног превођења, културне супституције или функцијске апроксимације, према подели преводних поступака у Прћић (Prćić 2008; 2019). Директним превођењем добијени су парови као што су *doručak = breakfast*, *sendviči = sandwiches*, *palačinke = pancakes*, *luk = onion*, *začini = spices*, *dimljeni batak = smoked chicken leg*, те *second hand = druga ruka*, док је културно специфични израз *šiš ćevap* постао *sis kebab*, о којем ће више речи бити у Одељку 3.2. Уочени су и случајеви обогаћеног 'превода' примарног текста који изворно није нити енглеска нити српска реч – грчка културно специфична реч *gyros* 'преведена' је као *giros mega*, *giros veliki*, *giros mali*, а *index*[9] је постао *index sandwich*. Структурно превођење или калкирање примењено је у примерима *pizza sa piletinom = chicken pizza*, *pita sa višnjom = cherry pie*, *biljna mast = vegetable fat*, *pita sa dimljenim batakom u kajmaku = pie with smoked drumstick in cream*, док је функцијска апроксимација, „koja podrazumeva izražavanje sadržaja iz L_1 leksičkim sredstvima u L_2, tako da se što bliže i što vernije odrazi funkcija denotata" (Prćić 2019: 179), употребљена у случајевима као што су *kobasica u kukuruznom testu = corn dogs* и *pileće belo = chicken breast*. Српске културно специфичне речи *burek*, *kajmak*, *zelje* и *junetina* поступком културне супституције постале су *meat pie*, *cream*, *spinach* и *beef*. Коначно, у вези с последњим паром, *junetina* је преведена као *100% beef*, што је још један културолошки доказ у прилог тези да је језик новоотворених локала и продавница превасходно прилагођен мигрантској популацији, њеним потребама и навикама.

[9] Реч *index* са овим значењем, добијеним накнадном секундарном семантичком екстензијом у српском, у енглеском језику уопште не постоји, тако да је објашњавајући елемент *sandwich* у преводу оправдано додат.

3.1.3. Енглески *унутар* српског. Енглески се јавља *унутар* српског „na nivou reči kroz pozajmljivanje, te sintagmi i rečenica kroz kalkiranje, kao i kroz druge slučajeve primene uvezene norme, naročito one pravopisne“ (Prćić 2019: 19). Овакве појаве својствене су англосрпском, раније споменутом језичком хибриду, а испољавају се на свим нивоима језичке анализе. Истраживањем језичког пејзажа центра Сомбора, уочени су следећи репрезентативни примери, на (а) лексичко-семантичком, (б) граматичком и (в) правописном нивоу:

(а) интерполација енглеских речи или дужих израза у околни текст на српском, готово по правилу без икакве адаптације систему српског језика, и то

- унутар синтагме као минималног језичког контекста: *box paket*, *MODA SHOP*, *chedar šiš*, *chicken specijal*, *coleslaw salata*, *chef sos*, *chickenburger obrok*, *cheeseburger obrok*, *BBQ obrok*, *steak obrok*, *dupli bacon obrok*, *classic burger obrok*, *spicy burger obrok*, *top burger obrok*, *pizza parče*, *pizza vegetarijana*, *spicy krilca*, *combo vešalica*, *grčki gyros by solunac*, *MIX za vas*, или
- унутар целог текстуалног садржаја (нпр. јеловника) као оптималног језичког контекста, без понуђеног српског еквивалента: *EASY BITES*, *FINGER FOOD*, *KIDS MENU*, *BURGERS*, *Healthy & Good*, *onion rings, ring onion*, *pepper ring*, *chilli*, *chili pepper*, *steak*, *nuggets*, *chicken nuggets*, *tuna wrap*, *chickenburger, cheeseburger*, *Grill Box Burger*, *Extra Burger*, *Classic Burger*, *Kentucky Burger*, *BBQ*, *Classic BBQ*, *grill mix*, *kul mix*, *krispis*,[10] *gyros*, *gyros chickens, pizza – chicken* (једина врста пице чији је назив у једном од јеловника исписан на енглеском језику уместо на српском, опет због прилагођавања навикама миграната);

(б) српским лексичким средствима редовно се пресликава енглеска именичка синтагматска структура по моделу $\text{ИМЕНИЦА}_{\text{НОМ}}$ + $\text{ИМЕНИЦА}_{\text{НОМ}}$: *pečurka salata*, *tuna salata*, *testo salata*, *tri sira obrok*, *burger 3 sira*, *batačići povrće*;

(в) готово у потпуности изостаје транскрипција на описани начин интерполираних елемената из страног језика (*pizza*, *francebox*, *cheeseburger*), а неретко су и саме неадаптиране стране речи и заштићена робна имена погрешно написана (*tzaciki*, *Schwepps*); под утицајем енглеске правописне норме, сви чланови вишечланих назива, иако су у питању српске речи, написани су великим почетним словима (*Orijentalni Kolači*, *Gurmanska Pljeskavica*, *Pohovano Pileće Belo Meso*, *Pileći Štapići u Susamu*, *Omlet u Somunu*, *Panirani Kolutići Luka*), а српски латинички натписи пишу се без одговарајућих дијакритичких знакова (*cevapi*, *bela vesalica*, *pizza parce*).

3.2. Културно специфичне језичке појаве. Под културно специфичном речи (енг. *culture-specific word*) подразумева се „reč bilo koje morfološke strukture – prosta, složena ili frazna leksema, poput engleskih izraza *MUFFIN*, *IMPEACH-*

---

[10] *Kul* и *krispis* представљају једина два примера у овој категорији у којима је примењено начело транскрипције, односно где је избегнуто дословно преписивање оригинала из енглеског језика.

MENT, *TRAINSPOTTING* ili *CHANCELLOR OF THE EXCHEQUER*, kojom se izražava koncept specifičan za određenu kulturu koji ne postoji u potpuno istom obliku ili uopšte ne postoji u drugoj kulturi" (PRĆIĆ 2008: 415).[11] У овом раду културно специфичним језичким елементима, осим уобичајених израза за појмове из семантичких поља хране, пића, одеће, обичаја, манифестација, административног уређења и слично, сматраће се и називи локала који представљају топониме западноазијских географских објеката,[12] претежно с подручја Средњег и Блиског истока, и то пре свега због њиховог асоцијативног значења и идентитетске, симболичке и кохезивне снаге за припаднике мигрантске заједнице као најчешће посетиоце новоотворених локала.

Тако два идентитетски веома значајна назива новоотворених ресторана – *Damascus* (енглески и истовремено међународни егзоним) и *Al Firat* (турски ендоним) – означавају објекте друштвене географије: Дамаск (српски егзоним), главни град Сирије, државе из које и потиче највећи број приспелих миграната, те физичке географије: Еуфрат (српски егзоним), најпознатија река у западној Азији, која протиче кроз Турску, Сирију и Ирак и са својом долином представља извориште месопотамске цивилизације. С обзиром на то да су оба објекта у власништву особа са споменутог поднебља (турских држављана, који су своје географско порекло обелоданили уз назив локала видно истакавши одговарајуће телефонске бројеве), занимљиво социолингвистичко опажање односи се на језичке знаке које су одлучили да употребе на уличним рекламним паноима својих ресторана. Као што је видљиво на Илустрацији 5, осим енглеске речи *RESTAURANT* као сегмента назива локала, остатак текста је, недоследно, дат или само на енглеском – *Gyros* (уз поновљену констатацију да је овај израз семантички и облички транспарентан говорницима српског), или као позајмљеница транскрибована на српску латиницу, нетранспарентног значења, али пропраћена одговарајућом сликом – *krispis*, или пак искључиво на српском језику, латиницом, уз понеку правописну неправилност (*Orijentalni Kolači*, *Piletina na žaru*, *Cevapi*, *pečena piletina, pileći giros*, *piletina sa pomfrijem i pirinčom*, *pečeno pile*).

На основу језичког представљања својих локала, као и српске тробојке која се налази на зиду изнад сваког од натписа на Илустрацији 5, свесна је намера власникâ да, осим мигрантске заједнице на коју утичу јаком идентитетском и симболичком асоцијативном снагом наведених топомина, привуку и домицилно становништво, текстуално и визуелно им чинећи своју понуду привлачном. Приметан је, дакле, према Јакобсоновој (JAKOBSON 1960)

---

[11] "A CULTURE-SPECIFIC WORD in L1 is a word, of any morphological structure – simple, complex, compound, phrasal, like *muffin*, *impeachment*, *trainspotting*, *Chancellor of the Exchequer*, respectively – expressing a concept specific to C1, which does not exist in exactly the same or any form in C2..."

[12] Овде ће се под термином 'топоним' подразумевати име сваког географског објекта, како из домена друштвене географије (називи насељених места, држава, региона, и слично), тако и физичке географије, попут, на пример, имена рељефних и хидрографских облика.

класификацији језичких функција, нагласак на афективној и апелативној функцији у односу на прву циљну групу, те информативној и апелативној у односу на другу. Стога је апелативна функција заједнички именитељ и могући кохезивни друштвени фактор кад се ради о обе циљане заједнице.[13]

Илустрација 5: Примери употребе страних топонима као културно специфичних израза

Осим оваквих топонимâ, културно специфичне речи са поднебља мигрантске популације које се први пут срећу на улицама Сомбора претежно припадају семантичком пољу хране, односно, лексичком пољу назива јелâ. Како наглашавају Панић Кавгић и Филиповић Ковачевић (2020: 138), „језички и културолошки најотворенијим чини се поље гастрономије, нарочито кад се ради о такозваној брзој храни, која и сама представља културно експанзиван појам“. Тако се у граду однедавно уочавају натписи или напољу истакнути садржаји јеловникâ са речима којима се означавају оријентална месна јела (искључиво без свињског меса), као што су *кебаб*, *шиш кебаб*, *донер*, или пак разне врсте оријенталних слаткиша – осим већ увелико познатих и давно одомаћених речи попут *баклаве*, *тулумбе* и *алве* (*халве*), сад су ту, на пример, и у Сомбору претходно мање распрострањени *кадаиф*, *пистаћи кадаиф* и *кешкул* (односно, у јавном простору, *kadaif*, *pistachio kadaif* и *keshkul*). У вези с првом споменутом групом, тренутно је у току својеврсно лексичко надметање између, с једне стране, речи *кебаб* (односно, његовог приближног синонима *донер кебаб*, или само *донер*, од турс. *döner*), као, уз извесне фонолошко-ортографске варијације, заједничког турско-курдско-персијско-арапског културно специфичног израза и, с друге, његовог грчког

[13] Овде се под афективном функцијом, која се још назива и емоционалном или експресивном, пре свега подразумева и препознаје став западноазијских власника локалâ да употребом топонимâ и назива јелâ са тих простора шаљу и снажну личну поруку о сопственом поимању идентитетског значаја оваквог језичког поступања којим желе да побуде слична осећања и код мигрантске популације. С друге стране, заједничка апелативна, тј. конативна, функција готово се подразумева, с обзиром на циљ сваког угоститељског објекта да, између осталог, и језичким средствима привуче пажњу примаоца поруке – потенцијалног госта, у овом случају и миграната са споменутог поднебља, и аутохтоног домаћег становништва.

културно специфичног парњака, речи *ћирос*. Осим што се, по правилу, припремају од различитих врста меса, начин приправљања и служења ових јела веома је сличан, па их домаће становништво у Сомбору углавном именује кровним термином *ћирос*, као хиперонимом који је људима с овог поднебља ближи због кебабу сличног грчког јела на које се односи, а с којим су се многи Сомборци већ раније упознали у Грчкој. Ваља, међутим, још једном напоменути да се ни реч *ћирос* (тј. *giros*, са својом енглеском варијантом *gyros*) и, следствено, јело које означава, никада пре доласка миграната нису могли срести у језичком пејзажу и гастрономској понуди Сомбора. С друге стране, постоје локали који било својим називом (нпр. *SULTAN DONER*), било натписима и/или истакнутим јеловником, јасно дају до знања, пре свега мигрантима, да служе управо кебаб, с одговарајућим саставом овог јела, као у примерима уличних натписа на Илустрацији 6.

Илустрација 6: Културно специфичне речи kebab и doner први пут на улицама Сомбора

3.3. Примери другачије језичке праксе. Током спроведеног теренског истраживања уочено је да неки ресторани брзе хране свој језик нису прилагодили потребама миграната, из разлога о којима се може само нагађати, те они овде неће ни бити предмет разматрања. Такви су називи и натписи који или уопште не узимају у обзир чињеницу да потенцијални гости локала можда не разумеју српски језик, или пак они иза којих се крије став власника да су понуђени текстуални и визуелни садржаји довољно информативни и јасни да и неаутохтона популација схвати о каквој је понуди реч. Скаларно посматрано, овакви случајеви крећу се од (а) мигрантима потпуно неразумљивог јеловника кинеске брзе хране на српском језику, ћириличним писмом (истина, уз једно завршно *WELCOME* на дну изложеног јеловника, као и неколико пропратних слика), преко (б) детаљне понуде топлих сендвича, панцерота, салата и посластица на српском (уз употребу њима неразумљивих овдашњих културно специфичних речи као што су *kulen*, *somun* и *pršut*) – али барем на мигрантима разазнатљивијем латиничним писму, па до (в) донекле транспарентнијих израза на српском (од којих су неки споменуте оријенталне културно специфичне речи, неретко допуњене хибридном англосрпском творевином), латиничним писмом: *šiš ćevap extra ponuda*, *šiš rolovani, šiš susam, šiš dupli, kebab mali, kebab veliki*, те натпис *kebab*, *pomfrit* і *kola limenka*, као обједињена оброк-понуда.

Узимајући у обзир неколико наведених случајева, на крају овог разматрања ваља нагласити да примери потоње језичке праксе представљају изузетке међу текстуалним садржајима видљивим на новоотвореним угоститељским локалима у центру града, пошто су забележени на само четири места,

од анализирана 22 ресторана брзе хране овог типа. Другим речима, у великој већини анализираних назива, натписа и других исписаних садржаја, макар у њиховим најрелевантнијим сегментима, приметна је употреба језика који би мигрантима требало да олакша сналажење у новој средини, а која по правилу има један од појавних облика представљених у одељцима 3.1. и 3.2.

4. Закључци. Резултати описаног истраживања недвосмислено потврђују претпоставку да је језички пејзаж центра града Сомбора у извесној мери промењен у последњих неколико година, и то на следеће начине:

- увођењем још једног језика поред службеном употребом прописаних и у јавној употреби вековима укорењених аутохтоних језика – српског и мађарског, при чему елементи трећег језика – енглеског – нису увек уведени доследно и исправно, тако образујући језичке творевине које иначе припадају хибридном енглеско-српском социолекту – англосрпском, на лексичко-семантичком, граматичком и правописном нивоу, што је у раду потврђено многобројним примерима прикупљеним на градским улицама током периода од готово три године;
- употребом енглеског језика без српског, упоредо са српским и унутар српског, што је довело до готово потпуне превласти латиничног писма у анализираним текстуалним садржајима у јавном простору, за разлику од других натписа који нису били предмет интересовања и у којима је и даље очувана употреба српског језика на ћириличном и латиничном, те мађарског на латиничном писму, како је и било описано у Одељку 2.2;
- појавом извесних нових културно специфичних језичких елемената у јавном простору – топонимâ и називâ јелâ нетипичних за ово поднебље.

Потврђена је и претпоставка да је до наведених промена дошло пре свега у деловима града у којима се највише окупљају мигранти, због отварања локала и продавница, превасходно угоститељских објеката и продавница половне одеће, које су највише и намењене тренутним потребама ове популације.

Наведене промене довеле су до тога да би главне одлике актуелног језичког пејзажа центра града Сомбора стога биле следеће:

- на почетку нагли, а сада спорији али континуирани продор елемената енглеског језика, латиничног писма и нових културно специфичних речи и топонима у јавни простор, и, следствено,
- јасно уочљиви многобројни примери како употребе енглеског језика тако и англосрпског, те, последично, нарушена норма српског језика у јавном простору на готово свим нивоима језичке анализе.

Претходна ставка у овом случају није нужно последица искључиво већ пословично озлоглашеног вишедеценијског ширења енглеског језика у свим сферама живота, о чему је код нас, поред десетина других аутора, највише писао Прћић (Prćić 2019; 2023), ову глобалну појаву назвавши ‘језичком англоманијом’. Овде се наиме ради о, мање или више успелом и мање или више језички правилном, прилагођавању одређених аспеката језика јавног простора потребама новопридошле популације која не зна језик(е) домицил-

ног становништва. Овакве промене условљене су, дакле, не само споменутом језичком модом већ обострано прагматичним разлозима – како за домаћу, тако и за мигрантску заједницу.

Следствено, из семантичко-прагматичке перспективе, последица употребе оваквог језика по правилу не би требало да буде неразумевање текстуалног садржаја упућеног примаоцу поруке (у овом случају, мигрантима), за разлику од последица сличне употребе енглеског и/или англосрпског у српским медијима, кад су примаоци поруке изворни говорници српског и кад се показало да постоји шум у комуникацији између новинара и читалаца (Panić Kavgić 2023), или кад ни словачко ни српско становништво у неколико насељених места у Војводини, којем су овакви англицизирани јавни језички знаци једино и намењени, делимично или потпуно не разуме њихово значење (Valent 2023). Свакако да овакав шум и на улицама Сомбора остаје потенцијалан проблем кад се ради о домаћем становништву као примаоцима поруке, односно, изворним говорницима пре свега српског или мађарског језика, али, као што је већ више пута наглашено, преведен или дописан садржај на енглеском језику превасходно је усмерен ка припадницима новопридошле популације чији је једини заједнички језички именитељ управо известан, макар и најнижи, степен познавања енглеског језика.

На ширем плану, резултати овог истраживања доприносе већ много пута потврђеној чињеници да језички пејзаж није статичан, већ подложан променама чак и унутар веома кратких периода од свега неколико година. Но, поред већ познатих закључака да дијахрона анализа података и спровођење лонгитудиналних студија могу да открију промене у јавној употреби језика и утицај друштвених, политичких и економских фактора на језик уличних натписа и назива, те да праћење промена у језичком пејзажу пружа вредне увиде у одржавање, угрожавање или ревитализацију језика, аутори се надају да је овај рад, поред већ проучаваног и описиваног глобално распрострањеног утицаја енглеског језика у јавном простору, из социолингвистичке перспективе осветлио и један нов феномен у нашој средини, у којој донедавно готово да није било ближег и интензивнијег, а поготово не свакодневног контакта са културама поднебља с ког потиче садашња мигрантска популација у овом делу света.

ИЗВОРИ

Град Сомбор. Званична интернет презентација. <https://www.sombor.rs/> 10. 6. 2023.

Закон о службеној употреби језика и писама. <https://www.croso.gov.rs/storage/files/propisi/Zakon_o_sluzbenoj_upotrebi_jezika_i_pisma.pdf> 10. 6. 2023.

Комесаријат за избеглице и миграције, Република Србија – Центри за азил и прихватни центри. <https://kirs.gov.rs/cir/azil/centri-za-azil-i-prihvatni-centri> 10. 6. 2023.

Републички завод за статистику.<https://www.stat.gov.rs/sr-Cyrl> 10. 6. 2023.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Галишин, Весна, Олга Паниħ Кавгиħ, Александар Кавгиħ. Енглески у Новом Саду. Вера Васиħ, Гордана Штрбац (ур.). *Говор Новоī Сада – свеска 2: морфосинтаксичке, лексичке и праīматичке особине*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2011, 594–612.

Ивковиħ, Дејан. Језички крајолик Србије (први део): перцепција присуства ħирилице и латинице у јавној сфери. *Антропологија* 15/2 (2015а): 87–110.

Ивковиħ, Дејан. Језички крајолик Србије (други део): Језички крајолик Србије: жанровска диграфија и семиотизација писама. *Антропологија* 15/3 (2015б): 69–99.

Недељковиħ Правдиħ, Марија. Значај језичког пејзажа у проучавању мањинске језичке политике. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* 58/1 (2015): 37–50.

Паниħ Кавгиħ, Олга В., Соња Д. Филиповиħ Ковачевиħ. Језички и културолошки елементи у практичној настави енглеско-српских језичких контаката за студенте српског језика и књижевности. *Наслеђе* 46 (2020): 125–144.

Сикимиħ, Биљана Љ., Мотоки Ј. Номаħи. Језички пејзаж меморијалног простора вишејезичних заједница: банатски Бугари/Палħани у Србији. *Јужнословенски филолоī* 72/1–2 (2016): 7–31.

*

Blommaert, Jan. *Ethnography, Superdiversity and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity.* Bristol: Multilingual Matters, 2013.

Bugarski, Ranko. *Saga o ćirilici: ogledi o jeziku i nacionalizmu*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2021.

Canakis, Costas. Contesting Identity in the Linguistic Landscape of Belgrade: An Ethnographic Approach. *Belgrade English Language and Literature Studies – BELLS* 10 (2018): 229–258.

Dimova, Slobodanka. English Shop Signs in Macedonia. *English Today* 23/3–4 (2007): 18–24.

Gorter, Durk (ed.). *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*. Bristol: Multilingual Matters, 2006.

Grbavac, Ivana. *Jezični identitet i jezični krajobraz u Mostaru*. Doktorska disertacija. Mostar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru, 2012a.

Grbavac, Ivana. Pregled istraživanja jezičnoga krajobraza. *Hum* 9 (2012b): 67–88.

Grbavac, Ivana. Linguistic Landscape in Mostar. *Jezikoslovlje* 14/2–3 (2013): 501–515.

Grbavac, Ivana. Simboli statusa i moći: etnolingvistički identitet u jezičnom krajobrazu podijeljenoga grada – 'in vitro' i 'in vivo'. Ivica Šarac (ur.). *Identitetska i kulturna raznolikost BiH. Zbornik radova*. Mostar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru, 2015, 481–505.

Grbavac, Ivana, Koen Jaspaert, Dominika Slowinska. The Linguistic Landscapes of Mostar and Leuven: A Comparative Study. Azamat Akbarov (ed.). *The Practice of Foreign Language Teaching*. Cambridge: Cambridge Scholarly Publishing, 2015, 255–267.

Hudak, Martina. *Elementi engleskog jezika u jezičkom pejzažu rusinsko-srpskih dvojezičnih sredina u Vojvodini*. Neobjavljen masterski rad. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2021.

Jakobson, Roman. Linguistics and Poetics. Thomas Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960, 350–377.

Landry, Rodrigue, Richard Y. Bourhis. Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study. *Journal of Language and Social Psychology* 16/1 (1997): 23–49.

Milisavić, Dajana. *Elementi anglosrpskog na uličnim natpisima u Novom Sadu*. Neobjavljen masterski rad. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2016.

Panić Kavgić, Olga. *Koliko razumemo nove anglicizme*. Drugo, elektronsko, izdanje. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2023. < https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2023/978-86-6065-754-3> 8. 8. 2023.

Prćić, Tvrtko. Is English Still a Foreign Language?. *The European English Messenger* 12/2 (2003): 35–37.

Prćić, Tvrtko. Culture-Specific Words and How to Deal with Them in Bilingual Dictionaries. Katarina Rasulić, Ivana Trbojević Milošević (eds.). *International Conference "English Language and Literature Studies: Structures across Cultures". ELLSSAC Proceedings. Volume 1.* Belgrade: Faculty of Philology, University of Belgrade, 2008, 415–421.

Prćić, Tvrtko. *Engleski u srpskom*. Treće, elektronsko, izdanje. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2019. <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2019/978-86-6065-512-9> 15. 4. 2023.

Prćić, Tvrtko. *Srpski sa engleskim*: *osnove kontaktno-kontrastivne lingvistike*. Prvo, elektronsko, izdanje. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2023. <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2023/978-86-6065-784-0> 1. 9. 2023.

Radović, Srđan. *Grad kao tekst*. Beograd: XX vek, 2013.

Shohamy, Elana, Eliezer Ben-Rafael, Monica Barni (eds.). *Linguistic Landscape in the City.* Bristol: Multilingual Matters, 2010.

Sikimić, Biljana. Jezički pejzaž Karaševaka: nadgrobni spomenici. *Folkloristika* 1/2 (2016): 43–63.

Valent, Vladimir-Vanja. *Uticaj engleskog jezika na jezički pejzaž većinski slovačkih sredina u Vojvodini*. Neobjavljen masterski rad. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2023.

Vuković, Petar. Jezični krajobraz Subotice. *Godišnjak za znanstvena istraživanja* 4 (2012): 163–178.

Olga Panić Kavgić
Aleksandar Kavgić

THE PRESENT-TIME LINGUISTIC LANDSCAPE OF THE CITY OF SOMBOR: AN EMPIRICAL FIELD STUDY

Summary

The paper describes and analyzes language changes observed in the public space of the city of Sombor from 2021 to the present day, that have arisen both as a result of the continuous linguistic angloglobalization processes in the past few decades, and, more specifically, of the ongoing migrant crisis in Europe over the last several years. Since one of the twelve reception centres established by the Serbian Commissariat for Refugees and Migration is located in Sombor, thousands of migrants, mostly from the Middle East, have been temporarily residing in the city, seeking to ultimately reach Western and Northern European countries. Initially relatively slowly, and more recently increasingly apparently, the continuous presence of this population is beginning to impact the lin-

guistic landscape of Sombor, which has always been a multiethnic and multicultural environment and was thus previously also characterized by multilingualism in its public space, but in a somewhat different way.

The hypothesis in this research is that the prolonged presence of migrants in Sombor, along with the above-mentioned ubiquitous ongoing processes of linguistic angloglobalization, has led to noticeable changes in its linguistic landscape, primarily reflected in adapted signs in shop windows, names of restaurants, menu items, especially in those parts of the town where migrants spend their free time outside the Reception Centre, where they meet and eat. Following the introductory remarks on the topic, the main hypothesis, aims and methodology of this research, more information is given on the notion and study of 'linguistic landscape'. As a relatively new but already highly relevant sociolinguistic discipline, the study of linguistic landscape refers to the description and analysis of linguistic signs in the public space of a settlement or territory, and can reveal a great deal about language use, language policy, linguistic contact, cultural identity issues or local attitudes towards certain languages and ethnic groups. When it comes to Sombor and its linguistic landscape, the long-established practice of writing public language signs in, primarily, Serbian (with its two scripts – Cyrillic and Latin), and, also, Hungarian, with a certain degree of more recent use of English as *the* global means of communication, has now been supplemented or replaced in these central parts of the city by signs in English and/or a Serbian-English hybrid, known as Angloserbian, always in the Latin script. Another new component in the city's linguistic landscape is the use of certain culture-specific words and expressions originating from the Middle East.

The central section of the paper focuses on describing, analyzing and classifying examples of the above-described recent language practice in Sombor. Upon conducting field research in the city's central streets and collecting samples of such practice, the changes observed are presented at multiple levels of linguistic analysis – lexical-semantic, grammatical and orthographic, by means of applying the methodology of qualitative analysis. Furthermore, as mentioned, certain culture-specific words, primarily a few West-Asian toponyms with a strong identity-related associative and symbolic force, as well as lexemes labelling oriental food and dishes, appear to be in use increasingly often in the streets of Sombor, also bearing witness to the presence of a new population in the city.

The concluding remarks summarize the findings and corroborate the hypothesis concerning the recent changes in the city's linguistic landscape both owing to the all-pervasive continuous processes of linguistic angloglobalization and the constant presence of a new non-native population. Such conclusions may serve as a starting point for further research of this kind in towns and cities along the so-called Balkan migrant route.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за англистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
olgapk@ff.uns.ac.rs
kavgic@ff.uns.ac.rs

Примљен: 25. септембра 2023.
Прихваћен за штампу новембра 2023.

UDC 821.163.42-31.09 Ribnikar J.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.9

Мср Сара Арва

УМЕТНИК У ВАТРИ, ВАТРА У УМЕТНИКУ: ЕРОТОЛОШКО ЧИТАЊЕ РОМАНА *ЈАН НЕПОМУЦКИ*[*]

Овај рад представља еротолошко читање романа *Јан Непомуцки* и тумачење односа између насловног јунака и женских ликова: (одсутне) жене Ларисе и (присутне) братовљеве удовице Жење. Кроз теоријске постулате Михаила Епштејна, Жоржа Батаја, Ролана Барта и Николаја Берђајева проблематизована је хипотеза – да ли је љубав инхерентна књижевном јунаку уметнику? Анализом *еротема*, места у којима долази до чулних доживљаја и прелажења граница, сагледана је и опозиција између женских ликова, те емотивних и тактилних епитета *топло – хладно*. Значајно место у овом истраживању посвећено је и мотивима воде и ватре – јер пожари непрестано прате Јана Непомуцког – те њиховим деструктивним, превратничким, композиционим, али плодотворним и еротолошким значењима.

Кључне речи: Јан Непомуцки, уметник, ватра, ерос, еротологија.

1. Ерос и уметник. Приликом тумачења књижевних дела Јаре Рибникар, Љубиша Јеремић чини значајан осврт на романескни свет *Јана Непомуцког* и сматра да се односи између јунака могу тумачити „у оквиру старе теме судбине уметника који је распет између захтева практичног живота и захтева проистеклих из уважавања једног друкчијег, од животне праксе независног реда вредности“ (Јеремић 2009: 118). Јеремић тиме алудира на раскол личности који постоји унутар уметника – на непомирљивост уметничке стране јунака са, такође присутном, човечијом, грађанском сфером личности, која стреми уобичајеном и тривијалном, мада у њој не успева да се оствари. Овај књижевни критичар препознаје у *Јану Непомуцком* и традиционалне мотиве романа о уметнику: предодређеност за лутање, тражење

[*] Рад је представљен на научној конференцији за младе истраживаче и докторанде – *Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе*, у организацији Филолошког факултета Универзитета у Београду, 2022. године.

духовног завичаја, али и артистичку непрактичност и одсуство смисла за животну борбу и политичку праксу (Јеремић 2009: 119). Будући да је дао знаменит увид у суштинске елементе *Künstlerromana*, Љубиша Јеремић поставио је погодан темељ за наш даљи истраживачки процес, који ће бити усредсређен на еротолошко читање романа Јаре Рибникар. Сагледајући насловног јунака кроз парадигму романа о уметнику, еротолошко тумачење усмерићемо ка његовом односу према женским ликовима. Наиме, однос Јана Непомуцког према женама у потпуности је подређен судбини уметника, те она умногоме обликује Јаново љубавно искуство. Током своје животне путање – уоквирене музиком, а окончане писањем, као још једним обликом стваралачке активности – уметник ће остварити две интимне везе. Међутим, ни у једној неће успети да истраје. Разлог неуспеха огледа се у немогућности артистичког духа да се повинује човечној страни личности и одговори на практичне захтеве живота, као што су оснивање породице и стабилна брачна ситуација. Иако у њему постоји чежња за домом, духовним завичајем и породичном сигурношћу, уметничке амбиције га у томе спутавају.

Наше истраживање отпочећемо подробном анализом односа између уметника и две јунакиње са којима остварује емотивну блискост. Најпре ћемо тумачити краткотрајну, али страствену и прекретничку везу са Жењом, сагледајући развој еротеме и улогу додира и ватре у овом љубавном искуству. Потом ћемо анализу усредити на нешто сложенији и нестабилнији однос са супругом Ларисом, физички одсутном, мада присутном у животним одлукама и промишљањима. Након сагледања разорних и неуспешних љубавних искустава Јана Непомуцког, проблематизоваћемо и могућност љубави уопште за уметника – у којој мери је Ерос инхерентан уметницима, на који начин се испољава, те *да ли уметник икада може имати велику љубав*[1]?

2. Жења – додир ватре, додир у ватри. Искуство Јана Непомуцког представљено је у првом лицу, кроз аутентичну исповест насталу на самом зачељу живота, као сведочанство о ратним збивањима, непрестаним лутањима, али и личној трагедији – губитку рођеног брата Михала, виолинисте и животног сапутника. Трагичне околности условљавају и необичну блискост између Михалове жене – сада удовице Жење, и његовог брата – приповедача и насловног јунака, Јана Непомуцког. Не бисмо ли анализирати комплексан однос који ће се испољити између Јана и Жење, неопходно је да сагледамо теоријска начела Епштејнове филозофије тела и љубави, што ћемо постићи кроз тумачење *еротема* унутар овог романа. Наиме, Епштејн сматра да је *еротема* структурно-тематска јединица ероса (Епштејн 2009: 116). Она представља тренутак пресецања границе – еротски догађај – који се може мани-

[1] „Јеси ли икада имао велику љубав?“ (Рибникар 1986: 140) питање је које ће Жења поставити Јану Непомуцком, уједно и питање на које ће тек на крају своје приповести, на крају животног пута, али и на самом крају романа – уметник сазнати одговор. Ово питање полазиште је нашег истраживања и проблемски ћемо тумачити његов одговор у закључном делу студије.

фестовати кроз различите чулне елементе: као *отворено – затворено*, *дозвољено – недозвољено*, *привлачно – одбојно*, *блиско – далеко* или пак *раздвајање – додиривање* (Епштејн 2009: 117). Начин на који ће се испољити пресецање границе умногоме зависи од ситуације у којој се налазе књижевни јунаци, али и културноисторијских оквира у ком је дело саздано, те времена и простора у ком се радња одвија. У складу са тим, Епштејн истиче да еротски догађај може варирати од додиривања руке до подизања сукње, „све зависи од тога каква граница одређује структуру односа у датом тренутку времена“ (Епштејн 2009: 117). Интимизација Јана и Жење заснива се превасходно на дихотомији *дозвољено – недозвољено*, будући да јунаци не прекорачују само чулне, већ и моралне границе: Јан не само да чини прељубу и вара своју жену Ларису, већ то чини са удовицом преминулог брата. *Додиривање – раздвајање* бинарност је која у случају Јана и Жење условљава да се граница прекорачи, те управо *додир* постаје прекретница у зближавању јунака.

Епштејнова еротолошка студија знаменито место посвећује *хаптици* – науци о пипању и додиривању, у којој кожа представља орган за опажање, али и стваралаштво и тактилне облике делатности и самоизражавања (Епштејн 2009: 29). Многе психолошке студије су указивале на значај додира у искуству живих бића, те не чуди да кожа, као највећи орган, заузима средишње место у интензивности доживљаја света који нас окружује. Међусобна блискост постиже се управо кроз додир, те Епштејн истиче да се *спојеност* достиже *спајањем телом*: „У додиру постоји та веродостојност присуства, топлина заједништва, која се не може осетити никаквим другим чулним органом“ (Епштејн 2009: 42). Додиром се издвајају и различита тактилна осећања, попут осета бола, али и топлоте или хладноће (Епштејн 2009: 29). За тумачење Јановог интимног искуства од посебне важности ће бити управо термоцепција, будући да је она суштинска за разликовање додира двају жена: док је Лариса, Јанова супруга, нестална и флуидна, те хладна и симболички представљена водом; Жења је топлина и нежност, обликована кроз мотив ватре и пожара, што ћемо и тумачити у даљем излагању. Еротема између Јана и Жење развија се управо – *додиром*.

Наиме, у години након Михалове смрти, Жења и Јан се настањују у селу крај Саратова не би ли избегли болести и недаће које харају ратном Русијом, те пронашли мир након губитка блиске особе, мужа и брата. Сцена која ће иницирати развој еротеме представљена је с аспекта протагонисте, најпре као осећај радости: „[...] хтела је одмах првог дана да у кући испече хлеб *да ме обрадује*. [...] Много сам се *радовао* том обећаном хлебу. [...] Жења је *заложила ватру* и осетио сам *топао мирис дома*[2]“ (Рибникар 1986: 33). Озареност, ватра и топлина дома – део су чежње коју Јан Непомуцки испољава током читаве приповести, те је важно нагласити да се управо кроз ово осећање антиципира емотивна блискост са јунакињом. Када услед несмотрене несреће избије пожар, Јан се приближава Жењи и тиме пресеца границу.

[2] Курзиве под наводима истакла је ауторка овог истраживања.

Еротски догађај се, у складу са лексиком романескног света – *распламсава* путем додира: „*Гори*, рекао сам, и *ухватио сам је за руку*“ (Рибникар 1986: 34).

Левинас разликује два типа додира: додир-опипавање и додир-мажење (Епштејн 2009: 45). Чињеница да се додир заснива на принципу узајамности доводи до тога да „чисто перцептиван додир прелази у додир-деловање“ (Епштејн 2009: 45). *Додирнути – миловати – стискати* три су ступња на која указује овај филозоф, образлажући како долази до мажења или „опипљивог освајања другог бића у ширину и дубину, начела блискости као спајања, где [ја] са другим дели[м] своју топлину и кожу“ (Епштејн 2009: 45). Блискост између Јана и Жење постигнута је најпре кроз нехотичан и инстинктиван додир, не би ли се он развио у усмерено и намерно додиривање – *мажење,* а потом и *стискање*: „Жења је *опустила набрекле руке крај тела*, *ухватио сам их* да јој захвалим, оно пређашње осећање захвалности због хлеба вратило се, *веће, бујније, радосно, победоносно, њене тешке руке у мојима*, *мирис* њеног тела, *мокра* хаљина, *наслонила се* поверљиво на мене и подигла главу да је пољубим“ (Рибникар 1986: 34). Додир постаје интензивнији, руке се спајају, а и остала чула, попут мириса, буде се и наглашавају. На тај начин Јан Непомуцки упознаје не само Жењино тело, већ и њену *плот*. Док тело има свој облик и величину и може се откривати кроз визуелне и тактилне елементе, плот је сложенији – састоји се од влажности, глаткоће, топлине – доживљаја током додиривања и миловања (Епштејн 2009: 121). *Мирис* Жењиног тела, њена *мокра* хаљина, *тешке* руке (Рибникар 1986: 34) – све су то ознаке плотског упознавања и интимног доживљавања жене која му стоји у наручју. Епштејн истиче да у речнику додира и тактилне уметности не постоји много лексема за додир, те издваја терминологију: *тећи*, *дирати*, *пипати*, уз различите метафоре додиривања (Епштејн 2009: 84). Језик којим у свом рукопису Јан Непомуцки обликује своје еротско искуство са Жењом заснива се на *хватању* – ухватио сам је за руку; *улетању* – улетео сам јој у загрљај; *наслањању* – наслонила се на мене (Рибникар 1986: 34–37). У овим изразима види се извесно посезање: посезање за другим бићем и чежња за блискошћу. Можда управо блискошћу која са сопственом женом Ларисом није могла бити остварена, будући да се њихови додири готово и неће спомињати у Јановим сведочанствима.

Искуство додира никада не припада појединцу, већ је оно узајамно, захтева двоје. Епштејн (2009: 43) вели да је додир увек *узвратан* чин, „боравак на оној граници која истовремено дели и спаја двоје, а која због своје граничности не може да припада само једном“. Из тога и произлази закључак да је *онај који додирује* увек и *додирнути* (Епштејн 2009: 43). Суштина интимног тренутка развија се кроз обостраност додира и стварање својеврсне еротске уметности. Еротема коју тумачимо заснива се на прекораченој граници насталој кроз нехотичан додир, уобличен страхом због пожара, али додир који ће се развити у еротско спајање. У додатку Епштејнових истраживања налази се и *Еротикон Ивана Соловјова* у ком је истакнуто: „Захваљујући додирима, свет постаје *топлији*. Две топлине додиривањем постају

ваѿра“ (Епштејн 2010: 183). Симболика ватре, њене разгарености и топлоте, од велике је важности за еротско искуство Јана и Жење. Додир између јунака настаје *збоī ваѿре* – при првом додиру, акценат је на реалној, физичкој ватри која указује на животну претњу и опасност. Други додир, након угашене деструктивне ватре ствара симболичку, нову ватру, страствени елемент, ватру између два књижевна јунака. Ватра је уједно и средство онеобичавања, јер Епштејн сматра да је љубав неопходно онеобичавати како би била другачија и да би се, како сматра Станчић док тумачи Епштејнову еротологију, „превазишао уобичајени аутоматизам телесне блискости“ (Станчић 2013: 337). Тај ефекат се у књижевности постиже стилским фигурама, на првом месту метафором, а потом и њеним сродним фигурама: метонимијом и алегоријом (Станчић 2013: 341). Будући да је читаво еротско искуство Јана и Жење обликовано ватром, она јесте алегоријска слика једног сексуалног искуства – кроз градацијско распламсавање ватре, буја и страст међу ликовима. Вишезначност ватре омогућава да се поглавље у ком долази до сексуалног односа између Жење и Јана сагледа као целовит сиже или, према Епштејну (2009: 120), као сасвим нова *ѿоеѿика коиѿуса*, са својим законитостима и непредвидљивостима. Ватра не само да је покретач, већ и окосница радње у којој се сплићу ерос и танатос. Наиме, тек након *убијене ваѿре*, након *смрѿи ваѿре* као једне деструктивне силе, рађа се еротско искуство: „Нас двоје смо сами савладали пожар. Чинило ми се да сам *убио нешѿо живо, крваво, ѿодмукло и īадно*. Осетио сам се јак“ (Рибникар 1986: 34). Снага коју Јан Непомуцки развија долази из ватре – то је управо снага која ће му омогућити да пређе невидљиву границу и приближи се Жењи. Ватра и пожари се отуд јављају у свом амбивалентном значењу, на које је сугерисано и у *Речнику симбола* кроз елементе оплођивања, очишћења и просветљења; али и негативне аспекте попут дима и уништавања (Шевалије – Гербран 2004: 1027). Ватра се у својој опречности приказује и као *снаīа ѿсихичке реīресије*, *ѿобуђени ум* и стога, чак и када спаљује и уништава, она је уједно симбол очишћења и препорода (Шевалије – Гербран 2004: 1027). Ватра је уистину сва у опречности, али отуд је она погодно средство за обликовање еротске енергије између Јана и Жење, јер је и она осликана у својим противречностима и подстицању набујале подсвести – оне која прелази границе и крши забране.

2.1. Забрана као еротски подстицај. Еротолошким тумачењем *Јана Неѿомуцкоī* могу се уочити и остали феномени које еротологија, као хуманистичка дисциплина, проучава: љубав и љубомора, жеља и уживање, забрана и завођење, страст и игра (Епштејн 2009: 95). На елементе забране смо већ алудирали и они се могу сагледати у Јановој проблематичној одлуци да искуси задовољство са братовљевом женом. Станчић истиче како је и сама љубав неретко у стегама и забранама, ограничењима и кршењима правила, у чему ова теоретичарка препознаје сукоб двеју енергија – ероса и танатоса (Станчић 2013: 339).

Међутим, забрана се у Лакановим опажањима обликује и у самој игри свлачења и облачења. Наиме, Лакан опажа да је „немогућно свући жену“ (Епштејн 2009: 98). Прекривање тела и његово поновно откривање последица је еротике – еротика „поново опипава и открива као забрањену, па зато двоструко пожељну област. [...] Без забране нема завођења“ (Епштејн 2009: 98). Јан Непомуцки узбуђено посматра Жењину *мокру хаљину*, не би ли неколико тренутака касније добио порив да је свуче: „Нисам рекао ни речи и почео сам да је *откопчавам*. *Помагала ми је* јер су *моји прсти*, иако мирни, успавани, испражњени после узбуђена, *били невешти*“ (Рибникар 1986: 34–35). У невештом свлачењу жељене жене смењују се елементи покривеног и откривеног, не би ли се они с одевних предмета пренели и на психолошки план – откривено, огољено тело убрзо открива и прекорачену границу, те доводи до негације протагонисте: „*Нисам имао шта да откривам*. Можда сам нешто важно тада пропустио“ (Рибникар 2009: 35). Чињеница да нема шта да открива утемељена је на помисли да је брат све открио пре њега, те да њему није дато да открива Жењино тело и њену плот. Епштејн нуди извесну градацију опажања у оквиру плотског сазнања: најпре се активира чуло слуха и предмет опажања се ослушкује; не би ли се активирали визуелни елементи, те предмет сагледао; а на крају, као последњи елемент перцепције, јавља се чуло додира – „потпуно улажење у јаву, непосредна интеракција између додиривача и додирнутог“ (Епштејн 2009: 181). Ипак, оваква поступност чула има своје одступање у еротском искуству Јана и Жење: позиција чула вида и додира се измешта, те додир добија примат над видом. Парадоксално, јунаци се прво додирују, не би ли тек онда били у могућности да се погледају. Током љубавног чина Јан истиче: „Ништа више *нисам видео*. Ништа *нисам желео да гледам*“ (Рибникар 1986: 35). Откривањем Жењиног тела открива се и пређена морална граница – она је пресечена додиром, а поглед је табуизиран: „Нисам је видео. Имао сам је. *Али после сам морао да је гледам*. Да свега овога није било, не би ми пало на памет да је гледам“ (Рибникар 1986: 35). Поглед нема привилеговано место јер је забрањен – Жења је удовица мртвог брата, уједно и прељубница. Отуд је потоња нужност погледа последица побуђене свести, али и савести и моралног суноврата јунака. Међутим, та освешћеност долази касно, након прекорачене границе, те се забрањени поглед приказује кроз метафору *ископаног ока*:

> „Освестио сам се брзо. Живео сам без жене, властите, годинама. Живео сам уопште без жена. Било је тога сувише да се поживи. Нисам за њих имао ни снаге, ни времена. Нисам никад раније приметио Жењу као женку. *Била је светица, жена умрлог брата. Ко ти око ископа? Брат. Зато тако дубоко*“ (Рибникар 1986: 34–35).

У игри еротског скривања и разоткривања, поред свучених одевних предмета и нагог тела, свучена је и копрена занесености и, у складу са досадашњом лексиком, *пламена* који није вечног трајања. Међутим, то је и ново

проблемско чвориште у роману – зашто *пожар* између Јана и Жење не успева да опстане?

2.2. Да ли је Жења Јанова (не)могућа жеља? Како бисмо тумачили краткотрајност односа између двоје љубавника, неопходно је да проникнемо у порекло њихове блискости и начела на којима се спајање јунака заснива, те сазнамо да ли је у питању страст, жеља или пак оно што врхуни у односу између двоје људи – љубав?

Приликом дефинисања *жеље* Епштејн истиче како је жеља револуционарна: „жеља, и кад се задовољава, тражи нов предмет жеље и/или нове начине за своје задовољавање“ (Епштејн 2009: 100). Жеља се не може задовољити, њено задовољење представља набујалост нових жеља: жеља је тако потреба да буде више онога што постоји – *жеља је бити жељан* (Епштејн 2009: 100). Жења преставља Јанову жељу побуђену пожаром и ватром страсти, али и недостатком жељености од стране сопствене жене. Утолико је Јанова жеља проблематична јер, када се оствари *жеља* – Жења – јавља се *нова жеља* – Лариса и повратак завичају, жеља да буде жељен изнова код своје супруге. Лариса није само жеља за успостављањем стабилног брака, она је и симбол завичајности и дома. Лариса је тако жеља коју потенцира људски део Јанове личности, оне у коју се уметник не уклапа, а којој тежи управо након што се заврши сексуално искуство између њега и братове удовице. Уосталом, због тога што у Јану преовлађују помешане жеље и немогућност да се оствари љубав, искуство са Жењом се не завршава срећно. Станчић (2013: 336–337) примећује да жеља некад ишчезава, те се деси да након љубавног чина жеља за особом престаје – што се одвија управо у случају искуства између Јана и Жење. Међутим, Станчић (2013: 336–337) истиче да се то не може догодити уколико је дошло до развитка љубави, „јер се у правој љубави жеља за особом не гаси сексуалним чином“. Јасно је отуд да се приликом разматрања сложеног односа између Јана и Жење не може говорити о љубави. Услед недостатка љубави, интимизацију Јана и Жење прати оно што Епштејн (2009: 144) назива *тугом после коитуса*.

Берђајев је писао управо о овом феномену у ком се сексуално искуство не завршава екстазом или пак усхићењем, већ негативном емоцијом – *казном*: „Сједињавање сексуалним чином је привидно, па због тога привидно сједињавање увек чека казна“ (Епштејн: 2009: 145). Зато овај филозоф истиче како сексуални чин увек прати неповољна реакција, кретање уназад или разједињавање (Епштејн: 2009: 145). Сексуални однос требало би да представља сједињавање бића у вечности, надвладавање искуства смрти и бића која успевају „да до краја проникну једна у другу [плот]“ (Епштејн: 2009: 145). Када се то не деси, дешава се *смртна туга*; еросу следи помисао на танатос, те спознаја бића о немогућности досезања вечног. Туга која је побуђена након сексуалног односа код Јана није само туга након коитуса о којој сведочи Берђајев, већ и туга због изневереног брата и сложености једног односа. То је уједно и туга сазнања о томе на чему је уопште жеља за Жењом и

саздана: на заједничком очају због мртвог брата. Жења ће бити та која годинама касније евоцира како су њена осећања била присутна и одмах након Михалове сахране, те признаје Јану истину:

> „[...] оне ноћи, прве ноћи после Михалове сахране, да ли се сећаш?... Лежала сам ти на грудима, урлали смо обоје као пси, био је то *животни губитак, губитак сваке сигурности, признај, за нас обоје животна катастрофа* [...] лепила сам се *уз тебе* и *хтела те* онда, страшно *хтела тебе уместо њега*, тебе, тада, одмах, људи су отишли, она је заспала, *остали смо сами на целоме свету*, осећала сам да никога нема на овоме свету ко би могао да стоји *тако близу у очају* као нас двоје, тада сам то хтела, тебе сам сасвим јасно хтела и...“ (Рибникар 1986: 140).

Станчић (2013: 342) подсећа да „није страно суседство еротског са гробљанским“, будући да је сваки оргазам „смрт у малом“. Целокупно искуство између Јана и Жење обавијено је сенком мртвог брата и супруга. Љубав према мртвом супругу преобликује се у привидну љубав према његовом живом брату: „Ја сам те осетила као једну једину судбину, заштиту, *љубав, јер си ме волео, знам да си ме волео*, била сам твоја исто колико и његова, јер си и *ти био његов, ми смо били једно* [...]“ (Рибникар 1986: 141). Ипак, оно што Жења перципира као љубав манифестује се у облику жеље која изнова и изнова тежи да буде задовољена. Еротски сусрет Јана и Жење доказује да међусобна љубав није инхерентна овим јунацима, јер изостаје оно суштинско – надвладавање смрти. Услед туге која настаје након коитуса и немогућности да се превазиђе *мала смрт,* услед потребе за другом женом – јасно је да Јан не воли Жењу. Епштејн (2009: 146) о еротици говори као о мегдану са смрћу, то је „напет напор да се она одагна, да се рашири царство жеље и уживања; али, у том мегдану, ма колико је хероичан, еротика је осуђена на пораз“. Након што избегну смрт ватром, Јан и Жења упуштају се у сексуално искуство да виталистичком еротском енергијом надвладају смрт. Ипак, у томе не успевају јер међу њима нема љубави, само *пожара* – страствене енергије и жеље:

> „[...] *Уграбио си ме због пожара. Само због пожара. У паници.* Знам. Знам. А онда си рекао: враћам се кући. [...] У паници си ме узео, због пожара, *изгубљен, очајан,* можда си и плакао док сам те љубила као луда, а у новој паници си викао нада мном одмах после: одлазим, идем, бежим, враћам се жени и детету, мајци и оцу, враћам се. Уплашио си се и зато си се тако нагло одлучио да кренеш према својој домовини коју на мапи једва можеш да нађеш [...]“ (Рибникар 1986: 141).

У паници, Јан улеће у Жењин загрљај *помешен и угрејан* (Рибникар 1986: 36) не би ли еротским искуством надвладао танатолошки страх. Ипак, у немогућности да то учини, у немогућности да са Жењом оствари љубавно искуство, Јан се враћа помисли на неморалност свога поступка, а потом

и новој жељи – да се врати жени Лариси и пронађе завичај: „Легао сам са женом свог брата, кунем се, тада први пут, и одмах сам донео одлуку да ставим све на коцку, да спалим мостове за собом, *да кренем још једном у непознато, у завичај. Шта је завичај? Где је завичај човека?*“ (Рибникар 1986: 37). У новом посезању – овог пута за завичајем – вратиће се Јан Непомуцки оној жени која симболише дом и породицу: својој супрузи Лариси.

3. Лариса – љубав фрагилна, љубав фрагментарна. Читав наратив, утолико и живот Јана Непомуцког, назире се кроз фрагменте, што и одговара аутопоетичким промишљањима списатељице: „Живимо у фрагментима. [...] У човеку постоји жеља да било каквим отпацима затрпа рупе у себи. А сав се, у ствари, састоји од рупа“ (Рибникар 1986а: 7). И љубавни дискурс се разлаже у својој фрагментарности, без истанчане хронологије, предочен кроз психолошку призму јунака, али уз извесну подударност са Бартовим *Љубавним фрагментима*. И док се прича између Јана и Жење може пратити уланчаним еротемама, однос између супружника присутан је током целокупне исповести јунака, али у тек назначеним фрагментима и немогућностима да се одгонетне мистериозни однос двоје људи.

Анализирајући *Фрагменте љубавног говора* Ролана Барта, Драгана Вукићевић примећује да је за овог еротолога говор у љубави увек фрагментаран – предочен кроз делове, фрагменте и „остатке дискурса“ (Вукићевић 2017: 181). Љубавни дискурс за Ролана Барта сачињен је од фигура које су заступљене у сваком љубавном искуству другачије, у сопственом складу и редоследу, у својој непредвидљивости (Вукићевић 2017: 181). Управо кроз фигуре које Барт нуди без разложног следа, кроз фигуре које су „изван синтагме приповедања“, фигуре које се „комешају [се], смирују [се], враћају [се], удаљавају“ (Барт 2011: 23) тумачићемо и љубавно искуство Јана и Ларисе.

Најпре, Бартова фигура *Одсутности (Absence)* умногоме је важна за сложени однос између Јана и Ларисе. Према Барту, одсутност је „свака језичка епизода која на сцену поставља одсутност објекта – без обзира на њен узрок и трајање – и настоји да ту одсутност преобрази у искушење због напуштања“ (Барт 2011: 33). Међутим, сложено питање у роману *Јан Непомуцки* јесте – ко је, заправо, одсутан – да ли Јан или пак Лариса? Ролан Барт у својој студији сагледа историјски след и напомиње да је жена та која приповеда о одсутности, будући да је она *седелац*, а мушкарац тај који путује (Барт 2011: 33). Уистину, на први поглед ситуација између Јана и Ларисе може се тако тумачити – Јан Непомуцки непрестано лута по свету, у немогућности да се учврсти у једном месту, као и у непрестаној чежњи да нађе свој духовни завичај. Уколико ствари сагледамо из те перспективе, Лариса јесте напуштена жена, бартовски речено *на чекању*, док је Јан – *други, тај који оставља* (Барт 2011: 33). Не би ли била осветљена перспектива Јанове жене, у роману је присутна наративна недоследност: иако је читав роман у првом лицу и приказује Јанову животну путању, у дванаестом поглављу се фокализација премешта на Ларису и читаоцу је дат увид у њен мисаони склоп и њену

визуру. Почетак Ларисиног казивања призива и фигуру коју Барт именује *Чекањем (Attente)* – и дефинише као стрепњу која настаје услед чекања вољеног бића – или пак заказаних састанака, позива, *писама*, повратка (Барт 2011: 60). *Чекањем* отпочиње Лариса своју огорченост према мужу: „*Чекала сам његова писма сваког дана*. Мислила сам, нема их, али он их пише, пише и шаље, једног ће дана стићи велики пакет писама, поштар неће моћи да их угура у поштанско сандуче [...]“ (Рибникар 1986: 109). Свакодневно чекање навршава се двоструким разочарањем – најпре, због писама која и не постоје, те нису никада ни послата; а потом због тренутка у ком, када се Јан врати у домовину, најпре о томе обавештава оца: „Ниједно писмо није стигло. А кад је требало да се сам појави, као на сцени испред тамне завесе тмурних година, обасјан светлошћу, сјајем, једини међу јединима, да коначно дође, коначно, коначно, он пошаље депешу свом оцу“ (Рибникар 1986: 110).

Барт сматра да се у говору о одсутности место субјекта и место другог не могу заменити (Барт 2011: 33). У томе и јесте додатно проблематизован однос Јана и Ларисе, јер се он не може тумачити једнодимензионално, према Бартовој концепцији. Тумачењем фигуре *Одсутности* и *Чекања* у случају Јана и Ларисе мора се сагледати и инверзна улога – чињеница да није Лариса једина која чека – јер то чини и Јан. Наиме, уметник током рата проводи готово два месеца у Копенхагену, чекајући воз којим ће допутовати Лариса са њиховом ћерком Аном. Ватра је и ту прекретница, мада она огрева негативна осећања: „И у Копенхагену, док сам свакодневно чекао берлински воз да ми довезе Ларису са Аном, морао је један *тежак и опасан пожар* у пристаништу да ме још јаче *утера у ћорсокак очајања*, да ме још јаче *усами и упрози*. *Био сам наприжен сумњом, љубомором, осећањем презреености*“ (Рибникар 1986: 37). Узајамно чекање усложњава и проблем одсутности – више није сигурно да ли је мушкарац тај који је одсутан или је то ипак жена. Одсутност се у роману може тумачити у зависности од призме кроз коју се сагледа – Ларисин аспект је у потпуности у складу са Бартовом фигуром *Одсутности*, у којој она представља напуштену жену која непрестано чека мужа да се врати. Ипак, у перспективи протагонисте, ствар је изокренута – Лариса је та која одлаже могућност сусрета са мужем, будући да га не прати у Русију јер нема дозволу за пасош. Јан у томе види одсуство жеље да га прати и истиче да она и није желела да пасош добије, нити да дође:

> „Али ти ниси хтела да дођеш, у ствари ти ниси ни желела, јер да си хтела, увек постоји начин, како сам обишао читаву Русију, прешао преко Финске и Скандинавије, скоро сам до Северног пола стигао да бих се пребацио до Копенхагена; и ти си могла да обијаш прагове, да убеђујеш, да молиш, онако лепа, млада, паметна, могла си да добијеш дозволу само да си хтела, знаш шта то значи кад се нешто заиста жели, само си се правила пред свима да хоћеш, и пред самом собом, *изигравала си унесрећену напуштену жену, заљубљену у мужа који је, ето, побегао, а њу оставио са дететом*“ (Рибникар 1986: 29).

За Јана, чекање се додатно наглашава истицањем броја година одсуства – седам наглашених, хиперболисаних година обележава период чекања: „Седам година као седам столећа. Рат. Револуција. Пут на север. Пут на југ. Смрт Михалова. Жења. Одлука. Повратак у завичај“ (Рибникар 1986: 49). Ова инверзија је последица тога што се у Ларисином наративу не огледа уметничко стварање које је присутно у старим књижевностима – она није верна Пенелопа која ткањем и парањем надмудрује своје просце и чека мужа. Напротив, Лариса је конституисана као фатална жена, будући да је њен пређашњи љубавник извршио самоубиство; али и неверство, јер то истиче као појединост на коју је поносна. Она није тип личности који одговара Бартовој фигури у којој жена „одсутности даје облик, гради причу о њој, јер она за то има времена; она тка и пева“ (Барт 2011: 34). Напротив, у Јановој животној епопеји у којој се сплићу пут уметности, стваралаштва, рата и љубавних искустава, мушкарац је тај који превасходно даје облик овој одсутности, а Ларисина фокализација само је одступање од норме приповедања. Отуд и долази до непрестане измене места и онога што је код Барта *ја* – свагда присутно у односу на *ти* – свагда одсутно (Барт 2011: 33). Мешање перспектива *ја* и *ти* доприноси томе да се и један и други јунак могу тумачити у својој одсутности – они нису одсутни само једно у односу на друго, већ код њих постоји и одсуство у односу на себе: несталност промишљања, недефинисаност и немогућност да се изађе из оквира тренутних животних захтева.

Одсутност једног јунака у односу на другог, одсутност жене или пак мужа, доприноси уочавању још једне Бартове (2011: 136) фигуре – фигуре ишчезнућа (*Fading*). Наиме, оно што Барт ословљава као *Fading* представља повлачење вољеног бића и губљење контакта, што као последицу ствара немир који готово да нема ни узрока ни краја: „Попут тужног привиђења, други измиче у бескрај и ја се изнурујем покушавајући да га досегнем“ (Барт 2011: 136). Будући да се наше тумачење темељи превасходно на фокализацији Јана Непомуцког и аспекту уметника, Лариса је жена која ишчезава и уноси нелагоду у Јановом искуству. Однос у ком долази до удаљавања између мужа и жене, до престанка блискости и узајамног разумевања најбоље се осликава алегоријским сном који Јан непрестано сања након братовљеве смрти:

> „*Земљина лоша је пресечена и обе половине се удаљавају, једна од друге*. На једној, као *на врху лоше, балансира несигурно Лариса*, машући рукама да се одржи на кривој површини, чинило ми се да ће сваког тренутка да се оклизне, и да се сруши некамо у бездан. На другој сам негде био *ја, беспомоћан, сићушан*, нисам се видео, али сам знао да сам ту, *мањи од мрава*, прилепљен уза земљу, половину земље која је *летела у мрак у супротном правцу од оне половине на којој је веома грациозно, као у неком лудом балету, балансирала уплашена Лариса*“ (Рибникар 1986: 72–73).

Сан јасно симболизује однос у ком је *Fading* (Барт 2011: 136) доминантан – две земаљске лопте које се удаљавају представљају два човека која не могу да остваре заједнички живот. То је искуство љубави која је сва у фрагментима, а уједно и фрагилна у тој мери да се не може опоравити. Ипак, оно што је карактеристично за Јанову перспективу јесте и начин на који он доживљава себе – као беспомоћног, сићушног човека, готово незнатног у својој појави, коме предстоји тмина; а потом и Ларису – која, иако балансира несигурно, свеједно испољава грациозну величину. Удаљавање две половине земаљске лопте указује на немогућност спајања и сједињавања.

Платон је у *Гозби* приказао једно од могућих тумачења искуства љубави у којем су богови, уплашени због људске моћи и напретка, одлучили да човека разделе и тиме осуде две половине да непрестано трагају једна за другом: „Пошто природа људска беше разрезана на две половине, свака половина чезнула је за другом својом половином и састајала се с њом, па су се онда рукама грлиле и припијале се једна уз другу, пуне жуђе да се срасту [...]“ (Платон 1964: 30). Посредством ероса, половине су проналазиле једна другу и стапале се у ново јединство, те је ерос представљао потпору и снагу у новом сједињавању и спознаји другог. Две земљине половине из Јановог сна несумњиво подсећају на античку идеју, али се разликују у томе што код Јана и Ларисе сједињавање није могуће – они нису једно, не могу чинити заједнички амблем услед међусобног неразумевања. Њима не управља ерос, те су осуђени на разједињавање и удаљавање. Иако у вишегодишњем браку, Јан и Лариса живе потпуно одвојеним животима, међу њима нема љубави и заједништва. У писмима које је иницијално Јан добијао од своје жене, приметно је одсуство блискости: „Ларисина писма су ме пратила по свету. Писала је мирним, округлим словима из којих се није дало прочитати *никакво узбуђење. Љубав, а још мање страст, никад нису подрле у њена писма. Била је то само веза, једна људска веза коју није било лако дешифровати*“ (Рибникар 1986: 73).

Штавише, у односу који изграђују доминира Љубомора (*Jalousie*), још једна од љубавних фигура које уочава Барт (2011: 172) и о њој говори као о осећају израслом из љубави, али услед страха да вољена особа предност даје другом. И Епштејн, истраживач који је, како примећује Драгана Вукићевић (2017: 180), био под великим утицајем Бартове еротологије, значајно место у својој филозофији посвећује управо љубомори. Према Епштејну, љубомора већ са аспекта лексике подразумева тровалентно становиште: „неко (1) је љубоморан на неког (2) због неког (3)“ (Епштејн 2010: 203). Овај еротолог даље образлаже да се суштина љубоморе огледа у томе што љубав претвара у нешто сасвим супротно – симпатију у антипатију, одушевљење у завист (Епштејн 2010: 203). Љубомора се потенцира експлицитно путем фокализације оба јунака. Наиме, Лариса развија љубомору у тренутку када се Јан Непомуцки врати у родно место са удовицом свога брата и њиховим дететом – када види Жењу и Михалову ћерку, за коју непрестано мисли да је заправо Јанова ћерка, и када пореди себе са Жењом: „Нисам ја никада тако

лежала у његовом наручју. Нисам никад видела тако озарено лице пред собом, такво лице за мене није имао. Није га имао ни за Ану [ћерку]. *Жењу друкчије гледа. Чини се да између њега и Жење постоји нешто ужасно*“ (Рибникар 1986: 125). Поглед који Лариса примећује аналоган је погледу који и сам уметник проживљава након што се освести и схвати да је имао сексуално искуство са женом свог преминулог брата – то је оно *ужасно* што Лариса наслућује (Рибникар 1986: 125). Међутим, код ње је присутан и известан ниво посесивности. У избегнутој трагедији у којој се Жења баца под воз, али преживљава, Лариса слути да је то услед Жењиних осећања према Јану: „Рекла је нешто о Ани Карењини. То је појачало моје сумње да је све то било због њега. Због *мог* мужа. *Коначно, Јан је био тада једини, заиста једини и мој. Морао је бити само мој*“ (Рибникар 1986: 116). Ипак, када схвати да Јан ипак није само њен, развија се љубомора, о којој Епштејн расправља: „Љубомору, љубав и мржњу везује у један чвор и не дозвољава им да победе једна другу, него победу сваке претвара у њен властити пораз. Побеђује једино Љубомора, као чиста енергија свих цепања и узајамних дејстава“ (Епштејн 2010: 204). Победом љубоморе долази до пораза – поражена је тиме љубав између Јана и Ларисе, осуђена на неуспех. Љубомора је само један од разлога који доприносе овом поразу, а додатни утицај огледа се у непомирљивости два различита света – Ларисиног људског, грађанског, уобичајеног, животног; и Јановог, уметничког, луталачког, света ауторефлексија и трагања. Паралелизам са Јановим сном у ком се два света, две земиљине полутке раздвајају, код Ларисе јесте питање о Свету: „Чији је свет, Јане Непомуцки? Где почиње свет? Свет, то је оно што нисмо ми. Свет, то је оно што ти носиш у себи. Свет је Саратов који сам мрзела. Свет је Жења која мисли да је боља од нас“ (Рибникар 1986: 121). Јанов Свет у расколу је са Ларисиним Светом, и отуд однос ова два књижевна јунака не може опстати.

Љубиша Јеремић (2009: 118) у већ поменутој монографији сматра да, док Жења представља откровење кроз симболички пожар, Лариса указује на јунакову непрестану жељу за завичајем и породицом. Овај књижевни критичар је приметио и да у роману постоји „повезаност са светом елемената и прапорекла“ која се огледа у избору елемената: ватре и воде (Јеремић 2009: 125). На мотив ватре смо већ указали, а воду Јеремић тумачи као мотив празнине (Јеремић 2009: 125). Међутим, сматрамо да је и овај мотив доста сложенији те да се може довести у везу и са другом јунакињом Јановог искуства – Ларисом. Као што смо већ поменули, два женска лика – Жења и Лариса – налазе се у опозицији. Док је Жења оличење топлоте и ватреног духа, Лариса симболизује хладноћу и воду. Када Јан схвати да Лариса неће доћи у Русију и да између њих постоји истинско неразумевање, Ларису ће поредити са мутним водама: „Схватио сам да је жеља само у мени, *њено незадовољство било је као подземна вода, била је мутна, била је тешка, ћутљива и задрта*, умела је да *плаче* сатима. Жестина, очајничка жеља за зближењем била је само у мени“ (Рибникар 1986: 29). Ларисина непредвидљивост у складу је са симболиком воде, њеном флуидности и променом

облика. Вода је динамична и хаотична, те репрезентује комплексна психолошка стања (O'Connel – Airey 2007: 196). Лариса о свом унутарњем немиру сведочи и у првом лицу, будући да је њеној перспективи посвећено читаво поглавље. Оно није дато само у сврху приказивања ове јунакиње, већ и зарад осветљавања сложеног односа са протагонистом – неодлучним и пасивним јунаком. То је илустровано идејом о унутарњој поплави, истини, која би могла да удави Јана Непомуцког:

> „Не усуђујем се да му кажем ниједну праву реч. Чини ми се да ме моје ћутање спасава *поплаве*, која би из мене пробила да не држим усне тако чврсто стегнуте. Кренуле би наслаге, прљаве и чисте, гломазне *сантте*, оштре као нож, црно блато. *Бојим се тте поплаве.* Бојим се да би га, *слабоі, бледоі, исцрпљеноі, поплава у іруди ударила, оборила, уіушила. Однела би іа*" (Рибникар 1986: 120).

Јасно је да су женски ликови романескног света Јана Непомуцког представљени кроз симболичку опозицију, те да је протагониста растрзан између поплава и пожара – али не успева да истраје ни у једној емотивној вези, те наставља путем луталаштва.

4. Ерос као стваралачка енергија уметника. Немогућност Јана Непомуцког да одржи љубавну везу са било Жењом било Ларисом, последица је нестабилне позиције уметника у свету, на коју је упутио Јеремић у свом тумачењу, али и позиције коју темељно разматра Морис Бибе у опсежној монографији о фигури уметника. Наиме, у уметнику се одвија непрестани кофликт између – људских порива, оних који налажу да се оствари у грађанском свету, постојећим друштвеним приликама, брачним и породичним релацијама; и уметничких – условљених естетичким захтевима и њиховим досезањем, те личним артистичким амбицијама које се испољавају кроз дуготрајан пут постајања уметником (Beebe 1964: 10). Протагониста жели да буде посвећени муж и брижни отац, да води уобичајени живот, са чврстим уверењем о припадности и завичајности, али у томе не успева да истраје јер уметнички сензибилитет превладава грађанске пориве. Повратак у родно место, у оно што сматра својим природним завичајем отуд представља један од најтежих тренутака које Јан доживљава након седам година бескрајног лутања и неостварене самоспознаје[3]. Убрзо затим, вођен новим пожаром – у ком је руинирана породична кућа – схвата да се превише рано зауставио и путује надаље, изнова[4]. Жења га у једном од разговора дефинише мотив вечитог луталаштва: „[...] ти, који не можеш нигде да се скрасиш, ти, светски путниче или светска скитницо, за кога нема граница [...] вечито у покрету [...]"

---

[3] „Ништа теже нисам доживео од повратка у завичај" (Рибникар 1986: 64).

[4] Јану се привиђа преминули брат Михал који му виче са врха запаљене куће: „Схватио сам. Бежи, све је ово узалуд, то је говорио, главно је: одавде, одавде, сувише си се рано зауставио... Сутрадан сам отпутовао у Праг." (Рибникар 1986: 127).

(Рибникар 1986: 139–140). Уистину, уметник је у књижевним делима двадесетог века подређен непрестаном трагању, покушајима да пронађе себе сама и прихвати своју естетичку природу, што је у нескладу са налажењем животног партнера и учвршћивању у једном месту, а тиме и у једном животу: јер уметнички походи то превазилазе. Лариса ће уметност у Јановом животу тумачити као непремостиву баријеру која га удаљава од друштва, уједно и од ње: „Уметност је стајала пред Јаном као ограда. Нико није смео да га измеша са животом“ (Рибникар 1986: 119). Стваралаштво отуђује јунака од тривијалних животних спрега и људи – због чега женски ликови преиспитују његова осећања и уопште способност да воли. Зато ће, при поновном сусрету, Жења поставити Јану питање о његовим осећањима, питање о љубави: „Ништа не осећаш. Ниси никад ни осећао? *Јеси ли икада имао једну велику љубав?*“ (Рибникар 1986: 140). Међутим, Јан Непомуцки тада неће наићи на одговор, јер у тренутку када да је упитан – он и није свестан на чему се заснива његова способност да воли: „Сећао се да није имао ни онда за њу одговора. Оно што је хтео да јој каже било је *неизрециво*“ (Рибникар 1986: 180).

Одговор, тиме и спознаја једине љубави за протагонисту, долази на самом животном, али и романескном епилогу *Јана Непомуцкоī* – он представља разрешење његовог рукописа и уметничког дела које се налази пред читаоцем. Одговор се може тумачити и као епифанијски тренутак који је дискурзивни елемент *Künstlerromana* – Јан не само да спознаје сопствени Ерос, већ развија и свест о себи, али и сопственом делу и целоживотним тенденцијама. Одговор на Жењино питање о љубави јесте Јаново *īостāјање умеīником*, тренутак када за собом оставља свеобухватан рукопис, сведочанство једног живота, док најзад признаје значај који су музика и уметност имале за њега. Отуд једина љубав коју Јан Непомуцки и може да издвоји из сложене мреже својих интимних искустава, јесте љубав за цела живота – *музика*. Уметност. Стваралаштво. Чист артизам. Јанов одговор једини је могући одговор у роману о уметнику, он је *јасан и један једини*:

> „Али данас је одговор дошао. Био је ту, одједном јасан и један једини. Са закашњењем од много година. Мислио сам, рекао бих јој, да је најважније да добро свирам и да учим друге да добро свирају. [...] Носиоци некакве поруке: музика је свакако најширa могућност људског саопштавања. [...] Мислио сам, Жења, да је најважније да добро свирам и да учим друге да добро свирају“ (Рибникар 1986: 180–181).

Док разматра еротологију Михаила Епштејна, Марија Станчић (2013: 335) о љубави говори као о унутрашњој енергији која евоцира „осећање пријатног, лепог, узвишеног, као и осећање задовољства и незадовољства“. Ова ауторка управо у љубави види стваралачки нагон, те подсећа на Хегелову идеју да се „ништа велико није створило без страсти“ (Станчић 2013: 335). Музичка, уопште уметничка усмереност Јана Непомуцког усклађена је са

овим начелима: Јанова љубав и страст у бити је стваралаштво, оно које побуђује узвишеност и води ка трансцедентном. Према Бибеовим филозофским постулатима један од начина на који се може надвладати смрт јесте посредством уметности (Вееве 1964: 11). Не би ли досегао бесмртност, уметник мора да издвоји себе из хронолошких аспеката времена и покуша да, прустовски речено, ухвати *изгубљено време*, те га овековечи сопственим стварањем (Вееве 1964: 11). Писањем, на прагу животног краја, Јан настоји да сачува свој живот од заборава и прибележи успомене, да доврши личну потрагу за *изгубљеним временом*. Међутим, музика је само друго средство непрестане борбе против смрти, о чему рефлексивно и сведочи у својим списима. Током ратних година, а и након њих, у општој атмосфери страдања и људских страхота, Јан Непомуцки, али и људи уопште, утеху налазе у музичким делима:

> „[...] историјски концерти, концерти гостију, фрагменти из опера, актовке, концерти ученика, симфонијски концерти. Публика је долазила. Данас ме запањује толико интересовање људи, после рата, револуције, суше, епидемија, глади, зиме и свих других опасности – *музика*. Тада ми је то изгледало природно.
>
> Ја сам потпуно заборавио на *некакву своју мисију*. На *носиоце поруке*. Било је то у мени дубоко сахрањено. *Порука се јављала људима кроз мене, кроз нас, без мене и без нас. Свирали смо*“ (Рибникар 1986: 108).

У оплемењујућој и исцељујућој моћи музике и уметности људи проналазе виталистичку енергију, те њеним посредством опстају током ратних периода. У својој мисији *постајања уметником*, Јан и заборавља на тај мукотрпан процес и тенденције које треба досегнути, те просто – свира, заборављајући на недаће и невоље, јер музика као животна снага опстаје и *кроз њега и без њега* (Рибникар 1986: 108).

Музика је отуд Јанова еротолошка снага и стваралачка енергија. Уметник са женама не успева да оствари трећи ниво Епштејнове еротологије – љубав – која је једини начин превазилажења смрти (Епштејн 2009: 147). Међутим, он то постиже сопственим животним позивом: стваралаштвом, музиком, писањем и артизмом. И мада се не може говорити о полном сједињавању између двоје људи, осећање које Јан Непомуцки досеже истоветно је односу са другим људским бићем, с тим да плотски доживљај замењује умна делатност. Епштејн љубав дефинише као „стање посебне нежности, очишћености, просветљености, *као у оној паузи која настаје после извођења велике музике – она још наставља да звучи у души*“ (Епштејн 2009: 148). Еротско искуство одговара музичком, артистичком, што потврђује и Батај (2009: 23) када говори о поезији и опажа да она води истом путањом као и сви облици еротизма: „јединству, међусобном прожимању посебних предмета. *Она нас води смрти, преко смрти, континуитету*: поезија је вечност“.

Не само поезија или музика, већ читава лепеза уметности јесте пут у вечност – она омогућава Јану да надвлада смрт – отуд она и јесте Јаново

врхунско еротолошко искуство. Музика и писање су једини облик љубави у којима Јан Непомуцки може да опстане и истраје. За уметника није могуће да љубавно искуство оствари са женама, али му је зато предодређено естетско знамење – то је његов стваралачки ерос. Дени де Ружмон (1982: 117) у раду *Ерос и миш* на сличан начин говори о љубави, именујући је „стваралачким кретањем бића“, а музика је управо бит која непрестано усмерава и покреће Јаново уметничко биће. Од великог је значаја за наше тумачење чињеница да су еротолози искуство уметности стављали спрам еротског искуства, суптилно изједначавајући две појаве: отуд се еротско може тумачити и као уметничко, и обратно – уметничко као еротско. Њихова истоветност образлаже се у заједничком циљу и мисији, у надилажењу и надвладавању смрти.

Николај Берђајев (2016: 104) у својој филозофији пола и љубави сексуални нагон тумачи као стваралачку енергију у човеку. Он образлаже везу између стваралаштва – рађања у духу и уметности; и рађања деце – у телу и овострености. У овом односу Берђајев (2016: 104) види дубоки антагонизам, будући да се рађањем у духу ствара *вечно*, док рађањем у телу настаје *временито*. Поробљавање личности основни је проблем оваквог облика испољавања еротског, будући да индивидуа не успева да испољи своје датости приликом рађања деце. „Онај који највише рађа – најмање ствара“, вели Берђајев (2016: 104). Тиме човек постаје роб сопствених нагона, будући да се не може усмерити на стваралачки чин и тежњу за опстајањем у вечности. Међутим, Јан Непомуцки није уобичајена индивидуа, он је уметник – и њему је стваралаштво једино инхерентно. Мада Јан Непомуцки има потомство у браку, ћерку Ану, он се не може адекватно остварити у улози оца, будући да га непрестано вуче уметнички део личности на страну стваралаштва и истрајавања у вечности. Отуд Јан не робује принципима о којима говори Берђајев, већ напротив – он се опире човечном пориву и плодотворним силама, усмеравајући их ка уметништву. Тиме се он приближава „боголикој човековој природи“ о којој Берђајев (2016: 105) говори:

> „У дубини пола стваралаштво треба да победи рађање, личност треба да победи род, духовна веза – природну везу по плоти и крви. То се може постићи само настанком новог, *стваралачког пола*, откривањем творачке тајне о човеку као полном бићу. То се може постићи само *откривањем андрогине, боголике човекове природе*“ (2016: 105).

У великој мери се Берђајева разматрања поклапају са Бибеовом филозофијом уметника коју именује *Торњем слоноваче* – где торањ симболише узвишену и повлашћену позицију ствараоца, а слоновача чистоту апсолута, те приближавање трансцедентном искуству (Beebe 1964: 14). Уколико се стваралаштво тумачи као божанска и извансветовна могућност, уметник је тиме боголике природе, што одговара класичној анологији између творца и Творца, сматра Бибе (1964: 13).

Берђајев (2016: 106) закључује притом и да је све истински генијално уједно и еротично. Музика, писање, уметност Јана Непомуцког – све је то одјек његове еротичности. Зато се у овим оквирима једино и може тумачити Јанова *љубав*. Јер, како наставља Берђајев (2016: 111): „Љубав има нешто аристократско и стваралачко, дубоко индивидуално, изванродно, неканонско и ненормативно". Ако Јан Непомуцки – као јунак који је прошао кроз мукотрпан процес сазнања и постајања уметником не би ли досегао уметничку генијалност – отуд представља генија, онда он и одговара даљим Берђајевим (2016: 106) запажањима у којима сматра да геније не може водити нормалан сексуални живот. Он може пролазити кроз различите авантуре, предавати се чак и разврату и раскалашним облицима живота, али у њему свеједно опстаје та генијалност – она која је неспојива с полним животом које диктира друштво (Берђајев 2016: 106). Зато протагониста романескног света Јаре Рибникар, иако покушава да одржи везе са две жене у свом животу, истински у томе не успева – јер у њему непрестано провејава уметнички, девијантни геније, који не успева да се прилагоди сфери грађанства и друштвених норми.

Једина љубав Јана Непомуцког јесте она која га прати током целог живота, а коју открива у самој завршници свог рукописа и личне самоспознаје: када постане уметник, када артистички обликује своја сећања, јер тек тада може сагледати улогу музике и уметности у свом животу, те их препознати кроз онај смисао који изискују – смисао љубави.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Батај, Жорж. *Еротизам*. Београд: Службени гласник, 2009.

Барт, Ролан. *Фрагменти љубавног говора*. Лозница: Карпос, Београд: Зухра, 2011.

Берђајев, Николај. *Ерос и личност: филозофија пола и љубави*. прев. Новица Јањушевић, Нови Сад: Академска књига, 2016.

Вукићевић, Драгана. Фигуре љубавног говора – на Бартовом трагу. *Књижевна историја*, бр. 162. Београд: Институт за књижевност и уметност, (2017): 180–193.

Де Ружмон, Дени. Ерос и мит. Дана Милошевић (прев.). Милан Комненић (прир.). *Горопадни ерос (огледи о еротизму)*. Београд: Просвета, 1982.

Епштејн, Михаил. *Филозофија тела*. Београд: Геопоетика, 2009.

Епштејн, Михаил. *Sola Amore (Љубављу само)*. Београд: Центар за медије и комуникације, Чигоја штампа, 2010.

Јеремић, Љубиша. *Књижевност разлике*. Београд: Службени гласник, 2009.

Платон. *Гозба или О љубави*. Београд: Издавачко предузеће Рад, 1964.

Рибникар, Јара. *Јан Непомуцки*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Рибникар, Јара. *Живот и прича I–II*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Станчић, Марија. Еротологија Михаила Епштајна. *Philologia Mediana*, година V, број 5. Ниш: Филозофски факултет, (2013): 335–346.

Шевалије, Жан, Ален Гербран. *Речник симбола: мишови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*. Нови Сад: Киша, 2004.

Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press, 1964.

O'Connel, Mark, Raje Airey. *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*. Београд: JPJ, 2007.

Sara Arva

THE ARTIST IN THE FIRE, THE FIRE IN THE ARTIST:
EROTOLOGICAL READING OF THE NOVEL *JAN NEPOMUCKI*

Summary

The aim of this paper was to present the reading of the novel *Jan Nepomucki* through the erotology aspects, while interpreting the relationship between the protagonist and female characters: the (absent) wife Larisa and the (present) brother's widow Ženja. While discussing the theories of Mikhail Epstein, Georges Bataille, Roland Barthes and Nikolai Berdyaev, the hypothesis of this research was formed – is love inherent to the artist hero? Through the analysis of the erothemes, places where sensory experiences and boundaries are crossed, the opposition between female characters and the emotional and tactile epithets of *hot* and *cold* were also in focus. A significant place in this research was dedicated to the motifs of *water* and *fire* as well – because fires constantly accompany Jan Nepomucki – and their destructive, revolutionary, compositional, but fruitful and erotological meanings. The concluding parts of this research were devoted to Eros as an artistic, creative force and the only way in which the hero artist can acknowledge love – through art, music and everlasting creation.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд
sara.arva@gmail.com

Примљен: 9. јула 2023.
Прихваћен за штампу августа 2023.

UDC 821.163.41-14.0Simović Lj.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.10

Др Немања З. Каровић

УЖИЦЕ КОЈЕ ЈЕ ИЗГУБИЛО РАВНОТЕЖУ – О ЗБИРЦИ *ВИДИК НА ДВЕ ВОДЕ* ЉУБОМИРА СИМОВИЋА –

У раду се испитује утицај који је збирка *Видик на две воде* извршила не само на Симовићев третман ратних тема, већ и на његов целокупни поетички развој. Упоређена са *Шлемовима*, књига *Видик на две воде* обелоданила је да се песник ослободио површности апсолутизованих пацифистичких гледишта, а склоност ка исказима универзалних значења обогатио истрајном рефлексивном загледаношћу у корен националних традиција. Посебна интерпретативна пажња посвећена је визури лирског субјекта која је у значајном броју песама у бити дефинисана тачком смештеном на својеврсној размеђи светова, са које се поглед, у непрестаној тежњи да обухвати целину која упорно измиче, слободно пружа на две супротстављене стране: ка прошлости и будућности, миру и рату, слободи и ропству, животу и смрти, другим речима, ка стварности видљивих појава и слутњи непојамних ствари. Нова стваралачка фаза, оглашена збирком *Видик на две воде*, сагледана је у светлу песниковог напуштања уверења да поетскостваралачки процес наликује ентузијастичком заносу, и прихватања начела према којем уметничка креација проистиче из мисаоног усредсређења. Потискујући концепт надахнућа Љубомир Симовић је свој песнички лик ослобађао од стереотипних и анахроних црта, а афирмишући творачку вредност поетске самосвести изнутра модернизовао властиту поетику.

Кључне речи: *Видик на две воде*, рат, Ужице, лирска визура, национална традиција, модернизам.

Након *Суботе* (1976), којом је, потраживши изворе уметничке грађе у свакодневици и користећи се драмски непосредним говором, обзнанио значајан поетички заокрет у односу на дотадашњу стваралачку оријентацију, Љубомир Симовић је збирком *Видик на две воде* (1980) начинио још један важан естетски искорак. Премда се није „лишио живог и неуприличеног језика нити се одрекао туђег говора", који су красили поетску фактуру *Суботе*,

песник је, како сматра Александар Петров, новом књигом ипак напустио поетички оквир поменуте поеме, јер је „обуздао језик", „сузио језичко поље, згуснуо израз, скратио стихове" и почео да се јавља „својим гласом, у првом лицу или као посматрач" (1980: 118). Вративши се, након „суботње авантуре", тематско-мотивском делокругу и изражајности своје „војничке лирике", Симовић је *Видиком на две воде* заправо понудио једну „модерну верзију *Шлемова*", на чијем се хоризонту „поново указала Србија, ликовима својих ратника и заробљеника, мученика и јунака, изговорена њиховим једноставним речима" (Петров 1980: 118–119). Водећи се сличном логиком, Часлав Ђорђевић истиче да се, пре него ли поетичким наставком *Суботе*, песничка визија нове збирке може сматрати својеврсним „продужетком историјског света и збивања у књизи *Уочи трећих петлова*" (1982: 49).

Када се ове три ратном тематиком доминантно обележене збирке сагледају у међусобном следу, уочава се да о бојним попришћима и војничким судбинама *Шлемови* говоре на повесно сублимантан, али одвећ уопштен и апстрактан начин, затим да песме *Уочи трећих петлова* сведоче о ауторовом несумњивом овладавању поступцима интегрисања српског историјског искуства и фолклорног наслеђа у модерну песничку слику света, док објављивање *Видика на две воде* задобија смисао поетичке синтезе претходних токова, јер Симовић, ослободивши се површности апсолутизованих пацифистичких гледишта, о феномену ратовања пева мисаоно продубљеније и морално истанчаније, а до висина универзалних идеја не стиже заводљивом пречицом уопштавања, већ стрпљивим урањањем у матицу колективног сећања и истрајном рефлексивном загледаношћу у корен националних традиција.

Због тога најновија збирка представља коначни завршетак Симовићеве прилично дуге поетичко формативне фазе, односно периода упорног поетског самотражења, које се, према песниковим речима, одвијало успорено и повремено прекидало лутањима, али ипак окончало рођењем властите песничке самосвојности и открићем свог правог почетка (Јевтић 2005: 38, 40). Томе у прилог иде и чињеница да је Симовић исте 1980. године – желећи да из сопственог опуса издвоји оно што му се чинило највреднијим – први пут објавио књигу *Изабраних песама*. Мирослав Егерић отуда сматра да је песник, осетивши потребу за рекапитулацијом дотадашњег стваралаштва, строгим одабиром уметнички најуспелијих лирских остварења читаоцима „омогућио да поново – само овде на једном месту, осмотре слику једног кретања ка пуној зрелости, да виде и осете којим је регистрима, у каквим сликама, визијама, освајао поље властите изразитости" (Егериħ 1980: 833).

Поетска хроника рата. Композициони склоп *Видика на две воде* осмишљен је крајње једноставно, а изведен одвећ прецизно. Збирка је изнутра уоквирена ужичким крајоликом, а споља подељена у три неименована, али римским бројевима означена циклуса. Наслови појединачних песама, међу којима се успоставља готово каузални поредак, дискретно наговештавају

да је ову структурно компактну и тематски јасно профилисану књигу могуће читати као својеврсну поетску хронику рата. Првом скупином песама предочени су тренуци пада под окупацију и упризорене многе трагичне последице насилног губитка слободе; наредним сегментом су поетски осликани мучни дани тамновања, као и други – непојмљивом глађу и стравичном хладноћом проткани – ужаси логорског искуства; а трећа и завршна деоница збирке усредсређена је на време након ослобођења, које није обележено тријумфалним осећањем наново освојене слободе, већ резигнираним суочавањем са изневереним очекивањима. Међутим, упоредо са сазревањем свести о неповратној изгубљености света разореног ратом, субјект овладава вештином истинског уживања у лепоти и некаквом мистичном сјају сасвим малих, обичних и свакодневних ствари.

Насловивши збирку изразом *Видик на две воде*, Симовић је суптилно наговестио да ће визура лирског субјекта у значајном броју песама бити дефинисана тачком смештеном на својеврсној размеђи светова, са које се поглед, у непрестаној тежњи да обухвати целину која упорно измиче, слободно пружа на две супротстављене стране: ка прошлости и будућности, миру и рату, слободи и ропству, животу и смрти, другим речима, ка стварности видљивих појава и слутњи непојамних ствари. Субјект *Видика на две воде* се отуда указује као биће у чијем се доживљају на тренутак сусрећу и стапају светови који се иначе никада не додирују. Уз то, конотативним значењима насловне синтагме сугерисан је не само један од централних и сржних мотива читаве књиге, већ је унапред назначен и својеврсни стваралачки механизам на којем поетичка кохерентност збирке почива.

Слика окупационе стварности: Ужице које је изгубило равнотежу. Рат је још од објављивања *Шлемова* постао једна од основних тематских преокупација Љубомира Симовића. Међутим, у *Видику на две воде* се није само испољила песникова и даље јака тежња да са хуманистичког гледишта лирски упризорује трагику ратних догађаја и морално просуђује смисао њихових последица, већ и нескривено настојање да са нарочитом пажњом опева рубне тачке војног сукоба, оне граничне тренутке у којима, након судара опозитних сила, долази или до преображаја из мира у ратно стање, или до претварања окупације у коначно ослобођење. Управо из тих разлога се први циклус ове збирке отвара стиховима *Окупације Ужица*, а последња деоница књиге – значењски заокружујући унутрашње устројство *Видика на две воде* – започиње песмама семантички врло индикативних наслова: *Ослобођење и буђење*, *Ослобођење Ужица*.[1]

---

[1] Ужице је, почев од *Видика на две воде*, несумњиво постало центар Симовићевог песничког универзума. Пошто песников родни град и у многим каснијим књижевним објавама задржава привилеговану позицију, Симовић ће у једном разговору – напоменувши да је Ужице за њега „оно што су за Фокнера, на пример, Џеферсон и Јокнапатафа" – збирке *Видик на две воде*, *Источнице* (1983) и *Игла и конац* (1992) назвати својеврсном ужичком песничком

Приказујући претварање капута у шињеле, а шешира у шлемове, Симовић је, остајући загледан у свет свакодневних ствари, почетном песмом ове збирке сугерисао прве знакове поремећаја стварности проузрокованих избијањем рата и падом у неслободу (Јовановић 2002: 14). Међутим, другом строфом – чији стихови описују како школа постаје касарна, црквени звоник митраљеско гнездо, а штампарија коњушница – оцртано је доба у којем ствари остају исте, али им се сврха знатно мења. Тиме није само указано да под окупацијом устаљене вредности бивају деградиране због тога што нова намена предмете лишава хуманистичких садржаја и испуњује злокобним слутњама, већ је и наговештено да се ратни потрес – задирући у значењску срж појава – дотиче саме основе стварносног поретка, ускраћујући му чврстину и чинећи га непоузданим. Отуда лирски субјект песме *Косцима* – осећајући да се оса света померила, а стварност, изгубивши основне координате, остала без темељног упоришта и равнотеже – ратну ситуацију предочава као време „кад осване среда у суботу" (Симовић 1980: 11), док судбина *Солдатуше* сведочи да је окупација раздобље „системски засноване инверзије животних садржаја" (Микић 1996: 18), јер је „свака курва" стекла право да морално суди, прстом показује и кундаком кажњава (Симовић 1980: 14).

Пред читаочевим очима се – након песама *Подизање вешала на злакушкој рампи на прузи Пожега–Ужице*, *Вешала на Житној пијаци у Ужицу* и *Храст на Повлену* – поступно формира суморна слика обешчовеченог света, у којем је разарање елемената старог поретка установљено као основни стваралачки принцип нове стварности: „Немали греде, / па терај разграђуј рогове са крова, / немали ужад, / па терај сеци конопце за рубље, ланце са бунара, повоце из штала, / све разграђуј, подижи вешала" (1980: 12). Због тога храсту, некадашњем симболу божанске мудрости, људи не прилазе са молитвом на уснама, него са секиром у рукама, чиме је на посредан начин обзнањено да *axis mundi* Симовићевог поетског света више није достојанствено оличен светим дрветом на Повлену, већ сабласно отеловљен вешалима на злакушкој рампи и Житном тргу.

Све је, дакле, спремно да на позорницу *Видика на две воде* ступе кључне фигуре окупационе репресије: јешни и самодопадни команданти, у чијим тањирима „леже кости свиња, коза, / јаребица, кокошака, / кости риба и рибара" (1980: 17). Последња и поентирајућа реч открива нам да опевани генерали нису само заповедници што управљају војскама и воде битке, већ и главни носиоци зла и истакнути експоненти ратних времена, јер моћ стичу

трилогијом (2008а: 230). Стога је важно истаћи да се поједине песме *Видика на две воде* могу читати као својеврсна лирска пролегомена за прозну књигу *Ужице са вранама*, као што се и неколике главе ове *хронике која је повремено роман, и романа који је повремено хроника* могу доживети као ауторови накнадни коментари властитих поетских остварења. Тако, рецимо, читајући поглавља чији су наслови идентични ранијим песмама, можемо сазнати којим је то стварним догађајима дуге ужичке повести подстакнут настанак стихова *Окупације Ужица*, *Подизања вешала на злакушкој рампи на прузи Пожега–Ужице*, *Вешала на Житној пијаци у Ужицу* или *Учитељице из Таора*.

тек у доба неслободе и, попут света чији су репрезентанти, узрастају само на подлози туђе пропасти. Укрштајући слике гладних затвореника и обешених сељака са призором ситог команданта, који раскопчаног мундира седи за богатом трпезом чију раскош нарушава сенка сугерисаног канибализма, Симовић је на упечатљив начин дочарао колико се стварност може изопачити кад њоме овладају злодуси рата. Стога не чуди што владајући принципи деструкције и насиља својим прекомерним манифестацијама повремено прекорачују границу реалности и, као у стиховима песме *Звер*, задобијају фантастична својства и гротескно обличје: „Око ми вади, / ставља ми жабље око, / језик ми чупа, / ставља ми мишји језик, / да оно што жабљим оком видим / мишјим језиком казујем!" (1980: 25).

Промене којима је стварност захваћена и у темељима уздрмана одразиће се на свест лирског субјекта и значајно изменити његов поглед на свет и доживљај властитости. Пребивајући на развалинама једног окупацијом обесмишљеног, а ратним разарањима неповратно изгубљеног света и делећи с човеком опседнутим јајетом из *Субоше* осећање егзистенцијалне тескобе, субјект ће, тражећи излаз из неподношљиве реалности у којој је заточен, прекорачити поље иманенције, јер ће његова снажна воља за слободом у двема завршним и реторичким питањима обликованим строфама песме „Са згаришта" задобити не само метафизичко усмерење, већ и конкретнији религиозно-есхатолошки смисао:

Има ли игде пута, који води
из ове таме
до облака, пуног Бога
истинога?
Има ли макар сна, у ком се сања
крило које носи
из пепела дома мога
на праг дома небескога? (1980: 20).

Проширивши координате људског постојања непојамном димензијом божанске инстанце, лирскорефлексивни субјект *Видика на две воде* ће, контемплативно запитан над исходиштима људске судбине, једним гномски интонираним изразом у завршним стиховима песме *Из īвожђа* саопштити свој темељни онтолошки увид и човека сагледати као биће чија се егзистенција, у зависности од суме појединчевих етичких и духовних опредељења, може распростирати само у два правца: ка озверењу и понору демонског унижења или ка обожењу и висинама небеског достојанства: „ко се из човека не пење у Бога / силази у звер" (1980: 26).

За разлику од претходних збирки, у којима је загледаност у пределе изван овостраности најчешће подразумевала усмереност имагинативне пажње ка инфернaлним призорима доњег света, у неколиким песмама *Видика на две воде* Симовићева поетска визија се отворила за садржаје из подручја идеалне трансценденције. Тим дискретним помаљањем Бога на рубовима

песникове лирске имагинације, зачела се поетичка тежња која ће Симовићев однос према жанру молитве ослободити снажних иронијско-пародијских наноса – изразито присутних у песми *Молитва* из *Веселих гробова* – а уметнички врхунац досегнути у побожној лирској осећајности испољеној строфама *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској* (1983).

Иако наслови песама *Ослобођење и буђење* и *Ослобођење Ужица*, којима отпочиње трећи циклус *Видика на две воде*, у читалачкој свести с разлогом побуђују очекивање да ће завршним сегментом збирке бити опевани тренуци коначног избављења од свих мука живота под окупацијом, садржином ових лирских творевина Симовић нас суочава са поразним сазнањем да моменат изласка из рата не значи нужно и повратак у некадашњи мир, већ представља одсудни час ступања у пустош новог почетка. Стиховима: „пустили ме на све четири стране. / Боље да нису. / [...] / пробудио ме. Боље да није" (1980: 41), ослобођењу јесте приписано својство буђења из кошмара, као што су и буђењу додељене одлике ослобођења од привида, али у оба случаја човеку измиче садржај за којим је у ропству жудео, јер га са друге стране ратног кошмара није дочекало оно чему се надао.

Обревши се у стварности страшнијој од „земље коју дете преплашено / с безданим ужасом / у ружним сновима сања" (1980: 43), лирски јунаци схватају да након ослобођења не може уследити обнова ратом развејаног и неповратно изгубљеног света, већ само оно чиме је својевремено и окупација била оглашена: ресемантизација појава и превредновање ствари. Отуда се пред њиховим погледом, оперважене новим аксиолошким сјајем, дотад неприметне ствари указују као велика блага, „која из добра нису видели", а сада их, „не верујући, виде из несреће": жена, чаша воде и шајкача трешања (1980: 43).

Еманације Симовићевог лирско-драмског духа. У релативно дугој и донекле завојитој путањи Симовићевог поетског развоја, ране осамдесете године представљају период коначног поетичког дозревања, односно време у којем се – након објављивања *Видика на две воде*, *Ума за морем* (1982), а потом и *Источница* (1983) – пред читалачком публиком дефинитивно раскрио један, према речима Миодрага Павловића, „јасан и импозантан песнички профил" (1985: VIII). *Шлемовима* зачета тежња ка антиратним рефлексијама универзалног значења, а песмама *Уочи трећих петлова* посведочена модернистичка склоност ка стваралачком преобликовању изворних и традиционалних садржаја, у *Видику на две воде* су, ступивши у уравнотежен и међусобно комплементаран однос, произвеле један од Симовићевих кључних уметничких импулса, чије дејство препознајемо у настојању да се урањањем у дубину националних корена досегне узвишица општељудских гледишта, да се усредсређивањем на конкретне историјске прилике и колорит локалног поднебља проникне у подручја апстрактнијег смисла и домаши хоризонт човечанских вредности.

Један од поступака који се и у ранијим збиркама јасно очитавао, а у *Видику на две воде* утврдио као маркантно обележје Симовићеве поетске физиономије, јесте песникова обликотворна тежња да, с једне стране, лирске сижее започне и потом развија подужим набрајањем контекстуално повезаних мотива, како би, одлажући завршницу и семантичко заокружење песме, изазвао кулминацију читалачких ишчекивања, а са друге стране, да их ефектно оконча и структурно уцелини кратким, значењски прегнантним и поентирајућим финалним исказом. Стихови *Окупације Ужица*, *Крилате године*, *Ослобођења Ужица* или *Пазарног дана у Ужицу* показују нам да је Љубомир Симовић, користећи набрајања као начин да низом аргумената унапред поткрепи завршну лирску рефлексију, створио један од својих композиционо и ритмички најпрепознатљивијих механизама песничког стварања.

Дубоко укорењена стваралачка наклоност према драмским формама изражавања навела је Симовића да многе песме, прекорачујући границе књижевних родова, конципира као лирски стилизоване одломке дијалошких партија или монолошких деоница, због чега се пред читалачким оком оне неретко указују као „мале драме или сажети лирски комади из обичног живота" (Пијановић 2012: 218). Карактеристичним симовићевским лирско-драмским духом одише, рецимо, дијалошки устројена *Подела хлеба*, у којој су, посредством кратког диспута анонимних јунака, гласу заједљиве површности конформистичко-хедонистичког гледишта на ствари супротстављени трезвенији ставови зрелијег и промишљенијег погледа на свет. Слично поступку доследно примењиваном у *Суботи*, Симовић се у стиховима песме *На ужичкој железничкој станици пред одлазак транспорта у заробљенички логор у Померанији* користи семантички упечатљивим одломком туђег монолога, како би, загледан и доживљајно у потпуности пренесен у говорникову драматичну животну ситуацију, што реалистичније и непосредније дочарао безнадежни положај човека суоченог са неминовношћу одласка у заробљенички логор. Такође би ваљало истаћи да је у песмама *Косцима* и *Мишу* могуће препознати поступак којим су у књизи *Уочи трећих петлова* били изграђени сижеи *Дрвосече попу*, *Гробараипману* и *Овчара кнежевима*, с том разликом што у новијој збирци насловима није унапред назначено говорно лице, већ је управо неименовањем лирског јунака улога субјективне инстанце сугестивно предата непосредно обзнањеном песничком гласу.

Не либећи се да песничким творевинама прида облик драмских минијатура, а желећи да лирски уприличене одломке монолошких или дијалошких деоница учини разумљивијим, Симовић је наслове, сматрајући их кључем којим се књижевноуметничка целина отвара (2005: 42), неретко употребљавао као дидаскалије и на тај начин – као у песмама *На ужичкој железничкој станици пред одлазак транспорта у заробљенички логор у Померанији*, *У реду пред казаном јавне кујне на Царини* или *Ручак у кујни за сезонске раднике на пољопривредном добру у Турици* – читаоце упућивао у шири контекст онога што је на поетској сцени изговорено (Делић 2011: 71).

Када је, пак, реч о рефлексивној димензији *Видика на две воде*, она је евидентно обележена духом нијансираног етичког промишљања појава са којима се у ратној свакодневици лирски јунаци често сусрећу. Заузимајући једно у метежним историјским околностима сасвим непрагматично, али хуманистичко и на чврстим темељима моралног идеализма засновано духовно становиште, лирски глас настоји да, посматрајући ствари са неопходне критичке дистанце, очува вредносне оријентире у свету којим је овладало аксиолошко расуло. На пример, двема кратким строфама песме *У реду пред казаном јавне кујне на Царини* саопштена је једна ратном немаштином подстакнута, а гномским изражајним маниром срочена морална опсервација:

За парче хлеба
и тањир јаније
неком да се продаш,
погано је.
Ал за тањир купуса
или бораније
неког да купујеш –
то је поганије (1980: 15);

док је стиховима *На бетону*: „Кад видим јаде који ме мимоилазе / ја и моме јаду кажем хвала!" (1980: 30) доживљај властите муке релативизован пуким опажањем мноштва туђих и већих невоља; а дидактички настројеном субјекту песме *Мишу* нарочито стало да поучним дејством својих донекле заједљивих речи етички освести морално заблуделог појединца.

Видик на две воде – лозинка Симовићевог поетског доживљаја света. *Видик на две воде* није само семантички згуснут израз којим су ефектно сумирани кључни поетички чиниоци једне збирке, већ и значењски језгровита лозинка читаве песникове поетике и, могло би се рећи, симболички сажетак Симовићевог целокупног погледа на свет. Смисаоним богатством насловне синтагме предочена је специфична тачка гледишта у којој се видљиви и наслућени свет стапају у неразлучиву целину, али је у исто време и једноставно оцртан доминантни стваралачки поступак и сликовито описан доживљај којим ће, како наредне књижевне објаве показују, ауторова лирска имагинација остати трајно фасцинирана. Поред наведеног, назив ове збирке суптилно наговештава лирскорефлексивну и епистемолошку методу којом се песник служи при покушајима понирања у дубљи смисао појава, и посредно раскрива један од будућих неизоставних елемената Симовићевог књижевноинтерпретативног и ликовнокритичког мишљења.

Убрзо након објављивања наречене књиге, у разговору за *Књижевне новине* вођеном 1981. године, Љубомир Симовић је, описавши једно готово епифанијско искуство које је доживео при шетњи по врховима између Јелове горе, Спасовњаче и Кадињаче, покушао да открије порекло и природу

сопственог поетског чина и дочара полазишта лирске осећајности која пребива у поетичким темељима *Видика на две воде*:

> Не може се описати какав је, и колико је велики и дубок, видик који се пружа са тих брда. Огроман је, али вас не умањује. Тај видик вас напросто носи увис! Као да се у тој песничкој слици дефинисала двосмисленост и двозначност свих ствари. Све што видимо, све је поливалентно, окренуто је истовремено према оба света, испуњено је разним значењима, могућностима и „хоризонтима". Познато је препуно непознатог, ограничено бескрајног, црно плавог и златног. [...] Неки видици постоје и откривају се само кад их гледате из најтежих углова. Покушавао сам, у тој књизи, да из таквих, најтежих углова – рат, вешала, тамнице, смрт, итд. – гледам обичне, сто пута виђене ствари: тањир пасуља, обарено јаје, пијацу, стручак мирођије који се пуши на сунцу, колут сира, храст. Осећао сам да те ствари садрже, и у неким критичним тренуцима откривају, неки неочекиван „видик", који може да понесе далеко, и увис (2008а: 8–9).

Да у Симовићевој стваралачкој свести *видици* не представљају само трајну лирску опсесију, самосвојан песнички поступак и једно од водећих поетичких начела, већ и егзистенцијални доживљај довољно дубок да се трајно утисне у логику његовог мишљења и постане један од важнијих критеријума естетског просуђивања, показује и садржина ауторових потоњих есејистичких радова, у којима је, интерпретирајући уметничка дела српских књижевника и сликара, нарочиту аналитичку пажњу – руковођен некаквим законом поетичког самопрепознавања – веома често посвећивао управо мотивима *обичних и стопутш виђених ствари* што нам, уколико се сагледају из одговарајућег угла, отварају очи за онај непознат и тајновит свет с оне стране видљивости.[2] Благовремено увиђајући разноврсност начина на који

---

[2] Пишући о *Животу и прикљученијима*, Љубомир Симовић се, са очитим књижевнокритичким задовољством и у складу са властитим поетичким афинитетима, осврнуо на пасаже у којима се надахнуто описује храна на богатим трпезама, јер је у Доситејевом односу према обедовању наслутио постојање не само хедонистичке и пантеистичке већ и метафизичке присности (2008б: 79–81). У есеју посвећеном природи песничких слика Војислава Илића, аутор је, запитавши се да ли је могуће „продрети кроз ту очигледну, буквалну, реалистичку слику, и јасније видети то недефинисано 'нешто друго' које из њене дубине зрачи", у наставку текста, као да говори о властитом стваралаштву, закључио: „Сликајући оно што види, песник изражава оно што не види, опевајући оно што зна, он говори о ономе што не зна" (231, 240). Препознавши присуство својеврсног видика на две воде у стиховима *Осаме на трīу,* Симовић је у огледу „*Лирски круīови* Момчила Настасијевића", истакао да субјект поменуте песме има тешку и сложену улогу јер „скамењен на граници између прошлости и будућности, између вере и сумње, страха и наде, греха и светости, између свитања и смираја, између живота и смрти, између овог и оног света, он, на основу оба видика која види, постаје мера, опомена и путоказ" (322). Тако је и интерпретирајући *Родну īодину* Милована Данојлића, нагласио да песник, описујући „конкретне и опипљиве ствари: кромпир, јабуку, брескву, бундеву, дињу, дуњу, паприку, орах", уједно „открива да су ти опипљиви плодови испуњени нечим неопипљивим, невидљивим и несхватљивим" (513). Сличним

се семантичка пуноћа израза *видик на две воде* поетички рефлектовала у многим Симовићевим песмама, домаћи тумачи књижевности су, почевши од осамдесетих година, па све до данашњег времена, дужну интерпретативну пажњу указивали управо темама као што су: однос видљивог света и невидљиве стварности, озареност историјских феномена тајновитим сјајем митских значења или епифанијским доживљајима подстакнуто преображавање реалности обичних и свакодневних ствари у симболичке пределе на граници појамности.[3]

Загледан у овоземаљске призоре, веран невидљивим пределима. Песме као што су *Подизање вешала на злакушкој рамби на брузи Пожега–Ужице*, *Вешала на Житној пијаци у Ужицу* или *Учитељица из Таора* могу се навести као упечатљиви примери Симовићевог устаљеног обликотворног настојања да поетске творевине започне реалистичким и интонацијски готово неутралним наративно-дескриптивним предочавањем неког страхотног ратног призора, да би их потом, желећи да контемплативно урони у дубља и *стварнија* значења опеваних догађаја, у завршници испунио наносима згуснутог симболичког смисла. Тренуци у којима се слика стрељаних па обешених сељака преобрази у визију њиховог вазнесења: „са земље узлећу / и, откинути од земље, одлазе / испод дрвене дуге" (1980: 12); или када се призор повешаних људи бизарно упореди са теговима и метафорички преобликује у рад некаквог злокобног кантара пред којим, као израз рефлексивне занемелости, затрепери питање: „Колико сија / то, што се овим теговима мери?" (18); а врата на којима је положено тело мртве учитељице доживе као улаз у подземни свет пун „сумпора и тмуше" (13), представљају сижејно преломне тачке у којима Симовић „са плана веристичке белешке прелази на план епифанијских обасјања и продубљења" (Аћимовић Ивков 2011: 223), а поетски субјект или лирски јунаци, трпећи егзистенцијални притисак граничне ситуације, доспевају до „духовних, откривењских сазнања" (Хамовић 2011: 316). Прожимајући реалистичко ткиво лирских слика суптилнијим нитима мистичког предива, песник је посредно наговештавао основна полазишта свог симболистички надахнутог уметничког виђења не само рата већ и целокупне стварности.

херменеутичким *лајтмотивима* обилују и Симовићеви есеји о ликовној уметности, сабрани у књизи *Читање слика* (2006). Читалац се, рецимо, сусреће са критичаревим запажањима да Светозар Самуровић на првом, основном, буквалном, видљивом и опипљивом слоју стварности заснива „своје виђење неког невидљивог и неочекиваног света" (2008в: 19), да Марко Челебоновић „ведрину остварује сликајући предмете који испуњавају наш свакидашњи живот" (42), или да Недељко Гвозденовић, узимајући за полазну тачку женску фигуру, пејзаж или полицу, од ње одлази „у неочекиваном правцу, и неочекивано далеко" (123).

[3] Видети: Милатовић 1980: 10; Ђорђевић 1982: 58; Јовановић 1995: 43; Делић 2010: 679–680; Божовић 2010: 69–73; Љуштановић 2010: 96; Јовановић 2011: 20; Поповић 2011: 91–92; Пијановић 2011: 47; Петровић 2011: 131; Радоњић 2011: 157; Аћимовић Ивков 2011: 223; Хамовић 2011: 313; Пијановић 2012: 213.

Примећујући да је „модернистичка дилема о односу видљивог и невидљивог" иманентна Симовићевом песничком светоназору, Предраг Петровић наводи да песник *Видика на две воде*, упоређен са представницима српског неосимболизма, наречено естетско питање разрешава на самосвојан начин (2011: 131). За разлику од Ивана В. Лалића, чије је стваралаштво „у знаку конституисања лирске слике стварности као праслике, као унутрашње менталне визије која се, иако опсена, указује као она права, суштинска слика виђеног", или Јована Христића, који „у једном есеју одређује поезију као 'испаравање материје у смисао и симбол'", Симовић остаје, према Петровићевом тумачењу, „веран чулно-конкретном, али увек тражи у њему и присуство митског, историјског или антрополошког искуства, праслику која изворни песнички доживљај води пут спознаје гротескног и апсурдног у људском постојању" (2011: 131).

При испитивању значењских нијанси које израз *видик на две воде* задобија у различитим лирским остварењима Љубомира Симовића, посебну пажњу привлаче оне поетске творевине чији наслови садрже поменути мотив: *Видик у Аушвицу* и *Видик у слутњи.* У првој песми субјект своју перспективу – одсудно обележену сенком нацистичког концентрационог логора – најпре ослобађа присуства крупних пејзажних мотива, као што су планински венац или морска пучина, да би потом, остајући замишљен и веран рефлексивном расположењу, на упражњено место и у средиште властитог фокуса поставио „голо, / ољуштено јаје, / на које веје / со" (1980: 21). Тиме тачка гледишта није сужена, већ је материјално незнатан, али симболички богат феномен јајета надрастао своје пропорције и снажним дејством субјектове имагинативности задобио својства предела. Видик, дакле, у овој песми није оно што се из Аушвица види, него оно што из Аушвица изводи, друкчије казано, видиком није репрезентована предметност коју субјект непосредно гледа, већ пуноћа што се иза видљивог тек назире. Реч је о симболичким језиком оваплоћеној чежњи за егзистенцијалном слободом, о манифестацији субјектове својеврсне, терминима Виктора Франкла речено, воље за смислом, која се, унутар логорског искуства али и у другим граничним ситуацијама, указује као једна од најдубљих и готово нераскидивих човекових спона са властитим животом (Frankl 2019: 67–69).

Почетним питањем *Видика у слутњи*: „Да ли је видљиво / маска невидљивог" (1980: 33) није испољена само субјектова тежња да некаквим гестом сазнајног самопревазилажења размакне засторе овоземаљског постојања и коначно угледа или макар на тренутак назре хоризонт трансценденције, већ је истовремено посведочен и трепет његове трагичне свести о човековим епистемолошким лимитима. Управо у тачки сусрета распростирућег порива за знањем са спознајном ограниченошћу људске природе сабрани су главни чиниоци субјектове егзистенцијалне драме, чији токови уобличавају духовну подлогу на којој се, попут епифеномена, пројављује: видик у слутњи. Окончавши ову песму својеврсним зебљивим упозорењем да уколико иза копрене појавности не пребива стварност невидљивих суштина, онда човек

мора с муком егзистирати у свету смисаоно сведеном на пуко предворје ништавила: „тешко нама ако није / овај кромпир / варка / која крије / нешто од кромпира хранљивије!" (33), лирски субјект као да је према феномену видика у слутњи успоставио однос по својој унутрашњој опречности сличан оном који је према тајновитој природи и пореклу мисли имао Његош: „Ако ми нијеси бесмртности свједок / а ти бич си мени и тирјанин љути" (2001: 549).

Како видимо, певајући о обичним стварима, попут јајета или кромпира, Симовић лирски поручује „да оне никако не могу бити мале, јер без њих ништа друго нема смисла: оне су залог пуног доживљаја света, знаци кроз које божанско улази у наше животе" (Јовановић 2011: 20). Међутим, у једном каснијем аутопоетички интонираном сведочанству, Симовић ће нагласити да се дубљи смисао свакодневних и наизглед неважних ствари не открива површним посматрањем, већ рефлексивно усредоточеним погледом:

> Не знам тачно од када, можда од самог почетка бављења поезијом, али од књиге *Видик на две воде* сигурно, ја те обичне ствари, као што су капа, јаје, кокошка или риба, гледам с толиком усредсређеношћу, и с толиком пажњом, управо зато што покушавам да у њима препознам водиче који ме могу одвести у светове које не познајем (2008а: 326).

Говорећи о чину мисаоног усредсређивања као водећем поетскостваралачком начелу, које се, у његовом опусу пројављивало и раније, али дефинитивно обзнанило збирком *Видик на две воде*, Симовић је заправо назначио преломну тачку свог поетичког развоја, проузроковану напуштањем старинске идеје *инспирације* и прихватањем модернистичког принципа *концентрације*. Наиме, одговарајући на једну *Савременикову* анкету о тадашњој поезији, Симовић је 1971. године истакао да: „Песничко стварање није могуће без стања *перманентне инспирације*. Човек не мора да буде писмен да би био песник, али мора да буде *непрекидно надахнут* својим виђењима и световима" (1971: 444), али је деценију касније, непосредно након објављивања *Видика на две воде*, у разговору за *Књижевне новине* вођеном 1981. са Братиславом Милановићем, некадашње поетичко схватање преиначио поетским уверењем да: „Поезије нема без инспирације, а инспирација није само један тренутак... инспирација је *перманентна концентрација*" (2008а: 8; курзив Н. К.).

Описано поетичко преумљење није само симптом Симовићевог поступног уметничког сазревања, већ и знак одсудног преласка из једне стваралачке парадигме у другу, јер се, заменивши начело надахнућа принципом мисаоног усредсређења, песник приклонио становиштима оног низа француских песника друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века који су, попут Малармеа и Валерија – одбацујући инспирацију као застарелу и превазиђену категорију и водећи се Бодлеровим уверењем да правог књижевног хероја представља „онај који је стално концентрисан" (1975: 29) – постулирали еминентно модернистичку идеју да поетскостваралачки процес

не би требало да личи на ентузијастички занос, већ да буде одраз уметниковог делатног откривања и луцидног, самосвесног конструисања (Baura 1970: 40; Marino 1997: 57; Фридрих 2003: 101, 122, 175–178). Симовић је, дакле, потискујући концепт надахнућа ослобађао свој песнички лик стереотипних и анахроних црта, а афирмишући творачку вредност поетске самосвести изнутра модернизовао властиту поетику.

Међу песме у чијим су се стиховима на поетички парадигматичан начин реализовале идеје *видика на две воде* неопходно је убројати још и *Јеремију*, *Ручак у кујни за сезонске раднике на пољопривредном добру у Турици* и *После ужаса*. Закључан у тамници, лирски субјект *Јеремије* је снагом духовног удубљивања овладао специфичном рефлексивном вештином да тражи и нађе „у тесном ширину, / у плитком и ниском / дубину и висину" (1980: 38). Опевано умеће контемплативног превазилажења задатих димензија метафоричка је репрезентација духовне моћи да се слобода поима као инхерентно егзистенцијално својство, а не као спољашња околност подложна туђој вољи. Овим унутрашњим *скоком* субјект стиче довољно егзистенцијалне куражи да се у завршници песме, сведочећи слободу која, будући унутрашњи атрибут, пребива у бићу чак и када је човек физички ограничен затворским зидовима, тамничарима обрати пркосно интонираним речима:

Нек ме сада траже по тамници
у коју су ме закључали,
нек ме траже!
И нек се надају да ће да ме нађу,
нека се надају –
умреће у тој нади! (1980: 38).

Певајући о сунчевој светлости што се, сукнувши кроз нагло отворена врата, у субјектовом лирском доживљају претвара у жену да би се, потом, задобивши накратко лик Виле Равијојле, обзнанила као Гина куварица, Симовић је песмом *Ручак у кујни за сезонске раднике на пољопривредном добру у Турици* предочио једно епифанијско искуство у којем су се видљива и наслућена стварност стопиле у јединствено привиђење (Божовић 2010: 69–73). Прожевши свакодневни призор митским реминисценцијама, а реалистички конципирану слику разноврсним симболичким значењима, поетски субјект је успео да у кратком и неухватљивом часу унутрашњег озарења, сједињујући светлост, жену, вилу и куварицу у један епифанијском ауром обујмљен лик, на тренутак раскрили унутрашње видике и досегне до егзистенцијално жуђене целине света.

Песма *После ужаса* припада оном низу лирских састава *Видика на две воде* у којима је – попут *Тамнице*, *Глади* или *Из конопаца* – искуство ратних недаћа предочено као својеврсни залог субјектовог епистемолошког узрастања. Питајући се шта се то „од века дубље и моћније" оглашава сунцем упаљеним мирисом мирођије, субјект сугерише да се пред њим, у свету

измењеном проживљеним ужасима, посредством наоко обичних и свакодневних ствари, снагом епифанијског обасјања обзнањује нешто ново и дотад неискушано. Распростревши се читавим лирским бићем, тај зачудни чулни надражај измирује песничко Ја „са раном без лека" и, упркос неугасивој свести о безнадежности људског положаја, испуњава његов унутрашњи свет благим треперењем егзистенцијалног спокоја (1980: 46). Опчињен мирисним сублиматом сунца и мирођије, и у облаке понесен пројављеним предукусом трансценденције, субјект успева да разбијени свет на тренутак сагледа у метафизичком светлошћу озареној слици целине.

И друге песме, у којима је ужас конкретизован тамницом, глађу и конопцима, ратне потресе приказују као дебакл човечанских вредности под чијим дејством субјект стиче дубље увиде у истину света и праву природу стварности. Мотивима тамнице која расветљава и мрака што обелодањује, односно муке која поучава и страдања што духовно исцељује, спознајним видицима Симовићевих лирских јунака суптилно је придат ореол мученичког искуства.[4] Отуда нимало не чуди што стихови *Ослобођења Ужица*:

очарани,
велика блага,
која из добра нису видели,
не верујући, виде из несреће:
жену,
чашу воде,
шајкачу трешања (1980: 43),

указују да прави епилог војевања није мир што уследи након освајања слободе, већ спознаја досегнута искуством ратног расула, а обзнањена хеуристички тријумфалним уклањањем копрене која је од погледа скривала сјај и лепоту свакодневних ствари.

Стекавши моћ да садржаје свакодневице сагледава непосредно и јасно, погледом непомућеним наносима ефемерног и тривијалног, лирски субјект у трећој и завршној целини *Видика на две воде* пева о готово егзистенцијално дубокој радости коју осећа кад се с кашиком у руци нагне над тањир врелог пасуља или кад у хладна зимска јутра у тигањ, док црче режњеви

[4] Премда завршни стихови песме *Глад*: „у ведрину / изнела ме не би / ни анђелска крила, / ни Хелијева запрега, / ни Мојсијева мишица и нога, / ал би / точак / сира ливањскога!" (1980: 29), не оповргавају субјектову чежњу за ведрином у њеном небеском значењу, жеља за храном је у толикој мери овладала лирским бићем да се, у свету очигледно поремећених пропорција, точак ливањског сира учинио моћнијим од неколиких метафизичких инстанци: анђелских крила, Хелија и Мојсија. Отуда читалачким доживљајем, након финалног и поентирајућег стиха, наставља да трепери упитаност да ли глад, попут вијоновске фигуре из *Послепоноћнице*, огољује стварнију слику света и раскрива оно што ливањски сир заиста јесте, или је, пак, ишчашена перцепција глађу измученог човека оно што ствари претвара у привиђења и преноси их у ранг којем не припадају, те и котур сира с прелесним ужитком бива уздигнут у ред божанских сила.

сланине, разбија јаје. У стиховима песама *Тањир пасуља*, *Снег на медведнику* или *Доручак*, храна задобија „митски смисао, не само зато што живот одржава и снагу враћа, већ и зато што биће, преко ње, несвесно успоставља везу са земљом, завичајем и прецима" (Ђорђевић 1982: 58). За субјекта би се стога могло рећи исто оно што је Симовић, пишући о *Животу и прикљученијима*, казао о Доситеју Обрадовићу: да „у јелу и пићу не ужива само као сладокусац, него и као човек који као да осећа сакралну вредност хране и обедовања" (2008б: 79). Слутећи да у сиру, луку и сланини не пребива само оно што је јестиво човеку, већ и оно што је хранљиво духу, песничко Ја окончава збирку *Видик на две воде* виталистички ведром мишљу да је и у тањиру пасуља – кад се хедонистички ужитак укрсти са егзистенцијално-сазнајним прегнућем – могуће изнаћи истински извор животног задовољства.

ИЗВОРИ

Симовић, Љубомир. *Видик на две воде*. Београд: Нолит, 1980.

Симовић, Љубомир. *Галоп на пужевима и Нови галоп на пужевима*. Милош Јевтић (ур.). *Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*. Београд: Београдска књига, 2008а.

Симовић, Љубомир. *Дупло дно. Есеји о српским песницима и драмским писцима*. Милош Јевтић (ур.). *Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*. Београд: Београдска књига, 2008б.

Симовић, Љубомир. *Читање слика*. Милош Јевтић (ур.). *Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*. Београд: Београдска књига, 2008в.

*

Simović, Ljubomir. Odgovor na anketu „Srpska književnost danas – poezija". *Savremenik*, godina XVII, knjiga XXXIII, broj 5, maj (1971): 444–446.

ЛИТЕРАТУРА

Аћимовић Ивков, Милета. Лирске минијатуре Љубомира Симовића. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 219–234.

Божовић, Гојко. Тачка и епифанија. Јован Делић (ур.). *Поглед на две обале*, *О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Зборник радова са научног скупа *Пјесничка ријеч на извору Пиве*. Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 2010, 64–73.

Делић, Јован. Дијалогичност пјесништва Љубомира Симовића и усмереност на говор другога. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.).

Песничке вертикале Љубомира Симовића, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 59–78.

Делић, Јован. Драматично тражење пјесме – Четири аутопоетичке пјесме Љубомира Симовића. Станишта Тутњевић (ур.). *Фолклор, поетика, књижевна периодика*, Зборник радова посвећен Миодрагу Матицком. Београд, Институт за књижевност и уметност, 2010, 677–682.

Ђорђевић, Часлав. *Песнички видици Љубомира Симовића*. Београд: Народна књига, 1982.

Егерић, Мирослав. У знаку зрелости. *Летопис Матице српске*, година 156, књига, 426, свеска 5, новембар (1980): 833–841.

Јевтић, Милош. *Рукопис времена. Разговори са Љубомиром Симовићем*. Београд: Београдска књига, 2005.

Јовановић, Александар. Два сећања у једном сну (над песмом „Солдатуша" Љубомира Симовића). Слободан Ж. Марковић (прир.). *Поезија Љубомира Симовића*, зборник радова. Београд: Задужбина Десанка Максимовић, 1995, 37–44.

Јовановић, Александар. Песник националне вертикале (предговор). Љубомир Симовић. *Најлепше песме Љубомира Симовића*. Београд: Просвета, 2002, 5–17.

Јовановић, Александар. Песничке вертикале Љубомира Симовића. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 17–32.

Љуштановић, Јован. Дечја душа Љубомира Симовића. Јован Делић (ур.). *Поглед на две обале, О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Зборник радова са научног скупа *Пјесничка ријеч на извору Пиве*. Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 2010, 91–105.

Микић, Радивоје. Инверзија и лирски опис. Владимир Шекуларац (ур.). *Љубомир Симовић. Повеља*, бр. 1. Четврти српски духовни сабор Дани Преображења. Жича, Краљево: Народна библиотека, 1996, 18–28.

Милатовић, Вук. Скровито узвинуће. *Борба*, година LVIII, број 183, 5. јул (1980): 10.

Његош, Петар II Петровић. *Дјела*. Подгорица: ЦИД, 2001.

Павловић, Миодраг. Једно читање поезије Љубомира Симовића (предговор). Љубомир Симовић. *Хлеб и со*, Изабране песме. Београд: Српска књижевна задруга, 1985, VII–XXIX.

Петров, Александар. *Поезија данас*. Београд: Вук Караџић, 1980.

Петровић, Предраг. Симовићева песничка реторика. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 123–140.

Пијановић, Петар. *Модерна традиција*. Београд: Службени гласник, 2012.

Пијановић, Петар. Питања експлицитне поетике Љубомира Симовића. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубо-*

мира Симовића, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 33–58.

Поповић, Ранко. Моћ обичних ријечи – типови онеобичења у поезији Љубомира Симовића. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 79–96.

Радоњић, Горан. Структура Симовићевих пјесничких слика. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 143–160.

Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике*, *Од средине 19. до средине 20. века*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2003.

Хамовић, Драган. Косовско опредељење у поезији Љубомира Симовића. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 303–317.

*

Baura, Sesil Moris. *Nasleđe simbolizma*, *Stvaralački eksperiment*. Prevod i pogovor Dušan Puvačić. Beograd: Nolit, 1970.

Bodler, Šarl. Delo i život Ežena Delakroa. Sreten Marić i Đorđije Vuković (prir.). *Rađanje moderne književnosti*, *Poezija*. Beograd: Nolit, 1975, 29.

Frankl, Viktor. *Zašto se niste ubili*. Prevod Vera Vesković Albulj. Beograd: Kontrast, 2019.

Marino, Adrijan. *Moderno, modernizam, modernost*. Predvod s rumunskog Mariana Dan i Zoja Tomić. Beograd: Narodna knjiga, 1997.

Nemanja Karović

UŽICE THAT LOST ITS BALANCE: ON THE COLLECTION *VIDIK NA DVE VODE* BY LJUBOMIR SIMOVIĆ

Summary

The paper analyzes the influence that the collection *Vidik na dve vode* had, not only on Simović's treatment of war topics, but on his whole poetic development. In comparison with Šlemovi, the book *Vidik na dve vode* made it clear that the poet was free of the superficiality of absolute pacifistic viewpoints and that he enriched his inclination for statements of universal meaning with a persistent reflexive insight into the roots of national traditions. The paper pays special interpretative attention to the vision of the lyrical subject which is defined in a significant number of poems via a vantage point

placed at the border of two worlds, from where the view spreads freely towards two opposing sides, past and future, peace and war, freedom and slavery, life and death, i.e. towards the reality of visible phenomena and a hint of unsaid things, in an eternal desire to embrace the whole which is persistently elusive. The new creative phase, announced by the collection *Vidik na dve vode*, is seen in the light of the poet's abandonment of his beliefs that the poetic creative process is similar to an enthusiast's rapture, and accepts the principles that claim that the artistic creation stems from mental focus. Suppressing the concept of inspiration, Ljubomir Simović liberated his poetic character of stereotypical and anachronic features and at the same time while affirming the value of poetic self-awareness he modernized his own poetics.

Учитељски факултет
Универзитет у Београду
nemanja.karovic@uf.bg.ac.rs

Примљен: 3. октобра 2023.
Прихваћен за штампу октобра 2023.

UDC 821.163.41-14.09 Dis V.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.11

Мср Стеван Јовићевић

ДИСОВА ПОЕТИКА (НЕ)ПРИХВАТАЊА СМРТИ*
Тумачење песме *Са заклопљеним очима*

Опредељујући се за интерпретацију песме *Са заклопљеним очима*, која је уврштена у четврти циклус *Утопљених душа*, репрезентативне и више од столећа „живе" и интригантне модернистичке песничке збирке, у исти мах настојимо да укажемо на њену посебност и проговоримо о неким од амблематских својстава Дисовог поетског писма. Основни задатак који пред себе постављамо, а то је да, помоћу херменеутике и феноменолошког читања, осветлимо значењска поља обухваћена конкретном лирском творевином, подразумеваће активно довођење песме у везу са поетским циклусом којем она припада. Једанаест песама које сачињавају тај необично хомоген циклус на особит начин употпуњују распон осећајности истог лирског субјекта. Тај распон је највећим делом успостављен сходно његовом односу према смрти, и креће се од виталистичке распламсалости и грубог одбацивања оностраног до разорне стишаности и окренутости ка ирационалном.

Кључне речи: Дис, Утопљене душе, смрт, егзистенција, аутентичност.

Песници су проклети али нису слепи, они виде очима анђела.
(Вилијам Карлос Вилијамс)

Смрт и није сасвим бескорисна. Штавише, баш захваљујући њој можда ћемо изнова открити простор од пре рођења, наш једини истински простор.
(Емил Сиоран)

* Овај рад заснован је на истраживању које финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација (бр. уговора 451-03-47/2023-01/ 200167).

Могућност да се прилично лако препозна Дисова повлашћена лексика, затим принцип сличности у реализацији стилских фигура, нарочито метафора и поређења̂, околност да углавном постоји мало тема којима је он опсесивно заокупљен, само су неки од разлога због којих је *Ут̄опљене душе* (1911), несумњиво кључну песничку збирку српске модерне, исправно сматрати правим примером уметничке творевине у којој је остварен изузетно висок степен усклађености. Уочљива како на строго формалном тако и на чисто значењскоме плану текста, та је усклађеност, међутим, уједно и својеврсна невоља са којом се савремени тумач Дисове поезије неумитно суочава. Вишеструко постигнута кохерентност поетског писма, као стваралачки идеал којем су стремили многи аутори, ономе ко није вољан да се заустави на читању већ би, проничући у то писмо, о њему понешто хтео и да запише, задаје озбиљне интерпретативне тешкоће, које су, како време одмиче, све изразитије.

Поготову је то случај када се проучавалац определи за тумачење једне Дисове песме. Тада он стиче безмало неотклоњив утисак да се нашао испред каквог бедема, и све што запази као чинилац који одређеном тексту даје посебан квалитет, чини му се да је, листајући збирку, негде већ сусрео. Пред којом год песмом да застане, он осећа притисак целог једног поетског универзума. Отуд сасвим разложно слути да би, иако је то одвећ тешко замислити, рашчитавајући издвојени текст непрестано морао имати на уму сваку појединост која с тим универзумом стоји у тесној спрези; да би, другим речима, морао да поднесе тежину свега оног што Дисов згуснути песнички рукопис уопште чини Дисовим. Подозрење да трагање за истргнутим значењима не може бити довољно учинковито ако се претходно не усвоји смисао утврђен на нивоу целине, у првом реду побуђено је тиме што овећи број мотива има проводну снагу. Зато је увек важно мотрити на различите смерове у којима би њихово варирање могло да води. Овај рад инспирисан је уверењем да се о Дисовој поезији, премда је она у последњих неколико деценија исцрпно анализирана, што на својствен начин иде у прилог отежаној интерпретативној продуктивности, и даље може и мора писати. Замишљен је као покушај да се о пажљиво одабраној песми херменеутички проговори тако да она, упркос очитим везама са надређеним лирским скуповима, задржи извесну самосвојност.

Ут̄опљене душе су врло брижљиво компонована песничка творевина, сачињена од шест циклуса. Како је познато, и у њеној укупности, а не само у склопу *Тамнице*, уводне, амблематске песме, као једног од потпорних стубова на којима почива целокупна архитектоника збирке, може се – истина, пре уз веће неголи мање застоје – пратити садржај личне, посве интимне космогонијске авантуре. Реч је, наиме, о томе да је помоћу релативно ограниченог, обимом свакако невеликог вербалног материјала посредована „прича” која, само делимично, кроз пар стихова дотичући постанак света, у свом средишту заправо има стварање човека и његов овоземаљски удес.

У опсегу од крајње невољног „пада у живот” и затечености пред његовим грубим лицем, преко тегобе опредељења између свикнутости на резиг-

нирано, тек ретким пламсајима страсти разбуђено трајање и потпуне предатости злослутним визијама сопственога скончања, па све до искорака у онирично, које би, с обзиром на сложен механизам асоцијација, могло да представља једину спону са преегзистенцијом као неприкосновеним простором среће, Дис обликује упечатљиву лирску егзистенцију која још од почетка испоставља мноштво изазова разумевању. Неразлучива од песничке самосвести, та егзистенција истовремено је и снажно метапоетичко сведочење о стваралачком зрењу и потенцијалу песме да, и поред свих слабости, човекову судбину донекле учини аутентичном и достојном, а обичан људски живот, испуњен сваковрсним страдањима, барем привидно сачува од пролазности.

Сходно интерпретацији која, при сталном кретању од појединачног ка општем, не остаје слепа за контекст у којем се дело појављује, упутно је изнова поновити како *Утопљене душе*, попут *Посмртних почасти* Симе Пандуровића, објављених свега три године раније, знатно одударају од оног што у првој деценији двадесетог столећа пишу три тако репрезентативне фигуре какве су Алекса Шантић, Јован Дучић и Милан Ракић. И заиста, у Дисовом песничком првенцу чак је и летимице могућно детектовати разочараност и онај толико особен умор човека с *краја века*. Пристижући са одређеним закашњењем, талас декаденције нашао је у Дисовом опусу погодно тле. Симболистички наноси су оспољили његов утицај кроз оно што се у светлу песничке уметности може подвести под појам *уклетости*, а што, у најкраћем, подразумева обрушавање на сталне вредности, осећање тескобе, пренераженост ужасима градског живота, и понад свега видовитост, која у Дисовом случају, поглавито ако знамо за песников трагични крај, не престаје да интригира.

У својој првој књизи *Душа и облици*, која се појављује исте године када и *Утопљене душе*, млади Лукач време у којем се оглашава види као „трагично раздобље", као раздобље у којем „Бог мора да напусти позорницу, али гледалац мора још да остане", истичући притом како „природа и судбина никад нису биле тако стравично без душе као данас, јер душе људи никад нису тако самотно газиле својим напуштеним путевима [...]" (Lukač 1973: 231). Уколико се, подстакнути овим наводима, присетимо једног од питања која поставља лирски субјект песме *Коб*: „Ил' сам ја израз трулежи мог века, / Која тка задах и свуд немар стере?", лако ћемо закључити да је наш песник и те како успео да осети и поетски маркира преовлађујуће импулсе духа времена унутар којег је деловао. Приговори на рачун његове необразованости, уз иначе оправдано инсистирање на језичким, пре свега граматичким и стилским пропустима због којих и можемо да евидентирамо толико уметнички слабих Дисових песама, и због којих се, уосталом, он и даље сматра творцем тек неколико антологијских песама, или, у најмању руку, песником памтљивих стихова, ипак не могу засенити чињеницу да је посреди аутор опуса у којем је, ако ствари посматрамо у домаћим оквирима, зачет поетички револуционаран, прекретнички процес.

Призовимо за тренутак Башларово разликовање *формалне* и *материјалне имагинације*. Реч је о две врсте имагинативних моћи нашега духа, од којих једне „добијају замах пред новином; њих забавља живописност, разноликост, неочекивани догађај", а друге „копају по дубини бића" и у њему „траже оно првобитно и оно вечно" (Башлар 1998: 5). Несумњиво је да се Дисова имагинација пре приклања урањању у биће него у какав спољни предмет или феномен. Ни песма *Са заклопљеним очима* не представља изузетак од уобичајене дисовске слике света. Густина и неразложљивост те доста раширене слике, у којој као да увек има места за једне очи, звезде, покров, раку, за изумрлу прошлост, ветар што омомињуће хучи, натрули задах и кобну слутњу, стога скоро нужно изискују одговарајуће међустиховне корелације. Што се тиче односа према надређеним лирским скуповима, пожељно је најпре размотрити у којој мери би интерпретативно поступање, као и читава херменеутичка процедура, требало да буду засновани на контекстуализацији сваке песме засебно.

Како је већ запажено, шест композиционих поделака у Дисовој збирци – Пролог, Кућа мрака, Умрли дани, Тишине, Недовршене речи, Сан – „сугеришу семантички/концепцијски спроводну везу песама, док ближи поглед у интерно устројство појединачних циклуса даје ипак нешто дифузнији увид" (Brajović 2022: 224). То у основи значи да, с једне стране, збиља можемо стати уз тврдњу да „[п]есме унутар тако структуриране целине ако се посматрају издвојено губе нешто од свога значења и естетског утиска" (Грдинић 2002: 259), али и да је, опет, погрешно претпоставити да се садржински развојни лук, који у *Утопљеним душама* неспорно постоји, протеже дуж неколико категоријално упосебљујућих скупова, или да пак свака песма унутар одређеног скупа има исту значењску носивост. Јер, „[т]ек по доминантним обележјима сваког од циклуса можемо да уочимо развој основне теме" (Исто, 262).

Лирско путовање започето *Прологом*, односно падом у живот као тамницу где се жали за преегзистенцијом, до које не допире свест али која се слути и у којој се интуитивно препознаје тотална оствареност бића, а завршено *Сном*, последњом могућношћу да се пружи поглед с ону страну реалности, открива двоструко дихотомичан поетски свет. То је свет у којем су, на вертикалној оси, суровој, ружној и надасве безизгледној материјалној стварности строго противстављени идеали, царство духа, оно што је истински недостижно, а за чиме се очајнички чезне. У сасвим друкчијој констелацији, више хоризонтално успостављеној, доследно је потенцирана опозиција *сад:некад*, која отвара очит јаз између непроменљиво мучног презентног стања и прошлости као периода очуване, мада окрњене утехе и вере, када су узлети радости и тренуци емоционалне испуњености евентуално били сврсисходни. Појавни свет не задовољава субјектове духовне пориве, па је отуд временски лимитирано трајање у њему најчешће предочено као пуко ишчекивање властитога краја.

Тишине, у које је наша песма сврстана, четврти су, или, ако изузмемо *Пролоī*, којем припада једино *Тамница*, трећи циклус у Дисовој збирци. Следствено можда и највишем ступњу хомогености који показују, састоје се из једанаест текстова што кроз различите регистре употпуњују ону скалу осећајности која се тиче земаљског обитавања. Какво је место које, у том необичном распону од *Орīија* до *Расīадања*, од препуштености чулним насладама до разорне стишаности натруњене мислима о физичкој пропадљивости и одсуству сваке више сврховитости, заузима песма *Са заклоīљеним очима*?

Појавно-конструктивни аспект стихова, укључујући и то да је наречена творевина девета по реду, неће нам обзнанити много тога; не зато што је реч о аутору чији опус недовољно транспарентно одражава формално-техничку домишљатост – напротив, Дисова метричка решења и брига за еуфонију од великог су значаја – већ зато што се смисаони капацитет ове песме више исцрпљује у ономе што је посредовано на плану садржаја, а што захтева раскривање идејнога слоја и увиђање имплицитног композиционог устројства. Тринаест укрштено римованих секстина, прошивених једанаестерцем са недоследно спроведеном цезуром после петог слога, песму чине прикладно обимном да би до изражаја дошла извесна нота наративности. Иако је заступљена и у неким другим Дисовим остварењима, она је овде прилично умешно изведена. Наравно, о наративности говоримо само условно, схватајући је чак и као рудиментаран казивачки замах који омогућава поетску догађајност. Мимо те догађајности, развој главне теме, а то је однос према смрти пресудно обележен дијалектиком отпора и крајње предатости, знатно би другачије текао.

Истакнутим проучаваоцима Дисове поезије мотив смрти свакако није промакао нити их оставио равнодушним. Тако, рецимо, према мишљењу Миодрага Павловића, та поезија „означава почетак егзистенцијалног става у нашој лирици" (Павловић 1992: 285); Милан Ранковић у њој види тле непрекидне борбе, где „[с]мрт увек наново мора да устаје против живота", те се онда живот стално „појављује као нужност деловања смрти" (Ранковић 1976: 121); Зоран Гавриловић, споменимо још и њега, тврди како је Дис уронио у „свет у којем су сама смрт и тихо пропадање једина и права реалност" (Gavrilović 1977: 131). Међутим, пригушена загонетност песме *Са заклоīљеним очима*, као и њена унутрашња динамика, због које се, с обзиром на природу субјектове оријентисаности према коначности, за разлику од осталих песама из циклуса пре може говорити о *īроцесу* него о *сīању*, допуштају, верујемо, да се сложена проблематика тог тензичног односа према смрти додатно истражи.

По протежности и по лирском интензитету, значењски повлашћен тренутак у песми је онај у којем је људско биће најнепосредније истурено пред лице смрти. Оно јој, чини се, гледа право у очи и нешто треба да спозна, а то што се спознаје у часу непосредне, макар и дискурзивне суочености са смрћу напросто мора бити од посебне важности. Уз борбу, патњу и кривицу, смрт спада у такозване *īраничне сиīуације*, а то су оне ситуације чија изворност

„буди основни нагон да се кроз страдање нађе пут до бића" (Jaspers 1973: 138). У њима бивамо потпуно свесни себе самих, понајвише својих ограничења. Што је кључно, оне наводе на трансценденцију: у магновењу се помаља једна виша стварност пред којом стоји егзистенцијално непремостива међа, али којој наше биће исконски тежи.

Интерпретативни фокус и *лирска доминанта*, појмовни конструкти који могу не само да услове место од којег интерпретација почиње него да је највећим делом потом и усмеравају – при чему се првог ваља прихватити „као увек рецептивно генерисаног и (не)вербално референтног појма", прецизније, „као оног момента или чиниоца у који тумач пројектује битност свога разумевања", а други схватити „као скрипторски генерисан и у исти мах искључиво вербално конкретизован појам" помоћу којег артикулишемо оне текстуалне конструкције што имају „креативно претежну и лирски изразиту функцију" (Brajović 2022: 47, 48) – у нашем случају се, што је по тумача најповољнија варијанта, испостављају комплементарним. *Лирски доминантна* визија свеопште, али пре свега властите смрти, лексички евидентна у серијскоме понављању семантички блиских речи (гроб, погреб, умрети, рака, сарана, опело, ћивот, сандук), зацело може да представља начин валидације рецепцијски изнађеног фокуса тумачења, а сам фокус, за који узимамо три пута поновљено и притом сваки пут различито атрибуирано *незнање* лирског субјекта, „фигурира као процедурални 'лакмус' или 'филтер' за препознавање или верификацију лирске доминанте и њених реторичких чинилаца" (Исто, 48).

„Глас тишина", овај знаковити оксиморонски склоп, бруји још од *Тамнице*, да би у циклусу насловљеном управо тако – Тишине – избијао из готово сваке појединачне песме, наговештавајући оно што смрт, као најизвеснија неизвесност, свакоме доноси: коначну стишаност свести и тела. Дисову „смртоносну" песму отварају стихови: „Понова ево ја налазим себе / У плодном крају старога незнања". Одмах се намеће питање како смрт корелира са незнањем. Падом у живот, који је заправо пад у време, или, још боље, који је откриће временитости, лирском субјекту *Утопљених душа* удељена је свест која не може да призове оно што одсудно одређује Биће. То је свест у којој пребива незнање. Оно је стâро, јер се са њиме ступа у живот. *Тамница* и *Можда спава*, својеврсне капије Дисовог поетског универзума, путоказ су према два привилегована простора која у том универзуму постоје. Између овог света, у којем влада одсуство знања, и оба та простора – и оног пре рођења и оног који припада делокругу сна – оштро је засечена демаркациона линија. Као што у живот пада „са нимало знања", лирски, или, са правом можемо рећи и песнички субјект из Дисове збирке, јер његова „се мисô буди, ал' кô мисô песникова" (*Песма*), исто тако и после сна остаје двоструко меморативно онеспособљен: на јави заборавља песму коју је читаву ноћ слушао и која као да је за њега „била срећа моја сва" и уједно не може да оживи сећање на драгу коју је у ониричном амбијенту био угледао.

Како се мислеће биће не може изместити изван свега у намери да спозна целину света, у овоземаљском животу не постоји тотално сазнање. Целину, тачније бесконачност, оно једино може да слути, али у предметном смислу о њој не може ништа да сазна, будући да је она конституисана пре појавног света и самим тим њему надређена. Лирско Ја у песми *Са заклопљеним очима* пребива „у *плодном крају* старога незнања". Тај крај је плодан зато што стално рађа могућност запитаности о извору. Више него у могућности, ствар је у *потреби* запитаности. Паралелистичко устројство две информативне целине из прве строфе, при чему анафорично понављање полустиха „Понова ево" испрва претходи освешћивању (пасивног) стања незнања, а затим јављању једне нарочите потребе, која би то стање требало да динамизује, указује да је незнање неподношљиво и да човека непрестано покреће на сумњу и пропитивање. Трансценденција, која је према Јасперсу оно „Обухватно" (das Umgreifende), упућује на метафизички домен, на извор за којим се нагонски трага. За егзистенцију, која подразумева свесну и чак хотимичну изложеност дејству граничних ситуација, а то ће рећи – имајући на уму да је у њима човек најближи својој суштини – и искуство слободе, трансценденција је права реалност. Ипак, та реалност не може да се досегне у времену. Отуд смртно биће које трага за безвременошћу неизоставно мора да осети немоћ и тугу. Тиме се оно изнова враћа овоме свету.

Лирскоме Ја из Дисове песме потребан је „пали тријумф бола и надања / И илузија [...]", оно тражи „све погребе, / Сарану цвећа, жеља и страдања". С тим у вези ваља додати како је у тематски круг *Утопљених душа*, а поготову циклуса *Тишине*, уписана још једна врста незнања: оно које није усвојено, већ за које се више својом вољом опредељује човек сâм. И такво незнање део је поетске фигурације у нашој песми. Својствено је Дисовом песимизму, а тиче се неспособности присећања свега што се проживело. Овога пута, дакле, проблем не лежи у недокучивости одговара на јасперсовско егзистенцијално узнемирујуће „темељно питање" (die Grundfrage), које задире у срце „Обухватног": одакле се у живот приспева и где се то по смрти одлази? Оно што хотимично бива захваћено незнањем, а тиме и вредносно поништено, сада су овоземаљска збивања.

Стихови „околних"творевина из циклуса *Тишине* илуструју путању затворености за поимање овога света. Она описује пун круг од жеље „[д]а потоне све што било није [...] И на љубав да попада иње / И заборав... И да све потоне" (*Слутња*) до неодредивости тренутка кад је дошô облик заборава". Последњи стих затичемо у *Престанку јаве*, песми која овде интерпретираном тексту непосредно претходи, и која са њим, захваљујући насловној аналогији, али и петоструком понављању глаголске конструкције „не знам", само учвршћује већ постојећи, шири значењски ланац. Овај свет, у који се пада „с невиних даљина" и који је од Бога створен, оно је за шта лирски субјект више *не зна*, што *не појми* и *не познаје*: „И не знам више [...] за пали живот са ружама свелим" (*Предграђе тишине*); „Ја не појмим сада / Да л' је

било живота, и када?" (*Песма без речи*); „Сад не познајем израз божјег света" (*Престанак јаве*).

Вештом оркестрацијом осећања која воде у истоме смеру, а у која спадају: сабраност у немиру, резигнираност и потпуна отупелост, када више не постоји ништа што би причињавало бол, затим равнодушност која истодобно искључује и потребу да се размишља и да се воли те, коначно, обамрлост коју у апокалиптичној атмосфери доноси нирвана и после које једино још може да се чује „корак моћног распадања" што „мили / Кроз свет, покрете, кроз шум преко грања" (*Распадање*), градативно се, у све крупнијим резовима, укида трансценденција. На фону такве лирске констелације, са изузетком, видећемо, претпоследње строфе, требало би разумети преостале стиховне целине у песми *Са заклопљеним очима*.

У тим целинама поступно је грађена сабласна слика сопствене смрти. Та слика, слично као и у песми *Волео сам, више неђу*, где „ход тишине прелива се у [...] Свет илузија до самог опела", настаје као плод *илузија*; као последња рефлексија бића оптерећеног недовољношћу овоземаљског живота. Илузије, за чијим „палим тријумфом", сетимо се, лирски субјект овде осећа *потребу*, своју конкретизацију добијају у стиховима: „Дух опет иде оним старим путом, / У хлад мог гроба, у раку живота, / С црнином мојом. И устаје ћутом / Опело моје и земља с ћивота, / Што је све већи са сваким минутом".

Надовезујући се донекле на *Престанак јаве*, где, саобразно чилењу свега материјалног и чулима доступног, и сам „дух лагано, нечујно опада", ови стихови песми намећу основни тоналитет, показујући да, услед ишчезавања појавног света, опевани ентитети могу фигурирати још само у склопу особитог мисаоног путовања, прецизније – путовања духа. То путовање се не одвија, како би се најпре дало помислити, „заклопљених очију", него у будноме стању; оно ће се заправо завршити тек пошто субјект зажмури, то јест своје очи склопи. Кретање духа „оним старим путом" сугерише снагу одвећ добро познатог расположења. Стриктно модернистички настројен, Дис је „први наш песник код кога се распала целовита слика света" (Петковић 2004: 83). Поетски уобличена представа о смрти која односи све, па и „немар, што је знао стрти / Места молитве, суза и облака", врло је блиска ономе што Хуго Фридрих назива „бесадржајном идеалношћу". Тај празан апсолут никао на „рушевинама хришћанства" у модерној поезији неретко се очитује у визији неба које остаје глухо за људски вапај (Фридрих 2003: 47, 49).

То што изостаје надахнутост религијске провенијенције ниуколико не значи да изостаје и аура мистичног. Симболистичка поетика, дакако интегрисана у Дисово песништво, неодвојива је од мистичног, баш оног мистичног које није нужно, или чак најчешће није нимало у додиру са религијски схваћеном оностраношћу. Симболизам је био, како га С. М. Баура и назива, „мистични облик естетизма" (Baura 1970: 11). Границе света идеалне лепоте, ултимативног циља симболизма, успостављене су у складу са бодлеровским идеалом Лепог, који у озбиљној мери профилише *естетику ружног*.

Тако „мистични облик естетизма” треба да означи тежњу да се мистичност и лепота пронађу у ономе што је изопачено и наказно. Варирајући бројне, типично модернистичке мотиве, Дис је изградио стилски особен и у много чему превратнички комплекс у којем пре свега долазе до изражаја обриси оновременог духовноисторијског хоризонта. Прожет нихилизмом, сасвим у ничеанском духу, тај хоризонт се у Дисовом поетском третману указује

> као пропаст која траје и која управо у том опстојању пропадања и „разједања битка” подстиче трајни заборав свега пропадљивог, ефемерног, инциденталног, лошег, а усредсређење на оно што преостаје и „преживљава” у миру и пустоши која прати само то пропадање и што због тога, ваљда, у својој преживљавајућој битности мора бити лепо (Брајовић 2005: 48).

Ћивот „[ш]то је све већи са сваким минутом” потврђује да човек свакога трена удише ваздух смрти, све више нестаје и бива разједен. Владимир Јанкелевич у својој опсежној књизи посвећеној феномену смрти наводи низ аутора који се слажу око тога да, казано стихом Дисове песме *Коб*, „живот и смрт јесу исте грађе”, будући да „читав наш живот који стари, живот је који умире; а читав наш животни пут је стално умирање и стално гашење” (Jankelevič 2017: 257). Али, оно што преостаје и што „у својој преживљавајућој битности мора бити лепо”, и даље је живот. Чињеница да се смрт замишља а не да се кроз њу пролази сведочи о томе како она није наступила и како, према томе, живота још увек има. Стихови претпоследње строфе: „И склапам очи: дух нема потребе / Мртвом долином ићи без пењања, / У мртвом мору тражити погребе / Љубави, бола, звезда и страдања” носе поенту; они објављују известан смисаони обрт, након којег се првобитни читаочев утисак, онај који на њега оставља сам почетак песме, осетно мења. Иницијално испољена потреба да се проникне у „све погребе, / Сарану цвећа, жеља и страдања” сада је осујећена. Ако ње више нема, поставља се питање зашто је те потребе онда било? И шта то уопште значи „[м]ртвом долином ићи *без пењања*”?

Онај ко мртвом долином иде *пењући се*, за шта се у коначном исходу песме наједном пледира, поверен је вертикалној димензији постојања. Тиме се имплицира усхођење духа ка домену недоступном људскоме разуму.[2] Склапањем очију човек одвраћа поглед од овога света и препушта се унутарњим пространствима. Насупрот препуштању стоји непомирљивост. Чин

---

[2] Говорећи о психологији вертикалности, Башлар се посебно задржава на метафорама пада и уздизања. Његов исказ: „кретање увис је оно што замишљамо, а падање оно што знамо” (Башлар 2001: 110) сасвим одговара Дисовој космогонији. Према мишљењу француског филозофа, имагинација истински буја тек када вертикална оса задобија смер навише: „[п]озитивно искуство вертикалности” представља „увис динамизована вертикалност” (Исто). Но, смерови на вертикалној оси нису раздвојени. Њих спаја такозвана „динамична имагинација”. Захваљујући њој „схватамо да се нешто у нама пење када се радња продубљује” (Башлар 2001: 129).

тражења „погреба љубави, бола, звезда и страдања", еквивалентан уводном осећању *потребе* за скоро истим појединостима, зрачи непомирљивошћу. То својство задржава и када подвучена глаголска именица обележава трагање за нечим и када за свој синоним има *изискивање*. Ако се тражење одвија у „мртвом мору", којем, као и „мртвој долини", у пренесеном значењу речи одговара земаљски живот, јасно је да је непомирљивост уперена према хоризонталној перспективи.

Идење мртвом долином без пењања односи се на свест која укида трансценденцију, али која нипошто не искључује борбу, такође једну граничну ситуацију. Разликотворни чинилац хоризонталне перспективе, оно што је, стојећи на њеноме концу, и предодређује и ограничава, јесте смрт. Стога опредељеност за ту перспективу чини да у нашој песми на делу истовремено буде и прихватање и неприхватање смрти. Парадокс са Дисовим песништвом у вези, а на одређен начин и једна од његових вредности, састоји се у томе што постоји „раскорак између нејасности, ирационалности самих суштина његовог поетског односа, и јасности његових слика [...]" (Gavrilović 1977: 132).

Смрт магнетски привлачи човека, али загледаност у њу није изједначена са предајом. Док год се о њој размишља, тече и борба против ње, јер „[н]еопозивост неког постојања које је отпочело и никада не би требало да се заврши, сукобљава се са апсурдном неопозивошћу потпуног уништења" (Janekelevič 2017: 549). Човек се нада да може изиграти смрт, било да се никада и не умре, да се у неком тренутку живот после смрти једноставно настави, или да само изнова отпочне. Примајући смрт као нешто неразумљиво и поврх свега неизвесно, Дисов лирски субјект испрва не одустаје од овог света. У његовом настојању да истраје не долази до *прекорачења*: то настојање остаје омеђено линијама живота.

> Неизбежно сигурна истина је до краја неизвесна. Таква је фундаментална антиномија људског бића, која његово постојање чини онтолошки сумњивим и егзистенцијално несигурним. Али неизвесна сигурност поставља ону меру смисла која је неопходна за истински живот. То је ситуација „онтолошке оштрице": помак у једну страну значи ужас и деструкцију, а у другу безбрижно, распуштено живљење и упропаштавање живота у хедонистичкој празнини (Варава 2010: 44).

Управо су песме *Орује* и *Распадање*, као почетна и крајња тачка циклуса *Тишине*, као два супротно уцртана амплитудна завршетка, подједнако удаљена од осе чији би равнотежни положај, да се послужимо тим упоређењем, представљао неку врсту средишњег, „оптималног" односа према смрти, парадигматични примери обе стране „онтолошке оштрице". Осцилујући између та два амплитудна завршетка, песма *Са заклопљеним очима* доноси стање напетости, које ће – то је уочљиво већ и на основу њене циклусне позиционираности – бити окончано у корист смисаоног регистра ближег *Распадању*. Лирског субјекта ће до коначног смирења довести сазнање о

томе да се смрт уистину прихвата тек пошто се размишљање о њој прекине. Цела Дисова песма, у неку руку, замишљена је као пут до тог сазнања. Премда се учвршћује постепено, финално сазнање о смрти која неумољиво осваја толико је поразно да се борба духа истога часа обуставља; могућност за нову измену није остављена.

Промишљајући смрт, човек јој се, а да често није ни свестан магнитуде отпора који пружа, ипак грчевито опире. За спас, макар и привидно, једино је способно мислеће биће, зато што

> појам смрти претпоставља мисао које се та смрт не тиче. Како би сама свест о смрти могла да умре? [...] Не, смрт се не односи на трансценденталну надсвест, свеобухватну надсвест, која смрт сматра објектом или проблемом и која је тако надилази (Jankelevič 2017: 550–551).

И пре него што лирско Ја (ис)каже: „Све ми се чини гроб мој није ово", што је узорна потврда непристајања на нешто толико неразумљиво попут смрти, и што ће само активирати прво од неколико ишчуђавања пред призором властитога гроба, још једно његово причињавање исто тако могло би да заокупи нашу аналитичку пажњу: „[...] Мени све се чини, / Да сам у дане, без сунца, и сиве, / Што беху налик ружној месечини, / Умро кô дете: смрти перспективе / Изгубише се ван мене, по тмини, / И моје звезде, што више не живе". Присенак свести о смрти што је наступила раније, док је лирски субјект био дете, подударан са „старим путем" којим дух, ето, опет креће, повлачећи се у „раку живота", чиме је назначено како је живот одавна сахрањен, није без значаја. Наиме, тај би се присенак свести пре могао везати за *смр̄тност̄*, што би била пука евиденција умрлости – разуме се, умрлости која је фигуративно употребљена како би се истакло да је, баш као што важна метафора из Дисове песме *Предграђе тишине* и гласи, субјектова „душа сада суво поље", тачније да из његовог сада усахлог, неплодоносног центра афективног света више не може изнићи ништа корисно и лепо – а не за *смрт̄* као оно што, у зависности од односа који успостављамо према њој, битно одређује смисао нашега живљења.

Када изриче како „смрти перспективе / изгубише се *ван мене*", што по конструкцији донекле подсећа на један стих из *Можда спава*, у којем се допушта да очи виђене у сну а потом заборављене буду „моја душа ван мене", исказна инстанца у нашој песми не наликује саморефлексивној особи која својим поступањима изгледно може утицати на сопствену судбину. Будући да уопште није ни могла дорасти томе да буде свесна смрти и разликује њене перспективе, већ је све утихнуло у добу незрелости, што ће рећи *незнања*, читалац је пре доживљава као објект којим располажу други а не као зрелог субјекта. Утисак остаје непромењен и после слике гроба који је „пространкô гроб свију људи / С данима њиним тешким кô олово". Како се на смрт и даље не гледа у прâвом светлу, гроб лирског Ја не може бити *његов*. Колективни гроб, који потире лични идентитет, одговарајуће је веч-

но боравиште за оног ко, уместо што смрт као идеју са̂м одабира, посве пренебрегава своју надлежност, чинећи да изгледа како је он, попут свих других, смрћу просто захваћен. Поводом гласовите књиге Хуга Фридриха *Структура модерне лирике* Пол де Ман ће, између осталог, установити да немачки романиста, исто као и енглески песник В. Јејтс, узрок неразумљивости модерног песништва пре свега види у „ишчезавању репрезентативне функције поезије, које иде упоредо са губљењем осећања 'јаства', односно са феноменом деперсонализације" (De man 1975: 318).

Строфу у којој се изнова експлицитно спомиње незнање, овога пута атрибуирано као *срећно*, отвара стих: „Знам, дете нећу никад бити више". Незнање које је ситуирано у доба незрелости мора бити срећно јер нема одговорности која би човека могла морално да обавеже и оптерети. То што се лирско Ја трасом срећнога незнања неће упутити „[с]а старом драгом" сигнализује деловање последњих импулса отпора смрти. Као њен достојни опонент, такав који је у извесној перспективи свакако може победити, смрти је сада противстављена љубав.

> Љубав, која само поново ствара оно што је већ постојало, одговара Да настављању неког преегзистирајућег Бића; [...] љубав је, у ствари, изнад свега одговор, и пре поновно отпочињање него почињање; она говори да никада ништа није довршено, и да, напротив, све поново отпочиње, као на дан повратка пролећа, и да поново оживљава за ново отпочињање, и ново лето и још једно рађање (Jankelevič 2017: 577).

У непроменљиво фиксираном поетском озрачју *Утопљених душа*, све што је вредно помена субјект је већ искусио и то је трајно запечаћено у другом времену. Не постоји ништа што би његов дух могло да окрепи, па се тако, у складу са тачним запажањем да „[н]ајвише узлете и највећу моћ Дисова стваралачка имагинација је показивала управо у оквиру његовог интроспективног трагања за сопственом доживљајном прошлошћу" (Ранковић 1976: 216), испоставља да и будућност може донети срећу тек уколико се схвати као нека врста обновљене прошлости. Замеци његовог узбуђења, без обзира на то је ли оно позитивно или негативно интонирано, садржани су једино у ономе што незадрживо измиче. Јер, „[с]вет је присутан у измицању, у празнини коју оставља за собом, или у понору који се отвара" (Zafranski 2017: 29). Снага и симболички потенцијал утварног Непоновљивог у најсубверзивнијој поетској књизи српске модерне врхуне у *Нирвани*, када субјекта у сну походи „све што је постојало икад" а „више јавити се никад, никад неће". Не треба да зачуђује што главно место у том готово доследно *ретроспективно* оријентисаном песничком говору заузима рођење, као несумњиво највеће утварно Непоновљиво.

> Опседнутост рођењем проистиче из пренадражености сећања, из свеприсутности прошлости, као и жуђе за слепом улицом, за *првом* слепом улицом. Не постоји отварање, па према томе ни радост која би

долазила од протеклог времена – већ само од садашњости, као и од једне будућности која се ослободила времена (Сиоран 2018: 22).

Песма *Гробница лепоте* за основни мотив има нестајање земље неслућених красота, идеално замишљене земље „[г]де станује дуга и живот пролећа", и где, што је посебан моменат у њеном предочавању, „време нема будућност ни сате".

У Дисовом поетском универзуму, сходно околности да је, по природи ствари, прошлост бесповратно изгубљена, орфејски непатворен и силовит пев може да зазвони још само у сну, који је, као што можемо да претпоставимо, из неколико разлога близак добу пре рођења, „нашем јединoм истинском простору" (Сиоран 2018: 156). Док „[д]ах гроба се вије / Животом, болом, временом простора", неухватљиви „сан среће" из песме *Са заклопљеним очима* упорно „спава". Делујући обесхрабрујуће контрастно спрам победоносног вијорења „даха гроба", он је увелико избледео у каквој изванемпиријској области, неуподобивој уобичајеним временско-просторним одредницама. Учесталост песничких слика грађених по принципу антитезе логична је стога што сва проблемска жаришта *Утопљених душа* извиру из непомирљивости субјектових жеља и грубе реалности. Делокруг ониричног овде јесте застрвен сенком смрти, али досад наведени примери одношења према коначности више иду у прилог такозваном *неаутентичном* постојању, које одликује неспремност за слободу, бежање од одговорности према себи, а у првом реду страх од смрти као најизвесније ствари.

Занимљиво је, међутим, то што се напоредо са свешћу о незрелости, то јест незнању, пројављује и новостечено *(са)знање*, на основу којег уосталом и очитујемо да је у гледању исказне инстанце на властиту смрт, а самим тим и у њеном постојању, настала драстична промена. Субјект може изговорити како најпосле зна шта он никада више неће бити и куда опет неће поћи – а речју „знам" започиње седма, дословце средишња, те у том смислу и преломна строфа – тек пошто је до његове свести допрло шта он мора бити и куда мора поћи.

У том погледу инструктивни су стихови који сажимају следеће рефлексије побуђене лирски доминантном визијом гроба: „И све то гроб мој! Ту ће лепо стати / Све мртве руже, срца деце нежне, / Што ће живети, а бол неће знати, / Као ни цвеће испод коре снежне, / Што се камени, и ипак не пати. / Гроб велик кô пут смрти неизбежне." Децу „[ш]то ће живети, а бол неће знати" управо незнање чини неспремним да увиде како сâмо живљење задаје бол. Такав увид остварује се пристајањем уз свест да је смрт неизбежна и да, наведимо још један памтљив Дисов стих, „[н]ичега нема што умрло није", што је препознатљив залог аутентичности. Прелаз ка аутентичном постојању, које подразумева *прихватање* смрти као човековог најдубљег и најличнијег одређења, неминовно води преко граничних ситуација, а патња јесте једна од њих. Деца, која су у овом случају за поетски ентитет довитљиво узета због своје психолошке и духовне не(до)зрелости, мада би под симболички

регистар који она покрећу превасходно требало подвести одрасле, заједно са лирским субјектом оличавају два различита типа постојања.

> У разлици између ситуације уопште и граничне ситуације Јасперс открива разлику између ту-бића као пуког опстојања (Dasein) и егзистенције као искушења граничних ситуација (Existenz). У пуком опстојању можемо избјећи граничне ситуације уколико затварамо очи пред њима, уколико се боримо за опстанак, уколико проширујемо његов круг, уколико планирамо своје успјехе и падове, своје ужитке и своје патње. Такво опстојање мисли да је окончано и затворено. У ствари, оно је увијек отворено и незакључено, јер је могуће само према другом опстојању, само кроз комуникацију. [...] Могућа егзистенција искушава граничне ситуације у којима почиње једна потпуно другачија дјелатност. Тиме што отворених очију ступамо у граничне ситуације ми постајемо ми сами (Zurovac 1986: 22).

Насупрот постојању деце, чији су припадници подразумевано усмерени једни на друге, и којима тешко да можемо замерити на „затварању очију" пред свиме што пркоси ведрини и животном елану, за постојање лирског Ја у нашој песми не важи да је оно могућно тек у односу према другом постојању. Оно, истина, не може бити самодовољно, али у неку руку јесте затворено. Субјект у себи налази духовну вертикалу и креће да *егзисшира* на поменут начин: „отворених очију" ступа у граничне ситуације и постаје он câm.

Поређење које Миодраг Павловић изводи између романтичарске поезије и преовлађујућих тонова у Дисовом песништву важно је због тога што озбиљно релативизује бројне покушаје, све до данас уочљиве, да се наш рани модерниста доведе у везу са поетиком која би била појмљена неоромантичарски.

> За разлику од романтичара, за које је субјективност била програмска вредност у општим, скоро конвенционалним оквирима вере у људску чувственост, нагоне и бол због света, у оквирима који су широм света имали иста обележја и исте основне претпоставке – код Диса препород субјективности значи отеловљење једног емотивног система што се у целини односи само на сопственог творца (Павловић 1992: 285).

Отуд у стиховима који следе након спознаје да „[с]ве изгледа као / Отворен сандук живота и таме", а гласе: „Ту некад ја сам живот свој плакао. / Ту некад беху сан и звезде саме", при чему заменички прилог за место „ту" упућује на ковчег у којем лежи васцели свет, не треба видети оглашавање *свешскої бола*. Овде није посреди романтичарски изразита индивидуалност која жали за тиме што се задесила у несношљиво тегобноме животу; лирско Ја жали што је уопште и допало живота. „Сан и звезде саме" – уснули „сан среће" и звезде које су, то знамо из *Тамнице*, по субјектовом паду у живот побегле из његових очију, али не без трага, оставши да барем „живе као биће моје, / Невино везане за сан моје главе" – били су целисходни једино под окриљем два већ издвојена типа незнања, стâрог и срећног. Иако ће

бити обустављена, борба духа који вапи за било чим што на земљи непресушно траје има нарочит значај баш зато што је субјектов доживљај стварности унапред осуђен на песимизам и нихилизам.

А обуставиће се у тренутку који смо претходно маркирали као значењски повлашћен и у којем се лирско Ја у најогољенијем виду, на врхунцу *граничности*, затекло пред лицем смрти. Стојећи крај свога гроба „кô облик умрлих времена, / Последњи човек на граници свега", оно схвата да у свету где једноставно „нема промена", хоризонтална оријентација или није могућа или њему самом напросто није довољна. Ако „нема промена" у свету – јер, „[с]вуд мртво море, свуд нигде ничега" било је на снази одувек и јамачно ће тако и остати – онда је потребно да промена настане у њему. „Сан среће" биће замењен другим сном, који је „једнак, камени", и који „[с]паја сва места са пределом нада". Предео у којем обитавају наде више није метафизички удаљен и апстрактан, већ је припојен вредносно поништеној хоризонталној перспективи. Али, наде које су згасле јесу само оне које би субјект полагао на ту перспективу. „Осећај мирне равнине" којим је преплављен и он и све што га окружује знак је да је дошло до унутрашњег преображаја.

Неупитно је да је мотив *тишина* везивно ткиво истоименог поетског циклуса, и већ смо назначили да се може говорити о снажној, премда не и апсолутној вези између појединачних текстова који су у њега сврстани. Тако би „равнина" могла да представља анаграм у којем су садржана сва слова речи „нирвана", искоришћене за наслов најпознатије Дисове песме из овог лирског скупа. У одразу субјекта кога су, према стиховима оквирне строфе из те песме, „походили мртви, / Нова гробља и векови стари", прилазећи му „као жртви, / Као боји пролазности ствари", може се распознати онај исти „[п]оследњи човек на граници свега". То људско биће и у песми *Са заклопљеним очима* има „боју пролазности ствари". Поткрепљујући јакобсоновски инспирисану тврдњу да је „метафора она темељна паралелистичка творевина у којој се најочигледније афирмише сликовитост песничког говора и истиче његова чулно-опажајна, естетска димензија" (Grafenauer 1978: 165), ова изванредно изнађена синтагма у *Нирвани* сугерише како је лирски субјект *Утопљених душа* основна мера нестајања свега пропадљивог. Нестати се мора, али „[в]ише се не страда", зато што је страдањем, и то у себи, кажњен искључиво онај ко се није недвосмислено одредио према смрти. На подлози тог нестајања, додуше на скривен начин, обнавља се трансценденција.

У завршници песме лирско Ја обрело се „[у] мртвом крају плоднога незнања". Било да је *старо*, *срећно* или *плодно*, незнање је, као што видимо, сваки пут позитивно оквалификовано. Оно подстиче сумњу и запитаност. С друге стране, коренито се мења делокруг незнања, тачније крај у којем оно пребива. Са свешћу да је свет радијантно премрежен дејством смрти и да ништа, чак ни „сан живота, илузија стара", не остаје изван тог дејства, он од плодног постаје *мртвим*. Обузетост смрћу и, поготову, гробом, као типском сликом где је она конкретизована, мотивисана је њиховом нераскидивом везом са рођењем, које је у самом језгру Дисове стваралачке имагинације. *Утопљене душе* испуњене су мноштвом нелагодности, а

> [с]вака појединачна нелагодност се у крајњој линији своди на космогонијску нелагодност, при чему сваки наш осећај испашта због непочинства првог осећаја, непочинства помоћу којег се постојеће искрало ко зна већ одакле (Сиоран 2018: 17).

Стихови финалне строфе из дуже песме *Плаве мисли* пример су спајања најудаљенијих, граничних тачака егзистенције: „Смрт ће опрати трагове од рана. / Одмор и мени тад ће да се јави. / Бићу измирен с тајнама далеким. / Рођење своје заволећу гробом". И поред тога што међу рођењем и смрти влада однос асиметрије – у случају рођења би́ће долази након празнине, за мисао недостижне, а у случају смрти празнина је испред бића, оно је потајно ишчекује и за њу се у извесном смислу припрема – они су ипак тесно сплетени. Оба феномена обавијена су велом мистичности и сежу у оностранo. Тајна над тајнама, закривена немогућношћу одговора на оно „темељно питање" егзистенцијалистичке филозофије, у њима је похрањена.

Алузивношћу бременито а семантички „густо" и не на први поглед читљиво *плодно незнање* подупире опаску да су предмети којима се Дис у својим метафорама служи ретко сродни, и то стога што се ова стилска фигура код нашега песника

> најчешће заснива на поредбеној вези предмета или појава које су и пре него што су се структуирале у метафору – фигуративно употребљене, па зато оне, пошто су већ прекорачиле границу свог колективног значења, омогућују вишеструке, често сасвим нове семантичке везе у метафори коју структуирају [...] (Стефановић 1974: 83).

Крај у којем је пребивало стâро незнање био је *плодан* јер је рађао могућност запитаности о извору, о ономе на шта, рекло би се, стâро незнање и треба да асоцира. Незнање смештено у *мртви* крај тиче се смрти као највеће непознанице. Оно је *плодно* јер ће, захваљујући односу који он успоставља према смрти, субјекту донети аутентичну егзистенцију. Изневерена тежња да се у целости уприсутни у хоризонталној перспективи, изражено приметна по мотиву срца, које је испрва испуњено непомирљивошћу, а које се напослетку „у камен претвара", иницираће субјектову окренутост другом центру руковођења – духу, и нагнати га да прозре како је, за разлику од хоризонталне, вертикална оријентација и те како могућа.

Склопљених очију, закратко онеспособљен да визуелно перципира појавни свет, субјект, наизглед парадоксално, боље, исправније види. Ако „дух нема потребе / Мртвом долином ићи без пењања", то онда значи да се одустаје од свега што је алтернативно спрам *пењања*. Друкчије казано, неопходно је да дух задобије вертикални правац. Његово усхођење спознатљиво је само унутрашњим видом, у потпуној препуштености. Измирење са коначношћу човековој судбини даје вредност у том смислу што је он освестио да је биће које, хајдегеровски речено, бивствује ка смрти и, будући слободно, разуме то бивствовање у контексту времена (Hajdeger 2007: 313).

Смрт се тако схвата „не као будући догађај, што би било неаутентично, већ као увек надолазећа могућност која сваком тренутку даје његову јединственост и не престаје да као ништа ништи биће бивствујућег" (Кнежевић 2009).

Полазећи од естетског доживљаја књижевнога дела, а држећи се идеје о могућности реализације *херменеутичког круга*, настојали смо да се истовремено крећемо путем одређене и неодређене семантике језичких структура у конкретној лирској песми и докучимо оно што је у њој загонетно. Мада се у контексту поезије српске модерне о поетским циклусима не може говорити онако како ће то бити могуће нешто доцније, у међуратном а онда свакако и послератном периоду, поводом циклуса Тишине могу се препознати поједине црте хомогености, како на формално-конструктивном тако и на тематско-смисаоном плану стиха. Распон осећајности истог лирског субјекта, у Тишинама највећим делом заснован сходно субјектовом односу према смрти, сугестивно је, иако у обрисима, остварен и у песми *Са заклопљеним очима*. Начин на који се он у овој песми профилише и утврђује њен смисаони лук оснажује уверење од којег смо пошли – уверење да је, упркос бројним интерпретацијама, круг поетичког сазнавања једне од наших највреднијих песничких збирки и даље отворен за различита тумачења.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Башлар, Гастон. *Ваздух и снови*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.

Башлар, Гастон. *Вода и снови*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Брајовић, Тихомир. Нихилистички модернизам Владислава Петковића Диса. У: *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005, 37–61.

Варава, Владимир. *Етика неприхватања смрти*. Прев. Мирољуб Авдаловић. Београд: Логос, 2010.

Грдиниħ, Никола. Композиција Дисових збирки. Новица Петковић (ур.). *Дисова поезија*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис", 2002, 253–263,

Павловиħ, Миодраг. Владислав Петковић DIS. *Есеји о српским песницима*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992, 277–301.

Петковиħ Дис, Владислав. *Поезија*. Прир. Новица Петковић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

Петковиħ, Новица. Дисов језик, слике и музика стиха. *Огледи о српским песницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004, 71–91.

Ранковиħ, Милан. *Особености Дисове поезије*. Београд: Народна књига, 1976.

Сиоран, Емил. О незгоди званој рођење. Прев. Миодраг Шупит. Лозница: Карпос, 2018.

Стефановиħ, Драгутин. Песнички језик и стил Владислава Петковића Диса. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1974.

Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике*. Прев. Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2003.

*

Baura, Sesil Moris. *Nasleđe simbolizma*. Prev. Dušan Puvačić. Beograd: Nolit, 1970.

Brajović, Tihomir. *Tumačenje lirske pesme: od teorije do interpretativne prake*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2022.

Gavrilović, Zoran. Dis – pesnik tišina i smrti. *Zapisi o srpskim pesnicima*. Beograd: Slovo ljubve, 1977, 115–136.

Grafenauer, Niko. Poetska materija. Marija Mitrović (prev. i prir.). *Mogućnosti čitanja, izbor iz savremenog slovenačkog eseja*. Beograd: Prosveta, 1978, 145–171.

Hajdeger, Martin. *Bitak i vreme*. Prev. Miloš Todorović. Beograd: Službeni glasnik, 2007.

Jankelevič, Vladimir. *Smrt*. Prev. Veljko Nikitović. Beograd: Orion art, 2017.

Jaspers, Karl. *Filozofija egzistencije*. Prev. Miodrag Cekić i Ivan Ivanji, Beograd: Prosveta, 1973.

Knežević, Nikola. *Besmisao egzistencije ili besmislenost egzistencijalizma*. <www.b92.net/10824/Besmisao-egzistencije-i-besmislenost egzistencijalizma> 8. 8. 2022.

Lukač, Đerđ. Metafizika Tragedije: Paul Ernst. Vera Stojić (prev.). *Duša i oblici*. Beograd: Nolit, 1973, 228–257.

Zafranski, Ridiger. *Vreme*. Prev. Tijana Tropin. Beograd: Geopoetika, 2017.

Zurovac, Mirko. *Umjetnost kao istina i laž bića*. Novi Sad: Matica srpska, 1986.

Stevan D. Jovićević

DIS' POETICS OF (NOT)ACCEPTING DEATH
Interpretation of the poem "With eyes closed"

Summary

Opting for the interpretation of the poem „With eyes closed", we at the same time try to point out its uniqueness and write about some of emblematic qualities of Dis's poetics. Our main intention, which is to explore the fields of meaning included in a specific lyrical creation, will involve actively bringing the poem into connection with the lyric cycle to which it belongs. The eleven poems that constitute this unusually homogeneous cycle complete the range of sensitivity of the *same* lyrical subject. That range is mostly related to the lyrical subject's attitude towards death.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, Београд,
stevan.jovicevic.96@gmail.com

Примљен: 9. јуна 2023.
Прихваћен за штампу јула 2023.

UDC 821.163.41-31.09 Ranković S.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.12

Др Александар С. Пејчић

ИЗМЕЂУ СВЕТОГ И СВЕТОВНОГ: *ПОРУШЕНИ ИДЕАЛИ* СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

Рад се бави структуром и семантиком приповедања у последњем роману Светолика Ранковића. Тумачи се супротстављање монашког и мирјанског живота у контексту хришћанског учења, као напетост између духовног и материјалног принципа. Концептуализација ликова предмет је посебне анализе. Уочавају се структурне одлике житија и другачији исход кључних епизода, као поклекнуће пред искушењима. Радња романа је у живом дијалогу са Јеванђељима и запажа се њено смисаоно и тематско утемељење у Господњој Причи о сејачу.

Кључне речи: хришћанство, свето и световно, искушење, житије, јунак, приповедање.

1. Тестаментарно дело Светолика Ранковића *Порушени идеали*, постхумно штампано 1900. године, није остало без интересовања књижевних историчара, све до наших дана. Оно што је заједничко готово свим тумачењима, јесте више или мање изражена антирелигиозна (антиклерикална) позиција истраживача. Она је код многих уочљива већ на лексичком и правописном нивоу (писање именице Бог малим почетним словом; коришћење израза којима се обезвређује монаштво и вера уопште). Није пожељно ни препоручљиво да се истраживачи баве оним духовним пољима, поготово питањима вере, уколико им она нису блиска, уколико су идеолошки удаљени од њих, у супротном такав посао је само један од видова богоборства. Исто се може рећи и за истраживаче који мало познају и разумеју живот Цркве и монашки живот и отуда одмах западају у потешкоће кад се сусретну са делима религиозне тематике.

Читајући досадашње студије о последњем Ранковићевом роману, не може се избећи утисак промашености теза, закључака, изузев код Младенка Саџака (1997) и Ане Живковић (2012). Све се оне сливају у једном правцу – тобожње Ранковићеве осуде монаштва, црквеног устројства и свођења вере

на облик мистицизма, на нездраво животно опредељење насупрот чему се, по њиховом суду, налазе препоручљиви примери попут Велимировог поступка (одрицање од монаштва и приклањање световном животу). Превиђа се да је Ранковић слично, као неморалне, приказао и мирјане (чиновници, учитељи, сељани) и манастирске ђаке и монахе, али критичари су се у анализама усмеравали само на калуђере. Последица таквог субјективног и неутемељеног приступа тумачењу јесте да се критика појединих људи из свештеног и монашког реда изједначава са критиком Цркве, манастира и вере у Бога, хришћанства уопште.[1]

Ранковић је, као што се зна, стекао теолошко образовање, био дубоко верујући, оставио низ теолошких расправа и прилога у периодици (*Весник српске цркве*, *Слава*, *Хришћански весник*), а свакако највредније су, засебно штампане, *Упутство за црквено проповедништво: Омилитика* (1894) и *Свештеник и учитељ: њихови односи и задаци у народу* (1895). Он у стручним радовима позива на разумевање вере, поштовање канона, на саборност српског народа, посебно на ближе упознавање са православљем. Исто тако, написао је и неколико уметнички успелих приповедака са темама из религиозног живота (*Богомољац*, *Крст и молитва*, *Пот Савин грех*). Питања вере, побожности, различитих искушења, посебно проблем зла, неморала и покварености сваке врсте, како у свештенству, монаштву тако и у српском народу, заокупљало га је у готово свим приповедним радовима.

1.1. Ранковић целим током романа *Порушени идеали* сучељава световне и хришћанске вредности, посебно је та опозиција наглашена у опреци светитељских и световних животних образаца. Културални модели отуда имају значајну улогу; од патријархалне заједнице сеоског типа, градског живота са слабијим патријархалним назорима, до монашког / хришћанског, позиционираног између ова два модела, дакле између традиције и наступајуће модернизације. Оно што их све повезује јесте самосвојно, мимо канона, тумачење вере и оскудно знање о православљу, било да је реч о полуученом игуману Сави, неуким монасима попут Аксентија или великошколцу Николи. У вези са овим питањем, треба имати у виду и Ранковићеву теолошку расправу *Свештеник и учитељ: њихови односи и задаци у народу*. У њој он упозорава на основни религиозни проблем у српском народу:

---

[1] Након читања критичара марксистичког идејног усмерења, попут Ђорђа Јовановића, Велибора Глигорића, Миљка Јовановића и у наше време може се наићи на сличне судове исказане истом аргументацијом. „Мисаоно чвориште овог романескног тока је у критици манастира и указивању на њихову штетност“ (Величковић 2001: 182). Исти аутор, и на лексичком новоу у духу својих претходника, закључује да је Ранковић „раскринкава лажи цркве“ (Величковић 2001: 188). Чак и у новим студијама наилази се нпр. на синтагме „религиозно слепило“ (Алексов 2018: 208) и сл. Знатно раније и Скерлић се колебао у погледу тенденције романа. Најпре у својој студији закључује да је Ранковић у овом роману ратовао „против самог аскетског идеала религије“, а на другом месту у истој студији оповргава своје мишљење тврдећи да се у *Порушеним идеалима* не устаје против монаха (Скерлић 1964: 255, 256).

> Наш народ, може се рећи, не разуме своју веру: многи не знају ни назив вере, неки само то и знају, а неки мало више од тога. Овај је народ у самој ствари побожан, али је његова побожност чисто спољашња: форма и обред за њега су главни и сву суштину религије он представља у вршењу обреда. (...) Без сумње су за овакво жалосно стање вере криви сами свештеници, али се не може порећи ни то, да има веома много лица која су прошла кроз основну школу, а са вером стоје као и они, који нису школу ни видели. (Ранковић 1895: 21–22).

Последња опаска о ученим људима најбоље се опажа у лику великошколца Николе који слабо познаје *Свето писмо*, и није му позната *Песма над песмама*. Никола припада новој генерацији великошколаца чији су духовни видици удаљени од хришћанства, Бога, усмерени ка модерним струјањима у науци и тзв. западним вредностима.

2. Ни у композицији ни у концептулазицији карактера ни у техници приповедања, а посебно не у значењским могућностима, Ранковић није створио једноставно дело. *Порушени идеали* су дубоко религиозан роман, значењски и структурно ослоњен на религијску литературу, који на другачији начин проговара о стању вере у српском народу. То је прича о посрнућу вере, о скретању са хришћанског пута, о лаком падању пред искушењима, о слабом духовном утемељењу, и то не само у монашком реду.

Свакако да се структура романа може довести у везу са поетиком *билдунгс романа*. Радња прати одрастање јунака, младићко доба телесног, духовног и посебно сексуалног сазревања, затим проблеме и изазове у школовању, у социјализацији итд. Младенко Саџак запажа да је роман једним делом „историја и анализа сазријевања човјековог полног нагона“ (Саџак 1997: 410). То сазревање, међутим, стављено је експериментално, својствено натуралистичкој поетици, у контекст монашког искушеништва, својевољног изабраног целибата. Отуда оно има посебну тежину и другачији сижејни ток – ка савлађивању биолошког нагона.

Пажљивије читање открће ипак ближу везу са структуром житија поред јасног утицаја *Светоі писма*. Ранковић користи главне епизоде житија: опис родитељског дома, унутрашње позвање, одлука да се јунак посвети Богу, школовање, однос према браку, искушења, аскеза. Ове епизоде су у фабуларној супротности са завршетком житија светитеља. Ранковић је самоиспитивање, потрагу за идеалима и искушења јунака сижејно обликовао као сталну напетост између духовног, светог и световног. Таква напетост се налази и у житијима светитеља као сведочење њихових подвига у борби са биолошким нагонима (угодности, храна, секс) подстицано деловањем нечастивог/лукавог. Његов јунак не успева да одоли искушењима световног живота, односно утицају свог окружења које се посредно непријатељски односи према аскетизму негујући хедонистичке пориве. Леонтије препознаје извор тих искушења, саблазни које му се јављају у спољњем (људи) и

унутрашњем свету (помисли, снови, машта), али без оне унутрашње снаге и вере у Бога која би му помогла да им се супротстави. Он пада не само због утицаја средине (натуралистички систем мотивације), већ због слабости карактера, у основи слабе вере и сложенијег утемељења својих тежњи.

Кад је реч о *Светом писму*, пре свега Јеванђељима, роман тематизује посредством главних јунака Господњу *Причу о сејачу*, посебно део о семену које пада на камен и у трње оставши без плода.

> А на камениту месту посејано, то је који слуша реч и одмах је са радошћу прима, али нема корена у себи, него је непостојан, па кад буде до невоље или га потерају због речи, одмах се саблазни. А посејано у трњу, то је који слуша реч, но брига овога света и превара богатства загуше реч и без рода остане (Матеј 3: 20, 21, 22; уп. Марко 3: 17, 18, 19; Лука 8: 13, 14).

Ранковић гради фабулу управо на овом делу Господње приче, концептуализујући јунака који слуша и памти Божју реч, али је у њеној суштини не усваја, већ је пренебегава када се нађе пред људским и биолошким изазовима. Другим речима, Љубомир се надахњује читањем светих књига, прихвата поуке, обрасце живота (њему је узор и старозаветни Јов), али без поузданог верујућег ослонца да им остане доследан. *Прича о сејачу* тако добија јасни сижејни облик у Ранковићевом роману, у коме речи без дела губе на смислу. У том погледу још је раније Саџак указао да се „кроз антагонизме тијела и душе нагона и моралних закона, животињства и људскости могу тумачити и Ранковићеви дијалози са *Светим писмом* (...) који представљају идејну суштину овог романа“ (Саџак 1997: 412).

2.1. Како сам истакао, Ранковић дели епизоде романа према моделу житија. Уводи јунака у годинама када детињство измиче, а наступа дечаштво (Љубомиру је тринаест година). Да је реч о атипичном јунаку, јасно је већ у уводу романа, у ситуацији сањарења, размишљања о религиозним темама (небо, Архангел Михаило), као и играња са својом вршњакињом Мирославом, Миром. Одсуство показатеља сексуалног развоја, карактеристично за тај узраст, приповедач наглашава коментаром већ у уводу романа. Оно ће тек бити назначно током школовања у Београду (сусрети са слободном, искусном слушкињом, читање *Песме над песмама*). Важан приповедни сигнал духовног профила јунака јесте његово урањање у сложена теолошка питања, у окренусти спознаји Бога. Наредни сегмент чини школовање испуњено заносом за науком и ближе упознавање хришћанства, ишчитавање *Светоі писма*, одлазак на литургије и вечерње службе. Прекид школовања, повратак у родно село, све богатији унутрашњи живот, склоност интроспекцији, надаље развија машту. Јављају му се и у сну нејасни симболи (белина, коњ, Саборна црква) и неодређена потреба да посети манастир, да стекне и то искуство. Тек ступање у манастир опредељује Љубомира да се замонаши, изабере целибат и да се по узору на ранохришћанске светитеље подвизава

у пећини (Антоније Велики, Макарије Египатски, Сава Освећени и др). Заправо тек у тој епизоди Љубомир, као самосвојни искушеник, наилази на непремостиву препреку – на вољу игумана Саве.

Треба истаћи, прво, да Љубомир не ступа у манастир као искушеник, нигде се у роману не налази на такво јасно одређење, већ као путник, па ђак, послужитељ. Друго, за сваки посао сви житељи манастира морају да траже благослов игумана, и морају имати свог духовника, монаха који ће их руководити на духовном узрастању. Никог не питавши, он својевољно одлучи да се настани у пећини. Љубомир и не може да тражи духовника јер ни један монах, ни игуман Сава, који није прочитао цело *Свето писмо*, не могу му бити од помоћи. Једини ослон јесте светоотачка литература, а њу млад човек не може сам тумачити без помоћи искусног и образованог духовника.

Епизоде искушавања множе се већ од Љубомировог ступања у манастир. Он се већ прве вечери опије, не могући да се одупре ђацима, свом новом друштву. Дакле, и пре помисли да се подвизава, он ће поклекнути, што је јасан приповедни знак каснијег греховог пада. Надаље се смењују порази и ретке победе пред искушењима, какво је оно када га Велимир околишно наговара да усвоји модел понашања манастирских ђака и монаха (тајни љубавни састанци са сеоским девојкама) или када се упозна са сељанчицом Јованком и у тренутку осети задовољство од њене близине, даха, додира, па се намах тргне и побегне. Некад су то изазови који немају искушенички лик, али их он тако доживљава, као што је то прање ногу у дому сељака који га је примио на конак за време службе у селу. Та ситуација јесте искушење у контексту његовог све јаче развијаног и уједно свесно потискиваног еротског набоја. Мотив прања ногу не може а да се не доведе у везу са Помазањем у Витанији кад Марта миром полива главу и ноге Господу Исусу Христу или кад Господ пере ноге апостолима поучавајући их примером о смерности. Леонтије не призива у свест ту јеванђелску епизоду, већ дубоко страхује од додира женског тела, тј. од руку младе снахе. Он се срами својих каљавих стопала, али се повинује наредби домаћина делом и што очекује тај за њега еротизовани додир.

Све кључне епизоде романа су у значењском додиру са *Светим писмом*. Осим тога, нису неочекивани елементи житија и приче из *Светої писма* у поетици романа и с обзиром на избор фабуле и концепцију јунака коме је она глава лектира.

Након поглавља о потрази за собом, својим местом у свету, Љубомир мисли да је најзад пронашао сврху живљења, што се у свести, а више у машти и сновима јавља, предочава као неодређено, именовано заменицом *оно*. До доласка у манастир Љубомир је у сталном самоиспитивању, разматрању унутрашњих неодређених слутњи и тежњи, и она су проткана амбицијом да се самооствари у свету, да дође до општег, јавног признања, стицања угледа, што је несумњиво плод сујете и туђе је хришћанству. Присуствујући као ђак чинодејствовању митрополита на литургији у Саборној цркви, он уобрази себе на његовом месту, или кад чита *Песму над песмама*, замишља да се

жени царицом и да с њом одлази у своје родно село да се покаже. Хришћански подвижници нису тежили приближавању Богу да би оставили утисак на друге, да би стекли тај вид славе; у светоотачкој литератури и Јеванђељима такаво поступање јасно је означено као фарисејство.

Епизоде искушавања Љубомира, па монаха Леонтија, своде се на наизглед сучељавање са обичним животним околностима (жене, весеље, храна, пиће). Он је изложен различитим изазовима од људи, пре свих жена и девојака, јер својим држањем провоцира њихову моралну нечистоту, грешност. Жене и девојке вођене плотном сујетом желе да придобију/заведу управо нелицемерног, правог монаха, јер је он, такав, привлачнији за њих од оних калуђера (и других мушкараца) који сами исказују сексуалне намере.

Изузев у Београду, када га на сексуално задовољство позива комшиничина служавка, он се тек у разговору са Јованком сусреће са озбиљнијим изазовом, јер тад први пут изразитије осећа телесну привлачност жене. За разлику од узорних светитеља, којима настоји да саображава своје држање, који су били излагани мучењима, душевним раздирањима и далеко тежим телесним искушењима, Љубомир се сусреће са заводљивим вербалним изазовима, а ређе телесним. Он ће ипак поклекнути пред преваром када су га пијаног одвели у постељу крај жене, не би ли у стању успаване свести проговорио биолошки људски нагон. Међутим, иако је Љубомир жртва превере, не сме се заборавити да се он својевољно упустио у разуздано друштво, да је сâм без наговора посегао за алкохолом вођен инстиктивном младићком жудњом за неспутаним животом.

Поред два основна кушања (жене, пиће), Љубомир се сусреће са једним у духовном погледу сложенијим. Послушност према старијима, надређенима у заједници, било породичној задрузи било у манастиру, јесте нешто што се није смело доводити у питање у патријархалном друштву. Послушање се подразумева у свему што се тиче манастирског живота (поред слушања духовног руководитеља у питањима вере, укључује обављање редовних послова у цркви, кухињи, пољу, које наложи игуман или духовник, старији монах). Јасан знак да Леонтије није утврђен у вери јесте и то прихватање игумановог послушања које се коси са наредбом владике, а кога би сви требало да слушају. Владика је благословио Љубомиров искушенички живот и у писму опоменуо игумана Саву да помогне младом монаху. Игуман Сава се супротставља архијереру и захтева од Леонтија да иде по селима у свештеничку службу (њу су тада обављали и монаси). Поставља се питање основаности послушања, да ли се оно увек, у сваком облику мора прихватити, а на првом месту да ли се сме не послушати владика, одбити на тај начин благослов дат за искушенички живот у пећини? Другим речима, које су границе послушања и шта све спада у домен монашког послушања а затим и које су последице заобилажења хирејархије у одлучивању? То су питања која су само покренута, а нису добила непосредан одговор у приповедачевом коментару нити и коментару лика. Леонтије прихвата игуманову наредбу не само због страха (запрећено му је да ће га шумар на силу довести),

већ и због оне прикривене тежње да се борави у свету, међу људима. У том прекретном делу сижејног тока јасно се препознаје упозорење из Господње *Приче о сејачу* (напуштање божје речи због страха, невоље). Касније, приликом наставка школовања у Београду, Љубомир ће осетити дубоку жудњу за таквим животом.

> И то вечито гледање примамљива, весела, млада живота, лагано ствара и у његовој души тајну жудњу за оваким животом... (...) О, како је лепо тако живети!... Али он се сећа вазда да такав живот није за њега... Та он се заклео самом Богу! И он ће одржати заклетву...

Једно од, у духовном погледу, најсложенијих кушања, јесте спознаја стварности. Љубомир свуда наилази на примере непоштовања монашког завета, посебно током путовања по фрушкогорским манастирима са владиком, о чему се сазнаје ретроспективно, посредством доживљеног говора. Он не прихвата очиту разлику између хришћанских образаца која сведоче житија и монашке стварности. Колебање, сумње, упитаности о смислу и исправности пута јављају му се неколико пута. Први пут када сам одлази у пећину да се подвизава, други пут када добије писмо од куће у коме га моле за новчану помоћ.

Радња романа упућује и на још једну важну Господњу поуку, упозорење о уском путу и да је много званих, а мало изабраних (Матеј 7: 13, 14; 22: 14) који води ка исправном животу и Божјем царству. Љубомир је Божји позвањем сâм изабрао тај уски пут, пут искушеништва а да није у потпуности био свестан избора. Индикативно је да он не размишља о свештеничком позиву, који би му био ближи (брак, живот међу народом). Њега све време води тежња ка посвећивању, ка постизању подвига који ће га разгласити и зато је неуспех неминован. Он је мислио да ће се као у некој обредно-магијској формули самим чином монашења преобразити, да ће постати потпуно други. Тај део приповедач прелама кроз јунакову свест:

> (...) очекујући да осети очигледну, јасну промену у себи, али увиде одмах да, осим новог калуђерског одела, не беше у њему самом ништа *ново*: „После посвећења ће бити!“, помисли у себи (...)

3. Ранковић радњу гради око три кључна лика Љубомира / Леонтија, Велимира и игумана Саве. Веза међу њима није само структурна и сижејна, већ исто тако и симболичка. Игуман Сава и Велимир имају знатног утицаја на Љубомиров/Леонтијев живот у манастиру и у каснијем његовом паду/огреховљењу и очајању. С једне стране, Сава представља модел типичног српског игумана тог доба који својим чињењем и нечињењем урушава углед манастира. Насупрот њему, Велимир, одбивши да се замонаши, бира други пут, пут мирског живота, у браку са девојком коју воли. Оба лика се дакле повинују својим телесним нагонима, опредељујући се пре за материјално, него за духовно иако су обојица свесни свог лицемерја и стога греховности.

Најпре га је Сава, противно вољи владике, отргао од искушеничког живота у пећини и гурнуо у свет, тј. послао да се по селима излаже еротским понудама девојака, и жена, а потом је Велимир подржао план да пијаног Леонтија спаре са женом, у злој намери да га одвуку/удаље од изабране аскезе. Оба лика симболизују путеве који се нуде пред њим: спознавање промашености живота и задовољан живот у браку, породици. Да не постоји трећи, основни или главни, којим мисли да је кренуо, пут узорног монаха, јасно је ако се не губи из вида Љубомирова/Леонтијева покретачка тежња.

Љубомира до спознаје Бога, унутрашњег позвања ка искушеничком животу, води егзистенцијална тежња. Он је од прве главе романа усмерен ка постизању успеха у свету. Љубомир се за разлику од светитеља, њихових житија, издваја сујетном жељом да се истакне у свету (не монаштву), да дође до почасти; он жели нешто више, богатије него што му нуди сиротињски живот на селу подно Маљена. У таквој почетној тежњи треба тражити корен неуспеха, поклекнуће пред искушењима. Тек када се ближе упозна са религијом, посредством *Светог писма* и светоотачке литературе, усмерава се ка искушеничком животу, али и тада са намером да се његови подвизи прочују.

3.1. У сижејном развоју Ранковић бира епизоде, поготово оне из времена пре манастира, да назначи и изузетну осетљивост јунака, али и његову не баш изразиту интелигенцију. Може се указати на ситуацију у штали када безразложно уплашен помисли да су писареви прекори упућени њему, а не коњу. Превладавање страха један је од показатеља интелектуалног развоја, као и спутавања разумног расуђивања. Отуда се може тумачити и Љубомирова богобојажљивост; она пре свега почива на страху као таквом. Све то не значи да се сусрећемо са приглупим јунаком, јер он с друге стране лако излази на крај са школским градивом, издваја се брзим схватањем лекција. Љубомир се не сналази у друштвеном окружењу и зато лако потпада под утицаје како људи тако и литературе и то је један од показатеља његове непостојаности. Емотивна осетљивост и одатле склоност маштању онемогућава га да разумева сложена религијска питања, и да се придржава оних библијских поука које често цитира.

Једно од најважнијих искушења – подвизавање у пећини, тада још Љубомир, не успева да поднесе. Услед хладноће и оскудне хране, занемоћа и изгуби свест. Она стална присутност игре, интелектуалне и духовне потребе за маштањем, стварањем слика у свести, моделованих према идеалним животним околностима, одводи га у пећину. Подвизавање за њега је нека врста имитативног чина према моделу житија. Удео фикционализације стварности, идеалистичке пројекције такође није близак хришћанском учењу.

Љубомир, потом Леонтије, редом пада пред искушњима поста, суздржања, монашке изолације, пред додирима женског тела, и на крају пред искушењем безусловне и беспоговорне послушности према игуману Сави, што је прекретница у каснијем грешењу (секс, нова тетка у манастиру, оча-

јање, опијање). Леонтијево делање тако се претвара у супротност житијима светитеља који су му служили као образац монашког живота. Он је на крају дошао до звања, угледа и у свету којем је тежио – постављен је за игумана. Иронија успеха је у томе што је Леонтије старешина сада опустошеног и презадуженог манастира када су им по новом закону одузете парохије и додељене свештеницима. Њега наизглед са дивљењем дочекују у родном селу, али код својих сељања он се сусреће са само притворством. Досегавши друштвени и монашки углед, схватио је да је он заснован на празнини, таштини. На то симоблички упућује завршетак романа када Леонтије седи на буковом пању (симболизује празнину и глупост) а ногама се ослања на трулу кладу (симболизација пропадљивости, пролазности, непоузданог ослонца, утемељења). Манастир је празан без монаха, без прихода, упуштеног, пропалог имања, посечене шуме. Леонтијево уздизање у свету свело се тако на празнину, а мера испуњености на спознање значаја заснивања породице. Будући да се ни мислима ни жељама није заиста одрекао света, а да је вером везан за манастирски живот, није могао ни да се одлучи на грешнији пут – да напусти монаштво, као што је то учинио Никола.

Жудња за светом, пространством, даљином остварена је само наизглед у Христу. Она је остала стална, нејасна, неодређена као *оно*, које му се касније открива као опсена. Погрешно је мислити да је вера означена као опсена, варка, не, опсена је посебно стање душе и интелектуалног усмерења, коме је Леонтије само дао лик вере, монашког позива. Поводом Леонтијевог монашког завета може се говорити подједнако и о слабости карактера и о слабој вери/маловерју, које се најбоље открива посредством очајања, што је један од грехова.

3.2. Није случајно што у концептуализацији Љубомира Ранковић посеже за мотивима игре и сексуалности. Изразита лудистичка активност неспосредни је израз његовог развијеног духовног света окренутог маштању. Примакнут свести лика, приповедач преноси Љубомирово запажање о свом маштању као сатаниним подметањима. Машта је плод ђаволске опсене, о томе је он и читао у житијима светитеља како се јављају саблажњиве слике, али се и не бори против ње. (Исто тако, богат сањалачки унутрашњи живот сметња је и људима другачијег идејног опредељења, она спутава, ограничава делање и самоостварење личности.)

Када га Мара обори и телом притисне, приповедач користи опис јасног значењског усмерења – „застења мушкарац“, упућујући на то да се Љубомир не може сматрати дететом, и да је пред нама атипичан младић. Управо се посредством спознаје женског тела, и антагонизма телесног и духовног доживљаја прати развој напетости између светог и световног. Док се још играо подно Маљена са Маром, додир њеног тела за њега није имао никакав значај, тек се такво прво искуство јавило када га је прстом дотакла Јованка, што ће потом подстаћи чешћа маштања у правцу мушке/биолошке самоостварености и имати за њега узнемирујући и узбуђујући нагонски духовни доживљај.

Љубомир се са сексуалношћу упознаје посредством старозаветне Соломонове *Песме над песмама*. То је једно од кључних значењских упоришта у роману – спој религиозног, духовног и на другој страни телесног, несуздржаног задовољства. *Свето писмо* му дакле даје прве представе о односима међу половима, о љубави жене и мушкарца, што је важан приповедни знак за догађаје који следе, јер ће касније манастир бити место његовог првог сексуалног искуства. Он се ноћу, за време школовања у Београду, препушта маштању, замишљању обнажених женских тела, као нечем тајновитом, новом, недосегнутом, а веома привлачном.

3.3. У потрази за манастиром Љубомир се у мраку сусретне са Велимиром и тај хронотоп пута имаће прекретну симболичку вредност. Велимир уводи Љубомира у манастир, а касније га симболички изводи учествујући у подвали, Леонтијевом паду.

Ранковић сижејни ток гради на честим разговорима Љубомора и Велимира, на сучељавању њихових ставова. Велимир је концептуализован другачије; он не гаји идеале о монашком животу, али се и навикао на такав живот и тешко му је да га се одрекне. Он признаје да није добио позив од владике да се замонаши, не би мењао свој двоструки живот (служење у манастиру и тајни састанци са девојком). Велимир је свестан слабости људске природе и он јој се не противи сматрајући да не треба бити лицемер и привидно монашки живети, а тајно се састајати са женама. Међутим, такво мишљење заступа тек кад се одрекао манастира и одабрао световни живот. Наговарајући Леонтија да слично/исто поступи, Велимир тражи морално оправдање за свој греховни чин гажења завета дат Господу.

3.4. Питање породице, брака, пре свега световног животног опредељења, односно материјалног принципа, избија у средиште радње са исповешћу игумана Саве пред својим другом, свештеником. Формално није реч о исповести, али она има све њене одлике: свест о греху, признање и кајање пред свештеником. Савина исповест у подруму, у нетрезвеном стању, показује сву духовну посрнулост монаха. Игуман Сава очајава јер је схватио да је узалуд стицао, да се богатио материјално, да није живео онако како је желео – световно. Он је, јевађелски речено, спознао значење Господње опомене: „Јер каква је корист човеку ако задобије сав свет, а души својој науди?“ (Марко 8, 36). За разлику од свештенства и мирјана, монах је изабрао, унутрашњим позвањем вођен, искушенички живот, он се заветовао Богу на вечито суздржавање и одступање од тога или лицемерно искушеништво јесте велики грех. Сава је у манастир доведен као дечак. Сироти отац га је предао претходном игуману на чување и школовање. Није по среди духовно спознање, унутрашњи призив, него склањање од сиротиње. Зато код Саве не може ни бити говора о разочараности у монашки живот, јер он није ни поштован, ни у веру, јер је она код њега слаба и има само формални, обредни лик. То је туга, светска, за животном пролазношћу и за недосегнутим нечим другим (други животни ток, породица). Угађање себи, свом телу,

жудња за задовољствима, како телесним тако и духовним, која нису у складу са црквеним учењем, израз су саможивости и индивидуализације. У монаштву се напротив тражи поништавање личног, *ја*, смирење, обуздавање своје воље, живот у заједници и суздржавање у свему. Приповедачев коментар о одсуству било какве суздржаности препушта Николи који у иронијском коментару примећује да се натпис „воздержаније“ налази у трпезарији изнад игуманове главе па не може да прочита, да га подсети и опомене.

3.5. Коме све смета Ранковићев јунак? Љубомир/Леонтије стално је изложен неразумевању околине, подсмеху како монаха тако и мирјана. Приповедач једну такву епизоду даје у првом делу романа када се његовој смерности коментаром подсмева свешетников син након што је Љубомир оставио прилог на икони. У манастиру он је изложен подсмеху и повремено критици игумана Саве који не може да разуме његову потребу за испосништвом. Љубомир никога не вређа, никога не угрожава. Он ће само једном оштро критиковати тетку због њеног неморалног и греховног живота са игуманом (напуштање мужа и деце, блуд). Уистини он угрожава све калуђере и посредно их критикује својим држањем, понашањем, поштовањем верских канона, монашког завета, послушањем, жељом за судржавањем, и честим цитирањем светоотачке литературе, посебно Христових проповеди. Љубомир опомиње своје непосредно окружење на њихова одступања од хришћанског учења и саблажњиве поступке и лицемерја. Његова преданост Господу наилази чак и на подозрење других свештеника, отворено се сумња у подвизавање у пећини. Немајући истинске вере у Бога, они, свешетници и монаси, а поготово мирјани, не могу да прихвате да неко делима жели да следи реч Христову и ранохришћанске монахе. Испоставља се да су за њих *Свето писмо* и житија светитеља нека врста литературе, и то фантастичне, онакве каква су и друга књижевна дела, па саображавање њима се инверзивно тумачи као сулудост и занесењаштво.

4. Целим током романа Ранковићев приповедач се креће између свезнајуће позиције (нпр. приповедање о Савином доласку у манастир) и ограниченог знања, сведено на субјективо виђење и опажање лика у датој ситуацији. Доживљени говор једно је од главних наративних стратегија у предочавању унутрашњег света лика, али и приповедању догађаја (у прошлом и садашњем времену). Приповедачу је важно да истакне Љубомиров начин опажања, попут описа мимике великошколца Николе кад чита прве стихове *Песме над песмама* или кад кроз прозорско окно први пут посматра игумана Саву како ујутру покушава да се растрезни испијајући ракију.

Приближен свести Љубомира/Леонтија, приповедач кључне догађаја фокализује из јунакове перспективе, па такви догађаји неизбежно добијају субјективни лик, које тек приповедачеви коментари, као свезнајућег, допуњавају и приближавају објективној перспективизацији. Фокализацијска истанца се премешта ка Љубомиру у ноћи пијанства, провода и сексуалног чина. Јунакова помућена свест, потом фрагментарно сећање на протеклу

ноћ, није једини извор информација. Приповедач, попут сведока у приповедном свету, суздржава своје знање фокализујући мимику калуђера, дескрипцију радње (ношење Леонтија), упућујући коментарима сигнале у правцу даљег сижејног тока.

Кретање приповедача од спољашњег ка унутрашњем приказивању јунака у значењској је и симболичкој вези са Леонтијевим удаљавањем и приближавањем световном животу (физичко, просторно, телесно-чулно).

4.1. Вредности које заступа Ранковићев приповедач нису лако видљиве, јер своју идеолошку позицију прикрива и уједно се клони осуђивања (један од грехова). Он се задржава на сведочењу (поступци, изјаве ликова), а вредносне оцене препушта читаоцима. Приповедачева наизглед неутрална идеолошка позиција, пробија на неколико места. Једно од, за тумачење радње, најзначајнијих јесте излагање непознатог чиновника за време гозбе. Образовани чиновник најпре критикује монахе јер су напустили христообразни начин живота подсећајући их на времена Немањића, некадашње монахе, представљајући им шта подразумева монашки завет, а потом у коментару приповедач најављује промену излагања не без иронијског призвука: „Али говорник обрте лист“. Тада чиновник позива на затварање манастира и на промену њихове намене (да се претворе у прагматичне световне установе). Након наизглед критике која је требало да освести и опомене монахе, открива се крајњи циљ заводљиве чиновникове реторике засноване на тобожњем разумском расуђивању – борба против вере и Бога. Игуман Сава досетљиво одговара, опомињући га да и он својим делањем учествује у том свеопштем урушавању манастира (дошао је на гозбу и пијанку, колико је он сличан првим хришћанима толико су и они, монаси, сродни првим калуђерима).

Приповедач у коментарима не критикује да монаси и игуман пуше и да не посте, чиме посредно, одсуством било каквог вредносног става, у иронијском кључу те епизоде означава као очекиване/подразумевајуће и уобичајене. С друге стране, може се запазити иронијски подтекст коментара везаних за раскалашне гозбе, за прекомерно једење, пијење, када те епизоде и именује речју *пир*.

4.2. Важна је улога простора у роману, али је пресуђујућ однос приватног и јавног. Леонтије греши увек пред сведоцима, и у затвореном и у отвореном простору. Када је câм, изолован, окренут себи, он одолева искушењима, а у друштву, изложен утицајима грешне околине не успева да се избори са саблазнима. На то је и рачунао игуман Сава када му је заповедио да борави у манастиру и привређује као и други калуђери. Он је чезнуо за јавним подвизима, а доживљава јавне искушеничке поразе, пред светом.

При крају романа приповедач га приказује како пије у отвореном простору, на пропланку, за разлику од свог игумана Саве које се затварао у подрум, хтонски простор. Леонтије је на видику свету, не крије се. Он што је некад било тајно, сакривено у мраку сада је јавно, на светлости дана – напуштање монашког образа. На тај начин и на просторно-симболичкој равни означава слабљење вере и урушавање монаштва.

5. Ранковић је у *Порушеним идеалима* критиком обухватио све друштвене слојеве које је укључио у радњу. Готово сви они живе неморално, поступају нехришћански. Роман већим делом радње сведочи о непостојању свести о греху како у манастиру тако и у свету. Свест о греху, о саблазни, може имати само онај верник који редовно пости, исповеда се и причешћује, а за оне друге, саблажњиве радње и поступци су мање или више прихватљиви чинови делања. Рецимо, мужеви игуманових тетки не виде ништа срамотно, нечасно ни греховно што њихове жене станују у манастиру као милоснице игумана (и калуђера), такође ни за чиновнике па и свештенство није ништа спорно што се у манастиру организују гозбе и пијанке које добијају демонске размере. Слично је и са оним истраживачима који не деле (или само званично, површно) хришћанске вредности и учење – они ће у сваком делу радње која има критички однос према свештенству и монасима, налазити само потврду својих неверујућих и богоборачких ставова.

Треба истаћи да у свету романа само владика има монашки лик и христообразно делује, иако на једном месту, посредством доживљеног говора Леонтија, неодређено сазнајемо да ни владика није у свему узоран. Владика је присутан само у говору ликова, игумана Саве и Љубомира и метонимијски писмима која шаље игуману. Он је и симболички и вредносно истовремено изван приказаног света монаха и мирјана, као удаљен ауторитет, али је и присутан као духовни надзиратељ. Само на њега, и то делимично, може да ослони Љубомир.

5.1. Ранковић је у смисаоно средиште романа поставио антагонистички однос светог и световног живота, одатле и на свеприсутно зло у свету, усмерено ка обрасцима чедности, морала, вере. Мера световности, свакодневног, просечног живота, без истинског верског ослонца, често прелази у грех, неморал и нечовечштво што се агресивно супротставља хришћанском учењу и монашком уређењу. Световни живот није у *Порушеним идеалима* приказан као грехован по себи, већ је грех означен као надпросторни, у смислу манастира, града, села, присутан у човеку и око човека, он је актуализован као дубока веза за материјално/пролазно. Песимистички завршетак романа налази се управо у могућности избора, не што избор не постоји; човек сам избира пут којим ће ићи, а несрећа долази отуда што су ти избори неретко несвесни, нагонски, што са своје стране одговара натуралистичкој поетици.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Величковић, Станиша. *Уметничка проза Светолика Ранковића*. Ниш: Филозофски факултет, 2001.

Сацак, Младенко. Религијски елементи у прози Светолика Ранковића. *Научни састанак слависта у Вукове дане. Српска књижевност и Свето писмо* бр. 26 (1997): 405–414.

ИЗВОРИ

Алексов, Јелена. Религијска етика *Порушених идеала* Светолика Ранковића. *Philologia Mediana* бр. 10 (2018): 205–219.

Бајац, Љиљана. Мотив отуђења у роману *Порушени идеали* Светолика Ранковића. *Савремена проучавања језика и књижевности* књ. 2 (2015): 207–219.

Библија. Шабац, Ваљево, Београд: Глас Цркве, 2005.

Велимировић, Свети владика Николај. *Вера светих: катихизис источне православне Цркве*. Куршумлија: Манастир Светог Николе, 2008.

Гавриић, Томислав, Милош Јанковић. *Мали православни појмовник*. Београд: Просвета, 2012.

Глигорић, Велибор. *Српски реалисти*. Београд: Просвета, 1960.

Деретић, Јован. *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит, 1981.

Живковић, Ана. Фигура (не)верујућег свештеника у реалистичком роману. *Српски језик, књижевност и уметност: Бої*, књ. 2 (2012): 235–241.

Јеремић, Љубиша. *Трагички видови старијег српског романа*. Нови Сад: Будућност, 1987.

Јовановић, Ђорђе. Прави смисао Ранковићевог песимизма. *Летопис Матице српске* књ. 352, св. 6 (1939): 395–408.

Јовановић, Миљко. *Људи слабе воље у делима Светолика Ранковића*. Београд: Обеликс, 1971.

Ранковић, Светолик. *Порушени идеали*. Сабрана дела, књ. 2. Београд: Просвета, 1952.

Скерлић, Јован. *Писци и књиге*, књ. V. Београд: Просвета, 1964.

Цветановић, Владимир. Сјај и беда психолошког романа: Трактат о делу Светолика П. Ранковића. *Стремљења* 10/12 (1991): 139–155.

Alexander S. Pejčić

BETWEEN THE SACRED AND THE WORLDLY: *THE SHATTERED IDEALS* BY SVETOLIK RANKOVIĆ

Summary

In the context of Christian teachings, the paper highlights the antagonistic relationship between sacred and worldly life, the constant presence of evil in the world directed towards the patterns of virtue, morality, and faith. The structure and semantics of the novel reveal a form reminiscent of hagiography, particularly in the inverse flow of the plot's outcome, as well as in the thematic exploration of the Parable of the Sower. Ranković equally unfavorably portrays monks, priests, and representatives of the people, all prone to sin, immoral living, and the defilement of faith.

Институт за књижевност и уметност
sasa.pejcic@yahoo.com

Примљен: 5. септембра 2023.
Прихваћен за штампу октобра 2023.

UDC 811.131.1'373
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.13

Др Марио Лигуори
Др Александра Блатешић
Др Тамара Станић

ЈЕЗИК ПАНДЕМИЈЕ: РЕФЛЕКСИ КОВИДА НА ЛЕКСИКУ ИТАЛИЈАНСКОГ ЈЕЗИКА

Од разбуктавања пандемије изазване болешћу ковид 19, студенти италијанског језика у Србији, као и њихове колеге у другим земљама, суочени су с подугачким списком појмова који се све чешће појављују у јавности. Реч није само о раније присутним јединицама у италијанском фонду речи, него и о неологизмима, медицинским терминима и англицизмима који су врло брзо ушли у нашу свакодневицу, те их настава, по природи ствари, не сме заобићи. Имајући у виду насушну потребу студената италијанистике у Србији да воде рачуна о еволуцији и тренутним изазовима језика, у овом смо раду анализирали најфреквентније појмове који су се, уз ковид 19, појавили на телевизији, на радију, у електронским и штампаним медијима, као и у речницима и књигама током 2020. и 2021. године. Будући да се међу италијанистима шири страх да је нова језичка фаза за време ковида, рефлектујући друштвене несигурности, на концу погоршала квалитет италијанског језика, у раду је дато и наше мишљење о све већем утицају англицизама и потенцијалном настанку новог *антијезика*: ако је легитимно изразити забринутост због инфодемије проузроковане ковидом, упитно је да ли се погоршање изражајних могућности у јавном говору у Италији може приписати пандемији или је већ било актуелно у последњим деценијама.

Кључне речи: антијезик, пандемија, настава италијанског језика, италијанистика, англицизми.

1. Увод. Идеја за овај рад настала је пошто су се у италијанском језику, у последњим месецима, појавиле лексичке промене које по брзини и значају представљају дисконтинуитет у односу на досадашње искуство, и које су се, знамо то из сопственог предавачког искуства, одразиле и на наставу

италијанског језика као страног. Ниједна година није представила изазов и није утицала на развојни лук италијанског језика као 2020: пандемија ковида је у року од годину дана радикално преобликовала свет, намећући човечанству друкчије навике и сасвим неочекивани поредак, донедавно безмало незамислив, чија је главна црта изгледа била – неизвесност. Почев од те драматичне године, нови стил живота је тражио нови језички рефлекс, што је резултирало суровим заокретом у људској комуникацији, чије су се последице осећале и у настави језика. Наравно, тај се догађај није тицао искључиво Италије већ је био планетарна појава, ако имамо у виду да се слични феномен догодио у другим земљама и језицима: лингвисти у Србији, у чијем смо образовном систему, такође су анализирали такозвани *језик пандемије*. Како сматрамо, то је био њихов покушај да се систематизује мноштво лексичког материјала које су производили телевизија, радио, електронски и штампани медији. У том се правцу улажу напори две лингвисткиње с Института за српски језик САНУ, Марине Николић и Светлане Слијепчевић Бјеливук, ауторки *Речника појмова из периода епидемије ковида* (Николић – Слијепчевић Бјеливук 2020). С друге стране Јадрана, италијански стручњаци су се суочили са сличним лингвистичким проблемима и потребама тамошњих говорника, што је најпре доводило до свакодневног изражавања мишљења и предлога у медијима, а нешто касније до објављивања књига и речника, о чему ће бити речи у овом раду. У погледу италијанског језика, уистину, подстакла су нас два фактора: с једне стране, количина нових и страних појмова који су употребљавани током пандемије; с друге, сама брзина којом су се термини везани за пандемију усталили у језику. То нам говори да се током 2020. и 2021. године одвијала посебна језичка фаза коју би предметни наставници морали да узму у обзир у настави италијанског језика у Србији: данас би било немогуће боравити у Италији, говорити, читати, писати и/или преводити, а да се не разумеју барем главни појмови везани за пандемију.

На овом месту је нужно навести следећу премису: ако је одлика сваког језичког система да се непрекидно мења (Downes 1998: 233), ни италијански језик не представља изузетак. Лингвисти су навикли на живу материју попут језичке, а наставници на примену нових појмова, уз помоћ различитих алата, како би развијали потенцијал студената. На то су се говорници навикли, јер језик такорећи спонтано еволуира, модификујући се час спорим час брзим темпом. Пандемија ковида, међутим, прерасла је у најдраматичнији догађај од Другог светског рата до наших дана,[1] чије се последице и те како могу приметити и осетити у језицима којима се служимо. Могло се очекивати, стога, да ова атипична етапа у развојном луку италијанског језика покрене питање да ли је она уједно означила и настанак новог антијезика, схваћеног на начин на који то чини Итало Калвино (Calvino 1965): антијезик је бирократски, неразумљив и неприродан језик, јер се противи јасноћи као

[1] Барем када је у питању италијанско друштво.

основи комуникације, али он у исто време носи са собом и извесне психолошке импликације ако прихватимо да говорници, у извесним околностима, манифестују недостатак истинског односа према животу; то је подједнако евидентно у случају оног Калвиновог полицајца који куца текст у полицијској станици и у такозваном *језику ковида*.

На самом почетку ове анализе, морамо напоменути да су извори нашег истраживања књиге, речници и, нарочито, италијански медији, који у великој мери утичу на појаву нових речи (Bonomi – Morgana 2016), структура и идиома у италијанском језику (Блатешић 2016: 70–71). Треба напоменути да прикупљени термини нису ексклузивна својина само једне групе људи: њих су у великој мери употребљавали новинари, лекари, политиколози, друштвени аналитичари, политичари и лингвисти – једном речју, говорници који су се у периоду пандемије најчешће јавно оглашавали.

2. Ковид у стручној литератури и у медијима. У времену локдауна, рестрикција и учесталих мера полицијског часа, телевизија, радио и електронски медији постали су једини могући канал за комуникацију с породицом, пријатељима и суседима, али такође с људима из најудаљенијих крајева света. Новонастало стање брисало је просторне границе остављајући појединца у изолацији, те нам је језик, као средство за разумевање информација и порука, постао једини ослонац. Изнете чињенице пробудиле су интересовање лингвиста: током 2020. и 2021. године угледни аутори су покушали да изврше селекцију и класификацију језичког материјала из медија. Професорка Франческа Малањини приредила је занимљиво дело о променама у комуникацији за време ковида (Malagnini 2020: 11–13), у којем налазимо осврте на ратне метафоре (Malagnini 2020: 85–103), на језик политичара (Malagnini 2020: 37–67), као и на повезивање болести с разним светским подручјима (Malagnini 2020: 105–118). Нешто касније, друга италијанска лингвисткиња, Данијела Пјетрини, објавила је књигу о односима између самог италијанског језика и комуникације у периоду пандемије ковида (Pietrini 2021: 11–22), обраћајући пажњу на кључне речи које су нас запљускивале у медијима и на друштвеним мрежама (Pietrini 2021: 163–180). Из свог специфичног угла, Салваторе Клаудио Згрои, иначе познат по флексибилним ставовима који се супротстављају нормативној строгоћи чистунаца (Sgroi 2019), фокусирао се на творбу речи и на англицизме, чије је прихватање од стране италијанских лингвиста увек проблематично (Sgroi 2020). Појмови настали током пандемије ковида ушли су и у најважније италијанске речнике: 1) речник Енциклопедије Трекани (Treccani 2021), најобимније енциклопедије на италијанском језику, с преко милион речи и 2) речник Девото–Оли, незаобилазни извор за већину истраживача (Devoto – Oli 2021) због славне традиције и еминентних стручњака који га састављају. Но без обзира на речнике и књиге, највише смо извора налазили у дневној штампи, претежно оној нама најдоступнијој – електронској: дневне новине остају привилеговано место за језичке промене које рефлектују садашњи тренутак, јер се њихов

одјек непрестано јављa на друштвеним мрежама. У овом ћемо раду, примера ради, цитирати три електронска извора: *La Repubblica* (La Repubblica 2020), *Il Giorno* (Mariani 2020) і *Il Corriere della Sera* (Fallai 2020). Приступ ових трију извора је сличан: у новом животу који нас је задесио доласком ковида, наметнули су се појмови с којима се морамо упознати да бисмо разумели свет. Прилози из медија су, по свој прилици, и нарочито због брзине којом су реализовани, засигурно мање прецизни и стручни од књига и речника, али у исто време представљају жив језик и тренутне промене на лексичком нивоу. Исто важи за друштвене мреже, које, како смо рекли, знатно доприносе ширењу вести електронске провенијенције. Електронски медији и друштвене мреже, у том погледу, постали су права правцата арена у којој се *језик пандемије* „догађа“, односно настаје, гради, исправља и мења. Брзина реакције на новонасталу ситуацију и количина понуђених језичких решења толико су релевантне да би се чак могло писати искључиво о томе, анализирајући психолошке факторе који су у тешкој нужди и страховитој неизвесности натерали мање и више компетентне стручњаке, новинаре и говорнике уопште да произведу тај големи материјал. Читајући вести на интернету, сведочили смо баратању неологизмима и англицизмима који се изненађујућом брзином множе стављајући нас на испит кад је реч о њиховом дешифровању. Опажали смо, у међувремену, јасну разлику између теже разумљивих и поприлично обележених појмова из домена медицине и, посве излишних, озлоглашених англицизама, који су прави камен спотицања међу лингвистима. У интервјуу за дневник *La Repubblica*, Клаудио Марацини, председник Академије дела Круска, тврди да су у Италији, док је пандемија трајала, брже-боље прихваћене енглеске речи, док то у другим романским језицима попут шпанског и француског није био случај; у интервјуу Марацини наводи појам *Lockdown*, који се ни у Француској ни у Шпанији није користио (Vivaldi 2020: 11). У истом дневнику, мало више од месец дана касније, Марија Кристина Карату преноси додатне изјаве Клаудија Марацинија у којима он оштро критикује злоупотребу енглеских термина од разбуктавања пандемије (Carratù 2020). Сличне ставове је председник Академије дела Круска, реномиране италијанске институције за бављење италијанским језиком и филологијом, већ био изразио у интервјуу Лорели Пелис за *Toscana Oggi* (Pellis 2020: 12). Из наведеног се јасно да закључити да је присуство енглеских речи у италијанском језику остало отворено питање: не само обични говорници него и многи писци, професори и лингвисти тврде да је италијански такорећи у опасности, те не би било згорега бранити га од спољашњих утицаја. Важно је истаћи да нисмо случајно рекли да је питање *остало* отворено: Ариго Кастелани је већ 1987. године упозорио на *Morbus anglicus* тврдећи, између осталог, да се позајмице морају свакако прилагодити структури језика примаоца (Castellani 1987: 140). Ми верујемо да је свака ноншалантна употреба стране речи, нарочито она изазвана помодарством и снобизмом, штетна по језик схваћен као културно благо. Ниједан се језик, међутим, не може сматрати монолитном структуром, одвојеном од мноштва говора, коју

на било који начин можемо и морамо сачувати. Једине могуће интервенције остају оне политичке, премда оне не следе језичке логике него заступају неке друге, углавном државне, интересе. Није реч, наиме, о спонтаном отпору према страном језику, него о такозваним националним приоритетима који се дефинишу правним актима. За пример може да служи одлука француских власти да количина француских песама на радио-станицама не сме да се спусти испод одређеног процента у односу на укупну количину емитоване музике (Rockol.it 2015).

Ако пак желимо да наведемо пример из Италије, рећи ћемо да је одређену језичку политику примењивала фашистичка власт, страхујући од контаминације страним речима (Morgana 2009: 106–107). О утицају и присуству енглеских речи у Италији убедљиво пише Андреа де Бенедети, истичући да су пуристи пре двеста година оптуживали француски за рушење италијанског, док данас оптужују енглески, али то чине безразложно, зато што се енглески јавља искључиво у неким лексичким сферама (De Benedetti 2009: 15). С друге стране, Силвија Моргана тврди да се англицизми емфатизују у медијима, али не и у говору просечних говорника (Morgana 2009: 109). Но англицизми у италијанском језику, по свему судећи, остају проблематични, те се наводе као примарна евиденција новог антијезика који се шири, истом брзином и опасношћу, уз ковид. Стога италијански језик, притешњен између нормативне аутархије и инстантног помодарства електронске провенијенције, натоварује на себе бреме појмова из периода ковида. То ће сигурно утицати на њега, премда ми не верујемо да је италијански у било каквој опасности због тога: ковид је, додуше, утицао искључиво на лексикон, док би другачије било да су морфологија и синтакса захваћене тренутним трендовима. Убеђени смо, напротив, да по језик знатно штетнији могу бити такозвани *пласшизми*, на које луцидно упозорава Орнела Кастелани Полидори: медији све више користе *језик од пласшике*, клишетиран и сувопаран, пун бирократизама који брзо постају популарни док их не замене неки слични изрази (Pollidori Castellani 1995: 14). У скорије време су се и неки други стручњаци бавили инстант језиком који се од деведесетих година прошлог века све више укорењивао у Италији: док је Роберта Чела посветила пажњу појединачним изразима (Cella 2015: 161), Ђузепе Антонели се подробно бавио језиком електронских медија (Antonelli 2016), јер он обилује стереотипним изразима, и нарочито упрошћеним језиком политичара (Antonelli 2017). *Пласшизми* у италијанском језику могу бити, примера ради, *quello che* (оно што), *voglio dire* (желим да кажем/рецимо), *come dire* (како да кажем/рецимо), *piuttosto che* (или/осим)[2] и многи други (Bartezzaghi 2010: 11). Ствар је утолико озбиљнија јер тај *језик од пласшике* замењује и/или компромитује читаве реченичне структуре, резултира језичким тиковима, редукује изражајне могућности доводећи до осиромашене, скрајнуте верзије италијанског језика.

[2] Требало би да се *piuttosto che* користи са значењем ‘уместо да’, али се у Италији све више, неправилно, употребљава као везник *или* или као предлог *осим*.

Та опасност, по свему судећи, није проузрокована ни ковидом ни англицизмима, него је ефекат раније насталог манира у италијанском језику: Стефано Бартецаги је у једној својој књизи, с тим у вези, детаљно анализирао читав низ израза (Bartezzaghi 2010).

3. Најважнији термини који су се појавили за време ковида. Следећи списак термина ни у ком случају не можемо сматрати комплетним, јер постоје друге јединице које сматрамо секундарним, те смо их из практичних разлога, због саме природе ове врсте текста, изоставили. Тема је актуелна, пандемија ковида је тек прошла у тренутку писања нашег рада, а прави ефекти њеног утицаја на италијански језик тек ће се показати. У сваком случају, и без обзира на то да ли ће нови појмови допунити понуђени списак, битно је да се данас на једном месту нађе глосар који може да буде од користи како италијанистима тако и ученицима/студентима у настави италијанског језика у Србији. При читању не треба сметнути с ума да су неки од ових облика постојали и пре настанка ковида, те да многи од њих имају страно, већином енглеско порекло. Пошто су у питању појмови преузети из италијанског језика, они су дати абецедним редом. Виши институт за здравље у Италији и Енциклопедија Трекани (Treccani 2021) припремили су кратак списак појмова за време пандемије ковида, којим смо се послужили као моделом за потребе овог рада. Но, без обзира на те, као и претходно наведене изворе, ми смо саставили свој глосар најфреквентнијих термина, за тренутне потребе италијанистике у Србији, с оригиналним објашњењима, водећи рачуна о томе да ли су специфични појмови већ постојали или су тек пристигли као англицизми односно медицински термини. Стога смо лексеме разврстали у неколико група: 1) акроними, 2) медицинска терминологија, 3) англицизми, 4) неологизми и калкови.

1) акроними

- *AIFA*. Акроним који се користи као скраћеница за *Agenzia Italiana del Farmaco* (Италијанска агенција за лекове). И раније је Агенција постојала, наравно, али није била свакодневно присутна у медијима нити шире позната. О њој се почело све више говорити када је требало да се одобре лекови и вакцине против опасног вируса који изазива ковид.
- *DAD*. Скраћеница за *Didattica A Distanza*. Реч је о настави на даљину, која ће тек имати, уверени смо, тешке и дуготрајне последице на укупно италијанско друштво.
- *DPCM*. Италијани су током 2020. и 2021. редовно морали да читају Декрет председника Владе (*Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri*), који је регулисао њихов друштвени и економски живот.
- *EMA*. У истом контексту као за *AIFA*, нарочито од лета 2020, појављивао се акроним *EMA*, што је скраћеница за *European Medicines Agency* (Европска агенција за лекове), која је медицинско регулаторно тело у Европској унији.

- *SARS-CoV-2***.** Овај други акроним представља нови сој коронавируса који раније, наводно, није био присутан у људима.
  2) медицинска терминологија
- *Anticorpi monoclonali*. Моноклонална антитела која се користе у борби против ковида.
- *Asintomatico*. Дословце „што нема симптома“, тј. асимптоматски. Тако се дефинишу особе које су позитивне на вирус, али немају знакове болести. У овом и другим, сличним случајевима, појављује се префикс *a-*, који је фреквентан у индоевропским језицима (латински: *alpha privativum*; старогрчки: *α στερητικόν*) и који се користи да би се изразило супротно значење у односно на термин без префикса (нпр. morale/amorale, tipico/atipico итд.) (Treccani 2021).
- *Coronavirus* или *Corona*. Назив зависи од облика вируса, који помало подсећа на круну (*corona*).
- *Covid-19*. Сам назив болести је изворно акроним од *Co* (*corona*), *vi* (*virus*) *d* (*disease*, што значи болест) и броја 19, који представља годину у којој се болест појавила, односно када је први пут регистрована**.** У погледу тог акронима, који услед учестале употребе постаје прихваћен као именица, још увек се води полемика око његовог рода на италијанском језику, другим речима да ли треба говорити и писати *il Covid* или *la Covid*. Док најстарије друштво за очување језика, Академија дела Круска, преко свог председника (Marazzini 2021), сматра да би за ковид требало користити женски род, у Италији се најчешће ипак користи мушки род, за шта постоје бар два разлога. Наиме, у италијанском језику именице које се завршавају на сугласник већински су мушког рода (као *il bar, lo sport, il design*...), док је италијанска реч вирус (*il virus*), која се налази у основи речи *Covid*, такође мушког рода. Појмовно, ипак, могу настати забуне у одређивању рода именице, јер ако се значење поистовети с појмом вирус, који је мушког рода у италијанском, онда ће род бити мушки. Међутим, ако је прва асоцијација на појам ковид генерално болест, а та лексема је такође део сложенице (енгл. *desease*, итал. *la malattia*), онда ће превладати женски род. Таквих примера првобитно различитог доживљавања рода нове именице у италијанском језику је било и раније, као што је то случај с лексемом „мејл“, такође страног порекла.[3]
- *Curva*. У свакодневном говору, овај термин означава сваку линију која није права. Тако је у математици, док се у научном језику термин користи за графиконе (дијаграме) да би се измерио неки квантитет. У говорном италијанском језику пак *curva* означава пре свега кривину, у спорту трибину иза гола, а у морнарском језику путању брода у току пловидбе. У епидемиолошком контексту, *curva* значи крива: чују се

[3] Мушки и женски род ове именице су се наизменично користили док није преовладало поистовећивање новог појма с речју *la posta* (срп. пошта), која је женског рода, те се на крају именица *mail* усталила у употреби с граматичком ознаком женског рода – *la mail*.

Curva di contagio и *Curva epidemiologica* да би се говорило о епидемиолошкој криви, уз број заражених, једном од главних показатеља стања.

- *Dispnea*. Диспнеја, или отежано дисање, најстрашнији је симптом ковида. Термин потиче с грчког *δύσπνοια* и пре пандемије није био фреквентан, већ се употребљавао у ограниченом медицинском дискурсу.
- *Epidemia*. Ова је реч била у употреби и пре разбуктавања ковида. Тиче се појављивања извесне болести код великог броја људи, али ипак без алузија на велику светску скалу, као што је случај с термином *pandemia*. На грчком έπιδημία означава *оно шшо је у народу* (έπί + δῆμος), а ова се етимологија, која није уско повезана с медицинском сфером, потврђује у савременом италијанском језику: епидемија се, стога, односи на сваку (претежно негативну) учесталу појаву у друштву (Treccani 2021).
- *Focolaio*. Жариште епидемије, које је обично ограничено. У италијанском језику постоји и варијанта *focolare*, која се врло ретко употребљава (јасна је латинска етимологија – *focus*). Термин је, иначе, у употреби чак у другим контекстима, као центар ирадијације или ширења неког опасног/агресивног феномена попут буне, револуције, криминала итд.
- *Immuni*. Ова се реч изненада појавила, да би касније скоро нестала. Означавала је апликацију која је требало да мери изложеност ризику, чак и у случају да су асимптоматични у нашем окружењу. Етимологија је јасна, али се не односи најпре на болести, као што би се могло претпоставити: термин *immunitas* се на латинском односио на право да се не испуне јавне обавезе, односно на привилегије које могу да буду политичке, фискалне, религиозне итд.
- *Immunità di gregge*. Имунитет стада не односи се на какве олакшице него на здравље. Раније тај израз није био у широј употреби, али од марта 2020. лекари и стручњаци из различитих области почели су да га користе посведневно, иако је просечном конзументу вести и даље нејасан тачан неопходан проценат за остваривање имунитета стада.
- *Immunodepressione*. Стање редуковане односно неадекватне одбране нашег организма у којем су се извесне функције нашег имуног система смањиле, што може да доведе до повећаног ризика од разбољевања. У употреби је и термин *immunodepresso*, који се односи на особу захваћену датим стањем. И у овом случају се термин употребљава искључиво у медицинском контексту, без обзира на корен речи.
- *Immunologia*. Медицинска грана која се бави имунитетом. Немедицинска етимологија је потпуно изгубљена и термин се употребљава искључиво у здравственом дискурсу.
- *Immunologo*. Лекар са специјализацијом из области имунологије, имунолог.
- *Indice RT*. Индекс заражавања који нам говори колико других особа може да зарази једна заражена особа.
- *Isolamento fiduciario*. Одвајање здравих особа од болесних, у циљу спречавања даљег ширења вируса. Референтни латински термин је *fiduciarius* и тиче се поверења; пре пандемије, израз се употребљавао нарочито у

правном и банковном дискурсу за различите процедуре и механизме поверења и гаранције. На овом месту је, како сматрамо, важно истаћи да пандемија није проузроковала промене у употреби таквог и сличних израза у домену права и економије (Treccani 2021).

- *Mascherina*. Маска, углавном хируршка (*mascherina chirurgica*), али и типа *FFP2* и *FFP3* (где ФФП стоји за *Filtering Facepiece Particles*, зато што филтрира и ситне честице).
- *Molecola killer*. Дословце „молекул-убица“ који може да уништи вирус или део њега. Од марта 2020. чујемо да се такви молекули, на пример, налазе у сапуну, и да су способни да спрече ширење вируса.[4]
- *Pandemia*. Већа епидемија која се тиче целог света или великог дела истог. Раније овај појам није био општепознат. На грчком *πανδήμιος* означава оно што се тиче читавог народа односно свих људи.
- *Paucisintomatico*. Уз претходно наведену лексему *asintomatico*, појавио се појам *paucisintomatico*, који се користи за особе с благим или врло благим симптомима ковида. *Pauci* је на италијанском први део оних речи које указују на мању количину: тако *paucibacillare* указује на слабу заступљеност бактерија у датом садржају или супстанци. Латински корен је *paucus* (мало).
- *Paziente zero*. Нулти пацијент, први човек који се заразио.
- *Polmonite bilaterale*. Обострана упала плућа. Касније се, током 2020. и 2021. године, све више говорило о интерстицијалној упали плућа (*polmonite interstiziale*), која се заправо односи на ткиво око плућа, бронхија и плућних алвеола. Разуме се да је одувек у употреби *polmonite* (с латинског *pulmo – onis*) и да су се тек током пандемије наметнули изрази *обострана* и *интерстицијална* упала плућа, које су раније остале у домену медицинског дискурса.
- *Respiratore*. Респиратор. И ова реч је била позната одраније, али се пре свега везивала за одређене активности, на пример на рођење, док се данас недвосмислено првенствено користи у домену медицине. Глагол *respirare*, преузет из латинског, састоји се од два дела: од првог елемента *re-*, који означава понављање, и од корена *spirare-*, који значи *дувати* (Treccani 2021).
- *Sanificazione*. Дезинфекција. И овај се појам врло мало користио пре пандемије, да би од 2020. године постао веома присутан у језику. У италијански језик је ушао као калк према енглеском *sanification*. Раније се углавном користио термин *disinfestazione*.[5]
- *Saturimetro*. Пулсни оксиметар, који мери количину кисеоника у крви, веома често се користио у периоду ковида да би се на време открили први симптоми упале плућа и диспнеје.

---

[4] Ова сложена реч садржи англицизам у свом другом делу (*killer*), који је већ неколико деценија у масовној употреби у италијанском језику, посебно у криминалистици.

[5] Овај је термин могао да се нађе и међу англицизмима, али смо због значења ипак одлучили да га сврстамо међу медицинске термине.

- *Tampone*. С ковидом се јавља потреба да се потенцијални болесници тестирају. Постоје различити тестови: молекуларни, серолошки, антигенски, брзи итд. *Tampone molecolare* је тест који тражи генски материјал у носу или у устима. У употреби је и *test sierologico* за испитивање присуства антитела на вирус у крви неког пацијента. *Test antigenico* или *tampone antigenico* пак јесте израз за антигенски тест за утврђивање присуства протеина вируса (такозваних антигена). У Италији је такође у употреби други тест, *test rapido* или *test salivare*, који трагове вируса тражи у пљувачци.
- *Varianti*. О сојевима се почело говорити током лета 2020. године, али је тек јесен отворила нови сценарио, нимало оптимистичан: *variante inglese, brasiliana, sudafricana, serba, indiana, delta, lambda* – многе земље су имале свој сој па је то бацало сенку на ефикасност вакцина. У медијима су експерти објашњавали да вируси мутирају, да су промене нормална појава, али је све време остало нејасно да ли ће свет успети да савлада све сојеве и да стави пандемију ковида под контролу.
- *Virologo*. Лекар са специјализацијом из области вирусологије, вирусолог. Ни ова лексема није раније била део обавезног свакодневног вокабулара Италијана, већ је то постала првобитно у периоду мањих или већих епидемија као што су САРС, свињски грип, птичји грип, итд., а потом и у време пандемије.

3) англицизми

Међу англицизмима се разликују речи преузете из општег енглеског као глобалног језика, тзв. *lingua franca* (нпр. *hotspot*, *lockdown*, *recovery plan*, *spillover*, *zoom*), као и речи из медицинске терминологије која је толико нова да још увек не постоји прилагођен или скован италијански термин (нпр. *contact tracing*, *cluster*, *drive through*, *droplet*).

- *Contact tracing*. Покушај да се траже и затим изолују све особе с којима је једна заражена особа имала контакт.
- *Cluster*. Овај се појам појављује често уз *focolaio* и означава два или више случајева на одређеној територији.
- *Drive Through*. То је такозвани драјвин систем за тестирање на ковид. Раније се није примењивао, да би од марта 2020. постао најбезбеднији начин тестирања.
- *Droplet*. Озлоглашена као још један англицизам, ова реч означава микрокапи које се испуштају из уста док се говори. Но *droplet* је и сама дистанца од говорника која је неопходна да се не бисмо заразили и која варира у препорукама власти: негде је писало један метар, негде другде метар и по, док се у другој половини 2020. године све више говорило о дистанци од два метра на јавним местима.
- *Hotspot*. Термин се раније користио за отворену интернетску конекцију, али у времену ковида означава шаторе и друге привремене структуре испред болница и домова здравља у којима је могуће тестирати и третирати пацијенте.

- *Lockdown*. Један од најкласичнијих англицизама који су се појавили 2020. године: локдаун, блокада, изолација. И овај појам је раније постојао, али су га сви научили тек за време пандемије ковида.
- *Recovery Plan*. Да би се Европска унија опоравила после пандемије, европске институције су направиле велики план који ће, барем у интенцијама и прокламацијама руководстава, бити и прилика за модернизацију и стварање одрживог развоја.
- *Spillover*. Овај се англицизам користи за прескакање врсте, односно процес којим вирус прелази с једне врсте на другу. У случају новог коронавируса, стручњаци су (у)тврдили да је прешао са слепих мишева на човека.
- *Zoom*. Ако се раније више користио Скајп, с ковидом се афирмисала нова платформа, која је већ постојала али није била свима позната – Зум.

4) неологизми и калкови

Неологизмима у овом раду сматрамо лексеме које су настале спајањем постојећих речи и стварањем нових значења (Cortelazzo–Zolli 1999: 1033), а међу неологизме уврстићемо и већ познате лексеме које су добиле нова значења, тзв. семантичке неологизме. Није ретко да под утицајем других језика дође до својеврсне семантичке позајмице, тј. настанка калкова (Morgana 1981:41), који ће такође бити укључени у ову групу.

- *Assembramento*. Гужва, мноштво људи на једном месту. Појам је постао веома популаран због свакодневних упозорења политичара и лекара да грађани избегавају гужве. На средњовековном латинском постојао је глагол *assimulare* са значењем *скупити*, *окупити*. Употребљавају га с тим семантичким одређењем Данте Алигијери у XIII, Торквато Тасо у XVI и Габријеле Д'Анунцио у XX веку (Treccani 2021).
- *Autocertificazione*. То је писана изјава коју грађанин мора да има код себе, као оправдање, да би изашао из куће. Била је предмет расправа око кршења Устава Републике Италије због наводног ограничавања слободе које она представља.
- *Congiunti*. Чланови породице и родбина коју грађани смеју редовно сретати док локдаун траје. Појам се појављује у владиним актима који регулишу понашање грађана у периоду пандемије. Пре пандемије употребљавао се термин *parente* (на класичном латинском је реч *parens – parentis*, као партицип глагола *parere*, значила *родитељ*, премда се касније употребљавала и за ширу родбину), али је реч *congiunto* (с латинског *coniunctus*, партицип прошли глагола *coniungere*) превазишла економски, правни и музички домен да би заузела изразито место у пандемијском дискурсу (Treccani 2021).
- *Coprifuoco*. Полицијски час.[6] Пошто су *coprifuoco* и *lockdown* значењски блиски појмови, понекад се користе као синоними. Међутим, док је

[6] Реч *coprifuoco* употребљавала се редовно током осамдесетих година XX века у извештајима с ратишта: у вестима о конфликту између Ирана и Ирака до немира у Палестини и Либану, на пример, постојала је потреба да се тај термин користи.

lockdown генерално затварање једне средине, *coprifuoco* је само ноћно затварање.

- *Distanziamento sociale*. Било је много полемика око употребе синтагме *друштвено дистанцирање*, јер би наводно било боље рећи *телесно* или *физичко дистанцирање*. Било како било, израз није потекао из италијанског, јер је очигледно калк према енглеском предлошку *social distancing*.
- *Infodemia*. Претерана циркулација (често противречних) информација која збуњује грађане стварајући стање несигурности, страха те, код неких, чак и анксиозности. У текстовима Светске здравствене организације појављује се енглески термин *infodemic*, који је очигледно настао спајањем речи *information* и *epidemic*. Реч је наводно измислио Дејвид Роткоф 2003. године (Treccani 2021).
- *Nuova normalità*. Такозвана *нова нормалност*, израз који изазива гневне реакције код многих, не само у Италији, јер наговештава светску фазу у којој више неће бити могуће живети као раније.
- *Ordinanza*. Званичан налог власти, нарочито оне административне, који је у времену ковида асоцирао на рестрикције. Термин је историјски употребљаван у војној терминологији, присутан је код Таса и код Макијавелија и сматра се калком према француском *ordonnance* (Treccani 2021).
- *Quarantena*. То је карантин, период изолације за оне који су били у контакту са зараженом особом. Занимљив је аспекат творба речи путем композиције која доводи до термина попут *autoquarantena* (самоизолација).
- *Ristori*. Лексема *ristoro* у једнини је већ постојала у италијанском језику са значењем ‘освежење, олакшање, одмор, утеха’, преузетим још из латинског, те се налази у основи италијанске лексеме *ristorante* (ресторан, место за окрепљење) која је временом постала интернационализам. Међутим, лексема *ristoro* значи и ‘надокнада/компензација’, па су италијанске власти користиле њену множину за означавање надокнаде за разне категорије грађана, за предузетнике, трговце и, нарочито, власнике угоститељских објеката, који су претрпели огромне економске губитке у периоду пандемије ковида.
- *Untore*. У XVI и XVII веку, *унторе* (од глагола *ungere* – ‘мастити’) био је термин којим се означавао неодговоран и злонамеран човек који маже туђа врата (или неке друге предмете на јавним местима) заразном машћу. За време ковида, нарочито у марту и априлу 2020, тако се зову неодговорни грађани који се друже без обзира на чињеницу да ли су болесни или, у најбољем случају, не знајући да ли јесу или нису здрави. Иначе је веома популаран и израз *caccia all’untore*, којим се означава лов на те (наводно) неодговорне (и непослушне) грађане.
- *Videochiamata*. Видео-позив. Раније су већ постојале видео-конференције и комуникација онлајн, али нема сумње да је ковид означио почетак нове ере што се тиче контаката на даљину.

4. Закључак. У циљу разумевања обиља лексичких промена у италијанском језику, у овом смо раду најпре анализирали утицај новонасталих појмова из периода пандемије ковида, који су привукли нашу пажњу због различитог порекла и брзине устаљивања у италијанском језику. Промене у лексичкој структури тражиле су благовремену реакцију лингвиста и наставника: премда појмови *језика пандемије* још нису ушли у уџбенике, настава се, у учионицама или на даљину, свакако мора одвијати, а нова (са)знања имплементирати без недостатака и пропуста. Стога смо саставили мали глосар репрезентативних термина, класификујући их као речи страног порекла, односно англицизме, медицинске термине, акрониме, неологизме и раније познате појмове који су придобили ново значење или су барем постали знатно фреквентнији у употреби. Изворе за своје истраживање пронашли смо у стручној литератури, нарочито код Франческе Малањини (Malagnini 2020), Данијеле Пјетрини (Pietrini 2021) и Салватореа Клаудија Згроија (Sgroi 2020), који су међу првима заузели став о *језику пандемије*, у покушају да обезбеде некакву класификацију, уз објективне потешкоће због чињенице да је пандемија тек прошла: нови појмови ће се, посве разумљиво, појављивати уз оне тренутно у употреби. Научна вредност књига и речника није спорна, али се не смеју потценити ни штампани и електронски медији као индикатори да неочекиване околности производе својеврстан језички рефлекс у Италији. Посебну пажњу заслужују брзина настајања и бројност нових термина који су преплавили јавност – то је посебан сегмент о којем би требало писати из социолошке и антрополошке перспективе, да би се боље видело и тачно оценило шта се догађа (у) једном друштву изложеном изненадној, страховитој опасности и како колективна свест утиче на појединце у таквим случајевима. Подстакнути нуждом да пружимо барем мали глосар користан за истраживачко-научне студије и наставу италијанског језика у Србији, осврнули смо се на интервјуе и чланке у којима су еминентни лингвисти изразили мишљења, исправљали поједине омашке, неподударности и неправилности. Повлашћено место у нашој анализи резервисано је за англицизме, будући да су они, још много пре разбуктавања пандемије, били предмет жустрих реакција и полемика код појединих лингвиста (Castellani 1987). У последњим се годинама, напротив, поред опрезних лингвиста (Carratù 2020), јављају и стручњаци различитог мишљења, мање уплашени за судбину италијанског језика под притиском енглеских термина: такве су ставове изнели Де Бенедети (De Benedetti 2009: 15) и Моргана (Morgana 2009: 109), који не сматрају да присуство англицизама, каткада свакако непожељно и непотребно, представља чак претњу по опстанак италијанског језика у нама познатом облику. Такав закључак зависи од две констатације: прва, такорећи *унутарјезичка*, тиче се чињенице да појава англицизама остаје у домену лексикона те не захвата структуру језика у ширем смислу (синтакса, на пример, не трпи последице употребе англицизама); друга је у ширем смислу дијатопијска, зато што се англицизми појављују више на телевизији и у електронским медијима него међу говорницима (Morgana 2009: 109).

У раду смо такође покренули питање антијезика који би се, судећи по тренутним језичким променама, евентуално могао афирмисати као последица ковида. У вези с тим смо приметили да су се уз ковид појавиле нове психолошке импликације, вероватно проузроковане паником због новонастале ситуације, које указују на извесну дистанцу говорника од реалног живота, на губитак ослонца и истинског односа према животу. Закључили смо, међутим, да појмови инфодемије, као ствар лексикона, неће угрозити структуру језика будући да нити својим бројем нити местом унутар лексикона имају потенцијала за такав утицај на језик. Међутим, у погледу тога далеко је опаснији такозвани *језик од пласшике*, како га назива Орнела Полидори Кастелани, која даје класификацију *пласшизама*, стереотипних формулација бирократског порекла, својеврсних језичких тикова (Pollidori Castellani 1995). Доводећи у питање суштинску улогу комуникације по којој употребљене речи имају одређену функцију, *језик од пласшике* руши однос између појма и значења, фаворизујући све крупније присуство такозваног празног хода: тако се речи без значењске користи множе науштрб језичке прагматике, док маркери без уске језичке функције у реченици пролиферирају. У светлу наше анализе, било би сврсисходно поспешивати оваква размишљања, јер би нови антијезик, потенцијално чак опаснији од Калвиновог (Calvino 1965), могао да проистекне заправо из *језика од пласшике*, из клишетираних формулација које спречавају остваривање пуног потенцијала италијанског језика.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

Николић, М., С. Слијепчевић Бјеливук. *Речник појмова из периода епидемије ковида*, Институт за српски језик САНУ. <http://www.isj.sanu.ac.rs/recnik-pojmova/.> 10. 05. 2020.

*

Carratù, M. C. *L'Accademia della Crusca: nei giorni del Covid troppe parole inglesi*. <https://firenze.repubblica.it/cronaca/2020/06/06/news/l_accademia_della_crusca_nei_giorni_del_covid_troppe_parole_inglesi_-258545003/.> 6. 6. 2020.

Marazzini, C. *Il genere di covid-19 e i giornali italiani*. <https://id.accademiadellacrusca.org/articoli/il-genere-di-covid-19-e-i-giornali-italiani/1492. > 2020.

Mariani, C. *Da assembramento a vaccino: le parole della pandemia*. Il Giorno. <https://www.ilgiorno.it/notizie/unannodicovid/da-assembramento-a-vaccino-le-parole-della-pandemia-1.5980827. > 2020.

La Repubblica. *Lessico della pandemia. Parole da salvare e cose da eliminare dopo l'emergenza, secondo voi*. <https://rep.repubblica.it/pwa/d/2020/05/30/news/parole_da_salvare_e_cose_da_eliminare-257815563/.> 2020.

Rockol.it. *Francia, altro giro di vite sulle radio: nella quota obbligatoria di canzoni in lingua francese anche brani non famosi*. <https://www.rockol.it/news-646863/radio-in-francia-quota-musica-nazionale-obbligatoria-per-emergenti. > 2015.

Fallai, P. *Coronavirus: quarantena, contagio, epidemia, tampone, tutte le parole nei giorni del virus*. <https://www.corriere.it/scuola/cards/quarantena-contagio-epidemia-tampone-tutte-parole-giorni-virus/quarantena-l-hanno-inventata-veneziani.shtml. > 2020.

Treccani. *Le Parole Valgono*. <https://www.treccani.it/magazine/parolevalgono/Le_parole_del_Coronavirus/index.html. > 2021.

Devoto-Oli. <https://dizionario.devoto-oli.it. > 2021.

ЛИТЕРАТУРА

Блатешић, Александра. *Колокације, фраземи и паремије са компонентом етнонима у италијанском језику*. Нови Сад: Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, 2016.

*

Antonelli, Giuseppe. *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*. Bologna: Il Mulino, 2016.

Antonelli, Giuseppe. *Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica*. Roma-Bari: Laterza, 2017.

Bartezzaghi, Stefano. *Non se ne può più. Il libro dei tormentoni*. Milano: Mondadori, 2010.

Bonomi, Ilaria, Silvia Morgana. *La lingua italiana e i mass media*. Roma: Carocci, 2016.

Castellani, Arrigo. Morbus anglicus. *Studi linguistici italiani* 13 (1987): 137–153.

Calvino, Italo. Per ora sommersi dall'antilingua. *Il Giorno* (3. 2. 1965).

Cella, Roberta. *Storia dell'italiano*. Bologna: Il Mulino, 2015.

Cortelazzo, Manlio, Paolo Zolli. *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bologna: Zanichelli, 1999.

De Benedetti, Andrea. *Val più la pratica: piccola grammatica immorale della lingua italiana*. Roma–Bari: Laterza, 2009.

Downes, William. *Language and Society* (Second Edition). Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Malagnini, Francesca. *La pandemia. Le parole e l'interpretazione delle parole*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2020.

Morgana, Silvia. *Le parole nuove*, Bologna: Zanichelli, 1981.

Morgana, Silvia. *Breve storia della lingua italiana*. Roma: Carocci, 2009.

Pellis, Lorella. *Italiano, aggravata dal virus l'epidemia degli anglismi* (intervista a Claudio Marazzini). *Toscana Oggi* (5. 6. 2020): 12.

Pietrini, Daniela. *La lingua infetta. L'italiano della pandemia*. Roma: Treccani, 2021.

Pollidori Castellani, Ornella. *La lingua di plastica. Vezzi e malvezzi dell'italiano*. Napoli: Morano, 1995.

Sgroi, Salvatore Claudio. *Gli errori Ovvero le verità nascoste*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2019.

Sgroi, Salvatore Claudio. *Dal Coronavirus al Covid. Storia di un lessico virale*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2020.

Vivaldi, Andrea. Il Covid ha un linguaggio bellico: guerra, resistenza, eroi (intervista a Claudio Marazzini). *La Repubblica* (14. 5. 2020): 11.

Mario Liguori
Aleksandra Blatešić
Tamara Stanić

THE LANGUAGE OF THE PANDEMIC: REFLECTIONS OF COVID-19 ON THE LEXICON OF THE ITALIAN LANGUAGE.

Summary

Since the outbreak of the Covid-19 pandemic, Italian language students in Serbia, as well as their counterparts in other countries, have been faced with a long list of new words. We refer not only to the meaning given to words that were already present in the Italian vocabulary, but also to neologisms, medical terms and anglicisms that very quickly entered our everyday life and that, by the nature of things, should not be bypassed in teaching. Having in mind the urgent need of students of Italian in Serbia to face current language challenges, in this paper we have analyzed the most frequent terms that have appeared, along with Covid-19, on television, radio, electronic and print media, as well as in dictionaries and books during 2020 and 2021. As there is a fear among Italian linguists that the current language phase, which reflects social insecurities, will eventually worsen the quality of the Italian language, in this paper we give our opinion on the growing influence of anglicisms and the potential emergence of a new anti-language: if it is legitimate to express concern about the infodemic which, among other things, has befallen Italy, it is questionable whether the deterioration of expressive possibilities can be attributed to the pandemic or has already been considerable in recent decades.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за романистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
mario.liguori@ff.uns.ac.rs
aleksandra.blatesic@ff.uns.ac.rs
tamara.stanic@ff.uns.ac.rs

Примљен: 22. септембра 2021.
Прихваћен за штампу августа 2022.

UDC
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2024.72.1.14

Др Немања З. Каровић

ЉУБОМИР СИМОВИЋ, МАТИЈА БЕЋКОВИЋ И БРАНИСЛАВ ПЕТРОВИЋ У ТОКОВИМА РАЗВОЈА СРПСКОГ ПОСЛЕРАТНОГ МОДЕРНИЗМА

У раду се разматра поетички статус Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића у контексту развоја српског послератног модернизма. Испитивањем индивидуалног стваралачког сазревања ових песника настојали смо да оцртамо лук њихове естетске еманципације од модернистичких претходника, али и да представимо кључне поетичке чиниоце који конституишу њихову јединствену поетску природу. Посебну истраживачку пажњу посветили сагледавању положаја који им је додељиван у текућој критици и књижевноисторијским синтезама.

Кључне речи: послератни модернизам, неосимболизам, естрада, дијалекат, жаргон, хумор.

Једно од питања које се намеће при покушајима да се на књижевноисторијски поуздан начин испита поетички статус Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића у контексту развоја српског послератног модернизма могло би да гласи: како је поменутим стваралоцима пошло за руком да се врло снажно супротставе неким од кључних чинилаца савремене модернистичке поезије, а да управо тим супростављањем, и оним у чије име је отпор пружан, и сами остану модерни? На овом месту неопходно је истаћи синтагму *књижевноисторијски поуздано* као својеврсни идеал који је тешко, а можда и немогуће постићи, јер када појединац с књижевноистраживачким амбицијама урони у наречену епоху са намером да се, за почетак, у њој оријентише, не зна се шта му теже пада: да се разабере у свим могућим значењима одреднице *модернизам* или *послератни модернизам*, да прозре логику по којој се књижевноисторијски токови одвијају, или да у том *метежу* појмова, догађаја и чињеница одреди какву улогу и значај имају три наречена песника.

На први поглед све се чини једноставним и прегледним: хронолошки след ствари се лако утврђује, а значај књижевних појава није тешко проценити,

докле год се на истраживане појаве гледа са дистанце, донекле арбитрарно, а помало и поједностављујуће. Међутим, довољно је сусрести се са неколико конкретних покушаја књижевних историчара и критичара да представе основне токове српске послератне књижевности, да би се у извесној мери развејала представа о првим деценијама књижевног живота након Другог светског рата као периоду који је књижевноисторијски темељно самерен и јасно валоризован. Уважавајући труд досадашњих књижевних историчара, а нарочито ризик у који су се упустили они што су се први одважили да оцртају мапу развоја послератне књижевности, неопходно је имати у виду и извесне лимите појединих погледа на етапе модернизма, који нису толико ограничења аутора, колико ограничења саме књижевне историје као научне дисциплине, која низ стваралачких чињеница и уметничких феномена мора да уобличи у говор о правцима, струјама, фазама, генерацијама, нараштајима, али представу о појединачним ауторима мора да удеси тако да она буде саобразна надређеној историјској *причи*. Добар књижевни историчар је стога онај који кроји и у извесном смислу прекраја слику о песницима и писцима, али тако да се што мање огреши о истину њихових индивидуалних поетика, али ипак довољно да би велике низове различитих поетичких физиономија учинио уклопивим у магистрални књижевноисторијски след.

Мухарем Первић је, рецимо, Љубомира Симовића, Матију Бећковића и Бранислава Петровића уврстио у песнике *треће линије* (1973: 632), док их је Предраг Палавестра касније одредио као представнике *треће генерације*, али носиоце *пете фазе* у развоју српске послератне књижевности (2012: 226). Света Лукић је Симовића сместио у оквире *резервне генерације или генерације у сенци*, а Бећковића и Петровића убројао у песнике *трећег нараштаја* (1973: 151–152), док је Јован Деретић сматрао да Симовић припада рубу неосимболистички и неокласицистички настројених песника, односно кругу стваралаца код којих се осећа замор од апстрактности и универзализма модерниста, а Бећковића и Петровића припојио провизорно дефинисаној групи *модерних урбаних песника* (2007: 1174). Читав низ других књижевних критичара водио се засебним критеријумима при разврставању ових песника. Тако је Вук Крњевић Симовића прикључио ствараоцима чија је поетика претежно изложена утицајима фолклорне традиције, а Бећковића и Петровића сагледао као ауторе код којих се лирски поглед на свет темељи првенствено на хумору (1973: 159–166), док је Тиодор Росић покушао да песнике подели према томе да ли у њиховом изражавању доминира *сликовни*, *глаголски*, *фантастички* или *иронички* исказ, па је, не постижући својим истраживањем резултат који би био значајнији од Крњевићевог, Бећковића и Петровића одредио као песнике у чијим је делима наглашен иронијски дискурс, док је код Симовића истакао доминацију фантастике, гротеске и хумора (1988: 6). Избегавши да поменутим песницима прида неки конкретан стилски предзнак, Михајло Пантић их је, једноставно, назвао *песницима-усамљеницима* (1994: 8–9). Имајући, дакле, у виду множину и разноликост поменутих

погледа на послератни књижевноисторијски развој, сасвим је разумљиво због чега је Јован Делић још 2012. године у предговору једног научног зборника указао не само на потребу већ и на неопходност поновног књижевноисторијског контекстуализовања поезије Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића (2012: 11).

Ова три песника су, пре свега, самосвојни књижевни ствараоци, чији се уметнички развој одвијао у засебним ритмовима, по диктату властитих унутрашњих налога. Међутим, несумњиво је и то да су њихове стваралачке појаве по многим својствима међусобно сродне, те да су као носиоци заједничких књижевних тежњи у једном добу представљали веснике нових уметничких стремљења. Није згорега поменути и то да су Љубомир Симовић и Матија Бећковић у својим почетним стваралачким периодима претрпели велике поетичке преокрете, док је Петровићево естетско формирање имало уједначенији ритам и протицало у знаку благе еволуције.

Симовић се, наиме, из збирке у збирку поступно ослобађао поетичке сенке Милоша Црњанског, и то како њених *сѿражиловских* тако и њених *видовданских* одраза, а затим и повремене, али не претерано наглашене склоности ка епигонским подражавањима Момчила Настасијевића, Васка Попе и Бранка Миљковића. Бећковићеву прву стваралачку фазу карактерише, између осталог, и еклектички, а каткад недовољно критички однос према неосимболистичком књижевном искуству, нарочито према тада веома примамљивим утицајима миљковићевске изражајности, али и уметничко *клецање* под теретом своје изразито егоцентричне, неретко робусне, често непредвидљиве, а повремено и солипсистички настројене лирске субјективности. За разлику од претходна два песника, за Петровића се може рећи да се већ од прве збирке јавио властитим лирским гласом, али је неопходно и истаћи и то да је његов глас – можда плаћајући цену рано досегнуте уметничке зрелости – најбрже и утихнуо.

Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић представљају више од генерације или нараштаја, јер их изнутра у већој мери повезује поетичка сродност него хронолошка блискост, али мање од покрета, правца или песничке школе, због тога што њихова дела нису обједињена никаквим заједничким програмом или манифестом. Реч је песницима које је уметнички блиским испрва учинило оно што је било реактивно у њиховој појави на позорници савремене српске поезије, а то је осећање да је савремени песнички исказ презасићен херметизмом, односно потребом да се израз учини преко мере интелектуалним и неретко сасвим апстрактним, што је довело не само до одвајања поезије од стварног живота, већ и од публике.

Желећи да се одупру утицајима преовлађујуће поетичке парадигме, Симовић, Бећковић и Петровић су, сваки на свој начин, обновили идеју о комуникативном песничком језику и естетским потенцијалима живе речи, што их је, по логици својеврсне ланчане реакције, навело не само на поетску реафирмацију жаргонских и дијалекатских израза, већ и дијалогизацију песничког говора, употребу реторички стилизованих монолога и беседнички

веома упечатљивих поступака при излагању лирског материјала. Започети низ поетичких промена водио је ка замени лирске инстанце говорним лицима, опредељивању за веће и наративније форме попут поеме, али и ка преусмеравању песничке пажње ка непосредним доживљајима реалног живота и свакодневице, или буђењу поетског интересовања за свет са периферије и погледе на стварност који су са различитих разлога друштвено скрајнути.

Осим ових начелних стваралачких тежњи, постоји и читав низ других и конкретнијих поетичких аспеката који поезију Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића чине уметнички блиском и духовно резонантном. У такве аспекте убраја се: сензибилитетски сродна природа њихових најранијих лирских гласова; склоност да незанемарљив број песама испевају из перспективе покојника који се не оглашава из неког трансцендентног света, већ из саме земље; начини на који су у свом стваралачком веку певали о вољеним женским бићима; естрадни елементи њиховог оглашавања у књижевној јавности; лирска артикулација антиратних и пацифистичких расположења; третман савремених неоавангардних идеја; однос према фолклорном наслеђу, хумору и, што је посебно важно, модерности.

Природу лирских бића с чијим се гласовима сусрећемо у најранијим стваралачким фазама ових песника повезује изразита темпераментност, телесна и духовна устрепталост, различита исијавања младалачког ентузијазма и чврста воља да се снага виталистичког набоја изнова доказује. Симовићев рани субјект изразито је сензибилан и чулно перцептиван, а свет у којем се обрео примамљив је и пун разноврсних сензација. Посредством еротско наврхуњених призора у њему ће се истанчана осетљивост за кретања у природи преображавати у снажан доживљај стопљености са елементима света у којем обитава. Разбарушено и наметљиво, плахо и силовито, Бећковићево рано песничко Ја просто кипти од сирове унутрашње снаге, које покушава да се ослободи чинећи необичне и ексцентричне гестове. Томе је сличан и Петровићев субјект, јер је самоуверен, еруптивно речит, а испуњен жељом да запањи људе и овлада светом. Његово биће храни се чуђењем пред елементарним појавама света, те се у њему нижу таласи наивних егзалтација, обнавља животна радост, рађа жеља за разним шеретлуцима и дечачким несташтвима, и распламсава дубоко усађена и еминентно стваралачка воља за игром.

У почетним збиркама ови песници су сижее значајног броја песама изграђивали дајући реч ономе који почива под земљом. Важно је истаћи да се ни код једног од ова три поетска ствараоца гроб не замишља као место коначног људског нестајања, већ као тачка од које отпочиње својеврсна симбиоза човека и цвета, тренутак успостављања тајновите заједнице духа и биља, односно моменат сусрета и мистичног спајања егзистенције и вегетације. Њихова представа о загробном постојању у то време није, дакле, подразумевала визију трансценденције или идеју о постојању метафизичких простора. Уместо тога, Симовићеве Бећковићеве и Петровићеве песничке слике прожете су призорима човековог посмртног растакања на елементе

и укључивања у циклични ритам обнављања природе и крепку бујност вегетације.

У лирској визији Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Бранислава Петровића женско биће је најпре осликавано у духу виталистичке радости и еротског задовољства, док у њиховим познијим делима жена задобија улогу готово божанске фигуре која омогућава животну обнову и пружа метафизичку утеху. Код Симовића је у том смислу могуће спрегнути линију која води од певања о неименованој драгој и *Луцији*, преко *Источница* до *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској*; код Бећковића је реч о путањи која започиње *Вером Павладољском*, а окончава не само обраћањем милосрдној мајци *Богородици Тројеручици*, већ и новим певањем о Вери Павладољској, чију хармонију проткивају тонови једне есхатолошке осећајности; док се код Петровића ради о лирској фасцинацији која се у почетку тицала знамените *Ане*, потом фигуре *Вечите Девојчице*, а на крају матерински благе жене којој на некакав чудесан начин полази за руком да у субјекту, кад год се ужасне пред извесношћу смрти, оживи идеју о могућем повратку у безбрижно и спасоносно окриље мајчинске утробе.

Било да је коришћена као вредносна или дескриптивна одредница, естрадност је у приличној мери обележила књижевнокритичку рецепцију Матије Бећковића и Бранислава Петровића. Реч је, заправо, о термину који је у различитим периодима послератне поезије имао другачија значења. Одмах након рата естрадне одлике су препознаване код представника такозваног пругашко-кубикашког заноса јер су своје политички инструиране песме изводили јавно и паролашки гласно рецитовали пред масама, док су у потоњим деценијама ова својства приписивана оним песницима који су желели да, подилазећи укусу публике, стекну медијску популарност која би се могла мерити са славом спортских и глумачких звезда. У случају Матије Бећковића и Бранислава Петровића естрадност је појединим и најчешће негативно настројеним критичарима послужила као ознака којом су покушали да теоријски оправдају популарност и допадљивост ових песника, али да им притом оповргну или делимично оспоре уметничку вредност.

За разлику од такозване естрадности, која је естетски приближавала Бећковића и Петровића, антимилитаристичка и пацифистичка расположења представљала су поетичку тачку у којој су се током шездесетих година пресецали Симовићеви и Петровићеви стваралачки путеви. Оба песника су, руковођена нареченим расположењем, на традиционалне облике родољубиве поезије гледали са иронијске дистанце. Визија трагичности војничке судбине творцу *Шлемова* је послужила као потпора за демистификовање вредности попут победе, слободе, родне груде и завичаја. Међутим, појам војевања је код овог песника прилично поједностављен јер је из лирског доживљаја срачунато одстрањен појам одбрамбеног рата, односно идеја о јуначкој борби, свесном жртвовању за слободу и херојској димензији људског постојања. Уз то, Љубомир Симовић није желео да се својим антиратним ставовима замери властима који су социјалистичком револуцијом обликовану

југословенску стварност утемељили управо на идеализованим представама о партизанским војевањима, армији и Народно-ослободилачкој борби, па је, чувајући своју идеолошки конформистичку позицију, изворе ратних пошасти везивао за друге европске народе и за тада омражене монархистичке државне поретке. Бранислав Петровић је, пак, своје антимилитаристичке ставове користио како би прогласио тријумф љубави („Генерал", „Капетан I класе", „Редов"), коју је схватао као моћ довољно снажну и стваралачки потентну да се деструктивним силама супротстави као антитеза. Међутим, своје сатиричне жаоке није, слично аутору *Шлемова*, упућивао ка савременом комунистичком добу, већ искључиво ка политичко-друштвеним садржајима ранијих историјских периода.

Осим антиратних ставова и пацифистичког сентимента, Љубомира Симовића и Бранислава Петровића је током шездесетих година поетички блиским чинио и повремени стваралачки дослух са појединим елементима у то време веома актуелних неоавангардних и сигналистичких књижевних стремљења. Симовић се утицају оваквих поетички радикалнијих идеја изложио пишући данас потпуно занемарену збирку *Последња земља* (1964), односно поему „Portus regius", док је с поступцима визуелизације текста и летристичким захватима Бранислав Петровић експериментисао на страницама своје прве две песничке књиге. Међутим, у каснијем уметничком развоју ових песника неоавангардни утицај неће имати значајнију улогу.

Трагајући за изворима песничких слика које ће резонирати са њиховим модерним језичким сензибилитетом и помоћи им да властиту поетичку формулу учине имагинацијски богатијом и уметнички самосвојнијом, Симовић и Бећковић, а донекле и Петровић, стваралачки су се окретали фолклорној традицији. Код Симовића су такве тежње највидљивије постале након објављивања збирке *Уочи трећих петлова* (1972), а уочавале су се не само у начинима на које је песник стилизовао фантастичне мотиве, већ и на плану форме и израза, односно у песниковој склоности да подражава језичку сажетост и значењску прегнантност кратких усмених жанрова (пословица, питалица, узречица, загонетки, клетви, заклетви, благослова, здравица, брзалица, разбрајалица, басми). Утицај фолклорног наслеђа се у Бећковићевој поезији огледа пре свега у обнови фигуре усменог казивача, одосно реафирмацији погледа на свет уобличеног између осталог и народним веровањима, али и оживљавању фолклорних жанрова који из таквог доживљаја стварности происходе. Уз то, његове ровачке поеме показале су да, насупрот познатом Винаверовом гледишту, десетерац није истрошен и окамењен, већ естетски довољно флексибилан да би могао у себе примити и нове ритмове и модернија значења. Описаним третманом усмене традиције – заснованим на стваралачком преобликовању, а не на пукој имитацији – Симовић и Бећковић су се у извесном смислу поетички приближавали низу наших изразитих репрезентаната књижевно-уметничке модерности попут: Растка Петровића, Момчила Настасијевића, Васка Попе, Миодрага Павловића, Бранка Миљковића и других, у чијим су делима уметничка иновативност и архаично

искуство творили дијалектичко јединство. У поређењу са претходна два песника, код Бранислава Петровића се фолклорни утицај понајмање осећа, али далеко од тога да није присутан. Његов однос према народној култури сводио се углавном на повремену алузивно-евокативну игру са појединим елементима колективног песничког наслеђа (попут *тамноī вилајеī* и фигуре Гојковице) или на покушаје да се пародијским третманом усмене предаје демистификује епско схватање прошлости („Добровољни прилог за националну историју”).

Љубомира Симовића, Матију Бећковића и Бранислава Петровића повезују и неке врло конкретне обликотворне склоности. Сва тројица су, рецимо, склони да лирске структуре изграђују подужим набрајањима, да поетске целине композиционо и семантички заокружују поентирајућим завршницама, и да сликама проистеклим из субјективних доживљаја придају хиперболичне размере.

Одговарајући на питање с почетка текста, ваљало би се подсетити да је почетком педесетих година већ испољавање антидогматског става било довољно да поједини песници задобију својеврсну модернистичку легитимацију, док се код Симовића, Бећковића и Петровића еминентно модеран став зачео у тренутку када су се одрекли начела *ūодражавања* и заменили га начелом *надмеīања*. Таква поетичка настојања су се потом потврђивала чиновима њиховог стваралачког супротстављања ономе што је у савременој поезији, иако модернистичко по пореклу, постало естетски истрошено. Реч је у историји модерне поезије одвећ познатим померањима клатна од узишеног језика ка разговорној дикцији, од херметизма ка комуникативности, од симболистички апстраховане и етеризоване лирске инстанце ка човеку од крви и меса, од мистичких доживљаја ка искуству свакодневице. Смена ових супротних чинилаца није, разуме се, знак разарања модерности, већ природна и нужна последица њеног унутрашњег дијалектичког процеса.

Чувајући аутономију индивидуалног поетичког развоја, али се естетски огледајући један у другоме, Љубомир Симовић, Матија Бећковић и Бранислав Петровић су се, слушајући унутрашњи порив за изналажењем властите стваралачке аутентичности, најпре разабрали у метежу савремених поетских гласова, а потом се у часу када је неосимболистичка парадигма гаснула пред очима читалаца жељних сусрета са свежим изворима поезије, обзнанили као лирски весници књижевноуметничке обнове и виновници нове младости српског послератног модернизма.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Делић, Јован. Уводна ријеч. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *О ūесмама, ūоемама и ūоеīици Маīије Бећковића*. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2012, 9–14.

Деретић, Јован. *Исīорија срūске књижевносīи*. Београд: Sezam book, 2007.

Крњевић, Вук. Пјесништво и пјеснички језик. Света Лукић (прир.). *Савремена поезија*. Београд: Нолит, 1973, 155–168.

Лукић, Света. Историја и поезија. Света Лукић (прир.). *Савремена поезија*. Београд: Нолит, 1973, 139–154.

Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*. Београд: Службени гласник, 2012.

Пантић, Михајло. *Нови прилози за савремену српску поезију (огледи и критике)*. Приштина: „Григорије Божовић", 1994.

Первић, Мухарем. Бранислав Петровић или одбрана света. Света Лукић (прир.). *Савремена поезија*. Београд: Нолит, 1973, 632–653.

Росић, Тиодор. *Поезија и памћење. Песнички исказ у савременој српској поезији*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1988.

Nemanja Karović

POETIC STATUS OF LJUBOMIR SIMOVIĆ, MATIJA BEĆKOVIĆ AND BRANISLAV PETROVIĆ IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF SERBIAN POST-WAR MODERNISM

Summary

The main research goals of this paper arise from an attempt to determine the poetic status of Ljubomir Simović, Matija Bećković and Branislav Petrović in the context of the development of Serbian post-war modernism, following the methods of literary history. By studying the individual creative ripening of these poets, we have sought to trace the arch of their aesthetic emancipation from their modernist predecessors, but also to present the key poetic factors that constitute their unique poetic nature. In our research, we have particularly considered the critical reception of the authors' works at the time of their publishing, along with an analysis of the position they were given in later literary history syntheses.

Учитељски факултет
Универзитет у Београду
nemanja.karovic@uf.bg.ac.rs

Примљен: 3. октобра 2023.
Прихваћен за штампу октобра 2023.

UDC 821.163.41.09 Mihajlović-Mihiz B.(049.32)
https:

САБРАНА ДЕЛА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА

Др Јован Делић

О САБРАНИМ ДЕЛИМА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА

(Борислав Михајловић Михиз, *Сабрана дела*, Нови Сад – Београд – Ириг, 2022–2023)

Сабрана дела Борислава Михајловића Михиза у девет томова резултат су изванредног истраживачког и издавачког подухвата у издању Матице српске из Новог Сада, Универзитетске библиотеке из Београда и Српске читаонице из Ирига.

Ово издање је дуго и озбиљно припремано и такорећи јуче завршено. Ово је у 2023. години једно од најзначајнијих издања српских издавача. Рад на овом издању трајао је дуго, јер су неки Михизови списи били недоступни и расути, па се поједини томови нијесу могли комплетирати, нарочито драматизације. Ствар се у последњи час обрнула на добро, тако да је првих девет томова комплетирано. У Матицу српску је стигла и Михизова драгоцјена преписка, па би се у наредном времену могао очекивати и том-два преписке. Али оно што је основно – девет томова Михизових *Сабраних дела* је готово. Увјерени смо да је ово издање једно од најзначајнијих издања српских издавача. Овим издањем Михизов опус је комплетиран и Михиз је добио одговарајући статус у српској књижевности и књижевној критици; статус који му, по природи ствари, припада. Сада је јасно ко је тај човјек био и шта је иза себе оставио:

Био је књижевни критичар, уз Зорана Мишића – најутицајнији књижевни критичар послије Другог свјетског рата.

Био је антологичар српске поезије између два свјетска рата.

Био је пјесник; истина – пјесник једне збирке, али пјесник.

Био је прозни писац аутофикцијске прозе, један од најбољих које смо имали.

Био је драмски писац; по многима – велики драмски писац. Ово издање драма истовремено је провокација за савремено позориште.

Био је писац драматизација наших класичних дјела. И ту је доста новог пронађено, откривено и комплетирано. Зато су Михизове драме и драматизације нови изазов српским позориштима.

Био је публициста; увијек квасац побуне и непристајања.

Михиз је живио у доба интензивнога, чак и драматичнога књижевног живота у Србији и Југославији; његов утицај на широком југословенском простору био је моћан, а у Србији готово пресудан.

Постоји нешто што није ушло у ова *Сабрана дела*, а неће ући ни у једна наредна. Михиз је био утицајан и по томе што ће био повлашћени читалац прозе, али и поезије, и драма, наших најпознатијих писаца, његових савременика. Он је предлагао измјене и интервенције на дјелима великих имена, а те измјене су, по правилу, усвајане. По том утицају, он је јединствени писац и критичар, не само у српској, већ и у свјетској књижевности. А то се не може прецизно констатовати ни регистровати, а поготову се не може унијети у *Сабрана дела.* По томе је Михиз јединствен и у свјетским размјерама. Био је први читалац, креативни критичар – сарадник, а често и невидљиви коаутор писцима као што су Добрица Ћосић, Борислав Пекић, Антоније Исаковић, Драгослав Михаиловић, Меша Селимовић, Матија Бећковић, Душан Ковачевић, Милован Ђилас, Радослав Петковић, Александар Тишма, Слободан Селенић.

Са захвалношћу га се сјећају: Добрица Ћосић, који је оставио лијеп Михизов књижевни портрет, Павле Ивић, који је – као и Ћосић – истицао изузетну Михизову интелигенцију, Љиљана и Борислав Пекић, Живорад Стојковић, Александар Тишма, Милован Ђилас, Матија Бећковић, аутор једног од најљепших текстова о Михизу и Радослав Петковић.

Као критичар је препознао, и тачно и добро оцијенио: Иву Андрића, Михаила Лалића, Добрицу Ћосића, Владана Десницу, Мешу Селимовића, Антонија Исаковића, Миодрага Булатовића, Слободана Селенића, Данила Киша, Борислава Пекића, Драгослава Михаиловића, Оскара Давича, Бранка Ћопића, Ћамила Сијарића, Мирка Божића, Вјекослава Калеба, Војина Јелића, Ранка Маринковића, а од пјесника је високо подигао: Момчила Настасијевића, Васка Попу, Миодрага Павловића, Десанку Максимовић, Стевана Раичковића и Матију Бећковића. Као критичара критике препознао га је Славко Гордић. Ваља истаћи Михизов однос према Јовану Скерлићу, А. Г. Матошу, М. Ристићу, М. Крлежи, В. Г. Белинском и Сент Беву.

Србин, увијек и до краја, Михиз никада није био шовиниста. Писао је изврсно о хрватским писцима, а неки Хрвати о њему, рецимо Влатко Павлетић.

Био је противник уских концепција и као човјек широке културе залагао се за сагледавање српске књижевности у што ширем контексту.

Био је противних сваког духовног провинцијализма и затворености; критичар изразито индивидуалног стила, муњевитог рефлекса, изузетно високе способности уживљавања у туђе текстове. Та способност уживљавања у другог и његова дијалошка природа биле су предуслов за његове драматизације наших класичних дјела.

Михиза метод није учинио великим критичарем, већ врхунска способност уживљавања, широка сензибилност, изузетан стил, дијалошки однос према књигама, писцима и свијету, критичка отвореност, свијест о традицији, ријетка способност препознавања вриједности.

Распон његовог интересовања је широк: од 18. до 20. вијека, па је и по томе као критичар јединствен. Он је критичар са изразитим историјским осјећањем, изузетно везан за писце из Војводине. Војводина је триста година била подручје непрекинутог трајања српске књижевне ријечи и њених високих домета. Отуда Михизово интересовање за српску грађанску лирику, за антологију Младена Лесковца, за Бранка Радичевића, Васу Живковића, похвале Вељку Петровићу, Исидори Секулић, Милошу Црњанском, па Ђури Јакшићу и Змају.

Михиз је мајстор портрета у критици и прози. А најкраћи портрет је, можда, она реченица коју је написао дочекавши књигу *Ђаволи долазе* Миодрага Булатовића: „Мали момак, велики пакао“. По својој сажетости и обасјању личности подсјећа на новији, крајкраћи портрет наше књижевности, којим је Матија Бећковић осликао Новицу Тадића – „Црна варница“.

Овом издању *Сабраних дела* претходила је докторска дисертација Владана Бајчете о Михизу, која је штампана у истом формату и техничкој опреми као и *Сабрана дела* и која су их најавила.

Ово је данас најзначајнији тренутак у рецепцији књижевног дјела Борислава Михајловића Михиза и у успостављању његовог статуса у српској књижевности и критици. То је разлог за радост сваком коме је српска књижевност на срцу.

Текстови приређивача – предговори и коментари уз ово издање – озбиљан су научни и истраживачки допринос проучавању Михиза. Приређивачи су дошли до проналазака и открића. Предговоре приређивача, избор шездесет критичких текстова и дисертација Владана Бајчете омогућавају тростуко критичко сагледавање Михизовог дјела, што је риједак, па и јединствен случај. У први план су дошле критике Николе Кољевића, Славка Гордића, Љубише Јеремића, Слободана Селенића, Јована Ћирилова, Владете Јанковића, Љиљане Пешикан-Љуштановић и Гојка Божовића.

Честитам колегама приређивачима. Честитам Матици српској и суиздавачима: Универзитетској библиотеци у Београду и Читаоници у Иригу. Честитам нашем техничком уреднику Вукици Туцаков на огромном обављеном послу, стручном сараднику Милени Кулић, господину Владимиру Ватићу и коректору Татјани Пивнички Дринић. Добро знам која је енергија уложена у овај посао.

Српска књижевност је од данас богатија за једног комплетног Михиза. Обогаћене су и књижевна критика, и српска поезија, а нарочито аутофикцијска проза и српска драма.

Ово је лијеп празнички тренутак за Матицу српску, за два вијека постојања *Летописа Матице српске*, и Матице српске, за нешто мање од двије године.

Један велики посао је добро урађен. Имамо са чиме изаћи пред претке, и пред савременике, и пред потомке.

Добродошао, Михизе, у новом сјају, у облику и величини међу своје.

Др Јован Делић, дописни члан САНУ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
jovandelic.delic@gmail.com

Примљен: 10. децембра 2023.
Прихваћен за штампу децембра 2023.

UDC 821.163.41-2.09 Mihajlović-Mihiz B.
https:

Др Љиљана Пешикан Љуштановић

ДРАМЕ И ДРАМАТИЗАЦИЈЕ БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА

Драме и драматизације свакако обједињују један од најзначајнијих аспеката стваралачког рада Борислава Михајловића Михиза и један од естетских врхунаца његовог укупног дела. Ово особито важи за његове драме, нарочито за драму *Бановић Страхиња*, која, верујем, спада у неколико највреднијих остварења српске драме уопште. Настала као транспозиција познате песме Старца Милије, али и косовског певања уопште и нарочито песме *Смрт мајке Југовића*, ова драма је умногоме пресекла и битно преобликовала доминантан ток српске драматургије почетком шездесетих година двадесетог века.

Насупрот филозофској запитаности над општим питањима људске природе и трајања, коју намеће низ мисаоних драма које су у српску драматургију уносиле елементе античког мита; историјске личности и догађаје опште историје; филозофску спекулативност и запитаност над темељним антрополошким питањима; или измаштане псеудоисторијске просторе, збивања, личности и њихова имагинарна предања и митове – који су одликовали дела Јована Христић (1933–2002), Миодрага Павловића (1928–2014) и Велимира Лукића (1936–1997) – Михиз *Бановић Страхињом* на српске сцене враћа националне теме, српску усмену епику и епске јунаке, суштински, стваралачки и естетски преобликујуће српску (псеудо)историјску мелодраму која је доминантно обележила српске сцене у другој половини 19. века. Не само *Бановић Страхиња* већ и драма *Марко Краљевић*, мање успела по суду критике и позоришне публике, представљају саме врхунце овог драмског тока, не само у односу на историјске мелодраме Јована Суботића, Матије Бана, Милоша Цветића, па и Бранислава Нушића већ и у односу на дела Јована Стерије Поповића, Лазе Костића и Ђуре Јакшића, која се тематски могу везати уз овај жанр, али су прерасла његове жанровске одреднице.

И *Бановић Страхиња* и *Марко Краљевић* у уопштени простор филозофске расправе и политичке алегорије уносе свежу, ироничну, живу *људску* причу, истумачену на нов и оригиналан начин. Супротстављајући женску и мушку причу, људску једноставност и непретенциозност својих главних јунака и особену манипулацију историјом и историјским памћењем њихових

антагониста, Борислав Михајловић Михиз на сцени поставља једно од темељних питања српске историјске свести – питање издаје и верности. Он тако за живота обједињује своје четири драме (*Бановић Страхиња*, *Марко Краљевић*, *Капетан Сајлер* и *Оптужени Пера Тодоровић*)[1] под насловом *Издајице*. Обједињавајући на сцени трагичне издаје и самоиздаје својих јунака, Михиз упечатљиво супротставља мале људске приче с великом причом века, чији су носиоци психолошки продубљени ликови, осенчени елементима ироније и људском трагиком.

Приморан да изда, а суочен са општом осудом оних због којих је ту издају и самоиздају починио његов *Марко Краљевић* чека своје ново и ефектније сценско упризорење. *Капетан Сајлер* драма је о фанатику и фанатизму. Вилхелм Сајлер, „најбољи Немац Баната“, сазнаје да је син Јеврејина Мелхиора Вајса и Катарине, понемчене Словакиње, трагикомични је издајник аријевске чисте расе, свог поочима и полубрата, које сматра недостојним, своје љубави, али и своје праве крви. И најмање успела Михизова драма *Оптужени Пера Тодоровић* своје стваралачко оправдање и могућу сценску релевантност постиже укрштањем издаје и самоиздаје историјског Пере Тодоровића (1852–1907), значајног публицисте, који је од ватреног републиканца, присталице Светозара Марковића и једног од оснивача радикалне странке, после смртне пресуде због удела у Тимочкој буни и краљевог помиловања, постао одани монархиста и обеновићевац. Михиз овде осветљава психолошку, социјалну и историјску подлогу ренегатства, али значењску универзалност коју поседују остале његове драме досеже. само повремено у сценама у којима симболички квалитет превазилази чињеничку документарност, попут оне у којој Тодоровић, уместо форинтом, возну карту која му омогућује бекство из Аустроугрске, одакле је протеран, и из домовине у којој га чека четири године робије – плаћа српском ратном медаљом за храброст.

Национална историја није у Михајловићевим драмама само конвенционална позадина збивања већ непосредно, активно обликује судбине ликова. Управо зато Михизове драме имају не само високе књижевне квалитете већ и још увек неискоришћени сценски потенцијал. Сложени, продорни, духовити и иронични дијалог који је овај аутор започео са националном историјом и властитом савременошћу још увек је актуелан.

У целини узев, и драматизације Борислава Михајловића Михиза откривају његову суштинску посвећеност националном позоришту и историји, културној и политичкој. У књизи у оквиру сабраних дела обједињене су сачуване драматизације Борислава Михајловића Михиза: 1. *Војводина – поетска панорама* (премијера 29. 11, 1956, Српско народно позориште, Нови Сад. Режија Јован Коњовић); Радоје Домановић, *Страдија. Сатира у два дела* (премијера 30. 11. 1958, Српско народно позориште, Нови Сад. Режија Јован Путник); Бранислав Нушић, *Аутобиографија* (премијера 15. 10. 1960. Српско

[1] Драмолет *Стрижено-кошено*, објављен у *Летопису Матице српске* 1960. године, укључен је у прилоге књиге драма у оквиру сабраних дела.

народно позориште, Нови Сад. Режија Душан Родић. Премијера 22. 10. 1960, Народно позориште, Ниш. Режија Александар Гловацки, премијера 8. 10. 1961, Београдско драмско позориште. Режија Александар Гловацки); Леонид Леонов, *Лопов* (премијера 26. 11. 1965, Народно позориште, Београд. Режија Бојан Ступица); Меша Селимовић, *Дервиш и смрт* (премијера 29. 9. 1970, Народно позориште, Ниш. Режија Рајко Радуковић. Премијера 29. 4. 1971, Атеље 212, Београд. Режија Бранко Плеша); Милица Јаковљевић – Мир Јам, *Рањени орао или смеју ли девојке допустити пробу пре брака* (премијера 12. 3. 1972, Атеље 212, Београд. Режија Соја Јовановић); Матија Бећковић, *Међа Вука Манитога* (премијера 18. 5. 1978, Народно позориште, Београд. Режија Слободанка Алексић); Борислав Пекић, *Цинцари или корешподенција* (премијера 5. 2. 1980, Атеље 212, Београд. Режија Арсеније Јовановић); Петар Петровић Његош, *Горски вијенац*, са Матијом Бећковићем (премијера 16. 12. 1980, Народно позориште, Београд. Режија Вида Огњеновић); Добрица Ћосић, *Колубарска битка* (премијера 29. 12. 1983, Југословенско драмско позориште, Београд. Режија Арсеније Јовановић); Борислав Пекић, *Заклети спасилац дављеника* (премијера 1. 12. 1985, Атеље 212, режија Ненад Илић); Добрица Ћосић, *Ваљевска болница* (премијера 31. 1. 1989, Југословенско драмско позориште, режија Дејан Мијач). Рукопис драмског колажа, сачињеног од административне преписке из доба Обреновића, *Капетан – капетану* (премијера 28. 12. 1965, Атеље 212, Београд. Режија Јован Коњовић) није сачуван. Из књиге посвећене Михизовим драматизацијама изостављен је и текст Ведикиндове *Лулу*, пошто је приређивачица сматрала сам да он не може бити третиран као драматизација, јер је реч о драматуршкој интервенцији у изворном драмском тексту, који је обједињен још за ведекиндовог живота.

Преко својих драматизација Михиз води особени стваралачки и *вреднујући* полилог: са писцем, делом, редитељем и глумцима, публиком. Бирајући шта ће и кога ће извести на сцену, он истиче оно што види као основне црте вредности изузетног дела. Ове драматизације представљале су значајан сегмент позоришног живота у Србији и СФР Југославији. Реч је о текстовима извођеним у најзаначајнијим позориштима, о успешним, утицајним и награђиваним представама. Борислав Михајловић је добио две Стеријине награде за драматизацију и адаптацију: 1961. године, на 6. Југословенским позоришним играма у Новом Саду, за Нушићеву *Аутобиографију*, у режији Александра Гловацког и извођењу Народног позоришта из Ниша; и 1982. године на 27. Југословенским позоришним играма, за Пекићеву *Корешподенцију*, у режији Арсенија Јовановића и извођењу Атељеа 212. Представа Домановићеве *Страдије* у режији Јована Путника и извођењу Српског народног позоришта, добила је 1959, на 4. Југословенским позоришним играма две носеће Стеријине награде: за представу у целини и за режију. Сем тога, представе по Михизовим драматизацијама имале су изузетан успех код публике.

Објављивање драматизација Борислава Михајловића Михиза сматрамо драгоценим подстицајем за (обновљени?) дијалог српског позоришта и културе, али и као подсећање о обиму и квалитету његовог укупног анга-

жмана у српском позоришту, књижевности и култури. Духовите, неукалупљене, живе, сценски провокативне, ове драматизације и данас воде свој импресивни дијалог са делима која су их инспирисала и публиком којој су намењене. Иза наглашене верности језику и стилу оригинала слути се приступ критичара који своје одушевљење пред лепотом и вредношћу туђег дела „спонтано отвара, широко као прозоре“[2], нудећи га будућим гледаоцима и читаоцима, преломљено кроз призму свог бритког и проницљивог духа.

Љиљана Пешикан Љушшановић
Филозофски факултет у Новом Саду
Одсек за српску књижевност и језик
joljilja@gmail.com

Примљен: 19. децембра 2023.
Прихваћен за штампу децембра 2023.

[2] Борислав Михајловић Михиз, „Ej, ала смо се састали бећари“, *Кришике и оїледи 1*, стр. 561.

UDC 821.163.41.09 Mihajlović-Mihiz B.
https:

Селимир Радуловић

ЧОВЕК СА *ЗЛАТНИМ МОЗГОМ*

Борислав Михајловић Михиз је био човек који је, читавог живота, на различне начине, даривао српску књижевност и културу, али и, најнепосредније, своје колеге и пријатеље. С разлогом га је, Матија назвао човеком са *златним мозгом*, који није имао *друге браће осим пријатеља*. Можда је најумесније предочити да су прве две Михизове књиге, посебно прва, већма сведочанство о иницијалном стадију оног процеса у којем је *попин Бора* израстао у *прву главу српске културе*, наговештавајући изузетне интелектуалне и књижевне потенцијале, неголи књиге које, у битноме, заокружују његово дело, као, на пример, *Портрети* или *Аутобиографија о другима.* Оне се, дакле, као што сам предочио у *Предговору*, хоће, пре свега, као дела у којима се уочава траг дарујућих бразди, које је изорао овај вредни аутор, пењући се ка врховима српске књижевности и културе друге половине XX в. Стога је умесно, рекао бих, уз Михизов став у *Аутобиографији о другима.* I, да је, у *Песмама,* уочљива *носталгија за завичајем из које провирује Јесењин, накривљени шешир сремачког праскоса, старинска сентиментималност и насиље риме*, придодати – има у њима и трагова несташлука бећараца, али и трагова оне изазовне (настасијевићке) атмосфере језичког згушњавања које *зрачи у више смерова*. Данас, седам и по десетлећа након изласка из штампе Михизовог првенца-самиздата, најпримереније га је одредити као неку врсту самоописа (односно самоинтерпретације), али и *помало скандалном књижицом стихова*, како је сам рекао, поводом изласка из штампе песничког самиздата, у разговору с Милутином Чолићем, предочавајући да се *поезијом није бавио.*

Антологија *Српски песници између два рата* обухвата избор из песничког дела осамнаест наших песника који су стварали између две *граничне* године – од 1918. до 1941. године. Кључни песници, односно, песници који су заузели највећи простор, с највећим бројем песама, у избору Борислава Михајловића Михиза су Оскар Давичо (шеснаест песама), Иво Андрић, Милан Дединац, Раде Драинац (по десет песама), Растко Петровић (девет песама), те Душан Васиљев, Милош Црњански, Станислав Винавер, Десанка Максимовић (по осам песама). С мог становишта – све погодак до поготка. У про-

лошком тексту, под насловом *Уместо предговора,* у којем даје информације о *критерију* и *карактеру* антологије, аутор наводи да није реч о студији, већ о антологији песника, у којој нису заступљене *лепе песме,* као *усамљени и често случајни производ једног тренутка,* већ даровите и снажне песничке физиономије. Осим тога, није се повиновао начелима *школа, праваца, група-ција и тенденција,* већ је трагао за *изграђеном, снажном* и *самосталном* личношћу, односно, за песницима који су, у наше песништво, унели *аутентичан тон* и *неепипонску новину,* код којих се истински дар стихотворства не може свести на меру техничког детаља. О сваком од осамнаест песника дат је аргументовани (и разиграни) микропоетички запис, с намером да *варијантно* и *рељефно* укаже на њихове најкарактеристичније црте, да изгради критички став за разумевање њиховог значаја (и статуса) у *многострукoм хору наше међуратне поезије.* Сводећи утиске о свом избору, аутор, напослетку, наводи да му је био циљ да српско међуратно песништво учини *рељефним* и *присутним,* односно, да читалаштву понуди његову *чеону* и *продорну* страну, ону *спасоносну и драгоцену карику којом се везује и наставља песнички ланац генерација и епоха.*

О антологији *Српски песници између два рата (1918–1941)*, писали су истакнути критичари ондашњег времена – Зоран Гавриловић, Милош Бандић, Милан Богдановић, Предраг Палавестра и други, што је и разумљиво, јер свака антологија изазива велику пажњу и драгоцена је свакој култури. Чини се да је најумесније рећи да је он, у њој, следио свој критичарски инстинкт, с вером да критика има задатак да дефинише и отвори границе књижевности, али и да је неопходан континуални дијалог између критике и онога што она критикује. Био је, од почетка до краја, имун на искушења практичара популарно-бесцељних парадокса који нас воде од *све је текст* до *ништа није текст* – и назад, односно, на искушења сцијентизованих погледа *хистеричне педантности.*

Сведочећи о Михизу, на почетку трећег десетлећа XXI века, из света, закоровљеног, с прахом, земним, на глави, и тешким приштом, уходиочевим, са свих крајева *општег Вавилона,* у којем психотронска средства, у трен, преокрећу сваку нашу ћелију, и о његовој антологији *Српски песници између два рата*, у којој је извајао њихове фигуре, присећамо се речи Николе Коњевића да је реч о јединому нашем критичару којега памтимо по надимку, односно, да Борислава Михајловића многи не знају, али да Михиза знају чак и *они који би волели да је заборављен.* Нек тако буде и надаље, кроз сва колена и колена.

Селимир Радуловић
Библиотека Матице српске
sradulovic@bms.ns.ac.rs

Примљен: 25. децембра 2023.
Прихваћен за штампу децембра 2023.

UDC 821.163.41.09 Mihajlović-Mihiz B.
https:

Др Драган Л. Хамовић

СВЕ МИХИЗОВЕ ДИМЕНЗИЈЕ

Борислав Михајловић Михиз био је нешто више од критичара и када је највише писао критику, али је постепено запосео уочљив простор и у неким другим књижевним врстама, најпре у драми, потом и као приповедач свог времена. Рад критичара је, по правилу, у дубљој позадини када управљамо поглед у књижевну прошлост. Служе књижевности, тачније књижевним вредностима, успостављају поредак у множини текуће продукције, проверавају наслеђене поретке и места унутар њих. Како је када то не чине како доликује, видимо у данашње време. Критика, иако формално егзистира теоријски опремљенија него никада, ни издалека не делује као ауторитет и путовођа, барем када га упоредимо са учинком медија.

Када изговарамо име *Михиз* подразумевамо најпре критички ауторитет који се уважавао и видно утицао на читалачку јавност. Разуме се, иза таквог имена, као и других имена упоредивог одјека, стајале су рубрике угледних штампаних, па и електронских медија. Да ли је статус критике – мислимо на речени ефективни утицај – у вези са променом статуса књижевности унутар савремене културе, сасвим је извесно. Али то је друга и дуга прича, није за ову прилику. Рећи ћемо, ипак, да ни помињане вредности одавно нису стабилне, него се стратешки доводе у питање, обрћу, поткопавају и руше, као у каквој повесној играрији с неизвесним последицама. Још и више изостаје потреба за критиком као изразом самосвести, сучељене са токовима што владају и диктирају општи смер. Сведоци смо раздобља глобалног пројектовања униформних истина и стилова, све огољеније и обухватније контролисаних. Такав контекст не трпи ни ствараоце као слободне несистемске личности, а камоли критичаре који би такав систем оспорили.

Борислав Михајловић Михиз се наметнуо усмереном енергијом од момента када је тоталитаризам титоистичког типа, тада у формирању, оцртао себи извесна ограничења. Тако су се, у простору стварања, могли испољити извесни несистемски тонови, тј. садржаји изван директног револуционарног диктата. Сам Михиз, као што знамо, собом је обједињавао склоност да испитује границе слободе у тексту и кроз јавна иступања, али и чуло опреза зарад опстанка у политички ригидним деценијама, унутар идеологије коју,

у основи, није прихватао, али се на њена правила игре адаптирао. У таквим лимитираним условима, могао је да обележи те деценије својим умним и „реакционарним“ потенцијалом, као чувалац и преносилац потиснутих традиција, али и афирматор креативних новина. Стварао је својеврсну аутомитологију, заокружену позном *Аутобиографијом о другима*, али је знао да ту исту причу о себи сагледа и са мање повољне, самоироничне стране, означавајући двострукост као цену свога и генерацијског одржања и остварености. Саставни део тога Михизовог самопредстављања јесте и мит о расипању његове стваралачке пажње на више страна, пре свега у домену усмених, урбаних легенди.

Пред крај живота, и сам Борислав Михајловић је настојао да пробере и сабере укус свог учинка, најпре у критици (*Портрети*) и драмском писању (*Издајице*), а потом и кроз мемоарску прозу *Аутобиографије о другима* и различне текстове од којих је склопио књигу *Казивања и указивања.* Када сагледамо штампане плодове приређивачких напора Михизових *Сабраних дела* пажљив читалац може видети колико овај опус, иако жанровски разуђен, одише унутрашњим јединством, без обзира на еволутивне промене, као залога истинске особености једног аутора. Уцело гледано, изнова потврђујемо утисак да је реч о фигури ретког кова, по књижевној интуицији и историјској свести, по културном ангажману који је неретко залазио у отпор и субверзију, али и по уметничком сензибилитету. Такође, не можемо овде, листајући *Сабрана дела*, превидети ни нежељене текстуалне трагове друштвеног контекста, и по ономе како су неке теме представљене и по томе шта је све остављано по страни. У том смислу, пратимо изражајни распон у знаку опрезног померања оквира слободе почев од прве деценије комунистичке диктатуре, неизбежне реторичке завесе преко неподесних тема, али и, напокон, крајње отворен и наоштрен критички дискурс у најкаснијем периоду Михизовог оглашавања.

Остварењу *Сабраних дела* важан ослонац била је библиографија Михизових радова (Марија Јованцаи, Весна Укропина, Слађана Суботић), при задатку да се у издање окупе све релевантне књижевне чињенице, чак и ако су остале изван домашаја претходних ауторових селекција. За овај пројекат потпора су били и резултати истраживања Владана Бајчете у раду на докторској дисертацији о Михизу. Бајчета је, заправо, у послу сабирања Михизових текстова, понео троструку улогу. Приредио је критичко-есејистички опус, расклопио ауторске изборе критика и огледа у којима је наш критичар исказао своју (тадашњу) ауторску вољу, те изнова саставио, са видљивим текстовним допунама из периодике, у два жанровски одељена тома. Потом је сачинио, за завршни том *Сабраних дела*, хрестоматију критичких текстова о делу Борислава Михајловића Михиза, у чијем је саставу и предговор Јована Делића, општи поглед на домете и место овог аутора у нашој књижевности и на „загонетку“ његове вишестраности, имајући у рукама исходе овога колективног подухвата. Напокон, формално изван ове едиције (али наслоњена на *Сабрана дела* чак и визуелно), штампана је и Бајчетина доктор-

ска дисертација *Борислав Михајловић Михиз, критичар и писац* (2021). Ретку привилегију је тиме млади истраживач задобио, али и довољно оправдао својим уделом у овој едицији од шест наслова у девет томова.

Опус Борислава Михајловића Михиза може се поделити на сегменте шире познате и оне мање познате, чак и књижевним професионалцима. Међу познате али мање читане ствари треба уврстити песнички првенац Борислава Михајловића, такође одавно митологизован али и самоскрајнут, као и рани антологичарски захват, *Српски песници између два рата* (*Поезија и антологија*, прир. Селимир Радуловић). Самиздат *Песме*, одмах иза рата, био је сам по себи акт субверзије. То су стихови михизовске „контролисане субверзије“, али и са дискретним тематским и смисаоним концесијама захтевима поратне агит-проповске политике.

Таквог бунта налазимо не само у познатијој (неретко навођеној), епилошкој песми *Којим смером* сачињеној од инвектива према актерима тадашње песничке сцене, него и у неким другим песама ове самостално објављене збирке. Иза политички подобног Масуке што кука, у тој песми се, старим кораком, краде, тачније прикрада, „лањски Црњански“, односно његов лирски сензибилитет, непожељан у годинама учвршћења нове револуционарне и традицијски ништитељске власти.

Михизову антологију *Српски песници између два рата* (1956) такође треба читати контекстуално, донекле у субверзивном кључу. Наиме, међу дозвољене, присутне и правоверне песнике, уводи и потиснуте грађанске песнике међуратног периода, врло издашно по броју уврштених песама. На тај начин, Михиз сигнализује да песничке вредности српског језика чине јединство, макар како тренутно просуђивали идеолошки цензори. Овај наук важан је и сада, када се јединство српске књижевности систематски подрива фронтовским поделама на националисте и мондијалисте, уз опортунисте регионалних, југосферичних аспирација.

Многима данас може промаћи, или ће то евидентирати као хронолошки превид, чињеница да Михизов избор почиње несрећним и кратковеким Душаном Васиљевом. Аутор песме *Човек пева после рата* ни по којем мерилу не би могао да испредњачи у том низу међуратних песника, осим по години смртног одласка. Груба произвољност, помислили бисмо, уколико не претпоставимо резон антологичара да је било целисходније Црњанског не истурати на прво место које му припада. Васиљев није доспео да буде политички споран, а у прочељу избора, још са антиратним песмама, заклања реакционара Црњанског, те друге водеће песнике изван левице, на пример Настасијевића или Винавера. Овакве стратегије опреза, лукавства приређивачког ума, имали су за циљ да обезбеде пролаз на будним капијама контроле. Тако се, поступно и тактично, повраћало право на постојање аутора које су победници прецртали, а без којих српска поезија не би остала на својој висини. Али, требало је и то смети, у име књижевних разлога.

У употпуњеном критичко-есејистичком опусу може се видети рељефнија слика Михизовог рада у критици, не само књижевној. Ту су и неретки

текстови о позоришту и о ликовним ауторима. Ширина и смелост критичке објекције, поред импресивног импресионистичког начина, објашњава како је Михиз стекао статус утицајног критичара. Ишао је у сусрет занимљивим или осетљивим темама. У есејима показује смисао за сликовито изведене синтетичке увиде у књижевне појаве већ заокружене и спремне за оверени улазак у канон, или као зналац који из књижевне прошлости извлачи значења и личности важне за савремени видокруг.

Двотомник који сабира *Драме и драматизације* чини се посебно важним за целовитије представљање Михизове књижевности. Драмски текстови су већ били сабрани, али су Михизове драматизације савремених дела и оних из књижевне класике остале расуте или у рукопису. Љиљана Пешикан Љуштановић је, у предговорима речена два тома, пружила меродаван и више него инструктиван поглед на Михизову средишњу ауторску активност мимо критике. Театар, као изнуђено прибежиште критичком перу које је често измицало контроли, донео је модерној српској драми остварења што значе креативан заокрет од тренда модерне реинтерпретације класичних драмских наратива, или просторно удаљених (псеудо)историјских предложака, према ослонцу на ликове из домаће епске класике, чији епски садржај није испражњен, него обремењен ширим егзистенцијалним хоризонтима.

Бановић Страхиња и Краљ Марко оличавају националне симболе, али су њихови изазови и савремени и општечовечански. По аналогији са Миљковићевим тежњама да поетску модерност заснује на националним симболима, Михиз то исто чини у драми, интелигентно и успешно. Краљевић Марко је, у неку руку, данас још актуелнији, у светлу теме манипулативних стратегија обликовања јавног мњења, тј. наратива склапаних у центрима политичке моћи. Извесна померања у драмској оптици и обради ликова и тема из ближе и даље прошлости исказују и комади у чијем су средишту идентитетски пољуљани нацистички официр (*Командант Сајлер*) и најдаровитији наш политички конвертит из 19. века (*Оптужени Пера Тодоровић*).

Драматизације Михизове, како пише ауторка предговора, биле су „значајан сегмент позоришног живота у Србији и СФР Југославији“, чине је жанровски веома различита књижевна дела, од Његоша, Нушића и Домановића, до Селимовића, Ћосића и Пекића. Изузетак са стране представља драмска прерада романа једног од значајних руских писаца совјетског периода (Леонов, *Лопов*). Посебну пажњу читалаца чије су склоности да обједине поезију и позорницу привлачи „поетска панорама“ *Војводина*, тј. колоритно сценско упризорење песама о Михизовом ширем завичају, пречанских песника у вековном распону, тематска лирска антологија приређена за сцену.

Свакако да је *Аутобиографија о другима* најпопуларније Михизово дело, у неку руку средишњица опуса. Ова мемоарска проза из два дела (прир. Иван Негришорац) дата је у два тома, на чијем је крају додатак сачињен од пет завршених одељака недовршеног трећег дела. Дело и довољно документарно и високо књижевно, извор је проверљивих чињеница о једном временском периоду, колико и извор естетског уживања у свим аспектима уметничког приповедања: од описа, нарације до портрета. Прича *Пијана ноћ са Крцуном*,

дата у додатку, значила је у часу појаве инсајдерско осветљење неких од кључних личности српског комунизма. А један од одељака друге књиге *Аутобиографије о другима* упознаје нас са тиме да велики подухвати често крећу из једне главе, из добро образложеног концепта, чак и у времена непогодна за такве темељне пројекте. Реч је о Михизовом исказу о томе како је зачињана идеја о едицији *Српска књижевност у 100 књига*, онда када је ваљало тихо али упорно бранити један културни континуитет, у околностима неупитне политике окренуте ка пројектовању новог човека и друштва.

Најпосле, *Казивања и указивања* сабирају, у првом делу, текстовне доказе разноликог ауторовог учешћа у јавном животу током више деценија, а у другом делу сведочанство о пишчевом опозиционом деловању осамдесетих и почетком вишестраначких и ратних деведесетих година. Други део, логично, има посебну вредност, документарну, али и тај уређени низ наводних „пабирака“ носи отисак једне грађанске изузетности коју можемо накнадно коментарисати и спорити, али је тешко можемо игнорисати.

Критичка опрема *Сабраних дела*, осим приређивачких предговора, садржи и напомене приређивача, које се односе на текстолошка питања, опис приређивачких проблема и интервенција, објашњења контекста од значаја за разумевање текстова, али и одговарајуће библиографске деонице, као што су пописи извођења драмских текстова или критике тих представа. Именски регистри такође су део опреме већине томова. Немалу заслугу и знатан терет обимног посла поднели су и стручни сарадници из „задњег импресума“, у разним улогама: Милена Кулић, Татјана Пивнички Дринић, Вукица Туцаков... Поменућемо и ефектно, сведено решење корица, чији је потписник Атила Капитањ.

Сабран и допуњен, Михиз се чини још значајнији и целовитији. То је оно што поврх свега показује колективни подухват приређивања *Сабраних дела Борислава Михајловића Михиза*, под капом Матице српске. Сабирање опуса једног од заслужних Матичара, посао започет о стогодишњици његовог рођења, представља редак случај плодне синергије најстарије наше културно-научне установе и културних ресора државе и покрајине са чијег тла је писац потекао. Михиз се, овако уцело гледано, указује у више димензија, не само као књижевна, него и културна и друштвена фигура, оријентир за сналажење и одређивање у динамичном и метежном веку који је живео. Нарочито је Михизов опус важан за веродостојно оснажење, одасвуд подриваног, српског и слободарског идентитета историјског подручја званог Војводина. А постојаност се заснива на постојаним вредностима, какве је предочавао и стварао.

Др Драган Л. Хамовић, научни саветник
Институт за књижевност и уметност у Београду
hamovicdragan@gmail.com

Примљен: 25. марта 2024.
Прихваћен за штампу марта 2024.

UDC821.163.41.09 MIHAJLOVIĆ M.B.

Иван Негришорац

НАПОМЕНЕ О САБРАНИМ ДЕЛИМА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА

Прича о Михизовим Сабраним делима (Матица српска – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић" – Српска читаоница, Нови Сад – Београд – Ириг, 2021–2023) почела је 18. марта 2019. године, када је у Иригу свечано отворена обновљена кућа попа Гојка Михајловића, а у њој је изложена и нова стална поставка изложбеног материјала везаног за живот и рад Борислава Михајловића Михиза. Цео тај процес обнове финансирали су Министарство културе и информисања Републике Србије и Покрајинска влада АП Војводине, па су најважнији гости на тој свечаности били тадашњи министар културе г. Владан Вукосављевић и председник Владе г. Игор Мировић. Свечаност коју је организовала Српска читаоница у Иригу и њена директорка госпођа Вера Новковић, била је веома успешно реализована, уз присуство великог броја представника културних, научних и образовних установа, значајних стваралаца и друштвених радника, као и поштовалаца Михизовог дела.

Видно задовољни због свега што је учињено, г. Вукосављевић и г. Мировић су се, на ручку на којем се нашао један мањи број званица, гласно запитали шта то још можемо урадити за драгог и поштованог Борислава Михајловића Михиза. Сматрајући да би на овакво љубазно и друштвено одговорно питање било неуљудно не одговорити, одмах сам рекао како би најбоље било објавити сабрана дела овог писца. Тим подухватом би се претресло све што би се нашло у ауторовој оставштини, али би и само објављивање његових драматизација и преписке био задатак од највећег могућег значаја за српску књижевност и културу. Министар Вукосављевић и председник Мировић су одмах реаговали крајње позитивно и благонаклоно, обећавши да ће обе државне структуре стати иза оваквог подухвата. Предлог су уз то подржали и управник Библиотеке Матице српске г. Селимир Радуловић, као и директорка Иришке читаонице гђа Вера Новковић, па смо се веома брзо договорили да посао припреме Сабраних дела организује Матица српска, да помажу Библиотека Матице српске и Српска читаоница у Иригу, а да издавачи буду

Матица српска и Српска читаоница у Иригу. Такав договор је благосиљала и Михизова ћерка, гђа Мила Јанковић, која је обећала да ће нам на располагање ставити породичну архиву како бисмо могли прегледати све што је сачувано од необјављених списа. Ове амбициозне договоре запечатили су републички министар културе и председник покрајинске Владе поновљеним обећањем о подршци, па смо се тог мартовског дана, после угодног ручка, још угоднијег разговора и обећавајућег договора, разишли са осећањем да смо на прагу нечег веома занимљивог и вредног. Хвала свим учесницима овог драгоценог разговора!

Не часећи часа, известио сам Председништво Матице српске о овом договору, па смо одмах кренули и у његову операционализацију. Потпредседник Матице српске проф. др Јован Делић и ја смо се договорили о предлогу састава Уређивачког одбора, тај састав је Председништво предложило Управном одбору, као и идеју да Матица српска припреми Михизова дела, а то је са задовољством прихваћено и правоваљане одлуке су веома брзо донесене. Уређивачки одбор је радио у саставу: Иван Негришорац, председник; проф. др Јован Делић, дописни члан САНУ; проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић; г. Селимир Радуловић; др Драган Хамовић; др Владан Бајчета. Пошто је дата сагласност свих предложених, а уз то је мало потрајала читава процедура заснивања овог пројекта, Организациони одбор је почео да ради и пре коначног избора, па је начинио основни концепт Михизових Сабраних дела, поделио улоге свих чланова и чак смо се договорили да кренемо са послом не чекајући коначну реч надлежних државних чинилаца. Договорено је да Сабрана дела буду организована у шест књига: књ.1: *Поезија и антологија*, приређивач Селимир Радуловић; књ.2: *Критике и огледи*, прир. Владан Бајчета (два тома); књ.3: *Драме и драматизације*, прир. Љиљана Пешикан Љуштановић (два тома); књ. 4: *Аутобиографија – о другима*, прир. Иван Негришорац (два тома); књ. 5: *Казивања и указивања*, прир. Драган Хамовић; књ.6. *Књига о Михизу*, прир. Владан Бајчета, поговор Јован Делић. Тако се почетна идеја срећно развијала, а то је подразумевало и да Матица српска студију Владана Бајчете *Борислав Михајловић Михиз: Критичар и писац* објави са истим графичким решењем, те да то исто учинимо и са Михизовом Сабраном преписком, кад проф. др Зорица Хаџић Радовић буде довршила ту жељену књигу.

Потпуни концепт Михизових Сабраних дела био је сачињен већ с јесени 2019. године, а надлежне инстанце биле су обавештене о тој припреми. Како су настале неке тешкоће око финансирања самог пројекта, дошло је до извесног застоја, да би тешкоће биле отклоњене тек крајем 2020. године када се – на предлог министра Вукосављевића – носиоцима подухвата прикључила Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ из Београда и њен директор проф. др Александар Јерков: у овој установи су, наиме, постојала извесна средства која је требало да буду враћена Министарству, па се учинило да би на опште задовољство то могло бити усмерено управо ка Михизовим Сабраним делима. Договор је лако постигнут, па се одмах кренуло ка реализацији подухвата. Књиге су излазиле по годишњим колима, започе-

тим 2021. а коначно завршеним 2023: књ. 1: *Поезија и антологија* (2022), књ. 2: *Критике и огледи* 1–2 (2021), књ. 3: *Драме и драматизације* 1–2 (2023), књ. 4: *Аутобиографија – о другима* 1–2 (2023), књ. 5: *Казивања и указивања* (2021), књ. 6. *Књига о Михизу* (2022); Бајчетина студија *Борислав Михајловић Михиз: Критичар и писац* објављена је 2022, а уз то је Владан Бајчета почео са организацијом годишњих скупова Српске читаонице и Матице српске, од којих су изашли зборници критичких радова *Михизов век* (2022) и *Импресионистичка и стваралачка критика* (2023). Рекло би се да је овакво посвећење Михизовом опусу обезбедило много тога од значаја за разумевање и тумачење не само личног ауторовог опуса него и многих других, сродних појава српске књижевности, посебно књижевне критике.

Током саме израде ових књига све је текло са – неком би се могло учинити – превеликом и преспором поступношћу. Ипак, та спорост и поступност показале су се драгоценом управо у оним кључним пословима у којима смо очекивали да би могло бити извесних архивских допуна пишчевог опуса: то се највише односило на књиге *Драме и драматизације* и *Аутобиографија – о другима*. Највећа тешкоћа у обављању ових послова садржана је у чињеници да је трајна одсутност Миле Јанковић, тј. њен живот у Минхену, учинила да се није могло доћи до свега онога што је остало у Михизовом стану: архивска грађа је напросто била тешко доступна, а реална је била помисао да би се ту могло наћи нешто изузетно важно. Проблеми су се посебно умножили кад је, нажалост, Мила Јанковић преминула у јесен 2022. године, те кад је постало неизвесно шта ће се десити са архивским материјалом. Највише очекивања имали смо у вези са преписком, те могућим проналаском текстова драматизација и евентуалним допунама за *Аутобиографију – о другима*. Те књиге су у лето 2023. биле припремљене, а *Драме и драматизације* чак и преломљене и сасвим спремне за штампу. Добио сам на коначни преглед те књиге, али сам срећним стицајем околности и случајности (ако случајности постоје?) ипак оставио те књиге да мало сачекају, те да оду у штампу заједно са *Аутобиографијом*.

А онда се збио један чудесни преокрет: гђа Вера Новковић је сазнала да је у оквиру породичних расправа одлучено да гђа Вера Коњовић може да издвоји све што је Михизова лична архива и да се о томе лично побрине. Чуо сам се телефоном са госпођом Коњовић и она је исказала спремност да о свему отворено поразговарамо: хвала јој за такву спремност и за посвећеност овом драгоценом послу! У тај договор се од самог почетка, изузетним прегалаштвом и стручношћу укључила управница РОМС проф. др Зорица Хаџић Радовић, па је она елегантном и примереном комуникационом пажљивошћу, којој сам и ја накнадно помогао и, као челник Матице српске, пружио све потребне гаранције. Тако смо из свих ових тројних разговора изашли са потпуном увереношћу у заједнички успех: гђа Вера Коњовић је схватила да Матица српска пружа најозбиљније могуће гаранције за чување, неговање и публиковање Михизове архивске грађе, Зорица Хаџић Радовић је, и као управница РОМС и као водећи истраживач, лично гарантовала да ће све бити

урађено по највишим стандардима, а моја маленкост је гарантовала да Матица одиста преузима часну, дуготрајну обавезу, архивског рада на Михизовој баштини. Све то је било веома значајно за довршетак Сабраних дела: пронађени су неки дотле недоступни текстови драматизација и једна необјављени мемоарски запис, а коначно је разрешено питање је ли трећи том *Аутобиографије* био написан или није. Истовремено су постигнути договори омогућили да се рукописна грађа у потпуности концентрише у Матици српској, те да реално можемо очекивати да Зорица Хаџић Радовић, уз будно око гђе Вере Коњовић, у једном тренутку очекивано заокружи Михизову Сабрану преписку. Тако су срећно завршени послови на припреми и објављивању Сабраних дела Борислава Михајловића Михиза: последње књиге су изашле о београдском Сајму књига 2023. године, а притом су успешно разрешена различита приређивачка, текстолошка питања без којих би успешност овога посла била далеко мање убедљива. Уследиле су потом промоције овог издања, прво октобра 2023. на Сајму књига у Београду, потом награда за издавачки подухват на Сајму књига у Новом Саду марта 2024, представљање у Матици маја 2024, а догодиће се и низ других сличних чинова на разним другим местима.

Приређујући четврту књигу Михизових Сабраних дела која обухватају двотомну *Аутобиографију – о другима*, написао сам „Напомене приређивача“, те у њима детаљно известио са којим проблемима сам се суочио у припреми овог издања. О томе пак шта као читалац и тумач овог Михизовог дела треба да истакнем, написао сам читаву студију која је вишеструко превазилазила обим намењен предвиђеним предговором: стога ће ова студија изаћи као засебна књига. Тиме сам испунио једну давну своју жељу, ћутке исказану још приликом мог првог читања Михизових мемоара, док сам уживао и дивио се приповедној вештини овог сјајног и непредвидивог критичара свега постојећег.

А када погледам ових шест књига са укупно девет томова Сабраних дела Борислава Михајловић Михиза обузме ме тихо, помало сетно задовољство. Задовољство је због самих Сабраних дела, она су ту, а Матица српска је започела са издавањем оваквих најзахтевнијих, озбиљно припремљених издања. Уз то су чињене додатне, драгоцене ствари, неке ништа мање драгоцене тек ће бити обелодањене, па је задовољство одиста велико јер је око Михиза и његовог дела нешто битно померено у позитивном смеру, а добијени су или ће бити добијени резултати без којих у будућности истраживачи напросто неће моћи. Сета ме пак прожима јер, нажалост, међу живима нема гђе Миле Јанковић, Михизове ћерке, која је од почетка учествовала у договорима, али која стицајем околности није видела чак ни прво коло тек изашлих двеју књига Сабраних дела: књиге су се појавиле баш пред сам њен повратак у Минхен, где је живела, али је она морала на пут, па није имала времена да јој изашле књиге доставимо на увид и, верујем, на истинску радост. А кад се има у виду и то да је за Михиза учињено чак и више него што је првобитно планирано, онда бисмо могли рећи да би и сами Михиз,

с оне стране овога света, могао са задовољством и са сетом климнути главом. Израда Сабраних дела очигледно је послужила као подстицај за много шире и обухватније послове, а у том смислу је постигнута пуна аналогија са самим Михизовим текстовима: и они су, наиме, увек подстицали друге и помицали су догађаје на кретање и промене, на нове стваралачке подухвате! Уосталом, кад је о Михизу, вечитом бунтовнику и модернистичком традиционалисти реч, није ни могло другачије бити! Зато нека је њему мир и покој на оном свету, и нек му је хвала за све што је чинио за српску књижевност и културу!

UDC 821.163.41.09-13:398(049.32)

СТАРИНЕ И ИСТОЧНИЦИ СРПСКОГА ЕПА

(Александар Лома. *И на небу и на земљи. Огледи о коренима српске и словенске усмене епике*. Коло CXIV. Књига 768. Београд: СКЗ, 2023, 477 стр.)

Академик Александар Лома јединствена је личност у српској филологији у целом њеном трајању. Својим истраживањима у области ономастике и нарочито етимологије, као и историје религије с упоредном митологијом обогатио је знања о далекој прошлости српскога народа – по правилу прекривена, затамњена или искривљена наносима из познијег времена. Тако је настала и прва књига из истога тематског круга, *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*, објављена 2002. године. Проф. Лома је више деценија био руководилац Етимолошког одсека Института за српски језик САНУ, председник је Одбора за етимолошки речник српског језика и Одбора за ономастику САНУ; уредник је и један је од главних аутора *Етимолошког речника српског језика* и *Приручног етимолошког речника српског језика* – да поменемо само оно што се непосредно тиче бриге о српској науци.[1] Излажење књиге проф. Ломе у оквиру Кола СКЗ једна је од оних идеалних прилика када угледна едиција којом је у великој мери обликован читалачки укус и негована култура српске публике 130 година (од оснивања, 1892) чини част аутору – али и ништа мање када угледни аутор чини част истој тој едицији. А тај аутор још се у својој младости сусрео с Колом. Од малена њега су занимале класична митологија и епска поезија, како истиче у предговору (стр. 7), а оне године када је уписао Филозофски факултет у Колу се први пут појавила књига *Миш и релиција у Срба* Веселина Чајкановића, такође професора класичне филологије (1973),[2] и

[1] Четврта свеска тезаурусног и први том сажетог речника објављени су исте године када и књига „И на небу и на земљи“, о којој овом приликом говоримо (2023). Треба још поменути једну изузетну књигу нашега аутора – *Топонимија Бањске хрисовуље. Ка осмишљењу старосрпског топономастичког речника и бољем познавању општесловенских именских образаца*, објављену 2013. године.

[2] Веселин Чајкановић је прогоњен одмах по окончању Другога светског рата, да би убрзо потом умро (1946). Његово дело пало је у заборав, док га није ученик његов, Војислав Ђурић, приређивач знамените „Антологије народних јуначких песама“ (прво издање 1947) и оснивач Катедре за општу књижевност и теорију књижевности у Београду, вратио у живот. Најпре је сабрао Чајкановићеве радове објављиване у Међуратном периоду у домаћим часописима у књизи *Миш и релиција у Срба* (1973), а врхунац и потпуну рехабилитацију Чајкановићева места у историји српске науке и културе представљају *Сабрана дела из српске релиције и митологије*, објављена у пет књига у суиздању неколико издавачких кућа, међу којима је прва Српска књижевна задруга (1994). Последња је књига *Стара српска релиција и митологија*, коју је Војислав Ђурић приредио на основу незавршеног Чајкановићева

окончало се излажење тротомне синтезе о митологији и епској поезији Жоржа Димезила (Georges Dumézil), *Mythe et épopée*, I–III (Paris, 1968–1973). Чајкановићева књига је поновљена у Дивот-издањима СКЗ недавно, након пола столећа (2021). Чајкановићево и Димезилово дело, како истиче сам аутор, дали су му путоказ у истраживању корена српске епске поезије и он је дошао до сазнања „да су јуначке песме Косовског циклуса великим делом историзована и христијанизована обрада прастарих епских сижеа“ (стр. 8), што је и изнео на једном предавању поводом обележавања 600-годишњице Косовског боја (1989). Након тога су се низале прилике у којима је ова идеја разрађивана и продубљивана. Крупан догађај у српској култури представљало је објављивање књиге *Пракосово* (2002), након чега је аутор с несмањеним занимањем наставио истраживања у истоме смеру. Књига *И на небу и на земљи* сабира у себи већи број раније објављених, пажљиво одабраних и по потреби допуњаваних студија, штампаних на српском и другим језицима у угледним домаћим и међународним часописима и зборницима, преведених за потребе овога издања.

Иза предговора и увода који је посебно писан, с насловом 1. Обронци Китерона, висови Хеликона (стр. 13–34), следе четири нумерисана поглавља: I. Загробни корени јуначке песме, састављено од двеју студија (стр. 35–70) – 2. Песме с онога света. Индоевропско епско песништво и надгробне тужбалице (стр. 37–58), 3. Прасловенско слово (стр. 59–70); II. Језик и стих: прасловенско и праиндоевропско наслеђе (стр. 71–198), састоји се од шест студија – 4. Стилске и социолингвистичке равни прасловенског језика: речник и творба речи (стр. 73–95), 5. ’Два врана гаврана’. Corvus corax у словенској епици – компаративни поглед (стр. 96–129), 6. Бели шатор (стр. 130–139), 7. *Свијетло оружје*. Ћирилометодијевски превод псалама и словенска усменопоетска традиција (стр. 140–156), 8. Свјатогор и Марко Светогорац (стр. 157–181), 9. *У Будима у бијела града*. Прилог истраживању старине епског десетерца (стр. 182–198); III. Вукодлаци, живи мртваци: ратнички обреди и епска поезија (стр. 199–330), састоји се од три студије – 10. Како је Св. Маврикије постао црнац (стр. 201–226), 11. Свети Сава и облакогонци (стр. 227–284), 12. Срби и вуци у истраживањима Веселина Чајкановића (стр. 285–330); IV. Епски простор и време: космолошке и егзистенцијалне равни (стр. 331–423), састоји се од три студије – 13. Дунав(и) словенских народних песама и рана знања Словена о Подунављу (стр. 333–352), 14. Точак и колотечина. Поимање времена у епским традицијама старих Индијаца и Срба (стр. 353–385), 15. Српска ’Мала Илијада’ (стр. 386–423). Књига се завршава богатим списком извора и литературе (стр. 425–459) и индексом у којем су изабрани важнији појмови, теме, извори, митолошки и епски јунаци, историјске личности и географски објекти (стр. 461–476).

Наслов књиге, *И на небу и на земљи*, представља парафразу усмене формуле „ни на небу ни на земљи“ из познате Вукове приповетке, али и варијанте митолошке песме о вили која подиже свој град на облаку, и сликом коју он дочарава указује се на интерпланарност егзистенцијалних равни које се сучељавају у стварносно-митском кључу, садржаном у позадини српске јуначке песме. Јер, основна је теза *Пракосова* (2002) била – интерпланарност епске поезије. Као што се укрштају планови садржаја, древне митске представе у конкретизованим историчним реализацијама, проф. Лома се поиграва насловима и влада непрегледном палетом текстова, па у пуном разумевању смисла и препознавању повременог, успешног хумора ваља уронити у свет интертекстуалности, у којем је српска епска поезија део пан-

---

рукописа, осталог у Архиву САНУ под бројем 13531 (дело је први пут било најављено далеке 1924. године).

словенског и дубоког индоевропског наслеђа. Уводним текстом (*Обронци Китерона, висови Хеликона*) гради се мост према *Пракосову* (2002), разјашњава се речени основни карактер епског жанра и оцртава се онтолошки оквир архајског тумачења света, уграђен у епску слику. Претхришћанска божанства и у поезији опевани јунаци смештани су у надоблачне висине, на шта указује колико античка грчка митологија и други извори религијско-митске старине, на свој начин и српско поимање животног смисла, христијанизовано заоденутог у Царство небеско које се задобија смрћу у боју, што је опевано у српско-класицистичкој синтези Његошева Горског вијенца: „Што спомињеш Косово, Милоша? / Сви смо на њем срећу изгубили; / ал' су мишца, име црногорско / ускрснули с косовске гробнице / над облаком, у витешко царство, / ће Обилић над сјенима влада" (стр. 32). Језик којим се говори о овоме другом свету, у понечему другачији од говорног језика („језик богова"), био је песнички језик којим су људи славили богове у химнама и језик којим су се међусобно споразумевали први с другима. То је метрички сложен израз обогаћен стилским средствима – описним називима, метонимијама и архаизмима, заокруженим у нарочитим песничким формулама које су се преносиле и опстајале хиљадама година. Био је то, у извесном смислу речи, и језик српских гусларских песама.

У поглављу *Заīробни корени јуначке īесме* у првом тексту (*Песме с оноīа свеīа*) анализирају се улога и порекло хомерских сирена и вилâ из српске епике. Пре свега, скреће се пажња да сирене нису поларибе-поладевојке него птице са женском главом и грудима. „Сирене персонификују надгробне тужбалице које славе покојника и симболизују његов блажен живот после смрти" (стр. 47). С песмама једних и других, епским песмама, повезано је средишње место, сам предмет епске поезије, „јуначка слава" као вечна слава (уп. пие. **ḱleu̯os*, 'оно што се чује'). Јуначке песме спеваване су одмах по смрти јунака; уосталом, у српским јуначким песмама „славан" је готово само онај ко је славно умро. Овим путем потврђује се Чајкановићева идеја да је српска епска поезија пореклом од древних тужбалица, што претходи закључцима из светске науке, који су засновани на запажањима, на пример из Курдистана, где жене оплакују свакога покојника, а мушкарци само мушкарце који су погинули у бици или у нарочито несрећним околностима. Ове, мушке тужбалице временом су се одвојиле од погребног ритуала и почеле су се изводити као јуначке песме. У другом тексту (*Прасловенско слово*) објашњава се порекло и семантички потенцијал прасловенске речи **slovo*, по пореклу резултатива од праиндоевропског **ḱleu̯-*, 'чути', чији је првобитни колектив истога граматичког рода **slava*. С древним *словом* аутор повезује средњовековни књижевни жанр „слова" у новом, хришћанском контексту, разјашњавајући (привидно) синонимски однос прасловенског **slovo* и **rěčь*, где су обе речи означавале језички исказ, прва као похвални говор с тежњом ка литерарном формализовању, друга у општем, неодређеном смислу речи.

У поглављу посвећеном језику и стиху из најранијег периода (*Језик и сīих: īрасловенско и īраиндоевроīско наслеђе*) у првом тексту (*Сīилске и социолинīвисīичке равни īрасловенскоī језика*) сагледава се допринос прасловенског језика реконструкцији праиндоевропског песничког језика. Праиндоевропским се говорило пре пет хиљада година у бакарном и раном бронзаном добу и у њему је постојало језичко двојство испољено кроз свакодневни говор, тј. „језик људи", у опозицији с песничким језиком, тј. „језиком богова" као оруђем култа и усменог песништва, о чему је већ било речи. На примеру старогрчкога се види да је главна разлика између првога и другога била стилско-етимолошког карактера јер су изрази у првоме били обичне, непрозирне речи које се даље не могу анализирати, стилски неутралне, за разлику од другога у којем су коришћени описни изрази, маркираног карактера. Зато су у раном аристократском именослову коришћена сложена имена, преузимана из песничког језика, везана за обреде прелаза, док су у именослову нижих друштве-

них слојева преовлађивале фамилијарне и хипокористичке форме. Песничке формуле, по структури описни изрази, традиционално се реконструишу на основу грчко-индоиранских подударности, пре свега у хомерским еповима и ведским химнама, уз узимање у обзир староиранске Авесте и у новијој науци староанатолијских (хетитских и лувијских) свештено-митолошких текстова, где по правилу нема места за неупоредиво млађи словенски текстуални материјал, чији је и језик сам укинуо неке од првобитних бинарних односа на лексичком плану. Упркос томе, проф. Лома указује на поједине случајеве који би се могли испратити у најдубљу прошлост, донекле у самој епској поезији, чешће у обичном језику, у којем су накнадно раширени (нпр. **divьno čudo*, **Beri-slavъ* и **Jaro-slavъ*, **jьtę (na)děti*, **komon'ь* 'коњ', **medvědь*, **sъ-mьrtь* 'добра смрт' итд.). У другом тексту („Два врана гаврана") испитује се улога и порекло гаврана (птица различита од вране) у индоевропској традицији. Извориште му се налази на далеком северу Евроазије, хиљадама година пре појаве Индоевропљана, у палеолиту, пре одласка предака индијанских племена из Сибира у Северну Америку (више од десет хиљада година уназад), при чему није јасно да ли су далеки преци Индоевропљана били обухваћени истим религијско-митолошким комплексом или је он накнадно вршио утицај на њих преко иранског огранка индоевропске језичке породице, чији су припадници заузимали непрегледан простор евроазијских степа у првом миленијуму пре Христа. У палеосибирским заједницама гавран је представљао прашамана, али и културног хероја и демијурга. Код Иранаца он је представљао Митрину свештену птицу, код Германа Воданова свезнајућег саветника, код Грка пратиоца Аполона, бога светлости; у архаичним индоевропским традицијама везан је за ратничку смрт на бојном пољу и гласове о смрти, што је присутно и у јужнословенским народним песмама. У студији се анализира порекло мотива у песми *Смрт Марка Краљевића* и налазе се несумњиве везе с јерменским спевом *Неустрашиви Сасунци*. Испитује се српски мотив о два гаврана, без пандана у руској традицији (тамо нема њихова удвајања), којим почињу многе јуначке песме (стих „Полећела два врана гаврана"), па се врши етимолошка анализа формуле „(два) врана гаврана" и преиспитују се постојећа тумачења одговарајућих орнитонима у прасловенском, којима су означавани *вран* (**vornъ* < **varnas*; уз врану, **vārnā*) и *гавран* (**ga(jь)vornъ*, **kavornъ* или др.). Предлаже се ослањање на чакавско *gravran* (**garv-ornъ*), па се, поређењем с руским *жар-птица*, за шта се утврђује да је сложеница с везивним вокалом *-ŭ-* из *ŭ*-основа, закључује да је у прасловенском и **garv-ornъ* било сложеница истога типа (с индоевропском ознаком за птицу, **orn-*). Отуда би се могло сматрати да се у поменутој формули крије стари спој **vornъ garv-ornъ*, са значењем 'црна велика птица певачица'. У осталим текстовима истога поглавља (*Бели шатор*, *Свијетло оружје*, *Свјатогор и Марко Светогорац*, *У Будима у бијела град*) аутор доказује постојање непрекинутог низа од праиндоевропске епике, преко прасловенске, до српске јуначке поезије и руских билина. Посебно се обраћа пажња на стајећи спој *б(ој)ели шатор*, кога има и у српској и у руској поезији, иако је сама именица (*шатор*) рана позајмљеница; у том смислу, тај спој се мора пројектовати на прасловенску временску раван. Помало је неочекивано, пак, да се *б(ој)ели град* и *б(ој)ели двори* не могу као заокружене формуле испратити до прасловенске старине, за разлику од *б(ој)елих руку* (**běläji rǫcě* du.), које могу. Исто тако, синтагма *св(ој)етло оружје*, у млађој варијанти *св(ој)етла сабља* (*сабља* је рана позајмљеница), којој нема паралелâ у билинама, али има у староруским летописима, припада прасловенском песничком изразу (**světlo(je) orǫžьje* и **světlaja sabl'a*), у којем се среће упарена с *добрим коњем*, учествујући у грађењу представе о јунаку и његовим атрибутима. У Душанову законику чак се у једном члану помињу „коньдобрїи и wроужїе" (§ 48), при чему овај тип коња представља јахаћег коња, другачијег од товарнога, у другим изворима названог

кудрь конь (то су две расе коња – крупан, кратке длаке и мали, дуге длаке). Занимљиво је да један стих из ћирилометодијевског превода Псалтира: „прѣпоѣши сѧ ѫрѫжъемъ твоїмъ по бедрѣ твоеї сїльне“ (Пс 44.4), иако верно преноси грчки оригинал, користи изражајност прасловенске епске поезије. Марко Краљевић као историјска инкарнација јунака из прадавне поезије („Пра-Марка”) пандан је Свјатогору из руске традиције (последњем представнику старијег јуначког поколења) – типски и у детаљима, а на свој начин и Иљи Муромцу (првом представнику млађих јунака), који је с овиме у вези. Свјатогор борави и вечно почива на *Свѣтим ѣорама* (*Святые ѣоры*), баш као што се и место Маркове смрти смешта на планину, и Света Гора (Атонска) јавља као место његова вечнога починка. Треба претпоставити прасловенску (песничку) старину за паганску „свету гору“ (**svęta(ja) gora*), преузету као митологему од скитско-сарматских суседа с простора од приобаља Црнога мора до обронака Кавказа. У последњем тексту из ове целине објашњава се необична појава тзв. епскога генитива, задржаног из старине уместо акузатива правца, као и акузатива неживог објекта, ради очувања десетерачке структуре. Упориште за ову претпоставку пружа активирање тзв. епскога вокатива (нпр. *ал' бе-се-ди Бо-ѣо-са-ве слу-ѣа*) ради надокнађивања слога изгубљеног испуштањем слабог полугласника на апсолутном крају речи (шестосложни спој у псл. **Bo-go--sla-vъ slu-ga*), вероватно из тужбалица у којима је постојало непосредно обраћање покојнику у 2. лицу. У том смислу, и епски генитив је морфолошка реинтерпретација (без синтаксичких промена) фонетски конзервираног апсолутног свршетка речи у очувању шесточланих структура: **vъ Bu-di-mъ gor-dъ* чувало се у лику **у Бу-ди-мə ѣра-дə* (с променом **vъ* > **u*), што је у XIV веку, након вокализације полугласника, дало *у Бу-ди-ма ѣра-да*, које је због гласовног преклапања доживљено као генитив, услед чега су и остале структуре преиначене у генитивске, на пример **у новыјə/бѣлыјə ѣрадə* > **у новоѣа/белоѣа ѣрада* (с променом **vъ* + Acc., (Loc.) > **u* + Gen.). Слично чување крајњега полугласника одиграло се и у генитиву множине именица првих трију деклинација у српском језику у живоме говору, ван песничких структура (пр. *оѣанака*, *времена*, *села*). Потпуно исти случај догодио се у новијој прошлости са задржавањем муклог изговора *е* у оквиру француског александринца, попут српског полугласника *-ə*, на крају стиха, до почетка XX века (изговор секвенце „belle comme la neige“ као *bél-ə kó-mə la né-žə*). Постоји и један случај с летонским трохејским стихом у којем се вокали накнадно умећу, али овоме више одговара појава покретних вокала на крају речи у бугарштицама (нпр. *-оме* уместо *-ом*). Чување историјски слабога полугласника још је један од доказа велике старине српскога десетерца, у датом случају најмање хиљаду година, јер се његово ишчезавање из система догодило у X–XI веку.

Претпоследње поглавље посвећено је обредима ратничке иницијације у ширем и ужем смислу речи (*Вукодлаци, живи мрѣваци: ратнички обреди и епска ѣоезија*). У првом тексту (*Како је Св. Маврикије ѣостао црнац*) објашњава се како је свети Маврикије, пореклом Копт (+ 290), као свети ратник и заштитник немачке војске која је насилно покрштавала (и германизовала) паганске Словене на полапско-прибалтичком простору (уз заузимање њихове територије), од средине XIII века добио представу „црног“ ратника (кип) у Магдебуршкој катедрали у средишту садашње покрајине Саксоније-Анхалта, какве није било у остатку Немачке нити другде у Европи. Немци су у своме колективном сећању имали представу бога Одина (Водана) којег је у „дивљем лову“ пратила „мртвачка војска“ – сабласни ратници на коњима, црне боје, па су, да би савладали Словене, паганизовали свога хришћанског покровитеља као ратничко божанство. И Словени су, наиме, имали врховног бога Сварога или Сварожица, штованог под разним именима (као Црнобога или Црноглава, између осталога), за којега се сматра да је обоготворени огањ, попут

грчког Хефеста, односно латинског Вулкана, али и више од тога. Ширење коњаничке културе од Староиранаца међу Германе, Трачане и Келте донело је нови тип врховног бога са шаманским цртама – свим овим народима, па и Словенима, највероватније. Словенски бог рата, у том смислу, могао је одговарати германском богу рата, на шта је помишљао још, на свој начин, Веселин Чајкановић (само је мање извесно да ли је владала конкуренција између Сварога/Сварожица и Перуна, као између Одина и Тора међу Германима). Како наш аутор закључује, испада да су се „са обе стране“, хришћанске и паганске, германске и словенске, „сучељавали ’црни ратници‘“ (стр. 226). Разуме се, црна боја није хтонска сама по себи (мртвице одликује бледило, а не црнило), него је везана за проливање крви (у поезији *црна крв(ца)*), код словенских паганских божанстава крвожедност, и обред спаљивања погинулих ратника. У другом тексту (*Свети Сава и облакоїонци*), који полази од помена вукодлака у глоси Светосавског номоканона с тумачењима из 1219. године, уз 61. канон Трулскога сабора, коју треба приписати или самоме светом Сави или некоме од његових блиских сарадника, испитује се веза између светога Саве и древних народних веровања у „облакогонце“. Примећује се да је старосрпски фолклорни текст унет у црквенословенски језички контекст: у глоси се вели да се *облакы їонештеји* (преводни еквивалент грч. νεφοδιῶκται) у говору сељака називају *влькодлаци*, којима се приписује да изједају месец и сунце, тј. доводе до њихова помрачења. „Све су то бајке и лаже“, како глосатор сумира, што се може држати за рационалистички став састављача кодификације, другачији од става већине хришћанских критичара тога времена (по овима, то су „ђавоље радње“, а не бесмислице). Црква се супротстављала „чаробњацима“ из народа, столећима, који су, наводно, имали натприродну моћ преображаја у различита бића или да падањем у транс изазову помрачење, и да управљају атмосферским приликама изнад летине (нарочито да одгоне градоносне облаке, „говеда“, борећи се с туђим, истим таквим „чаробњацима“). У Франачкој, почетком IX века, ови се „облакогонци“ зову *tempestarii*, ‘олујници’. Међу словенским народима раширено је веровање у постојање оваквих људи, српски различито називаних – *облачари*, *времењаци*, *ветрењаци*, *ветроїоње*, *вједоїоње*, *здухаћи*, украјински *хмарники*, *їрадівники*, пољски *płanetnicy*. Сложеница *ветроїоња* могла би бити прасловенског порекла (псл. **vĕtro-gonъ/-gon’a*), с обзиром на постојање рускога *ветроїóн*, док је за сложеницу *вједоїоња* вероватније да је настала спајањем именице *вјетроїоња* с именицом **vědъ*, ‘в(ij)ештац’ (у првој основи). У прасловенском се за митолошка бића у која су се преобраћали ти својеврсни *вешци* (с основом овога имена у придеву *в(ј)ешт* < псл. **věšt’ь*, ‘видовит, који поседује натприродна знања’) могла користити сложеница **vьlko(d)lakъ*. Проблем је што је *длака* само јужнословенска реч, мада постоји тумачење да је ово сложеница другачијег типа и значења – ‘вук-медвед’, с другом основом **tlak-*, ‘медвед’, аналогно балтским језицима, или чак у значењу ‘онај који се преоблачи у медведа’, с првом основом у глаголу **vьlkti*, ‘вући (на себе), навлачити, облачити’. Реч *вукодлак* је поткрај средњега века (од XIV–XV века) на јужнословенском простору могла означавати вампира, али наш аутор реконструише њено првобитно значење и митологему на коју се односи. Иако је свети Сава сам оспоравао постојање оваквих бића, народна машта управо је њему приписивала иста та својства. О фолклорном грађењу лика и месту светога Саве у свету народних српских веровања сведочи већ житије које је саставио његов ученик Доментијан Хиландарац. У овоме хагиографском тексту Сави се приписују два чуда у којима има моћ да управља климатским појавама (смиривање буре на „Сиријском мору“ и изазивање гра̏да, можда с помрачењем сунца). Према њима Теодосије, следећи животописац Савин, као да има известан отклон, али зато молитвеном призиву Савина имена приписује моћ кисељења и сирења млека, што је,

такође, у вези с управљањем градоносним облацима, „јер је изазивање сирења митолошка метафора за производњу града“ (стр. 259). Сама чињеница да је Сава изданак владарске лозе, али вероватно и његово понашање (јахао је коње и мешао се с народом) и његов изглед (плава или риђа коса) будили су епски образац у народном веровању, на основу којега је доживљаван као кнез-чаробњак с чудесним моћима. Уосталом, и сам Стефан Немања и Стефан Дечански приказивани су у епској поезији, колико је данас познато, као (х)аловити јунаци. Пошто у Савину времену више није било паганских свештеника који би овоме дали виши смисао и Сави приписали улогу паганског божанства, Сава није могао бити непосредно поистовећен с одговарајућим претхришћанским богом, како је то закључивао Веселин Чајкановић, али јесте као омиљени, а ми бисмо додали и нарочито истакнути припадник династије Немањића постао најчешћим јунаком српскога фолклора. Митолошки концепт о којем је овде реч зачео се у давна времена и посведочен је у траговима у широком кругу индоевропских народа, али у методолошком смислу за дато истраживање најважније је то што се он слично испољавао код Словена, Балта и Германа. Најстарије сведочанство је код Херодота у V веку пре Христове ере (о Неурима који се једном годишње преобраћају у вука), што одговара времену неподељене Балтословенске језичке заједнице. Претпоставља се да је за Словене и Балте могло важити оно што је важило и за старе Нордијце код којих је постојала посебна друштвена група, војно племство, што је обожавало Одина, бога рата и магије, а земљорадничко становништво његова сина Тора, бога грома и олује. Свакако, и у Срба је било представе о вукодлацима – припадницима префеудалних ратничких дружина који су се обредно „претварали“ у дивље животиње, пре свега вукове, али и друге зверове, што је преточено у епску легенду. Руском кнезу Всеславу Брјачиславичу Полоцком (+ 1101), у севернорускимбилинама „Волх Всеславьевич“, у јужнословенској епици одговара Змај-Огњени Вук. Они заједно наслеђују прастару митску улогу змајевитог кнеза-чаробњака, онакву какву је у народној представи, још за живота, као што рекосмо – преузео – ни мање ни више него câм свети Сава Српски. У последњем тексту ове целине (*Срби и вуци у истраживањима Веселина Чајкановића*) проф. Лома преиспитује Чајкановићеве закључке о старој српској религији у светлости актуелних ставова у науци и расположивог материјала за поређење. Нарочито се осврће на претпоставку о српском врховном богу из паганског времена да је он био у вучјем облику, „највећи ‘вукодлак’, πλήρωμα свих вукодлакâ“ (стр. 318), чија је, наводно, инкарнација свети Сава, највећи српски светац и просветитељ. Чајкановић је с разлогом нагласио значај вука у древним веровањима српскога народа, али је погрешио у тумачењима његова порекла и улоге (тотемистичко-манистичка хипотеза да је вук зооморфни прапредак, узрастао до врховног племенског бога). Структурализам развијен за Чајкановићева живота као лингвистички правац, у времену Другога светског рата у плодном сусрету Романа Јакобсона и Клода Левија-Строса, преобликовао је и антропологију, што је у потоњем времену изнедрило ново разумевање словенске епике. У доба млађега палеолита људи су припитомили вука, стварајући пса (десет хиљада година пре припитомљавања осталих животиња), што је утицало на стварање опозиције у њихову поимању дивљих : питомих животиња (једна од бинарних опозиција, својствених структурализму). Од тада је пас схватан као „питоми“ или „човечји вук“, а вук као „дивљи“ или „божји пас“. У том смислу, све су дивље животиње доживљаване као „животиње богова“, па и сам придев *дивљи* (< псл. **divьjь*) изворног је значења ‘божји’ (но, индоевропски назив за бога, **déiu̯os*, сачуван је у балтском, не и у словенском). Палеолитски ловци, задивљени тиме како се понашају вучји чопори у лову, опонашали су њихов начин лова. Иако је у неолиту лов постао мање важан за прибављање хране, ловачке дружине су наставиле да постоје, преобразивши се, потом, у

ратничке дружине. Претпоставља се да су први Индоевропљани, за које се везује енеолитска курганска култура у евроазијским степама, живели полуномадски. Постоје докази да је код њих постојало ритуално „причешћивање“ вучјим или псећим месом и претпоставља се да су младићи, у групама, с обзиром на касније аналогне случајеве, слати наоружани и без ичега у тућину ради иницијације. То је подразумевало преживљавање отимањем и крађом хране, с дозволом за убијањем свега што би им се нашло на путу. Коњ је припитомљен знатно доцније, у IV миленијуму пре Христа, на истоме простору. Индоевропљани су развили употребу коња у освајачким и ратним походима, у III миленијуму, нарочито од времена изумевања точка са жбицама крајем истога миленијума, што је омогућило употребу двоколица. Тако су се код Индоевропљана развила два начина војевања – древни, „вучји“, с омањим разбојничким четама које су ишле у поход пешице и млађи, „коњанички“, на коњу или на бојним колима. Упркос томе, дуго је задржан обичај вучје иницијације за младе ратнике. Проф. Лома, сходно чињеници да су Индоевропљани често започињали походе слањем младићких чета (замаскираних у „вучје чопоре“), претпоставља да су се и Срби појавили на Балкану на такав начин. Но, код Срба је улога „вучјег“ ратовања и вукова могла бити и нешто изразитија него код других, чим су Срби још у средњем веку поистовећивани с вуцима, што је радо истицао Веселин Чајкановић у својим радовима. Наиме, постоји каталог народâ у којем се различити народи идентификују са животињама – својим симболима, па тако и Срби с вуцима (овај апокрифни текст могао је настати у XIII веку у Бугарској, али – нарочито је важно – преписиван је и у Србији без измена, што значи да се такво амблематско одређење прихватало). Код Словена, као и Германа, а међу првима свакако Срба, рано је превагнуло „вучје“ ратовање, што се види и из првог помена и описа Словена (као Венеди) у Тацитовој Германији. На већи значај вука код Германа и Словена него код других народа указују и сложена имена попут *Wolfgang*, *Вукослав*. Истраживања су показала да су у српском именослову имена с основом *Вук-* била врло раширена у прошлости (код Срба се десило да су оваква имена, првобитно резервисана за период ратничке иницијације, устаљена током читава живота њихових носилаца, постала делом обичног антропонимског фонда).

Последње поглавље у књизи (*Ейски просшор и време: космолошке и еīзисшенцијалне равни*) бави се појмом простора и времена, обликованог укрштањем двеју равни, метафизичке, космолошке, и стварносне, егзистенцијалне. У првом тексту (*Дунав(и) словенских народних песама*) наставља се, како аутор каже (стр. 10), потпоглавље *Од шихоī Дунава до Сињеī мора* из *Пракосова* (2002). Он почиње живописним описом првог сусрета с „тихим Дунавом“, како га је прота Матија Ненадовић до тада знао, када се 1804. запутио у „Росију“, према казивању у Мемоарима. Дунав се у обредима прелаза доживљавао као препрека и граница између светова, а познају га фолклори свих трију великих словенских група. Дунав се уселио у словенску народну традицију у времену када Словени нису живели у његову непосредном суседству, него док им се он указивао само из даљине, докле је допирао њихов поглед. Име за ову реку у словенским устима није по своме пореклу словенско. Готфрид Шрам је два прасловенска лика објаснио двама различитим правцима досељавања Словена у Подунавље и сусретима с различитим посредницима – на истоку су Анти могли преузети облик **Dunavъ* од источних Германа (Гота) из доњег Подунавља, а на западу су Словени могли преузети облик **Dunajь* од варвара (Дачана) из средњег Подунавља, даљинским контактом. Историјско-географски оквир за ово пружају забелешке словенских племена на Појтингеровој карти из IV–V века, сачуваној у копији из средњега века (*Venadi Sarmate* на горњем току Тисе и *Venedi* на левој обали доњег Дунава). Наш аутор испитује литературу и изворе о називима ове реке у јужнословенској прошлости, према раширеном уве-

рењу да је облик *Дунав* био својствен Србима, док је Шрам сматрао да су и Срби раније користили облик *Дунај*, пре преузимања облика из црквенословенског језика, доказујући то именом *Ду́не* у српском селу Свиници на левој обали реке у Ђердапској клисури. Проф. Лома показује да је са́мо име тога насеља, забележено први пут 1443. као *Zinicze*, одражавајући множински облик **Свињице*, семантички подударно ранијем латинском *Scrofulae*, могло бити пренето из велике старине и да су га могли калкирати с латинскога Ободрити (**Ob-odr-it'i*, 'потомци оних који живе око Одре'). Ово словенско племе се вероватно у новој постојбини називало и **Pridunaj(s)ci* (лат. *Praedenecenti*), доносећи, тако, са собом прасловенско **Dunajь* у те крајеве. Али, аутор скреће пажњу и на потврде истога, „западнога" облика у српској владарској титули конца XIV – почетка XV века (*Подунаје*, *Подунајски*), што се могло наслањати на тада обичан народни лик овога имена. Епска формула „тихи Дунав", општесловенска по распрострањености, испрва се могла односити на Тису, обликована као **Tixьjь Dunajь* у време словенског продора из Закарпатја, где су се Словени прво сусретали с њоме, доживљавајући је као миран крак Дунава; потом се овај назив односио на средњи ток Дунава (до Ђердапске клисуре). У имену Тисе проф. Лома види сарматско посредство за рецепцију *š* као *s* (уместо очекиваног **Tīša*), засведочено у поменутој Пајтингеровој карти преко назива *Venadi Sarmata*е, који би подразумевао мешање Прасловена и Сармата на уцртаном подручју. Назив **Bělъjь Dunavъ* који се односи на Ђердапску клисуру с доњим током Дунава могао се тицати изгледа реке као запенушане у брзацима и каменим хридинама у клисури (пре изградње бране која је потпуно изменила изглед водотока и његове обале), али се могао тицати и стране света – да је то ознака за „Источни Дунав". Опозиција *бео* у значењу 'источни' и *црн* као 'западни' изискује претпоставку о „Црном Дунаву", којем би могло одговарати српско име реке Саве с дугоузлазним акцентом (*Са́ва*), што би се дало протумачити сарматским хидронимом сводивим на **sāva-* (уп. осетински *saw*), а не латинским *Sāvu*s (мисли се на Сармате који су живели у источној Панонији). То је подржано Јорданесовим називом за реку *Aqua Nigra* којим се, по свој прилици, именује Сава. У круг раних словенских знања о за њих егзотичном Дунаву улази, вероватно, и древни ороним *Уīорские īоры* записан у *Слову о īолку Иīорову* (после 1185), преузет посредством Дачана из првобитног назива за Ђердапску клисуру, посведоченог у грчком Ἄγγουρον ὄρος, с ваљаним етимолошким објашњењем (дачко **anguro-* своди се на одговарајући пие. облик у значењу '(речни) теснац'). Уз дачко посредство Словенима је доста рано могло бити предато и име римског цара Тројана, који је у народној машти добио надљудске особине – после подвига освајања Дакије и просецања пута у Ђердапској клисури с подизањем најдужег моста у свету тога времена. Следећи текст (*Точак и колоше̄чина*), посвећен поређењу појма о времену у двема удаљеним, али прасродним епским традицијама, старој индијској и српској, почиње поређењем индијског и грчког погледа на прошлост. У старој Грчкој се појавио „модерни човек" који праволонијски сагледава проток времена, док је у Индији и остатку света наставио да траје неисторијски и некритички поглед на време и уместо историје митологизација колективног сећања. Мирча Елијаде је објаснио да у архајском поимању света постоји оштра разлика између сакралног и профаног, која важи и за простор и за време. Једино битно време за примитивну заједницу јесте оно када је из хаоса изграђен космос, што се циклично понавља у обредима, а време које није обухваћено тим свештеним радњама и без могућности је одговарајућег тумачења, профано је и – без значаја. У том смислу, стално је понављање истих митских образаца кроз обредне циклусе. Најстарија индијска прошлост сазнаје се из Ведâ, зборника химни с пратећом литературом, а последњи векови пре Христове ере из спевова Рамајана и Махабхарата. Крупна је сличност у основном заплету Илијаде

и Рамајане, што долази из заједничког праиндоевропског наслеђа, а постоји и заједничка митолошка окосница између Илијаде и Махабхарате. Врховно божанство (Зевс, односно Брахма, супституент ведског Џјауса – обоготворено Небо) одлучило је да се земља (обоготворено Земља), преоптерећена безбројним људима који су се намножили, растерети у једном великом рату који ће довести до масовне погибије ради успостављања нарушеног космичког поретка (између Земље и Неба). Овај узрочник основног заплета у Махабхарати открио је Жорж Димезил, насловивши прво поглавље своје главне студије о миту и епу као „Растерећена Земља“, а Јан Вилем де Јонг је то повезао с уводима изгубљеног грчког епа Киприје и Хомерове Илијаде. Одјек прастаре теме растерећења земље можда имамо у Женидби Максима Црнојевића, где претеривање у броју званица – сватова изазива слутњу да је „земља жедна“ [крви], што ће се завршити братоубилачким сукобом и распадом државе. Староиндијско **kālá-*, ‘време’, на којем почива и име богиње Кали, пореклом је од праиндоевропског корена **kᵘel-*, ‘кретати се у круг, обртати се’, од којега је и словенско и српско *коло*, првобитно ‘точак’. Проналазак точка у неолиту имао је великог значаја за Индоевропљане у практичном, а онда и симболичком смислу речи. У Ригведи точак симболизује време. Корен **kᵘel-* колоцирао је с кореном **u̯ert-* у предикатској функцији (уп. срп. *врте̄ти се*, *обрта̄ти се* < **ob-vьrt-*, *вратӣти се* < **vort-*). Прасловенска и у српском језику посведочена сложеница **kolo-vortъ*, ‘вир – *коловрат*; вретено, мотивило с точком’, спаја у себи оба корена у једну реч. Српско и словенско *вр(иј)еме* (< псл. **vermę* < пие. **u̯ert-men-*) у смисаоној је вези са староиндијским **kālá-*, „цикличним временом“. Цикличност је присутна и у прастаром сижеу о пропасти света и његовој обнови, с „пошљедњим временом“, препознатим у Косовском боју (али без назнака обнове), у чијем епском концепту Југ-Богдан, кога одређује његово „старјештво“, може бити схваћен као „’оквирни јунак’ или ’временска оса’ косовске епске легенде“ (стр. 379). Епским временом повезују се митско – циклично и историјско – праволинијско разумевање времена, чиме се начелно објашњава космолошки и псеудоисторијски карактер епике. Књига се завршава текстом (*Са̄рска ’Мала Илијада’*) у којем се анализира песма *Порча од Авале и Змај-Ого̄њени Вук*, својеврсна „мала српска Илијада“. Српска песма је преко стотину пута краћа од Илијаде, али доноси мотиве који не само да подсећају на велики грчки еп, него има и заједничку митолошку основу с њиме. Најуочљивија је сличност између Порче од Авале и Хектора што три пута оптрче зидине својега града док их гони јачи противник, који их пред затвореним вратима и гледаоцима у граду убија. Обојица су обманом, премда различитог карактера, увучени у сукоб. Порча, такође, отима девојку племенита рода – истина просту девојку која је преобучена тако да он буде намамљен у замку, као што Парис отима лепу Хелену, спартанску краљицу. У позадини овакве епске радње с мотивом женске (не)верности проф. Лома наслућује праиндоевропски мит о периодично умирућем и васкрсавајућем женском божанству (за разлику од варијаната сличнога мита с Блискога Истока у којима је ту улогу имало мушко божанство – Думузи код Сумераца, Тамуз код Акађана, Озирис код Египћана и Атис код Фригијаца). Лик отмичара грчке Хелене и староиндијске Сите грађен је на древној представи владара мртвих у чијем царству оне својим одласком привремено „умиру“; исто важи и за Арап-агу („Црног Арапина“) који у песми *Јакши̱ћима двори по̄харани* одводи сестру двојице Јакшића. Змај-Огњени Вук који је убио Порчу привремено се био нашао код браће Јакшића у Београду (заправо би Јакшиће требало везати за Угарску, у којој је „Стони Београд“), који су, пак, далеки одраз индоевропског близаначког мита у српској епици (упоредиви с Хеленином браћом Диоскурима). Аутор претпоставља да се замаскираном сиротом девојком, којом је Порча намамљен, преноси мотив привида жене или сестре владара, такође из прастарог сезонско-цикличног

мита, која свој много старији одјек има у „привидној Хелени“ коју је као фантом (грч. εἴδωλον) Зевс подметнуо Тројанцима. У млађој, раносредњовековној верзији Рамајане и Ситин лик је преиначен – и она је представљена као привиђење, „Сита-Сенка“.

Тек у једној напомени при крају књиге (стр. 373, нап. 16) проф. Лома конкретније предочава целовите оквире свога размишљања, односно научног метода који примењује (мада не говори о себи), подсећањем на чињеницу да се већ од XIX века индоевропеистика почела развијати у два правца – као индоевропска компаративна лингвистика и индоевропска компаративна митологија. Битну везу између ова два усмерења пружа анализа устаљених спојева речи (две, понекад и три речи) у метричким (тј. песничким) текстовима, с реконструисањем њихове етимолошке повезаности међу различитим фолклорно-језичким традицијама, што се сматра уверљивим доказом о постојању старије заједничке, управо древне сакралне и епске поезије. Исто што важи за праиндоевропску старину важи и за прасловенску – потребно је да се запазе поклапања међу различитим гранама словенског света да би се претпоставила прасловенска старина. И то је проф. Лома казао само успут у једном од текстова у књизи: „Два угаона камена при реконструкцији прасловенске епике, тј. њених сижеа, мотива и формула представљају, као што је познато, руска и јужнословенска традиција“, на основу чега се, у случају подударности могу установити старије заједничке црте (стр. 111). Са свиме овим је у вези и необична композиција с разгранавањем дигресијâ која одликује сваки текст у овој књизи, чинећи га тешко сагледивим, али у исто време узбудљивим и врло занимљивим. На другој равни, с овиме је у вези и питкост и облагорођеност језика и техничко савршенство, без којих није могућ узоран рад из индоевропеистике и палеославистике. Утисак након читања књиге је недвосмислен: као што ваљана етимологија без митолошко-религијског и историјског контекста није могућа, исто тако ни тумачење забележених фолклорних форми и дубља анализа прастарих митолошко-религијских образаца без етимологије није могућа.

Док је *Пракосово*, како аутор у предговору наглашава, представљало корак ка синтези, књига *И на небу и на земљи* доноси, као што рекосмо, даљу разраду материјала, којом се употпуњује претходна књига. Треба се надати да ће се обе књиге штампати обједињено (под насловом *Пракосово*, I–II, како се у тренутку одлучивања о будућем издању и размишљало), јер то је потребно и без сумње – неопходно српској култури. Пошто је проф. Лома у међувремену написао више студија него што их је овде донето, може се у будућности очекивати и шира, заокружена целина, којом ће аутор своја промишљања о старој српској религији и митологији, сачуванима у траговима у фолклору, донети на једноме месту. Као што је дело Веселина Чајкановића у своме времену, иако са закашњењем, деценијама упућивало српске читаоце у ишчезли свет српских паганских веровања, исто тако и ово, у блискоме правцу образовано дело има у себи снагу потребну да заинтересује читаоце за исти свет из другога угла и да пружи сложенију и умногоме јаснију слику. Оно својом важношћу улази у фонд неопходних знања свакога темељно образованог Србина.

Проф. др Викто̄р Савић, научни саве̄тник
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Катедра за српски језик са јужнословенским језицима
Институт за српски језик САНУ, Старословенистички одсек
(Београд)
viktor.savic@isj.sanu.ac.rs

Примљен: 15. јануара 2024. године
Прихваћен за штампу фебруара 2024. године

UDC 821.163.41.09(049.32)
316.722(540:497.11)(049.32)

ХИЉАДУ ИНДИЈА

(Немања Радуловић, *Где ружа и лотос цвета: слика Индије у српској књижевности и култури 19. и 20. века*, Београд: Федон, 2023, 534 стр.)

„Сједни на хиљадулатични лотос-цвијет
и зарони око у бескрајну љепоту.“
(Кабир, *Хиљаду лотоса*,
прев. Весна Крмпотић)

У тексту *Три откровења*, опредељујући се за органицистичко поимање културно-историјских токова, Димитрије Митриновић развој човечанства посматра кроз призму трију откровења – прво („пре-хришћанско“) било би откровење архетипског човека, иманентног у постању, чији је репрезент у савременом добу Рудолф Штајнер, друго (хришћанско) откровење односи се на архетипског човека у историји, а као његов представник фигурира Владимир Соловјов, док треће („пост-хришћанско“) откровење, као откровење генија и поновног космичког рађања личности, тј. остварење архетипског човека у индивидуалној свести и многим појединцима, упориште има превасходно у *Сидеричном рођењу* Ериха Гуткинда, као и у идејама Ничеа, Вајнингера и Штирнера. Уколико бисмо елиминисали хришћански предзнак, а усвојили Митриновићеву трипартитну откривењску структуру, уз свест о сапостојању, прожимању, интерференцији трију фаза, обимно, разгранато, изузетно посвећено, дугогодишње научно проучавање Индије Немање Радуловића – разнострана испитивања њеног статуса и улога у моделовању књижевних, културних и интелектуалних струјања на варијететно именованом српском/(пред-/пост-)-југословенском, и шире, балканском простору – може се, такође, осмотрити као троструко (и коегзистирајуће тројединствено). У овом контексту, штајнеровска фаза откривања Индије препознаје се у Радуловићевом двотомном *Подземном току*, тј. у двема монографијама (*Подземни ток: езотерично и окултно у српској књижевности*, 2009. и *Подземни ток II. Српска књижевност и езотеризам (1957–2000)*, 2020) у којима се издваја истакнута позиција Индије у теозофским и окултним учењима, те њихов уплив на поетичке карактеристике засебних литерарних опуса и(ли) општијих књижевних феномена, откровење Индије, у (пре свега књижевној) историји (друга фаза) огледа се, пак, у помном изучавању уметничког стваралаштва и јавне делатности Димитрија Митриновића, као и брачног пара (Николаја и Јелене) Рерих, односно, у Радуловићевој наставној пракси (у држању изборног курса о староиндијским приповеткама на Филолошком факултету у Београду од 2011/12. године) и уређивачком раду (у издању Задужбине „Доситеј Обрадовић“ објављен је зборник *Индија и српска књижевност* 2021. године, који је уредио Немања Радуловић, а за који су, поред уредника, научне радове приложили Александар Лома, Лидија Делић, Славко Петаковић, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, Горан Максимовић и Нађа Ђурић), док гуткиндовско-хегелијанско, треће откровење Индије, које одликује инсистирање на темпоралном (дијахронијском) одређењу предмета изучавања, динамичном комбиновању „хипостаза“ (у овом случају, научних дисциплина и области људског духа) и позицији „стваралачког критика“ (коју чине јасна концепција и увид како у уметност, тако и у религију, окултизам, науку) климакс остварује публиковањем научне монографије *Где ружа и лотос цвета: слика Индије*

у српској књижевности и култури 19. и 20. века. Имајући у виду значај метафоре *моста* и поступка *синтезе* у словенско-индијском панхуманизму који Радуловић детаљно интерпретира, може се устврдити да је монографија *Где ружа и лотос цвета*, заснована на обимном архивском истраживању (Архив Југославије, Архив Математичког института САНУ, Архив Теозофског друштва, Архив Филолошког факултета, Универзитетска библиотека – грађа Фондације „Нова Атлантида“ и New Antlantis Foundation, University of Bradford) и ишчитавању опсежног корпуса периодике (где се посебно издвајају *Друштвена обнова, Зенит, Крфски забавник, Време, Политика, Правда* и *Претеча*), дневничке, мемоарске, епистоларне (али и поетске, прозне, драмске, есејистичке) грађе, један узоран *мост* између три научна откровења Индије, тј. велика *синтеза* ауторових вишедеценијских прегнућа, методолошки поуздана, стилски упечатљива, самосвојна (прожета мноштвом хуморно интонираних и инструктивних метакоментара) кулминација и кумулација Радуловићевог многоструког и истрајног научног бављења *тамо амо по Истоку*.

Монографија *Где ружа и лотос цвета* обимно је, а истовремено прегледно и систематично истраживање из области књижевне историје, културне историје, историје идеја, при чему се имаголошки приступ (који није доминантан) функционално употребљава у просуђивању (прет)поставки које су се находиле у српској култури и литератури, док се експлицитни отклон од метода постколонијализма образлаже чињеницом да су се представе о Индији у Срба конституисале „као део личне митологије појединих стваралаца, односно као поље имагинарног, а не као простор борбе за хегемонију“. Инструктивно је, такође, ауторово запажање како се имагинарно, схваћено на начин на који га дефинише Жилбер Диран, не разумева као антрополошки већ као поетички чинилац. Отуда је у монографији присутан немали број јасно назначених (подвучених) дистинкција између индијских личности, тема, топонима с једне, и модуса њиховог преношења у српску средину, тј. њихових варијететних транспозиција у домен имагинарних представа српских стваралаца 19. и 20. века, попут нпр. тврдње изнете поводом односа Гандија и Тагора „Наша тема и није историјски однос два велика Индијца – који је имао различите фазе и слагања и неслагања – већ виђење српских интелектуалаца“, као што се (иако употребљен у аксиолошкој и телеолошкој полемици са постколонијализмом) исказ „Нас овде на првом месту занима књижевност, а не академски радови...“ указује као ауторски кредо Немање Радуловића, чије монографске синтезе представљају одраз тежње за расветљавањем скрајнутих, запостављених, из главних токова науке о књижевности изузетих, подземних слојева српске поетичке и идејне традиције, док се опредељење за књижевноисторијску синтезу доима као лична стратегија отпора добу методолошког партикуларизма и систему (пр)оцене академских постигнућа ненаклоњеног подвижнички исцрпном и исцрпљујућем, дуготрајном и упорном изучавању једне изабране тематске области.

Након уводне напомене (*О књизи*) у којој су разјашњени наслов монографије (стих из песме *Исток* Војислава Илића), композиција, методологија и транскрипција, у поглављу *Проучавање санскрта у српској филологији* дат је преглед начина на које се српска средина, упркос непостојању институционалне индологије, упознавала са санскртом као кључним језиком индијске цивилизације. Немања Радуловић истиче како је идеја о сродности санскрта и европских језика, изнета крајем 18. века, утицала на „преокрет у интелектуалној атмосфери“, допринивши развоју „нове филологије“ (индоевропске лингвистике), а интригантан је податак да су се за санскрт интересовали Вук Стефановић Караџић и представници новог таласа у лингвистици (Копитар, Платон Атанацковић, Перо Будмани, Имбро Ткалац), али и потоњи писци и лингвисти (Кодер, Коста Руварац, Хенрик Барић, Хасан Ребац, Милан Димитријевић, Д. Митриновић) све до Павла Јевтића, првог српског

школованог индолога са лондонским докторатом. Посебну пажњу Радуловић поклања покушајима увођења санскрта у наставу на Филолошком факултету у Београду, где је издвојена делатност Радослава Миросављева, те превод *Санскршске ирамашике* Манфреда Мајрхофера који је начино А. Лома, док се лексикографски, педагошки и преводилачки рад Радмила Стојановића, Браниславе Божиновић, Момира Никића, Марка Пејковића и Светислава Костића критички просуђују и суверено вреднују.

Деветнаести век доноси разуђену мапу сликâ Индије (индијских тема и представа земље) у српској књижевности. Идеје изнете у предавању Вилијама Џоунса, одржаном 1786. у Азијском друштву у Калкути „којим је претпоставио заједничко порекло санскрта, персијског, грчког, латинског, келтских и германских језика“ измениле су слику европске прошлости, а индикативна је чињеница да у истом периоду настају упоредна књижевност, упоредна лингвистика, фолклористика и индологија, што кореспондира са ставовима писаца и научника индофилне провенијенције (Хердера, Гетеа, браће Шлегел, Новалиса) који Индију одређују као *колевку човечанства, ирайосшојбину*, да би у романтизму, у складу са културном политиком ове стилске формације, појмови древности, природности, аутентичности, старине, приписани Индији, редовно били перципирани као вредносне а не пуке дескриптивне одреднице. Наведеном комплексу представа, означеном као „оријентална ренесанса“ (термин Рејмона Шваба) српски писци придодали су слику о *чулној Индији* и Индији као *месшу знања.* Тумачењем песме *Тамајандра* из Змајевог *Исшочноī бисера* (1861)*,* те песме *До ојаса* и приповетке *Махараџа* Лазе Костића, Радуловић издваја модусе дочаравања топоса чулне Индије (од микроеротске космогоније, преко игриве симболизације до трансгресивног, садистичког ероса), да би у Костићевој песми *Међу звездама* и огледима *Ромео и Јулија* и *Око Ромеа и Јулије* Индија прерасла у алегоријску представу канона светске књижевности. Сразмерно степену присуства и значају за стваралаштво њених чланова, Индија је протумачена као повлашћен симболички простор породице Илић. Јован Илић бива одређен као породични идеолог индофилије, поезија Војислава Илића, у којој је дискретно присутна тема реинкаранције не подлеже идеализацији Индије – с једне стране представа изгубљеног раја бива окрњена учинком пролазности (*Исшок*), а с друге, отклон од општег места о земљи верске толеранције постиже се приказом сукоба брахмана и будиста (*Оīсада Бенаре*), док ће Индија неупоредиво већи значај имати за Драгутина Илића. Од непроцењиве је важности увид да је слика Индије код Војислава и Драгутина посредована – употреба западноевропске визуре у процесу просуђивања туђих верских система доводи до тога да опозиција монотеизам: политеизам, примењена на будизам и хиндуизам, прерасте у вредносни критеријум (В. Илић), док ће код практикујућег спиритисте Драгутина Илића Индија бити преломљена „кроз сочиво окултизма модерне, пре свега теозофије“, остајући све време доживљена као земља знања, мудрости. Радуловић исто тако показује да Индија фигурира као мудросни аргумент легитимизације српског националног идентитета у роману *Мученици за слободу* пропагатора спиритизма и уредника часописа *Два свеша* Лазара Комарчића.

Поред земље чулности, мудрости и прапостојбине, Индија постоји и као стварна земља српских путописаца. Слику Индије у српској путописно-дневничкој литератури 19. и 20. века условљавали су скуп предубеђења о овој земљи понетих из домовине, колизија између очекивања и затеченог стања, друштвени положај (статус) путника, начин и циљ путовања, тип публике којој су се обраћали, став према туђинској управи (неретко одређен односом индофилије и англофилије) и степен аутопројекције (Индија као повод самосагледавања, тумачења српских историјских, културних и политичких прилика). За епистоларни путопис из 1845–46.

године првог Србина који је посетио Индију, сликара Павла (Павела) Петровића, карактеристичан је топос гигантизма (фасцинација величином Индије и њених грађевина), усвајање надређене, колонизаторске, европске перспективе из које се оцењују Индијци, као и дидактична, просветитељска тенденција, садржана у апологији путовања, учења језикâ и упознавања других култура, упућеној породици и српском народу. Опис Бомбаја, Калкуте и Шри Ланке из путописа *Тамо амо по Исшоку* Милана Јовановића Морског (Бомбајског) ослоњен је на топос гигантизма, идеју о Индији као прадомовини, одлучан антиколонијални став, праћење политичко-економских прилика и низ карактеристичних дескрипција (нпр. „теле од елефанта“). За путопис Јелене Димитријевић из 1928. године карактеристични су комплекс чулне Индије (описи материјала, ношње, накита, биљака, животиња, врућине, боја), дихотомија идеалне и савремене, реалистично приказане Индије, симпатије за индијску борбу за независност, аналогије између познатог и страног (ћерку Тагорове синовице пореди са „нишком Циганчицом“ и „шпанском Хитаном“), благо разочарање сусретом са Тагором у Шантиникетану, феминина визура, солидарно-емпатично гледање на индијске удовице (тема удовичких ломача), страх од јогина, утисак грозе од зороастријских кула тишине и задаха кремираних тела са гата (спаљивалишта), а овој потоњој теми и Дара Секулић посветиће песму *Злашо из Ганīеса* (где је злато накит који остаје иза кремације). Жељи Јелене Димитријевић да након смрти буде кремирана у Бенгалском Заливу близак је Чедомир Миндеровић, кремиран на обали Јамуне, једини српски писац са таквом судбином, као што је битан и податак да Димитријевићева у песми *На Ганīу кад сунце изīрева* прва употребљава мантру „Харе Кришна“ у српској књижевности. Позиција путника и намена књиге (лични/јавни, политичко-пропагандни документ) пресудно одређује доживљај посећене земље, па тако Радуловић конфронтира виђење Индије из студентске („одоздо“) позиције, при којем се издвајају тешка клима, болести, неорганизована администрација, сиромаштво, сегрегација полова, лингвистичке тензије, полицијски надзор, отварање писама, ухођење, шпијунирање (Светозар Петровић), и виђење из функционерске („одозго“) позиције, коју одликују званичне посете научним институтима и фабрикама, и луксуз (специјални авион којим обилази многа места), у случају Родољуба Чолаковића. Приметно је померање тежишта интересовања са древне земље на Индију садашњости и будућности, где би изузетак био Миодраг Павловић, опчињен Индијом као земљом наслеђа, религије, мита, сачуваних обреда, старине. Хумором обојени коментари Немање Радуловића продиру у дубље, скривеније тенденције путописâ, разобличавају фигуре путописаца, уносе полиперспективизам у описане ситуације и доживљаје (понекад деегзотизују егзотику погледа странца-путника), те тако поводом Павловићеве претпоставке да на књижевној вечери слуша песме о далеким земљама и ноћима без месеца, а теме су заправо биле економска експлоатација, атомска бомба и избори за конгрес, Радуловић примећује „Али зашто би индијски уметници били осуђени на један тип тема?“, док поређењу рецитовања поезије са трубадурима у *Пушевима до храма* Радуловић упућује примедбу због чега ова ситуација не би личила „на књижевно вече био где другде у свету?“, да би Павловићевом виђењу најамних радница као мрзовољних вештица аутор супротставио питање „Али мора човек да се запита како би Павловић реаговао да је њега, приликом изласка из САНУ, рецимо, неки туриста фотографисао без његове дозволе?“ *Брушална бајка*, како је Радован Вучковић у *Пушу на Исшок* одређује, Индија се у монографији *Где ружа и лошос цвешa* сагледава и у контексту књижевности за децу (Индија поезије за децу Гордане Брајовић варијанта је чулне Индије и средство лудичког поигравања језиком), контракултуре (новосадска неоавангарда и аутори попут Мирослава Мандића, Војислава Деспотова, Владимира Копицла и Божидара Мандића еклектички спајају

контракултуру и њу ејџ, док код Стевана Пешића Индија прераста у повлашћени ареал контракултуре, проблематизације идентитета и дочаравања флуидности светова), те као троструко присуство – кроз ширење знања о индијској култури (превођење, писање путописних књига и есеја, састављање антологије), уношење индијских тема у поезију и мисионарску улогу у покрету Саи Бабе (каква Индија бива у стваралаштву Весне Крмпотић).

Типично индијске теме (прерасле у токове развоја српске књижевности), попут *нирванизма* (термин Бранка Лазаревића) и *космизма*, детаљно се тумаче у монографији, при чему се праћењем публиковања песама са темом/насловом или помињањем нирване, у јужнословенском контексту, Дисова *Нирвана* обележена опредељењем за негативистичко поимање овог појма и његову митологизацију, инвентивније тумачи и ситуира у контекст њеног настанка у којем се не доима као апартна књижевна чињеница него као сегмент општијих идејних токова. Одабиром веданте (коју је Дојсен прогласио за пантеистичку и панкосмичку) као основе космизма расветљава се уплив индијске културе на формирање идеја о свеприсутности, „свудучешћа“, свечовечанства и свеопштих веза, док се у крфској књижевности сагледава карика у преносу индијских мотива између предратног и поратног периода.

Засебан сегмент монографије посвећен је детаљној анализи комплекса идеја које су обележиле српски културни живот друге деценије 20. века, а који се именује као словенско-индијски панхуманизам (Милош Ђурић), неомесијанизам (Зоровавељ), нови хуманизам, неохуманизам (Вујић, Сланкаменац, Глигорић), словенско-источни мистицизам, трансформација експресионизма на књижевној десници (Р. Вучковић), нови мистицизам (Милан Радуловић). Доживљај материјалистичког Запада као урушеног, запалог у кризу, и спиритуалног Истока који ће донети обнову, те различита сагледавања улоге Словена као *моста,* спојнице, народа *између* Истока и Запада, будуће коренске расе и носилаца нове културне епохе основне су поставке панхуманиста, неодвојиве од индијског имагинаријума. Идеја уједињења човечанства, напредовања ка светској синтези тј. свечовечанству, софијанизам, вера у треће откровење и треће доба света (Aryandom), улога словенства у споју Истока и Запада, духовном препороду и обожењу човека, сагледавање аријске гнозе као ведантинско-хришћанске синтезе, спој панхуманизма и веданте, основна су начела историозофије Димитрија Митриновића, идејног вође српско-енглеских панхуманистичких мрежа (повезаних кружока). Пишући о Митриновићевом учењу, Радуловић анализира и ставове представника српског панхуманистичког језгра, које су чинили Душан (Јован) Стојановић, Владета Поповић, Николај Велимировић, Милош Ђурић и Павле Јевтић, да би запазио како Стојановић у свечовеку препознаје остварење словенске „ентелехије“, Ђурић свечовеку при(до)даје космички аспект, док у тексту *Христос у светлости јога науке* Христа види као јогина, по угледу на Свамија Абхедананду, пионир англистике Владета Поповић у панхуманистичким списима упућује на јогу, будизам, нирвану, Јевтић индијску филозофију посматра као неодвојиву од религије, приклањајући се космизму чији је основ веданта, док се код Велимировића разликује рана, панхуманистичка, митриновићевска фаза у којој Кршну назива „нашим пророком“, сматрајући да Индија треба да прими хришћанство, те да тако христијанизована допринесе рехристијанизацији Запада, и познија (охридска) фаза кад се Велимировић приближио богомољачком покрету и народној религиозности.

Доживљај Гандија и Тагора као антиподâ код српских писаца, разјашњење разлога који су довели до Тагорове европске турнеје и београдског (зенитистичког) скандала, одушевљење Тагором Исидоре Секулић, Владимира Велмар-Јанковића, Душана Стојановића и Ксеније Атанасијевић наспрам Мићићевог (и Пољански-Ку-

јачићевог) величања Гандија, одраз су идејних превирања међуратне српске интелигенције, чија су исходишта, аргументација и поводи изналажени у – Индији.

Монографија *Где ружа и лотос цвета* опсежно је књижевноисторијско истраживање (ре)презентација Индије и начина на које је ова земља моделовала подручје имагинарног у опусима српских књижевника, лингвиста, теолога, теозофа итд. у 19. и 20. веку. Мноштвена, плурална, слојевита – прапостојбина, земља чулности, мудрости, прошлости, будућности, древна, савремена, свевремена, космичка, разгледничка, нирванска, испосничка, екстатична, пасивна, бунтовна, далека, присна, зачудна, интериоризована, залог духовне обнове и препорода човечанства, природна, културна, контракултурна, алтернатив(н)а – Индија се у херменеутичкој оптици Немање Радуловића указала у раскошном обиљу обличја, сензација и утисака, као једно разгранато, повлашћено врело имагинирања културног и националног идентитета српског народа, али и као непресушни извор инспирације за нова проучавања идејне и духовне прошлости (садашњости и будућности) властитог национа. Не једна, него хиљаду Индија – Петровићевих, Митриновићевих, Рериховских, Вељачићевих, Милојевићевих, Верковићевих итд. – израњају из затомљених слојева књижевне традиције, о(п)стајући уједно као залог нових (и иновативних) интердисциплинарних индолошких изучавања, чије је основе и смернице суверено (ус)поставио Немања Радуловић узорним педагошким, преводилачким, уредничким и ауторским радом и публикацијама.

Др Милица В. Ћуковић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11 000 Београд, Република Србија
tiskicvet38@gmail.com

Примљен: 18. септембра 2023. године
Прихваћен за штампу септембра 2023. године

UDC 821.163.41-2.09”12/14”(049.32)

ХИСТРИОН СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ И ДУБРОВАЧКЕ СЦЕНЕ

(Милена Кулић, *Позоришне приче: од средњег века до дубровачке драме*, Банатски културни центар, Ново Милошево 2023, 155 стр.)

Дводелно конципирана монографска публикација Милене Кулић, под срећно одабраним насловом *Позоришне приче: од средњег века до дубровачке драме*, отпочиње Уводном речју, а завршава се исцрпним списком литературе, изводима из рецензија (проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић, академика Јована Делића, проф. др Невене Варнице и проф. др Зорана Ђерића) и биографијом ауторке. Прву целину чине поглавља *Трагом средњовековног позоришта у српској литератури од 13. до 15. века* и *Средњовековно позориште на фресци Свети Нестор убија Лија*. Други сегмент прати причу о Марину Држићу и Марку Фотезу кроз седам тачака, те проблемима, реализацијама и успелости његових адаптација: *Марин Држић у оквирима ренесансне комедиографије и дубровачког позоришта*; *Марко Фотез и ревитализација дубровачке књижевне баштине*; *Театролошки и књижевни рад Марка Фотеза*; *Дундо Мароје: један студентски задатак*; Нови живот Држићевог *Скупа*; Дубровачке летње игре и *Новела од Станца – Тирена*.

Ради се, дакако, о посве релевантној и озбиљној научној књизи, иако се у наслову јавља реч – *приче*, но треба имати у виду да је данас императив писати и научне радове и лепу књижевност пријемчиво, поступно, па и надахњујуће и на иоле динамичан начин. На том трагу, монографију бисмо могли одредити и својеврсном *теоријском и књижевноисторијском прозом*, како, примера ради, проф. др Слободан Владушић пише, и терминолошки то експлицира.

Милена Кулић писала је о старијим епохама, па је стога морала кренути од пажљивих и минуциозних књижевноисторијских истраживања. Ретка акрибичност и суверено владање материјом дали су њеној монографији утемељење за промишљања о путевима рецепције, па тек онда теоријске и интерпретативне поставке. Стога се могу приметити нивои или кругови нових читања традиције, увида и, надасве, прворазредних научних доприноса.

Позоришне приче од средњег века до дубровачке драме представљају адекватан темељ за истраживање зачетака српске драме пре раног модерног доба. Важно је у том контексту увидети у којој мери управо дубровачка књижевност постаје јасан конститутивни елемент историје српске драме. Отуда се може сматрати храбрим, али и за српску науку о књижевности драгоценим гестом што је Милена Кулић под корице исте књиге интегрисала и средњовековне и дубровачке *приче*. Дубровачка драма би, тако, могла да репрезентује мост између средњег века и српске драмске књижевности 17. и 18. века, али и да се декларише као интегративни фактор за драмске текстове потоњих епоха и стилских формација. Након Другог светског рата оваква истраживања, било књижевноисторијска или поетичка, била су политички непожељна, јер је, дабогме, то аргументовало колико је дубровачка књижевност српска. Због тога су овакви прилози смислени и подстицајни, посебно међу истраживачима млађе генерације, па у коначном збиру доприносе јачању српске културне самосвести.

С обзиром на то да су *Позоришне приче* друга научна књига Милене Кулић, може се констатовати да се тематски наставља на *Лет Миневрине сове: огледе о позоришној уметности* (2017), али и да је интерпретативни фокус изоштренији, те да је видљиво како је нова публикација тек први аналитички корак или камен-темељац, који води ка потенцијалној историји српске драме, са свим својим специфичностима, изненађењима и финесама. Треба, стога, запазити и да је поглавље *Трагом средњовековног позоришта у српској литератури од 13. до 15. века* заправо студија која је награђена наградом *Боривоје Маринковић*, коју додељују Одсек за српску књижевност и породица Маринковић, управо са циљем да се млади подстакну на интересовање за старије епохе српске књижевности. Као својеврсни аманет, ауторка негује овај редак афинитет, размишљајући трансисторијски и о неговању континуитета.

Она се, наиме, ослања на радове Мираша Кићовића, Драгољуба Павловића, Петра Марјановића, Станоја Бојанина, склапајући мозаичку слику о српском театру у средњем веку, рачунајући на релативизацију стереотипа „о непостојању српског позоришта у том периоду", против којег се аргументовано побунио Петар Марјановић. Будући да су граничне координате средњег века посве широке, од 476. до 1453. године, било је неопходно почети од религиозног позоришта у Византији, литургијских драма од 10. до 15. века и такозваних ускршњих литургија. Премда се то не наглашава, видљиво је да се почеци српског позоришта, преко контаката са Византијом, везују и за антички театар, због чега потенцијално можемо расправљати о ренесансним аспектима средњовековних позоришних *прича*, па тако и релацијама на тој основи са дубровачким ренесансним позориштем и самом драмом. Наводи се Скерлићево мишљење, по којем „средњовековно европско позориште, као некада античка трагедија и комедија, развија се из религиозног обреда и култа", удео

народних забављача, успостављање синкретизма „(песме, игре, свирке, лакрдије, маскирања и костимирања)", али и световни дух позоришта, због чега се црква о њима није афирмативно изјашњавала. Но, тек касније и постепено, црква је спознала „снагу драмског израза", управо јер су на тај начин верници боље памтили библијске приче и поруке.

Засебан истраживачки рукавац подразумевао је контекстуализацију са позориштем древног Рима и извођењем „фарсе, плаутовске комедије и комедије дел арте". Спомињу се гостовања глумаца из „Византије (мими), Немачке (шпилмани), Италије (буфони), Дубровника (буфони, хистриони, глумзи) и Русије (скоромоси)". Посебно су драгоцени примери фресака, са театарским упризорењима, попут *Рӯђања Христу* (1317–1318), у манастиру Старо Нагоричино, задужбини краља Милутина, као и *Свети Несшор убија Лија* из циклуса Светог Димитрија у Високим Дечанима, којој је посвећено засебно поглавље и лепа аналитичка пажња у интердисциплинарном кључу, јер је „сликарство у прошлости било 'заустављено позориште'". Манастири су, дакле, без обзира на црквена негодовања о позиришту или законе против позоришта (у *Номоканону*, *Крмчији*, *Синшаїмашу*), постали и њени баштиници и залози очувања. Напоменуто је и да су „Срби монаси у 14. и почетком 15. века одлазили у Дубровник да уче сликарство", па је ова историјска датост сасвим леп мост између средњовековних и дубровачких *ӣрича*.

Извојена су и прокоментарисана места о споменима позоришта код Теодосија, у причи о Добримиру Стрезу, позорници на камену на којој је вршио егзекуције ради забаве. Затим се наводе илустрације једног „од преписа превода *Романа о Александру* (*Срӣске Александриде*) на којој је приказана група музичара", који је био украшен са 12 минијатура, али је изгорео приликом бомбардовања Београда 1941. године, но, срећом су сачуване фотографије. Најпосле, било је речи о *Похвали Симеону и Сави*, чији опис позоришта подсећа на дубровачке сцене из 16. века (позорницу од греда и дасака са публиком која стоји), црквеном театру који спомиње Константин Филозоф у расправи *Сӣис о ӣравоӣису*, али који се осносе и на *Слово о кнезу Лазару* (*Повесно слово*), те играма и песмама средњовековних Срба који су увесељавали Изабелу дел Бацо у Ђоја дел Коле 1497, о чему је писао Рођери де Пачијенца.

Када је реч о метафоризацијама позорница у средњем веку и Дубровнику, посебно су занимљиве аналогија са *вавилонском ӣећи* („ђаво пошто је на позорницу као у пећ неку ушао град нам одоздо потпаљује"), поменутим *сликарсшвом* као заустављеним позориштем, те *ӣрадом*: „Дубровник је град-позорница у којој је свака позорница Град [...] све одједном постаје позоришна *сцена*". Ове метафоре, попут лајтмотива, повезују *Позориш̱не ӣриче* Милене Кулић, јер се јављају у сваком од сегмената или поглавља књиге, истичући занимљиву протејску мисао о позоришту и сцени као глумцу илити хистриону, које је час у улози паклене пећи, час је део фреске, а већ у следећем тренутку постаје град.

Друга целина *Позориш̱них ӣрича* прати најпре Марина Држића у контексту ренесансне комедиографије и самог дубровачког позоришта. Ауторка посвећује аналитичку пажњу драмским жанровима с акцентом на комедиографији, колико и призорима „дасака које живот значе". Искуство у Сијени и боравак у Венецији обогатили су његово искуство и отворили бројне подстицајне утицаје италијанске књижевности и културе, попут „девете новеле осмог дана из Бокачовог *Декамерона*". Од Аристотеловог начела о јединству радње, времена и места, одржано је само одигравање на једном месту и сл.

Затим је осветљена значајна релација Марин Држић – Марко Фотез (М. Ф, Фот, Маркез), јер је Фотез савременим извођењима успео да популаризује Држи-

ћево дело и осавремени га, почев од 1938, иако са експлицитном намером да представа има весели и забавни карактер. Милена Кулић се до танчина упознала са Фотезовим радом, штавише, опкладом о броју извођења, значају Дубровачких летњих игара за извођење Држића, Фотезовим студентским, волонтерским, епизодистичким и редитељским пословима, те докторатом о Стјепану Милетићу из 1943. године, који је прва „стручна монографија о реформатору хрватског позоришног живота". Коначно, и увидом у Фотезова сабрана дела из 1983. године, за чије излажење је заслужан Бранко Хећимовић. Осветљен је и контекст извођења Марина Држића у Београду, дат преглед колико апологетских осврта, толико и врло негативних, какав је, примера ради, текст Ранка Маринковића. Упоређен је Држићев оригинални текст са адаптацијом и прокоментарисане бројне разлике, које говоре управо о путевима и начинима да се традиција учини динамичнијом и занимљивијом. Примера ради, петочинка се скраћује на три чина, лица су сведена на минимум, дијалози се комбинују из више Држићевих дела, избегавају се понављања и тражи „доживљај који ће покренути његов емоционални механизам".

Осим *Дунда Мароја*, коме је с правом, посвећена пуна и највећа пажња, анализиране су и адаптације Држићевог *Скупа*, *Новеле од Сшанца* и *Тирене*, са занимљивим ерудитним освртима на удео позоришта у позоришту, проблем комике, промене филозофског слоја дела и Фотезову похвалу Дубровнику у виду *Химне Дубровнику* и *Химне Држићу*, величајући „дубровачки дух Видре". На концу, Милена Кулић констатује да је „почев од студентског задатка *Дунда Мароја*, преко *Скупа*, до *Новеле од Сшанца – Тирене*, Фотезов позоришни рад Држића учврстио на позоришним репертоарима и представио лепоте ренесансне драматургије", враћајући га, у складу са цитатом Мани Готовац којим се затвара монографија, као „лутајућег хистриона кроз простор и време".

На неки начин, слично Фотезовим поступцима, и ауторка монографије чини пријемчивијом и целовитијом српску књижевност. Пишући *Позоришне йриче од средњеī века до дубровачке драме*, она *адайшира* грађу, са несвакидашњом интерпретативном „редитељском визијом", јер, како се и напомиње у књизи, „са Станиславским редитељ постаје 'интерпретатор' одређеног текста". Српска наука о књижевности са Миленом Кулић добија врсног *редиšеља* нашег наслеђа.

Доц. др Јелена Марићевић Балаћ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

Примљен: 1. јануара 2024. године
Прихваћен за штампу фебруара 2024. године

UDC 821.131.1-13.09 Bojardo M. M.(049.32)

РОМАН НА ИТАЛИЈАНСКИ НАЧИН

(Снежана Милинковић, *Роман на италијански начин*, Архипелаг, Београд 2023, 183 стр.)

Монографија *Роман на италијански начин – Заљубљивање Орланда* М. М. Бојарда и *Махнити Орландо* Л. Ариоста уз *Морганте*а Л. Пулчија (Архипелаг, Београд 2023), као прва књига нове едиције „Библиотека *Italiana*“, поред уводних напомена, подељена је на четири поглавља, од којих се два, она о Бојарду и Ариосту, састоје од по 5 одељака, чији већ сами наслови знаковито указују на суштину предмета којим ће се Снежана Милинковић бавити.

Мишљења смо да су за разумевање замисли и њеног остварења да напише књигу овакве тематике, колико удаљене у времену, толико и далеке културно-књижевном простору којему је књига и намењена, судећи барем по ономе што и како о тој теми постоји у нас, врло битне уводне напомене и само прво поглавље.

Уводећи свог будућег читаоца у анализу ова три наративна дела у стиху с краја XV и почетка XVI века, ауторка га подсећа како су управо у Пулчију, Бојарду и Ариосту велики филозофи и писци (Шлегел, Хегел, Кроче, Бекет, Калвино), налазили упориште и како су им послужили, „и као повод и као начин“, у процесу установљавања новог, модерног, а и данас актуелног схватања историје, културе и књижевности, па и – човека.

Као подстицај том будућем читаоцу, а рекли бисмо, и самој себи у нимало лаком послу којега се латила, ауторка износи своје уверење да ови готово заборављени песници и овом нашем „располућеном“ времену могу бити изазовни и да у дијалогу са њима можемо сагледати „сами себе, смисао и бесмисао наших ‘потрага’“.

Те уводне напомене ауторка закључује исказом који нам може бити путоказ и кључ читања ових анализа, а сматрамо и да представља и *credo* Снежане Милинковић кад је у питању схватање, па самим тим и приступ и тумачење литературе. Као још један разлог да нам дела ових аутора постану блиска и да их укључимо у властити књижевни систем, јесте и то што нам указују да „трагање за лепотом израза, за самом идејом лепог оваплоћеном у речима и њиховој најузвишенијој форми – поезији, лежи и највише етичко начело које се огледа у достојанственом признавању пораза и једнако достојанственом истрајавању у трагању за истом том лепотом, и уједно, истинитошћу језика и лепоте“.

У првом поглављу (*Витешки ет*: проблем и дефиниција форме) ауторка суштински проблематизује жанровску одредницу – *витешки ет* (*il poeta cavalleresco – il poeta epico-cavalleresco*) којом се обично, особито у историјама италијанске књижевности, као и у домаћој, одиста оскудној литератури, описују Пулчијев *Морганте*, Бојардово *Заљубљивање Орланда* и, свакако најгласовитији, Ариостов *Махнити Орландо.* Ваљаним разлозима показује зашто се ова наративна дела у стиху не могу „једноставно назвати епом, па све и ‘витешким’, служећи се, између осталог, као доказом, и Ариостовом готово жанровском дефиницијом. Објашњавајући особеност своје ‘приче’ о Орланду, песник истиче коме је намењена, дакле публику, а и чему ваља да она служи, дакле – сврху: „за забаву и окрепу господара и мужева и госпи племенитих душа“. Дотиче се и теме: биће то „угодне и забавне згоде оружја и љубави“. Самим тим, као најприкладније жанровско одређење, ауторка прихвата Брускаљијев предлог: il *romanzo all’italiana* (*роман на италијански начин*), чиме

уједно и објашњава наслов своје књиге. Али, ваља бити прецизан, јер ова „дефиниција форме“, у потпуности одговара Бојардовом и Ариостовом делу, док описујући карактеристике Пулчијевог *Морґанте*а, у обрнутој перспективи, показује и карактеристике новог-старог жанра, али зашто *Морґанте* у односу на друга два дела, представља „пут којим се није могло ићи“, како то ауторка сликовито утврђује.

Унапред одређујући „координате“ у којима ће се њена егзегеза кретати, припрема нас да ће се осим стилско-језичке и наративне анализе самих поетских текстова, бавити и културно-књижевним, али и политичким приликама с краја XV и почетка XVI века у Фиренци, а потом и Ферари, приликама у којима су ови песници стварали.

Сва тројица аутора се, сваки на свој начин, баве каролиншком и бретонском материјом која је и у њихово време била изузетно популарна, сад већ и код читалачке публике, за разлику од пређашње која је пре свега уживала у усменим перформансима анонимних *канта*ра. Доживљени као „нижи“ садржаји, сад у новом хуманистичком добу, ваљало је да не само поприме ауторски печат, већ и да им се – што ауторка наглашава на више места – подари нова, другачија, али не жанровска, не садржајна, већ стилско-језичка и културно-филозофска форма. Али, разумљиво, било је важно не одрећи се онога што је привлачило публику, понајвише познатих и препознатљивих ликова, као и одређених топоса. Идеја водиља која ће се ауторкиним тумачењима *Морґанте*а, *Заљубљивања Орланда* и *Махнитог Орланда* и потврдити, јесте да се новина суштински састоји у поигравању и отклонима од традиције.

Као што ће и у следећа два поглавља, тако и у овом првом о најважнијем делу Луиђија Пулчија, ауторка започиње приказом настанка, тачније фазама настанка *Морґанте*а, које ће се са свим променама што их те фазе прате, у овом конкретном случају, умногоме зависити од мена у политици, а с њом уско повезаној и културној клими у Фиренци, на двору Медичија. Те мене, можемо слободно рећи, кобно ће утицати и на живот песника (посебно у односу на Лоренца Величанственог, некадашњег пријатеља и заштитника, „истомишљеника“ у погледу литературе), а и на само дело, највише његову рецепцију. Од врло добро примљене почетне фазе писања, али и читања дворској публици, навикнутој на дотадашње типичне прераде каролиншке материје, а и на већ познате специфичне Пулчијеве језичке експерименте, с промењеном званичном књижевно-културном климом и новом моралношћу, највише под утицајем филозофа Марсилија Фичина, и сам песник и његов *Морґанте* бивају потпуно скрајнути. Нажалост, та негативна рецепција, и оновремена и потоња (чак и у XX веку), свакако различитог исходишта (чему је без сумње помогла и сама бунџијска личност песника), засниваће се, сасвим неоправдано, на установљеном канонском моделу касније написаног Ариостовог *Махнитог Орланда*.

Већ и самим насловом *Морґанте: пародија као књижевна и културна реалност*, ауторка означава основну карактеристику дела, односно оног, као што смо већ поменули, „пута којим се није могло ићи“, јер се та пародија своди искључиво на контаминацију и не успева да створи нешто ново, а што песник у намери и реализацији *Морґанте*а можда није ни хтео.

И поглавље о „првом правом роману на италијански начин“, Бојардовом *Заљубљивању Орланда*, почиње ауторкиним праћењем свих оделитих етапа писања дела, што се огледа и у самој некохерентној структури, а чему узрок ваља тражити не само у пишчевој професионалној и личној биографији, већ и у политичким догађајима и културној клими што је завладала двором, сад – Фераре, чији је песник био, и то врло активно, припадник. Чињеница да овај *роман на италијански начин* нема краја (а по ауторкином мишљењу, није га могло ни бити), као и то да није сачуван аутограф, али ни примерци првих издања, знатно отежава утврђивање процеса

његовог писања, што Снежану Милинковић није одвратило од „реконструкције хронологије настанка“ јер, како истиче, она је „уједно и прво критичко читање самога дела и покушај грађења интерпретивног оквира“. Поред овог проблема, други на који указује, јесте „судбина“ наслова: до „капиталног“ издања из 1999. године, кад је враћен изворни наслов, неколико векова истрајавао је онај под којим, претпостављам, и већина нас, памти Бојардово дело. За разлику од тог *Заљубљеноī Орланда*, враћање изворног *Заљубљивања Орланда* изузетно је битно, јер тај наслов, као знак, задире у суштину дела, па самим тим и интерпретације: „заљубљени“ је само Орландо, а „заљубљивање“ означава могућу општу појаву, речима ауторке, „да Амор, силовити Ерос, може да савлада било кога, па чак и непобедивог Орланда“.

Ефекат самог наслова, као и даљег развијања Бојардове приче, суштински интерпретације претходне канонизоване традиције, ауторка је назвала „тектонским поремећајем“, тврдећи, на основу уводних октава, да је и сам песник тога био свестан. Намера да напише династички еп о Руђеру, родоначелнику славне лозе Д’ Есте, па самим тим да „ниже“, наслеђене, а лако препознатљиве садржаје претвори, пре свега, узвишеним стилско-језичким регистром, у „више“, остварила се у једном од наративних токова – оном енкомијастичком –„романа“. Међутим, да би ово дело постало одиста једно од веома значајних, не само у италијанској књижевности, управо за ту нову форму, нови жанр *романа на иī талијански начин*, учинили су много више, да их назовемо „додаци“, односно – праве новине.

Поред свих отклона и поигравања, две новине су, барем по нашем мишљењу, најизразитије. Прва се тиче саме поставке дела: јунаци каролиншког циклуса делају у причи типичној за артуријанско-бретонски циклус, што, између осталог, доводи и до сучељавања историјске (позивање аутора на Турпинову хронику; Карло Велики као историјска личност) с литерарном истином: фантастично, чудесно, између осталог, путем наративног устројства, постаје веродостојно.

Друга се тиче схватања љубави што је, осим песника већ неколико векова у романској традицији заокупљало и филозофе, као и – данас бисмо рекли – теоретичаре културе. Свикли на славне, трагичне, „немогуће“ љубави бретонског циклуса и њихово, у исто тако трагичној форми, дуго трајање (сетимо се само Дантеа), изненадиће нас Бојардово схватање исказано у првом лицу, најчешће у мета-наративним деловима „романа“ да је љубав срећна, „дражесна“, лепа. Снежана Милинковић инсистира да је драстична промена плод владајуће хуманистичко-филозофске поставке по којој љубав „ствара и гради и појединца, и друштво, и културу, и кадра је... победити и саму смрт“. А и да је, у сфери етичког, Ерос средишња сила, сила којој се нико не може одупрети.

Када је реч о *Махниī том Орланду*, важно је уочити битну дистинкцију коју прави ауторка између Бојардовог и Ариостовог дела: Бојардов је први *īрави* „роман на италијански начин“, а Ариостов је *модеран* „роман на италијански начин“. Битна, јер не одређује унапред само њихове главне карактеристике, већ и начин приступа и тумачење тих карактеристика.

Пре но што ће се позабавити наративним и стилско-језичким одликама *Махниī тоī Орланда*, „уметнички уређеног хаоса“, како га је већ поменути Шлегел концизно описао, ауторка нам приповеда живот песника на ферарском двору и његову подвојеност у односу на тај двор, муке, понижења, нужно „часно претварање“, али и све већу дипломатску спретност, као и сазрелу свест да је у том свету моћи, он као песник, ипак изнад владара и великаша, што на свој начин и каже у уводним стиховима.

А анализа почиње од структуре уводних октава, које ће потом у рецепцији постати канонским моделом, а које су својом потпуном новином, истовремено ироничним и интимним деловима засигурно зачудиле ондашњег читаоца, а данашњег ће, надамо се, задивити. Наставиће да, дословно од певања до певања, од стиха до

стиха, прати укрштене наративне токове, ликове, да посвећује посебну пажњу ауторовим коментарима који прекидају, али и настављају радњу; затим иронији, што, како каже и наслов једног од поглавља, представља поетско и етичко начело „романа“, до кључног момента Орландовог лудила чиме се не завршава ни само дело, ни његова интерпретација. За разлику од претходника, Ариосто ће кроз причу о далеким временима дати приказ своје савремености, и временске и просторне.

Као сјајан пример мењања „старих“, наслеђених ликова у „нове“, уклапањем у хуманистичке обрасце и моделе „новог човека“, али истовремено и, исто тако сјајан пример ауторкиног тумачења, лик је Анђелике, од самог знаковитог, ингениозног наслова последњег поглавља одељка посвећеног Бојарду (*Ессе Анђелика, субјекат и објекат неутаживе жудње*), па до отвореног, ретког, самим тим и врло упадљивог ауторкиног суда („да никакву другу новину у делу није понудио, М. М. Бојардо би засигурно завредео место у историјама књижевности због посве новог женског лика Анђелике“). Део славног библијског читања чија двострука функција у ауторкином тумачењу лежи у ефекту изневереног очекивања, јер наставак цитата у овом се случају не односи на човека, још мање Христа, већ на – жену, и то какву, прелепу, путену. И не само то, *Ессе* упућује на нешто изненадно што је у свести ондашњег образованог читаоца / слушаоца резервисано за витезове који се тако изненадно појављују на двору да би потом кренули у борбу за краља и веру, или у авантуру. А та сад нова Анђелика, ту своју промену, новину само ће још појачати реторички устројеном беседом која опет, традиционално припада свету „мушког рода“. И тек захваљујући таквој Анђелики, сматра ауторка, могуће је установити наративни ток читавог дела.

А што се тиче Ариостове Анђелике, ако се вратимо на већ помињану, филозофско-друштвену тему љубави, која појединца неразлучиво везује за сферу етичког и теолошког, актуелну и у доба писања *Махнитог Орланда*, ауторка овај лик Анђелике тумачи као песников одговор, стихом, некад отворен, често посредан, што представља суштинско непристајање ни на „мизогини“, ни на „филогини“ владајући дискурс.

На неки начин настављајући Бојардову Анђелику, Ариосто акценат ставља на њено заљубљивање у „плавушана“ Медора, што ће узроковати не само њено вишезначно напуштање сцене „у тренутку у којем буде потпуно обесмислила систем моћи који ју је изнедрио“. Вишезначно, јер се заљубљује у обичног војника-пешака, а не ни у једног од славних витезова који су је прогањали, да би се потом својом вољом за њега и удала. Вишезначно, јер типично ариостовски, уз мало ироније у опису Медора, чија је лепота типично женска, с истовременом поруком да је тај обичан Медоро моралнији од свих витезова. И, да не заборавимо, у том новом заљубљеном пару, песнику је Анђелика субјекат, а Медоро објекат.

Али да бисмо потпуно појмили Ариостово схватање жене и њене улоге, уз Анђелику, ваља имати на уму на први поглед другачију, а истовремено „антитетичну и комплементарну“ ратницу Брадаманте. Управо завршавајући то поглавље о женским ликовима, описом њене узвишености, ауторка експлицитно и врло лично закључује с чим ћемо се, претпостављамо, већина нас сложити: „Ариосто као да нам каже да би, међу толиким витезовима и владарима, судбину човека, те и света ваљало можда поверити женама“.

Бавећи се превасходно свим слојевима стилско-језичке анализе, док читамо ову сјајну књигу, не можемо а да не будемо свесни ауторкиног сопственог, веома особеног и већ сасвим препознатљивог стила, као и исто тако особених бокачовско-магрисовских реченица којима се Снежана Милинковић веома вешто пробија кроз замршену шуму стихова тих поетских наративних дела.

Ако се сад на крају овог недостатног приказа, присетимо уводних речи ауторке, закључићемо да и у њеном „трагању за лепотом израза“ у Пулчија, Бојарда и Ариоста, и она само ужива и да, иако нам то експиците не каже, позива и нас да уживамо и тако уједно спознајемо и најдубља етичка начела.

Мирка Зоїовић
Редовни професор у пензији
Филолошки факултет, Београд
УДГ, Подгорица

Примљен: 27. фебруара 2024. године
Прихваћен за штампу фебруара 2024. године

UDC 39(497.11 Beli Timok)(049.32)

ТИМОЧКИ БИСЕРИ У СРПСКОМ ПОЕТСКОМ ЂЕРДАНУ

(Зоја Карановић, Тимочка народна традиција – колективно памћење и индивидуално сећање, Удружење фолклориста Србије и Завичајни музеј Књажевац, 2023, 321 стр.)

Професорка Зоја Карановић је свој дугогодишњи теренски рад посвећен прикупљању духовних трагова српске културе и традиције најпре на простору Тимочке Крајине, у селима око Белог Тимока (1997. и 1998. године), а затим и у другим тимочким и старопланинским насељима (2014, 2015. и 2016. године), преточила у вишеструко драгоцено монографско дело. Првом приликом забележно је близу 250 народних песама на српском језику, и оне чине корпус који је у књизи представљен и подвргнут сложеним аналитичким процедурама. „Све оно што је тада записано део је заједничке српске језичке традиције и чува не само древне садржаје и форме певања и мишљења, већ и поглед на свет прастарих заједница људи, односно мозаички представља фрагменте њиховог духовног живота, које су до данашњих дана преносили појединци, ослањајући се на колективно памћење сународника”, истакнуто је у уводном делу књиге.

Монографија се састоји од 12 поглавља. Она су распоређена према садржају односно темама које следе календарску годину, према менама у природи, у животу појединца у заједници којој је припадао, одређујући његов однос према земљи, небу и другим људима, везујући се затим за девојаштво и момаштво и, на крају, за свадбу која им следи.

Свако поглавље има дводелну структуру: најпре се приказују резултати истраживања календарске обредно-обичајне праксе и обичаја који се односе на животне циклусе, а у прилогу су појединачни записи или циклуси песама којима је одређено истраживање посвећено. У уводном делу је истакнуто да већина песама обухваћених истраживањем постоје у ранијим записима. Са њима песме из Тимока граде јединствен поглед на свет. Зато је тимочка збирка локална само формално. Суштински, она се уклапа у шири контекст српске духовне културе.

Монографија се отвара радом под насловом *Замучи се Божја мајка – Заборављени Божић у Тимоку.* У њему су приказани резултати теренског истраживања божићне обредно-обичајне праксе и одговарајућих, коледарских или божићних,

песама у селима око Белог Тимока. О Божићу казивачи говоре као о пракси која припада прошлости. Ипак, на терену су забележени вредни детаљи о обреду комкања, бадњаку и одређеним радњама с бадњаком, те ритуали са сламом и на слами, пијукање, бацање ораха у углове куће на Бадње вече, о полажењу и полажајнику, палислами. Поред тога, на испитиваном терену наведене обредне радње укључују и обредне дијалоге, благолсове, песме, у првом реду с мотивом Христовог рођења, а оне имају пандане у српској традицији и представљају део српске духовне вертикале. Такође, оне се уклапају у хришћанско виђење света које на фолклорној матрици тумачи познате библијске догађаје, што је повезано са календарским циклусом и слављењем младог сунца, култом предака и веровањима везаним за плодност.

У другом истраживању *Змија му је у пазуку – Божићни дар у коледарској песми са Тимока* (*памћење и сећање*) истакнута је посебност песме забележене на терену у односу на бројне варијанте са сличним сижеом (јунак нађе драгоценост, нађено ставља у недра, искушава најближе тражећи од њих да отуда изваде змију, мајка и сестра или отац и брат одбијају да то учине, љуба се маши у недра и уместо змије нађе драгоцености које добија на дар), која се огледа управо у томе што чува елементе обредног карактера везане за Бижић. Наиме, записи песме, претежно изван обредног контекста, прате се од Вука до краја 20. века. Вукове песме се могу одредити као породичне, при чему се потврђују правила понашања у традиционалној заједници која налажу слабљење крвних веза и потребу преласка на нови поредак када за то дође време. Међутим, две песме са Тимока певане су о Божићу, као коледарске, о чему сведочи време извођења песме које се календарски поклапа с практиковањем обреда. Тако у песми јунаково иницијално запомагање представља глас долазећег Бога светлости који носи сопствени аналгон – змију која се трансформише и злато (с коледарима, са змијама, с јунаком, како се од давнина веровало, повезана су блага), као у завршним стиховима песме из Селачка: *Неје змија*, *коледо*,/*Већ су паре*, *коледо*!

Следе истраживања која се односе на пролећно-летње празнике. Рад под насловом *Ситан камен до камена*, *зелен здравац до колена* посвећен је обредима који су практиковани на Лазареву суботу, Цветну недељу, на Ђурђевдан, Петровдан и њима одговарајућим песмама. Истраживањем су обухваћене и песме које су извођене у оквиру додола и крстоноша, као и песме које су певане у различитим приликама везаним за испашу и чување оваца или жетву.

Ауторка истиче да три забележене лазаричке песме гестовима, радњама и садржином успостављају суоднос вербалне и акционе димензије ритуала која је у прошлости представљала јединство и показују како су вербални искази обреда и одговарајуће радње некада чинили синергију, што им потврђује архаична упоришта. Варијанте ових песама забележене су и у суседним областима потврђујући њен динамичан живот у простору и времену, што уводи у шири контекст српске културе.

И ђурђевдански обреди у Тимоку у основи се поклапају с праксом на ширем српском простору. Тако је, на пример, обредно квашење водом и купање свуда у вези са култом плодности и иницијацијом. Ипак, разноликост садржине ђурђевских песама потврђује запис стихова с мотивом жртвовања првенца (песма под бројем 12 – *Данаске кажу недеља*). Песма се у целини може разумети као пропитивање лојалности јунака од стране више силе која је, на крају, показује се, у својој суштини милостива. Једна прастара митема жртвовања првенца божанству, супституисана јагњетом, на Ђурђевдан, овде је маестрално репродукована песмом. На терену је постојање ове песме потврђено почетком 20. века управо у Тимоку и околини. У науци је евидентирана у стиховима у нашим данима, што песму смешта у просторе архаичног певања и уједно актуализује њену дубоку симболику.

Записано је и пет додолских песама које се садржински везују за магијско кретање обредних поворки подражавајући природне процесе. У вези с кишом и култом воде и вегетације је и христијанизовани обред литија (крстоноше), који је био распрострањен свуда на српском терену. Литије се организују на дан свеца заштитника. Крстоноше су обилазиле њиве, ливаде, изворе и воде, записно дрвеће и крстове. На терену су забележене три крстоношке песме, које су извођене широм српског демографског и културног простора и садржином су им сличне.

На календарске обредне песме наслањају се посленичке – овчарске и жетварске односно жетелачке. Извођење овчарских песама поклапало се с временом пролећно-летње испаше стоке и често се везивало за одговарајуће ритуале, док се стихови жетварских песама везују за завршетак циклуса вегетације, повезујући пролећну припрему семена за сетву, ницање и раст биљака и скидање усева кад је с умирањем природе престајало и извођење обреда за плодност.

У делу студије под насловом *Лајте ја, пјета, лајте ја – Смеховно и еротско у српским народним песмама које су певане на седењу* представљене су песме забележене око Белог Тимока које су извођене на седењкама, о којима на простору источне и југоисточне Србије сведоче записи који потичу с краја 19. века. Међутим, у време када је спроведено истраживање на терену постоји само сећање на њих. Представљено је осамнаест сендећарских песама, које су по времену извођења, уз рад, блиске посленичким песмама, а основном емоцијом везују се за љубавне. У анализи ових песма истакнути су елементи који изазивају ефекат комичног (постојање старог и њему непримереног новог, што је реализовано посебним лексичким изборима у стиховима, уз неочекиване обрте, као и посредством мотива похотљивости, нарочито стараца). Стихови су утемељени у прастарим веровањима да смех јача животну снагу и песму доводе у везу са еротском обнављајућом снагом младости која је у премодерном схватању живота без преседана. У стиховима се препознају трагови обредне смеховности и одговарајућег обрасца понашања. Поједине шале се повезују са древним празницима аграрног и иницијалног типа – у преломним тренуцима у животу природе, друштва и човека.

У поглављу монографије под насловом *Прочула се убава девојка – Лепота и формуле лепоте у српским народним песмама теренске збирке из Тимока* предмет анализе представљају стихови љубавне садржине, који су забележени у селима око Белог Тимока. У стиховима реализоване представе-формуле о лепоти део су српске народне традиције у целини, припадају општем сликовном свету српских народних песама, а феномен лепоте манифестује се као рефлекс релације два бића (момка и девојке) и више дочарава утисак који оставља на појединца и околину. Стога текстови, примарно љубавне садржине, имају знатно шире импликације уписане у традиционални начин мишљења и поимања света.

Једну целину чине песме повезане мотивима преваре и издаје заљубљених у којима се пропитује верност односно неверност. Реч је о епској теми која се разлива у друге жанрове. У ширем смислу, реч је о етичком постулату који је интегрални део српске песничке традиције и културе. Ове песме су представљене у поглављу под насловом *Памтиш ли либе, мотриш ли – Верност и неверност у српским народним песмама из теренске збирке са Белог Тимока*, и подељене у четири круга на основу мотивско-садржајних и структурних варијација, ликова и начина њиховог деловања. Записане песме сведоче жанровску и поетичку динамичност усмене традиције, њену флексибилност и неотуђивост од српске народне поезије и културе у целини, као и међусобна прожимања фикције и стварности, усменог и писаног песничког израза (песма о несрећној љубави Бонке и Шанка). Како се у њима пева о односима младих људи који се спремају за брак, њихова суштина се заправо тиче

процеса одрастања, односно сазревања јединке, коју прати њено укључивање у свет одраслих. Управо стога што се налазе у процепу иницијацијске кризе, јунаци својим деловањем ремете и равнотежу света коју је нужно поново успоставити да се не би хаотично стање разлило по заједници и природном окружењу.

У истраживању насловљеном *Свилу прела Ружица девојка – Преља на вилину бунару у српској народној песми из Тимока* реч је о потеском остварењу у бројним варијантама, које се могу пратити у записима на српском демографском и културном простору у континуитету од 1780. године до данашњих дана. Фокус у раду је на откривању и декодирању елемената обредног карактера и њених симболичких потенцијала, уз истицање древности, али и актуелности мотива пијења забрањене воде смрти. Наиме, са индивидуално-психолошког аспекта, сусрет са вилином водом за јунакињу је прилика да учи. Стога самодисциплина, смоконтрола и процес самоизграђивања представљају елементе садржине због којих је песма надживела време своје обредне намене.

Следе истраживања на основу теренске грађе коју чине описи свадбене обредно-обичајне праксе, која укључује различите елементе са одговарајућим кодовима – акционалним, предметним, вербалним, персоналним, локативним, темпоралним, музичким и ликовним. Редослед песама у раду прати редослед обредних акција о којима су казивачице давале податке: песма о вили градитељици, са њеном тимочком варијантом, чијом се садржином парафразира митема ритуалне изолације/самоизолације, песма о божанској свадби, затим песме с мотивом два свадбена весеља, с мотивом жетелице, која аграрни производ, повезан с календарским, доводи у везу са свадбом и култом плодности. Део истраживања посвећен је и песми о смрти двоје младих, с најстаријим записом у Тимоку и суседним областима из друге половине 19. века и најновијим из 1997. године. Забележене су и песме о плетењу венца, у којима се истиче интегративни карактер овог артефакта. Ту су и песме посвећене кумству, као и другим важним учесницима у свадби. Значај овог истраживања огледа се у реконструкцији фрагмената некадашње тимочке свадбе, и то на основу причања и певања на чијим се линијама оцртавају процеси увођења младих у статус одраслих, што за последицу има повезивање две фамилије, као и интеграција у ширу заједницу што је и била основна функција ритуала.

Следи истраживање *Збирајте се моме и девојке* у којем су такође представљени сегменти свадбене обредно-обичајне праксе у селима око Белог Тимока, са централном темом везаном за кићење зборњака, обредног хлеба. Песме певане док се кити зборњак прате извођење радње, те су у њима предочени разлози за окупљање, кићење хлеба цвећем, па кићење часника у којој је евидентно дублирање акционалног и поетско-вербалног кода.

Следеће истраживање посвећено је песми *Кићена совра*, *ређена*, која је певана када се на трпезу изнесе зборњак. Централни мотив у песми је смрт двоје младих, који не успевају да обаве постављени задатак и сједињавање момка и девојке након смрти, са најстаријим записом из друге половине 19. века и најновијим из 1997. године. Сам обред одвијао се на две равни, на догађајној, успешно вођеној и извођеној око софре и ритуалног хлеба, али и на могућој, неуспелој и упозоравајућој, као антиципација онога што би могло кренути по злу, што би се могло догодити. Управо се по томе ова песма уклапа у комплекс обредних радњи везаних за опструирану иницијацију која се окончава као жртвовање.

Опис ритуала плетења венца, који се изводио у петак или суботу, рано ујутро пре свадбе код момкове куће на дрвљанику а затим на прагу, мотивисан је семантиком границе, која је у вези с преласком из једног у други друштвени статус.

Монографија се завршава истраживањем *Пуче пушка из гору зелену* чији су предмет анализе две необичне песме с темом смрти и сахрањивања јунака у гори,

којима се проверава постојање епике и јуначког погледа на свет на овим просторима. У закључку се, након детаљне анализе, истиче да су ове песме, иако су подлегле сажимању и дехероизацији, сачувале неке основне карактеристике српске јуначке епике у њеним различитим фазама.

Текст Снежане Самарџије *Последње успомене на културу предака* у функцији поговора, па и врсте синтетичког и критичког погледа на истраживања обухваћена монографијом, важан је показатељ колико су драгоцена теренска истраживања Зоје Карановић, као и примењен теоријско-методолошки приступ у класификовању забележених песама и аналитичком сагледавању записаних стихова из Тимока.

* * *

С једне стране, истраживања записа са терена у тимочкој области значајан су показатељ у којој мери је сачувана обредно-обичајна пракса, на који начин и који су елементи остали не само запамћени већ и данас живи у овој области. Веома је значајан и носталгични и емотивни став казивача према некадашњим, а сада већ избледелим обичајима. С друге стране, ова монографија има изузетан не само научни већ и шири културолошки допринос, и то у контексту српске и шире словенске заједнице.

Из теоријско-методолошког угла посматрано, од изузетног су значаја темељне и слојевите, свеобухватне анализе фолкористичког типа, обогаћене стилскојезичким компонентама, уз истицање специфичности језичког израза и одређених конструкција у контексту стихова. Аналитичким поступцима обухваћено је упоређивање варијантних облика, уз истицање специфичности теренских засписа не само на плану мотивске структуре и сижеа, већ и на симболичком и поетском плану. Резултати указују на континуитет у развоју народног песничког стваралаштва, као и на место и значај тимочких записа у посматраним обрдно-обичајним и пратећим поетским парадигмама. Тимочка лирика представља нераскидиви део српске традиције и у њој се рефлектују особине, али и судбина националне културе.

Значајна је и иновативна концепција студије, чију основну структуру чине теоријско-аналитичка компонента, употупњена прилозима са поетским остварењима која у истраживањима представљају основни предмет анализе. Придружене и тематски обједињене песме у прилогу могу послужити као одличан извор за даља истраживања различитог типа, од којих би посебно била драгоцена она лингвостилистичког, али и чисто лингвистичког карактера, којима би се у пуноћи описала лепота и остварени потенцијал једног народног идиома у поетском контексту.

Др Гордана Штасни
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
gordanastasni@ff.uns.ac.rs

Примљен: 26. фебруара 2024. године
Прихваћен за штампу фебруара 2024. године

UDC 811.163.41'373.232.1(497.115)(049.32)

ПРВИ РЕЧНИК ЛИЧНИХ НАДИМАКА У СРПСКОЈ ЛИНГВИСТИЦИ

(Голуб Јашовић, Милица Дејановић, Душан Стефановић. *Речник личних надимака Срба са Косова и Метохије*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, 2023, 430 стр.)

Током 2023. године објављен је *Речник личних надимака Срба са Косова и Метохије* троје аутора са Филозофског факултета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици (даље ФФКМ) – Голуба Јашовића, Милице Дејановић и Душана Стефановића. „Потреба за идентификовањем и разликовањем јединке у колективу постаје већа уколико је реч о микропросторима у којима се јављају јединке са истим и именима и презименима. Из наведених разлога, посегло се за употребом надимака, и то као врстом надимена. Тако употребљени надимци постају средство које служи као знак препознавања и издвајања јединке у колективу/ друштву" (5).

Организована ономастичка истраживања на Косову и Метохији започета су 1974. године одлуком Одбора за ономастику Српске академије наука и уметности, а након 40 година родила се идеја о речничком уазбучавању прикупљене и већ објављене грађе надимака (у часописима, тематским зборницима и монографијама), уз допуну новим теренским истраживањима широм Косова и Метохије. И тако се кренуло у припрему речника који је прошле године угледао светлост дана, а овде се представља. Аутори истичу да им је циљ био да прикупе сву постојећу грађу надимака и презентују је читаоцима. Прикупљање грађе на терену започето је 2014, а завршено 2023. године. Поред тога, истраживања су рађена и у оквиру израде студентских семинарских, дипломских и мастер радова на Катедри за српски језик ФФКМ. Забележено је више од 8000 личних надимака у 397 места, која су сва пописана у регистру скраћеница, и ово је први речник у српској лингвистици „у којем је заступљена ова ономастичка категорија" (6).

Књига је организована на следећи начин – започиње *Предговором* (5–7. стр.), за којим следе: *Упутство за читаоце* Речника личних надимака Срба са Косова и Метохије (7–8), *Регистар скраћеница* (9–20), *Речник* (21–400), *Литература* (401–404), *Лингвистичке карте са обележеним пунктовима* (405–419), *Рецензије рукописа Речник личних надимака са Косова и Метохије* Голуба Јашовића, Милице Дејановић и Душана Стефановића, проф. др Дијане Црњак (420–422), проф. др Драгане Радовановић (423–424) и проф. др Љубисава Ћирића (425–426) и на крају *Сажетак на енглеском језику* (427–428).

Грађа у *Речнику* сложена је азбучним редом на следећи начин – најпре се наводи лични надимак, затим поред број именованих лица (ако их је више од једног) које имају тај надимак, затим лично име особе/ особа (ако их је више), семантичко разјашњење надимка или мотивација његовог настанка, потом ако је надимак забележен у објављеној грађи, наводи се податак о литератури, а уколико је надимак прикупљен на терену, наводе се скраћеница макро области и пункта где је забележен. Неки надимци су акцентовани, а неки нису, што аутори објашњавају овако: „У многим већ објављеним радовима грађа није била акцентована, те ми нисмо желели да њиховим накнадним уношењем утичемо на оригиналност тих радова, већ смо грађу, наводећи извор, доследно пренели. Неки надимци са терена нису

акцентовани, на шта такође нисмо желели утицати накнадним уношењем акцената" (8). Када је реч о структури надимака, поред једночланих, забележени су и двочлани лични надимци, типа лично име, презиме, хипокористик или надимак + апелатив (којим се означавају титула, звање или занимање особе на коју се тај надимак односи, нпр. *Цвешан йолицајац*, *Мирко учишељ*). Врло су фреквентни надимци синтагме типа хипокористик + надимак. У досад већ објављеним радовима, често је уз надимак, тамо где је забележено, дато и казивање информатора, што су аутори узели као модел и у овом речнику.

Надимака има разних и уочава се велика мотивацијска разноликост: 1. надимци мотивисани презименом носиоца – *Аврамка*, по очевом презимену Аврамовић; *Акса*/ *Аксо*, по презимену Аксентијевић; *Анђелко*, по презимену Анђелковић; *Бркљо*, по презимену Бркљач; *Жнидо*, по презимену Жнидаршић; *Питула*, по презимену Питулић, итд., 2. надимци мотивисани именом или надимком мушког претка, најчешће оца или деде – *Блакче*, по оцу Благоју; *Васка*, по оцу Васи; *Симке* – по деди Сими..., 3. надимци мотивисани именом или надимком женског претка, мајке или бабе – *Боса*, по мајци Боси; *Симкић*, по мајци Симки; *Пера Цвешин*, по баби Цвети..., 4. надимци мотивисани именом, презименом или надимком неке познате личности (ликова из филмова/ серија и цртаних филмова; ликова из стрипова; историјских личности; политичара; певача; фудбалера, боксера, кошаркаша) – *Чкаља*, *Бурдуш*, *Ђенка*, *Син Драган*, *Шиља*, *Вишез Која*, *Гарламел*; *Блек, Загор*; *Кочо*, по Кочи Поповићу, *Дража*, по Дражи Михајловићу; *Гадафи*, *Слоба*; *Бајта*, по музичару Сеиду Мемићу Вајти, *Брена*, *Цуне*; *Шеки*, по фудбалеру Драгославу Шекуларцу, *Ђаја*/ *Џаја*/ *Џајо*/ *Џајко*, по Драгану Џајићу, *Пижи*, по Пижону, *Листон*, по боксерском шампиону Сонију Листону, *Џонсон*, по америчком кошаркашу..., 5. надимци мотивисани занимањем носиоца – *Живе кројач*, *Живе учишељ*, *Лимар*, *Мајсшор*, *Машемашичар* (професор математике)..., 6. надимци мотивисани неком телесном особином – *Анђелче*, беле пути, нежан и прозрачан попут анђела; *Арапин*, црног тена; *Бандера*, због висине; *Бобе врапче*, због ситне грађе; *Буза*/ *Бузе*/ *Бузајка*/ *Бузла*, има велике усне; *Пинокио*, због великог носа..., 7. надимци мотивисани понашањем носиоца – *Аламуња*, несташан; *Жишка*, брз, окретан; *Кокован*, правио се важан као петао; *Туче*, волео је да изазива туче; *Госпођа*, понаша се као госпођа, *Бараба*...; 8. надимци мотивисани пореклом – *Арап*, пореклом Арапин; *Македонац*; *Сйаса Црногорац*...; 9. надимци мотивисани омиљеним јелом и пићем – *Бурек*, *Јагода*, *Кајмак*, *Винце*, *Шљиво*, итд. Ово је само део онога што се може наћи у овом речнику. Поред личних, ту су и породични надимци, који су карактеристични за једну лозу.

Прикупљена је богата грађа личних и породичних надимака са терена Косова и Метохије, који обухвата три дијалекта – косовско-ресавски, призренско-јужноморавски и зетско-сјенички. Стога се може рећи да ће грађа, употпуњена казивањима информатора, значити и свима који се баве дијалектологијом. Поред тога, и лингвистичке карте са обележеним пунктовима значајне су за лингвогеографска, али и за шира лингвокултуролошка истраживања.

На крају се може закључити да ће *Речник личних надимака Срба са Косова и Метохије* остати као сведочанство једног времена и значајан допринос ономастичким истраживањима, као и материјалној и духовној култури овог поднебља.

Др Бранкица Ђ. Марковић
Институт за српски језик САНУ
Београд
brankicama@gmail.com

Примљен: 26. фебруара 2024. године
Прихваћен за штампу фебруара 2024. године

UDC 811.163.41'373(049.32)

ЛЕКСИЧКА ФОТОГРАФИЈА СТАРОГ НОВОГ САДА

(М. Стокин. *Свадбена терминологија Новог Сада*. Нови Сад: Алмашани, 2022. М. Стокин. *Терминологија зимског циклуса обичаја и веровања у Новом Саду* (Етнолингвистичко истраживање). Нови сад: Алмашани – Градска библиотека у Н. Саду, 2023)

1. Током 2022. и 2023. године у издању Алмашана (и Градске библиотеке у Н. Саду) појавиле су се две публикације Маје Стокин којима су лингвокултуролошка истраживања старог Новог Сада изнова оживела пружајући нам увид у свет сада већ потиснутих (можда и заборављених) речи, али и живота појединих делова старе новосадске вароши. У питању су следеће књиге: *Свадбена терминологија Новог Сада* (Нови Сад: Алмашани, 2022) и *Терминологија зимског циклуса обичаја и веровања у Новом Саду* (Етнолингвистичко истраживање). (Нови Сад: Алмашани – Градска библиотека у Н. Саду, 2023).

2. У *Свадбеној терминологији Новог Сада* анализирана је лексика традиционалне културе, везана за „један од елемената породичног циклуса – свадбу". Анализа је спроведена применом дескриптивне методологије, утемељене у ранијим истраживањима сличног профила, а на основу података добијених од одабраних информатора – старијих аутохтоних житеља Салајке, Подбаре и Роткварије, односно говорника оних новосадских локалитета који се сматрају делом старог језгра Града. Прикљупљање грађе реализовано је према *Упитнику за свадбену терминологију* проф. др Љиљане Недељков.

Монографија обухвата шест поглавља, од којих су нека веома разуђена и подељена на низ потпоглавља и мањих целина: 1. Увод, 2. Лексичко-семантичка анализа, 3. Закључак, 4. Речник, 5. Литература, 6. Прилози.

Публикацију отвара уводно поглавље, у којем ауторка упућује читаоца у основне домене свог истраживања, као и у историјске, демографске и културолошке карактеристике анализираних новосадских насеља и њихових становника. Поред тога, посебна пажња посвећена је етнолингвистичким истраживањима старог Новог Сада и дијалекатским карактеристикама говора његовог становништва.

Лексичко-семантичка анализа – једно од два централна сегмента ове публикације – заснована је на грађи која је прикупљена из различитих извора: из збирке бећараца из старог Новог Сада Бранимира Јовановића, као и из снимљеног материјала репрезентативног броја информатора (њихових континуираних исказа и одговора на питања из Упитника). Богат регистар терминолошких јединица које се односе на свадбене обичаје подељен је на лексичко-семантичка поља, изузетно разуђена и сегментирана на низ потпоља и домена нижег реда. Систематизована и анализирана на овај начин, посведочена грађа, која обухвата 750 одредница, пружа увид не само у богату структуру лексикона посвећеног свадбеним обичајима у старом Новом Саду, него открива и једну, сада већ у високом степену заборављену слику живота младих у њему – њихових активности, квалификовања, одевања, дружења, склапања бракова, предсвадбених и свадбених обичаја, обичаја после свадбе, неуспелог брака, родбинских односа.

Други део ове публикације подразумева речник забележених термина, који – због своје синтетичке природе – омогућује упознавање са грађом у целини, али и са

контекстом у оквиру којег су обрађене лексеме употребљаване, чиме се добија још потпунија слика о свадбеним обичајима старог Н. Сада. У речнику су све лексеме и потврде акцентоване.

На крају публикације наведени су Прилози – акцентовани искази информатора дати у континуитету и салајачки бећарци – као и богата литература. Поред наведеног, изузетно је важно истаћи и то да ауторка низом илустрација употпуњује добијену представу о одговарајућем тематском сегменту лексикона.

3. Друга публикација о којој је реч – *Терминологија зимског циклуса обичаја и веровања у Новом Саду* – представља анализу лексике којом се денотирају предбожићни и божићни празници међу староседелачким српским становништвом старог Новог Сада. Као и у претходној публикацији, анализа наведене архаичне обредне лексике спроведена је на основу података добијених од одабраних информатора – старијих аутохтоних житеља Салајке, Подбаре и Ротквариј е, представника бачког поддијалекта шумадијско-војвођанског дијалекта, уз примену дескриптивне методологије и ослонац на податке из етнологије, етнолингвистике, теологије, антропологије и других дисциплина.

Монографија обухвата девет поглавља, од којих су прва два подељена на низ потпоглавља: 1. Увод, 2. Лексичко-семантичка анализа, 3. Закључак, 4. Речник, 5. Списак информатора, 6. Дијалекатски текстови, 7. Литература, 8. Прилози. 9. О ауторки.

У уводном поглављу ауторка, поред прецизног формулисања предмета, корпуса и циљева истраживања, даје и преглед историјског развоја старог Новог Сада – односно Салајке, Подбаре и Ротквариј е, као његових најстаријих делова, чији је говор овом приликом и испитиван, те његових демографских и културолошких специфичности.

Поред тога, у овом поглављу ауторка посебну пажњу посвећује досадашњим етнолингвистичким истраживањима старог Новог Сада и дијалекатским карактеристикама говора његовог становништва, које пореди са досадашњим испитивањима војвођанског поддијалекта. Очекивано, и у анализираним исказима забележене су поједине типичне карактеристике бачких говора: икавизми (ди, нигди, свугди; живити, видити, седити; гњиздо, сикира), појаве сажимања вокалских група (имо, ишо, дошо, очо; дебо, пепо; воло, доспо), упрошћавања група *вљ* у *љ* (остављено, постављај, заустаљо, састаљати, опраљали), губљења фонеме *х* (сирома, трбу; орај и орас; Дуови, Миољдански пост; смеја (Г. сг), стреја (Н. сг)) и др. Забележе су и форме именица са основом на палатални сугласник у којима се среће наставак -ом у инструменталу једнине (свецом, оцом, ножом, концом), као и локативне форме попут *у сваѿови*, *у зуби*, *на леђи*, *на коли*. Појава почетног о- карактеристична је за показне заменице уз предлоге: с оте стране, с отим су мазали, с отом машћу. Код глагола који се завршавају на -ају у 3. лицу презента уз наведени наставак јавља се и замена са -ду: свираду, причаду, не ваљаду/ свирају, причају, не ваљају. Код глагола који се завршавају на -у у 3. лицу множине презента јавља се завршетак -еду: нећеду, можеду, окрећеду. Исти наставак посведочен је и у облицима футура: кашћеду, звећеду и др.

Лексичко-семантичка анализа заснована је на грађи која је прикупљана више од једне деценије – од 1998. до 2011. године, према ономасиолошком моделу, који је у истраживањима овог профила поставила проф. др Љиљане Недељков саставивши *Уѿиѿник за бележење обредне ѿерминологије*. Реч је о снимљеном материјалу шеснаест информатора, од којих је најстарији рођен је 1913. године, а најмлађи 1975.

Лексеме у лексичко-семантичкој анализи „груписане су у семантичка поља према садржинској сличности, кроз разноврсне опште и посебне значењске кате-

горије, углавном у оквиру шест лексичких поља, која су несразмерна по броју диференцијалних знакова у оквиру њих (православни празници, обичаји и веровања, период пре поста, период за време поста, предбожићни празник – Бадњи дан, божићни празници и период после Божића)“. Систематизована и анализирана на овај начин, посведочена грађа, која обухвата 1030 одредница, пружа увид у богату структуру лексикона посвећеног зимском циклусу обичаја и веровања у старом Новом Саду. Наводимо неколико лексема ради илустрације:: светац, постан светац, крсна слава, славски колач, свећа, свечар, кољиво, Заведење, Детињци, Материце, Оцеви, Игњатија, Туциндан, бадњак, вертеп, коринђаши, положајник/положеник/полаженик, чесница, вијање Божића и сл.

Многе лексеме допуњене су у анализи одговарајућим описом тадашњих обичаја и веровања, чиме слика о свакој од њих бива заокружена драгоценим контекстом:

„Семема ‘православни верски празник који се прославља двадесет и седмог новембра по новом календару и после којег почиње божићни пост’ именована је лексемом Покладе, која је у облику множине (pluralia tantum). Лексема Покладе постала је од корена *клад*, који је у глаголу *класти*, што је некада могло да значи остављати. Покладама се назива време када се оставља месо (РЈАЗУ Х: 504). Овај дан је раније сматран за велики празник, јер је у прошлости претходио шестонедељном божићном посту. Информатори овај дан памте пре свега као последњи мрсни дан пред пост, али и по заштити од злих сила. Овим диференцијалним знаком обухваћени су магијски ритуали који су се изводили на Покладе јер се веровало да су на тај дан дејства нечистих сила израженија, с обзиром на почетак дугог периода поста, када се уздржавало и од масне хране и од лоших мисли и несугласица са ближњима. Биљке којима се штитило од злих сила именоване су вишечланим лексичким јединицама. Информатори помињу да се бели лук/бели лукац носио у неком од делова гардеробе, као најчешћи начин заштите. [...] Веровали су стари Новосађани да од злих сила штите и различити предмети стављени у прозор. Стога су жене правиле лутке од трске или кукурузовине у лику жена, облачиле их и украшавале. Од вештица се штитило забадањем ножа у прозор. С обзиром на то да су се јаја барила на овај дан, било је веома битно водити рачуна о томе да се пажљиво изнесу љуске из куће јер је то био услов да не уђу нечисте силе. С обзиром на то да шминку до Другог светског рата, а и дуго након њега, готово нико није поседовао, за украшавање лутака употребљавала се шибица, тј. ‘палидрвце којим су се цртале обрве лутки прављеној да штити укућане од урока на дан Поклада’. Како би била на видном месту, лутка се стављала у прозор. Веровало се да, уколико виде лутку у прозору, вештице неће смети да уђу у кућу.“

Други део ове публикације подразумева речник забележене обредно-обичајне терминологије, који садржи 1030 одредница, да би на крају били наведени акцентовани искази информатора, као и богата литература, што представља још један од показатеља да је реч о резултату изузетно посвећеног и дугогодишњег рада.

3. Прикупљање и анализа дијалекатске грађе урбаних подручја представљају важан и захтеван задатак, а без потпуног увида у шири културно-историјски миље, свака врста анализе овог профила остаје недоречена и неостварена у потпуности. Тек у заокруженој целини, попут оне која је дата у овим публикацијама, реализује се примарни задатак који аутор мора себи поставити – потпун увид у лексикон одабраног тематског поља, као и у аутентичну грађу која сведочи о једном свету.

Због тога ове две публикације нису само збирке термина тематски ограничених на један домен породичног живота Новог Сада. О њима се, као и у другим штивима у којима се осети константно присуство аутора, али не као прикупљача грађе, него као живог учесника, пре свега може говорити као о ризници, лексичкој

фотографији, живом сведочанству једног времена, времена које полако залази, нарочито међу млађима, а које нам прича о животу једног града. Потпуно сам уверена да ова публикација не би имала тежину коју има да иза ње не стоји још један прави заљубљеник у свој град – Нови Сад.

Др Исидора Бјелаковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
isidora.bjelakovic@gmail.com

Примљен: 16. фебруара 2024. године
Прихваћен за штампу фебруара 2024. године

UDC 821.163.41-14.09 Kostić L.(049.32)

НОВО ЧИТАЊЕ РУКОПИСНЕ ЗАОСТАВШТИНЕ ШАЈКАШКОГ ПРОМЕТЕЈА

(Лаза Костић. *Дневник снова и Santa Maria della Salute: рукописи* [приредио Срђан Орсић]. Нови Сад: Матица српска, 2023, 118 стр.)

Рукописно одељење Матице српске објавило је књигу *Дневник снова и Santa Maria della Salute* Лазе Костића, у оквиру едиције *Факсимил*. Ова едиција покренута је недавно, захваљујући залагању управнице Рукописног одељења Матице српске, проф. др Зорице Хаџић Радовић, док је рукописној заоставштини шајкашког Прометеја нови живот удахнуо један од наших младих и даровитих проучавалаца српског књижевног наслеђа, доц. др Срђан Орсић. Обједињујући текстове и фотографије, ова публикација савременом читаоцу нуди, по први пут у целости објављене, рукописе најпознатије песме Лазе Костића и његовог интимног дневника, вођеног на француском језику. У ово издање такође је уврштен избор из радова двојице еминентних проучавалаца наше литерарне баштине (Младен Лесковац, Милан Кашанин), чији су истраживачки подухвати, као што је познато, расветлили многе недоумице у вези са булгаковљевском судбином дневничких записа Лазе Костића. Кашаниновски луцидна разјашњења пута који је велика песма српске књижевности прешла на страницама дневника својег творца, од идеје која у уснулом Песнику заживела у простору Друге стварности, па све до њеног коначног облика у Матичином издању *Песама* из 1909. године, представљају проблемску основу приређивачевог научнорелевантног и есејистички елегантног поговора.

Дневник снова Лазе Костића по први пут је штампан са свим својим сачуваним целинама. Захваљујући приређивачевој акрибичној обради рукописне заоставштине, свако поглавље у овој публикацији пропраћено је додатним критичким тумачењима, подацима о преводима, као и фотографијама оригиналних факсимила. Наиме, досадашња многобројна издања наведених остварења Лазе Костића, била су првенствено утемељена на текстовима његових дêла, при чему је била пренебрегнута могућност да све буде додатно образложено и ширем кругу читалаца визуелно приближено, кроз фотографије оригинала (ове фотографије такође доказују колики је труд био уложен приликом рашчитавања и превођења, махом француским

језиком писаних, сегмената поменутих текстова). Уз јасно исказано поштовање према приређивачима претходних издања, која у себи такође садрже илустрације, односно визуелне интерпретације текста у форми акварела или цртежа (уз тек понеку оригиналну страницу дневничких записа) приређивач ове књиге сматрао је да је за свеобухватан увид у Костићеву књижевну „радионицу“ и, уопште, интимније сфере његових поетских и филозофских промишљања, неопходно представити (текстолошки) детаљно анализиране странице аутографа *Дневника снова*. Према дубоком уверењу Срђана Орсића, на њиховим пожутелим листовима (sic!) и даље се крију детаљи који ће у будућности иницирати нова читања овог, од Костићеве *лабудове песме* тематски апсолутно неодвојивог, сегмента песме *Santa Maria della Salute*. Оригиналним Костићевим дневничким списима, које су Рукописном одељењу Матице српске поклонили Милан Кашанин и Младен Лесковац, придодати су, а затим на одговарајућа места у тематској структури публикације инкорпорирани, до сада најчешће изостављани делови: дневнички упис од 4. августа 1905. године, који је Радивој Стоканов пронашао у загубљеној књизи из Костићеве библиотеке и објавио у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* 1982. године, те сведочанство Радивоја Симоновића о данас несачуваном запису од 3. јуна 1909. године, у којем и сам песник своју *Santa Mariu della Salute* назива Ленкином апотеозом, а својом *лабудовом песмом*. У изврсним преводима француских делова *Дневника снова*, из пера Милана Кашанина, Миодрага Радовића и Милорада Арсенијевића, као и у Лазиним изворним (српским језиком писаним) сећањима на најмилије и најдраже, сада можемо да уживамо као да је реч о белетристичким записима, за чију је ревалоризацију и реактуелизацију, најзад, дошао прави тренутак.

Као калеидоскопско дело, сама песма *Santa Maria della Salute* измицала је (од)увек дефинитивним тумачењима и контстатацијама аксиоматског карактера, толико драгим претерано самоувереним модерним херменеутичарима. У свим својим појединостима до сада испитана и из свих углова сагледана, она је у овом издању представљена кроз скениране оригиналне рукописне стихове, који у свим својим верзијама, у свему оном писаном и брисаном, додаваном и одузиманом (укључујући енигматичне пиктографске манифестације индивидуалног стваралачког процеса), могу обезбедити хипокоренско надахнуће новим генерацијама читалаца и тумача ове величанствене лирске творевине. Лазин рукопис, као својеврсни сеизмограф његових вулканских емоција, даје ритам новим сагледавањима поетског космоса који, окруњен именом венецијанског храма, дуже од једног века опчињава читаоце.

Смернице за нововековно разумевање света једне песме доноси приређивачев поговор-диптих, који у себи ненаматљиво нуди резултате преданог вишегодишњег бављења великом темом наше књижевности. У првом, научнопопуларним језиком написаном, сегменту овог диптиха, ослањајући се на доступну архивску грађу и документа биобиблиографског карактера, Срђан Орсић разобличава једну велику неправду, аргументовано одбацујући неистините, а данас и даље општеприхваћене, тврдње о морганатском карактеру брака између Песника и естетски (наводно!) осујећене богате Удаваче. Оцрњивање Јулијане Паланачки приликом (најчешће нехотично комичног) глорификовања „надземаљског“ ореола Ленке Дунђерски постало је, временом, опште место при сваком модерном казивању приповести о Песнику и његовој великој платонској љубави. Приређивачевим михизовски ироничним и чињенично подржаним напоменама (укључујући фотографије), оповргавају се, провиницијском залудношћу генерисане, таблоидне симплификације о животу Песникове супруге. Други део поговора, кроз помну анализу симболике „успутних чрчкарија“ у његовим рукописима, (раз)открива боготражитељски свет Лазе Костића. Бесконачност Лазине спирале представља оборену осмицу у којој је Песник

годинама јурио самог себе, не успевајући да јој пронађе чвориште, које се све време крило у његовим недрима где је одувек, у стварности, чувао и са собом носио слику Мајке Божије. Резултати потраге за одговором на питање каква је позиција Богомајке у литерарном стваралаштву Лазе Костића, навели су Срђана Орсића да нам понуди павићевски интонирану приповест о православној Владичици на млетачком олтару, која је прва разумела и омогућила Песниково покајање. На самом крају овог приказа, нећемо пропустити прилику да истакнемо како је приређивач овог издања не само даровити проучавалац историје српске књижевности, него и брижни отац, чије су завршне напомене о аутографима Лазе Костића настале уз креветац његове ћерке Ирине.

Др Радослав Ераковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2
21000 Нови Сад
rasha@ff.uns.ac.rs

Примљен: 15. марта 2024. године
Прихваћен за штампу марта 2024. године

UDC 821-14.09(049.32)

МОЖЕМО ЛИ ВОЛЕТИ ПОЕЗИЈУ КОЈУ НЕ РАЗУМЕМО?

(Тихомир Брајовић. *Тумачење лирске песме: од теорије до интерпретативне праксе.* Нови Сад: Академска књига, 2022, 256 стр.)

Пре скоро деведесет година, Клиент Брукс и Роберт Пен Ворен објавили су антологију енглеске и америчке поезије намењену студентима, *Разумевање поезије* (*Understanding Poetry,* 1938), која је утицала на генерације професора књижевности и књижевних критичара, обликујући њихове представе о томе шта је поезија и како је ваља тумачити. У уводу, Брукс и Ворен о тумачењу поезије кажу следеће:

> о песми не треба мислити као простој гомили ствари које су саме по себи „поетичне“. Нити о њој треба мислити, како би то хтели „ловци на поруку“, као о некаквој кутији, украшеној или неукрашеној, у којој је скривена нека „истина“ или неко „фино осећање“. Такве тешкоће ћемо избећи *ако о песми мислимо као о врсти писања која на нас има одређени ефекат, у којем проналазимо „поезију“*.

Доживети нешто као поезију, настављају они,

> сасвим је другачије него схватити песму као скуп механички састављених елемената – метра, риме, фигуративног језика, идеје, итд. – који заједно чине песму онако као што цигле чине зид. Питање које се поставља за сваки елемент песме није да ли је он по себи привлачан или пријатан или вредан или „поетичан“, него да ли и како он с осталим елементима песме учествује у остваривању ефекта који је песник желео (Brooks & Warren 1938: 18–19).

Задатак читаоца је, дакле, да одговори на ово питање – како је то нешто што доживљавамо као песму састављено. Другим речима, задатак читаоца је да песму *разуме* тако што ће је *протумачити.* Осамдесетак година касније, 2015. године, у *Теорији лирике* (*Theory of the Lyric*), Џонатан Калер, један од последњих живих изданака оне врсте приступа књижевности чије су оличење у Америци били *новокритичари* попут Брукса и Ворена – назовимо тај приступ *формалистичким,* у најширем смислу речи – примећује да је лирика данас угроженија неко икад. Тој угрожености поезије допринела је управо једна „беспотребна претпоставка, на којој почива знатан део теорије и наставе лирске поезије: да је циљ читања дати ново тумачење песме“ (Culler 2015: 5). То је, подсећа Калер, релативно нова ситуација у дугој историји поезије. Вековима су читаоци песму видели као артефакт који треба нечему да их научи и да им пружи задовољство, не као текст који треба *протумачити.* Од ђака се није очекивало да песму интерпретирају, већ да је читају, пореде с другим песмама, вреднују, ако треба, упамте, имитирају или преведу. Другим речима, ђаци су се према поезији односили онако како се ми данас односимо према песмама, односно према вокално-инструменталној музици. Песме слушамо зато што нам оне пружају задовољство, зато што нам помажу да осмислимо живот, да изразимо или боље разумемо осећања; песме памтимо, певамо и о њима разговарамо, поредимо их, чак можемо и доста знати о њима, њиховим верзијама, аранжманима, извођачима и обрадама, а да их ни у једном тренутку нисмо протумачили. Калер сматра да би за поезију, а и за нас саме, много боље било ако бисмо успели да према лирици поново заузмемо овакав став, одустајући од захтева за тумачењем и напуштајући погрешно схватање да је задатак читања интерпретација.

Разуме се, Калер је превише добар критичар да би од интерпретације заиста одустао. Његова *Теорија лирике* није само теорија једног жанра већ је и путовање кроз историју поезије на Западу, проткано многим, местимице и врло финим тумачењима и интерпретативним запажањима. Али то не умањује значај и импликације његових опаски. Шта се то десило у последњих сто година предавања и тумачења поезије, да Калер, критичар који је англо-америчку књижевну теорију упознао с аналитичким поступцима и достигнућима континенталног структурализма, данас мисли да би за све нас било боље да одустанемо од тумачења поезије и да се вратимо на стадијум преформалистичких приступа књижевности?

Књига Тихомира Брајовића на више нивоа комуницира с овом запитаношћу. Она то најпре чини у теоријској равни, кроз преглед начина на који су се, у протеклих сто година, књижевне теорије односиле према проблемима тумачења, као и кроз разматрање односа између читања, разумевања и интерпретације. На питање можемо ли имати истински *естетски* доживљај поезије коју не разумемо и има ли разумевања без тумачења, Брајовић одлучно одговара да не можемо, сврставајући се тако у дугу традицију оних књижевних херменеутичара који разумевање виде као предуслов ваљаног доживљаја уметничког текста. Естетски доживљај претпоставља разумевање, а разумевање произлази из тумачења, помоћу којег читаоци низ знакова преводе у кохерентан и смислен текст (Брајовић 2022: 11). То нам, наравно, још ништа не говори о природи, методима и границама самог тумачења. Брајовић се на овом месту позива на Риту Фелски, која, говорећи о *границама критике*, тврди да је тумачење просто покушај да се схвати шта нешто значи и зашто значи – ни мање ни више. У складу с тим, она схвата херменеутику као „теорију интерпретације која оставља простор за много различитих начина дешифровања и декодирања текстова“ (Felski 2015: 10, нав. према Брајовић 2022: 12). За сличан плурализам залагао се и Умберто Еко, с којим аутор закључује *Тумачење лирске песме:* текстови се могу читати на небројено много начина, али статус тумачења може имати само оно читање које не ремети кохеренцију текста. А овај став заступа

и Тихомир Брајовић, повлачећи границу између тумачења и интимног читања као простора неограничене слободе. Читалац, каже он, за себе може доживети песму како год жели и како год му то културни и интелектуални капацитети дозвољавају. Тумачење је пак простор *интерсубјективности,* који подразумева јавни, а не само приватни, „креативно-интелектуални *дијалог*“ између песме и читаоца (Брајовић 2022: 26). У том дијалогу доста простора остављено је креативној делатности самог тумача, кога Брајовић схвата по аналогији са извођачем музичке партитуре. „Онако као што вокални или инструментални интерпретатор неке Бетовенове сонате или Шубертовог лида, Вердијеве или Бизеове арије, Гершвинове или Елингтонове композиције, својим јасно профилисаним тумачењем ипак увек гравитира партитури“, тако, пише Брајовић (2022: 26), „и тумач лирике, ваља све време да има на уму песнички текст којим се бави, не покушавајући, с друге стране, да одстрани и елиминише сопствени *глас* и перспективу“. Другим речима, иако се сврстава на страну *херменеутике светог,* чија је главна карактеристика, према Рикеру, *брига о предмету,* односно тексту, иако верује, на трагу Е.Д. Херша, да постоје границе које ваљано тумачење разликују од погрешног, Брајовић ипак не тежи томе да ове границе формулише у виду универзалних начела, већ их одређује у зависности од конкретног текста који тумачи – што је и једна од највећих врлина ове књиге.

Редак изузетак у том погледу представља Брајовићев начелни отпор према коришћењу песникове биографије у интерпретативне сврхе. Тај отпор је највише дошао до изражаја у поглављу *Ко то тамо (ис)казује, и коме?,* посвећеном лирском гласу и фигурацијама песничке субјективности у лирици, али је видљив кроз читаву студију. Његова оправданост најбоље је демонстрирана у тумачењима Радичевићеве песме *Кад млидија' умрети* и Ујевићеве *Свакидашње јадиковке*. Брајовић показује како учитавање биографских појединости у текст води или поједностављеним тумачењима, која осиромашују богатство његових значења (као у случају идентификовања лирског субјекта Ујевићеве песме с представником „изгубљене генерације“) или тумачењима која нам ништа не казују о уметничким квалитетима саме песме (као у случају песме *Кад млидија' умрети*, која се, иако ју је Радичевић написао 1845. године, пре своје болести и смрти, најчешће тумачи „тестаментарно“). Премда је Брајовић несумњиво у праву кад указује на недостатке конвенционалних биографских тумачења лирике, занимљиво би било видети како се његово схватање односа између песничког *ја* и личности песника односи према случајевима – а таквих у историји новије поезије нема мало – у којима нас сам текст позива на такво тумачење, из разлога који могу бити књижевни (као у аутопоетичким песмама), лични (као у исповедној поезији) или етички (као у песничком сведочанству).

На плану практичне примене теоријских претпоставки, *Тумачење лирске песме* уводи два комплементарна појма, позајмљена, уз незнатне модификације, из руског формализма и стилистичке критике – *лирске доминанте* (средишња компонента текста, која усмерава, распоређује и преображава све остале) и *интерпретативног фокуса* (реч или група речи, стих, поступак, „изразито место и/или чинилац песме“, од којег почиње тумачење). Ове критичке алатке имају циљ да процесу тумачења дају облик и да га у неку руку усидре, а њихова сврсисходност доказана је низом пажљивих читања српске лирике 19. и 20. века. *Тумачење лирске песме* разматра импресивно широк спектар примера и тема које се намећу у вези с тумачењем поезије, па и књижевности уопште. Неке од тих тема укључују питање улоге жанра (у поглављу *Облик значења, значење облика*) и паратекста (у глави *Каква корист од наслова?*) у тумачењу, организације композитних текстуалних целина и њеног семантичког потенцијала (у глави *Carmina ligata: тумачење циклуса*), улоге и идентитета говорног субјекта (*Ко то тамо (ис)казује, и коме?* и *Дијафоничност и дијалогичност песме*), функције фигуративног језика и реторичких

стратегија (*Значење пређутаног: елипса, алузија, иронија, Формативне могућности амблема, архетипа и алегорије* и *Реторски обрасци: топос, нарација, импресионалност, поента*), као и статуса идеја и идеологија у књижевности (*Песма која (не) мисли* и *Херметична vs. ангажована поезија*).

Имајући у виду преокупације данашњих српских лиричара, ово последње питање чини ми се нарочито важним и актуелним. У поглављу *Херметична vs. ангажована поезија*, супротстављањем двеју модернистичких песама – *Спомена на Принципа* Милоша Црњанског и *Боланог Дојчина* Бранка Миљковића – аутор покреће питање субверзивности лирике и политичког ангажмана у поезији. На трагу Адорнових размишљања о лирској поезији и друштву, Брајовић истражује како лирика може комуницирати са заједницом и бити, али и *остати* политички субверзивна. Он показује да је и наизглед херметична лирика, попут Миљковићеве, идеолошки ангажована, као и да се субверзивни потенцијал поезије не исцрпљује политичким потребама једне заједнице и једног тренутка. Као илустрацију овог увида, Брајовић анализира *Спомен Принципу* Црњанског и данас све актуелнији класни аспект опште побуне коју оличава фигура Гаврила Принципа у овој песми. Та побуна је у првом реду антиимперијалистичка и националистичка, али она има и друге аспекте – друштвене, класне и, што је нарочито важно, поетичке – у овиру којих се Принцип јавља као симбол поетичког преврата који доноси нова поезија Црњанског. Оба примера, и наизглед некомуникативни *Болани Дојчин* и ултракомуникативни *Спомен Принципу*, потврђују и добро илуструју Брајовићеву поенту у вези са припадношћу лирике „овоме“ свету. Чак и најсложеније и најтеже доступне и схватљиве лирске творевине, за нас, каже он, постају живе тек ако на неки начин кореспондирају с нашим добом (Брајовић 2022: 217). Добра поезија има способност да с тим добом комуницира на нове и неочекиване начине.

Наравно, како то увек бива, за проучавање односа између лирике и друштва могли су се наћи и други примери, који би представљали већи изазов за овакав став, нарочито када је реч о уметничком статусу отвореног политичког ангажмана у поезији. Рецимо, поезија Оскара Давича, коју је Брајовић приређивао и тумачио, и чију *Хану* и овде анализира, у поглављу о циклусу, била би нарочито изазовна за раматрање ових питања. Ако у Давичовој поезији, с једне стране, имамо *Хану*, која је несумњиво истински велика поезија, а, с друге стране, оду Удби и *Зрењанина*, између те две крајности постоји читава лепеза случајева – посмислимо само на најбоље песме из циклуса „Немир“ Давичових *Песама* и *Вишње за зидом* – који нас на провокативан начин суочавају с питањем границе између политичког и поетског ангажмана. Истовремено, оне покрећу и питање читаочевог односа према историјским чињеницама и идеолошким садржајима који углавном више не кореспондирају с нашим добом.

Оно што Брајовићев приступ чини убедљивим и привлачним за читаоце јесу, пре свега, пажљива читања појединачних песама, узетих као пример и илустрација одабраних тема. У тим читањима није дошла до изражаја само његова лична вештина тумачења већ су и сами примери срећно одабрани јер се уклапају у опште схватање поезије које је у овој студији наговештено. Сви примери, наиме, потичу из модерне српске лирике, и то оне традиције у оквиру модерне српске лирике која сеже од романтизма до зрелог модернизма и почива на једном скупу заједничких претпоставки о томе шта поезију разликује од других употреба језика. Песници чија дела Брајовић анализира – Бранко Радичевић, Бранко Миљковић, Милан Ракић, Новица Тадић, Андрић, Црњански, Десанка Максимовић, Васко Попа, Пандуровић, Дис, Шантић, Винавер, Ујевић, Миодраг Павловић, Настасијевић, Лаза Костић, Иван Лалић, Растко Петровић, Александар Ристовић, Раичковић, Бора Радовић, Дучић, Христић, па и Оскар Давичо – имали су, уз све, неоспорно крупне разлике међу њима, и неке фундаменталне, заједничке претпоставке о природи поезије. Те

претпоставке су многим песницима, школама, па и читавим књижевним епохама и културама, укључујући, у великој мери, и данашњу, у основи туђе. Оне подразумевају уверење да је писање поезије посебна креативна активност, која се по својим кључним обележјима разликује од других језичких и креативних активности и која преображава садржај онога што је исказано на особене начине. Те претпоставке се поклапају с оним што су о поезији рекли Брукс и Ворен, а с чиме се, верујем, и аутор *Тумачења лирске песме* слаже: да песма није ни проста гомила ствари које су саме по себи „поетичне“, да она није ни кутија, у којој је скривена нека „истина“ или неко „осећање“, да она није ни скуп механички састављених делова попут цигала у зиду, да је песма, пре свега, језик употребљен с намером да се постигне одређени ефекат, односно, како би то рекао Тихомир Брајовић (2022: 237), „особено устројена естетска понуда“ и језички уобличен „позив на делотворну размену схватања о битним проблемима нашег постојања“.

БИБЛИОГРАФИЈА

Брајовић, Тихомир. *Тумачење лирске песме: од теорије до интерпретативне праксе*. Нови Сад: Академска књига, 2022.

*

Brooks, Cleanth & Warren, Robert Penn (eds). *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*. New York: H. Holt and Company, 1938.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

Дуња Душанић
Филолошки факултет Универзитета у Београду
dunja.dusanic@fil.bg.ac.rs
dunjadusanic@gmail.com

Примљен: 15. децембра 2023. године
Прихваћен за штампу децембра 2023. године

UDC 821.163.41-14.09 Dučić J.(049.32)

ЈОВАН ДУЧИЋ: ПЈЕСНИК СВИХ НАШИХ ВРЕМЕНА И ПРОСТОРА

(Поводом зборника радова *Јован Дучић – песник и дипломата*, САНУ, 2022, 509 стр.)

Једним веома лијепим поводом, због значајне годишњице (поводом 150 година од рођења пјесниковог), изашао је прошле године у Српској академији наука и умјетности зборник радова *Јован Дучић – песник и дипломата*. Ова колективна монографија настала је као резултат научног скупа посвећеног Дучићу у оквиру САНУ, с тим што није згорег подвући да није само поменути скуп, него је и цијела година била у Академији у знаку имена великог Требињца. Најприје једна врста, можда помало досадног, али чини се неопходног техничког описа: зборник је импозант-

ног обима, премаша петсто страна, и садржи, осим уводних и закључних ријечи, тридесет два прилога који се баве свим аспектима Дучићевог живота, дјеловања, самим тим и књижевног рада. Издијељен је на седам поглавља. Публикација, ипак, по природи ствари и по ширини аналитичког замаха није ограничена само на анализу Дучићевог стваралаштва, будући да су многи редови посвећени његовој дипломатској, политичкој, публицистичкој активности, па и Дучићевим пријатељствима, путовањима, одсудним догађајима његовог живота, који је буран онолико, ваљда, колико један живот дипломате, пјесника, козера, на крају, не најмање важно, једног Херцеговца**,** уопште може бити.

Шта рећи о Дучићу што већ нисмо знали или нисмо подразумијевали? О пјеснику чији се поједини стихови, попут рецимо Његошевих, Костићевих, Јакшићевих, и да не набрајамо даље, већ помало поимају као стихови народног пјесника, као они који су толико срасли са нашим језиком и његовим духом да спонтано искрсавају у разговору о љубави, Богу, љепоти, као колективно, народно добро. Многе и многе Дучићеве стихове и максиме познају и они који одиста не умију да их доведу у везу са Дучићем самим. Помало је парадоксално да то спонтано брисање ауторства у најширим реципијентским круговима заправо представља најочитије признање величини и трајности једног дјела. Помало парадоксално, дакле, али ипак сасвим тачно, будући да то тотално посвајање свједочи о дубини коријења које су Дучићев стих и Дучићева мисао пустили у нашој традицији и култури. То питање, дакле, шта опет и наново можемо казати о Дучићу надноси се природно над сваки ауторски чланак, научни рад, па и публикацију посвећену једном од најсвјетлијих имена српске литературе, једном од носећих стубова нашег књижевног и културног канона.

Један од најочитијих одговора на постављено питање находи се у новим читањима Дучића – што представља и овај зборник, настао у динамичном контекстуализовању једног дјела од чијих је тренутака настанка протекло већ више од једног вијека. Находи се дакле у вјечном потврђивању канона и превредњавању канона – што су и двоструки и једновремени процеси – све док је жив један језик, док постоји иједан живући створ који на њему говори, чита и биљежи. Нас је, срећом, и можда више захваљујући срећи него некој великој памети, и даље више од тог *одсудноī једноī*, о чему говори непобитан факат да је Дучић један од најживљих српских пјесника не само међу сопственим исписницима и нешто касније, него уопште. Томе је свједок, на велико задовољство свих нас којима је до поезије, историје, језика и културе, што је у својој укупности синоним за народ, стало, и овај зборник. Један он његових алтернативних наслова мирне душе могао би бити: *Дучић, наш савременик.*

У зборнику је понајприје, као што се и очекује од књига овога формата и значаја, оцртан развојни, поетички пут једног од корифеја наше модерне лирике: пут дугачак и пун противречности, како је истакао такође велики пјесник Љубомир Симовић. У беспрекорној мелодији Дучићеве пјесме, у блиставој углачаности његових пјесничких слика то противречје сасвим сигурно није, као што ћемо доцније видјети код авангардиста, оно које нас борбено убада у око и у слушни живац, али од првог тренутка кад је зашуштала Дучићева звијезда то је противречје дубоко усађено у његову поетичку матрицу, у закономјерност његовог пјевања. Оно је и видљиво и чујно у Дучићевом дубоком увјерењу да је поезија највиши облик метафизике. Манифестујујући се, између осталог, у његовом повјерењу у снагу љепоте, грациозности, правилности изреченог, колико и у непрестаном ослушкивању нових, дисонантних тонова савремених пјесничких струјања који у његовој поезији нису само одјеци, него су положени у њу као једнако снажан и валидан ток што је наводи, усмјерава.

Како вријеме неумитно пролази, те Дучића, тог међу нама заувијек живог Дучића, и нас сад већ у овоземаљском времену дијели већ читавих осам деценија, ми можда тек сада у пуној мјери, како је истакао уредник, професор Делић, уви-

ђамо колики је допринос Дучићев развоју нашег есеја, колико је тај другостепени, метаоблик говорења о васколикој појавности живота код нас и обогаћен и изнова заснован Дучићевом есејистиком. Разматрају се зато и овом приликом поближе Дучићеви антрополошки есеји, гдје се, занимљиво, истиче Дучићева потреба да интелектуално претегне над литерарним, свакако и над оним личним, дакле потцртава се једна тежња ка начелном генерализовању, што је неуралгично питање у вези са Дучићевом есејистиком. Есеју је дакле у овом зборнику посвећена дужна пажња, скоро колико и путописима што су рашчитани на нов и инспиративан начин.

Даље о темама које су потакнуле ауторе ове књиге да узму учешћа у заједничком раду: ево их у некој врсти сумарног прегледа – овај зборник бациће јасније свјетло на Дучићев однос према Медитерану, на комплексну природу саодноса српства и југословенства у Дучићевом поимању, затим, читамо о дјелатности Јована Дучића у емиграцији, кроз архивске изворе, мемоаристику, историографску литературу, да бисмо се дубље и темељније обавијестили о разлозима одустајања од идеје југословенства, разлозима који би нам могли изгледати као саморазумљиви, али којима никада не шкоди једно опсежно и поткрепљено, ново читање. Има ријечи и о његовим погледима на Велики, односно Први свјетски рат, представљена је Дучићева слика епохе дата кроз имаголошку оптику. Потом, дознајемо нове податке о личним пријатељствима, конкретно овдје је ријеч о Иву Војновићу, а прича о њима увијек, осим интимистичке, која такође може бити врло драгоцјена, носи и социокултурну перспективу. Кроз говор о блиском односу са Другим, као и кроз говор о Дучићевом односу према историји и другим умјетностима, на примјер скулптури, додатно се заокружује лик Јована Дучића живућег човјека, а не само Јована Дучића књижевноисторијске одреднице. У том свјетлу представљен је и Дучић као својеврстан културни идеалтип, када се погледају сјећања и критичка есејистика Милана Кашанина.

Природно је, да нагласим, да је највећи дио самог зборника посвећен Дучићу пјеснику. Помније је разматран однос према народној поезији, затим према средњовијековној умјетности и средњем вијеку уопште, затим, у једној врсти компаративног читања, према Милану Ракићу, преиспитиване су природа и суштина његове модерности, претресени су његови експлицитни и имплицитни поетички судови и ставови, још једном изблиза проучени тематски кругови (попут љубави, пејзажа, смрти...), анализирани версификација и начела циклизације, а затим и екфраза као врло занимљива компонента Дучићевог пјевања.

Оно што је нама било изузетно драгоцјено у новом читању Дучића, што је, признајемо, можда скоро и недопустиво лична перспектива, јесте Дучићев однос према прозном дискурсу, према наративним, историјским и интимнопоетичким, закономјерностима. Врло је занимљив развој Дучићевих ставова према српској реалистичкој приповијеци, који се крећу од афирмативних на Дучићевим почецима, ка крајње неповољним, и дати су у једначини сопственог Дучићевог поетичког развоја. Петар Кочић, Бора Станковић и Исидора Секулић јављају с као граничници, као одсудни тренуци прелома. Драгоцјен је и поглед на Дучићев однос према француским реалистима, нарочито Золи и Мопасану.

Зборник је заокружен бравурозном језичко-стилском анализом Дучићевог језика, као и анализом Дучићевог односа према позоришту.

Осврнућемо, само врло укратко и овлашно, на вриједне радове овог зборника, да бисмо показали ширину и распон тема заступљених у овој великој и важној књизи Јовану Дучићу у славу и част.

Монографију отварају уводне ријечи академика Владимир С. Костића: „Тешко онима без лирских песника“, академика Злате Бојовић: *Јован Дучић – песник*

и дипломата, академика и пјесника Љубомира Симовића: *Дучићев пут*, и дописног члана САНУ и уредника ове публикације Јована Делића: *Пјесник који је тежио савршенству.* Уводна излагања назначила су несамјерљив значај Дучића на нашу традицију, културу и савременост, на живост и жилавост његовог духа и његове ријечи од тренутка када се у нашој књижевности огласио до дана данашњега.

Његов други одјељак састоји се од три рада. Љубодраг Димић и Миладин Милошевић сагледавају дипломатске учинке Јована Дучића остварене у медитеранским државама, али представљају и његов однос према, простору, историји, начину живљења, људима које је сретао током својих дипломатских мисија. Драга Мастиловић у раду *Јован Дучић између српства и југословенства* оцртава развојни лук Дучићевих погледа на национално питање, указује на историјске процесе и догађаје који су детерминисали Дучићеве ставове, а који су се „кретали од јасних погледа на српско национално ослобођење и уједињење, преко интегралног југословенства, па до повратка српском националном становишту пред крај живота“. Мира Радојевић пише о дјелатности Јована Дучића у емиграцији користећи архивске изворе, објављена документа, мемоаристику и историографску литературу, илуструјући такође то постепено Дучићево одустајање од југословенске идеје.

Трећи одјељак зборника отвара прилог Злате Бојовић: *Јован Дучић и Иво Војновић*, посвећен вишедеценијском пријатељству два велика стваралаца, које је оставило значајног трага и у њиховом стваралаштву. Светлана Шеатовић у раду *Медитерански круг Јована Дучића – путописи и дипломатске мисије* пише о везама између Дучићевих дипломатских мисија у земљама Медитерана његових путописа посвећеним овим просторима. Славко Петаковић пише о могућности постојања специфичног пјесниковог аутопортрета у подтексту огледа Јована Дучића о Светиславу Симићу, објављеног у „Српском књижевном гласнику“. Прилог Драгана Хамовића: *Дучићева представљања прошлости* анализира однос између историје и предања, стављајући у аналитички фокус обликовање српског идентитетског наратива на примјерима тумачења скулптура из косовског циклуса Ивана Мештровића и Дучићеве монографије о грофу Сави Владиславићу. Бошко Сувајџић пише о завјештајној Дучићевој збирци *Лирика* (1943), у којој је пјесник, према Сувајџићевом суду, „дао највишу меру свог лирског певања, најдуховнији израз песничке мисаоности, најрелигиознији печат националног“. Јана Алексић разматра представу Дучића као *културног идеалтипа* у сјећањима и критичкој есејистици Милана Кашанина.

Четврти сегмент овог зборника састоји се од седам радова. Владан Бајчета пише о лирским диоскурима – Јовану Дучићу и Милану Ракићу. Весна Елез анализира елементе модерности Дучићеве поезије, фокусирајући се на кључне мотивационе тачке очију, пејзажа и химера. Бранко Вранеш такође је фокусиран на особене факторе поетичке модерности у Дучићевом пјесништву. Горан Радоњић пише о елементима експлицитне и имплицитне поетике Дучићеве. Небојша Лазић бави се једним од кључних поетичких чинилаца Дучићеве поетике – одразом пејзажа у његовој пјесничкој свијести. Бојан Чолак разматра модусе према којима се обликују циклуси *Јадранских сонета*. Валентина Хамовић дубље анализира Дучићеву приповијетку *Мој отац*, поредећи њене двије верзије.

Пети одјељак зборника отвара рад Мине Ђурић, која анализира феномен и функцију каденце у поезији Јована Дучића. Сања Париповић Крчмар представља нам метрички регистар Дучићев, уз драгоцјени табеларни приказ и хронолошки регистар метричких форми. Марко М. Радуловић рашчитава слику средњег вијека у Дучићевим *Царским сонетима*, а њима се бави, у једној врсти интермедијалне

анализе, у свом чланку и Милијана Симоновић. Марко Аврамовић бави се феноменом екфразе у поезији Јована Дучића, проширујући ободно анализу и на модернистички контекст. Пишући о *сплину* у љубавној поезији Дучићевој, Бојана Стојановић Пантовић еротску поезију Дучићу ставља у посебан компаративни контекст, самјеравајући њене домете са поезијом истог типа, али наравно не и поетичких резултата, Милана Ракића. Љубавна поезија у фокусу је и Јована Делића, који децидира да је „љубав (жена, ерос) доминантна тема Дучићеве лирике до 1930. године и обухвата највећи дио његовог пјесничког опуса“.

У шестом сегменту зборника Душан Иванић, у прилогу *Јован Дучић и српска проза на граници реализма и модерне*, оцртава генезу Дучићевог односа према назначеном прозном тренутку српске књижевности, резимирајући да је Дучић „у почетку афирмативан (према Веселиновићу и другим приповједачима), касније, с промјеном своје поетике, тај став према прози реализма постаје крајње неповољан“. На исту тему надовезује се и рад Предрага Петровића, који пише о есејима Јована Дучића о прози српске модерне. Слађана Јаћимовић анализира антрополошке есеје Јована Дучића (*Благо цара Радована*, *Јутра са Леутара*) констатујући да Дучић не само што наставља и развија дугу традицију есеја, него и помјера његове границе „ка сложеним и обимним антрополошким студијама које до тада наша литература на овај начин није имала“. Зорана З. Опачић у тексту *Хероји и пјесници* разматра погледе Јована Дучића на Велики рат. Владимир Гвозден описује слику Европе у *Градовима и химерама* Јована Дучића, док Драган Бошковић испитује културолошку и поетичку „конструкцију“ Свете Терезе Авилске у путописним текстовима Јована Дучића и Милоша Црњанског. Јелена Новаковић пише о односима Јована Дучића према француским прозаистима, у његовим есејима. Александар М. Милановић, у увијек драгоцјеним испитивањима лингвокњижевне природе, говори о језичко-стилским карактеристикама Дучићеве монографије *Гроф Сава Владиславић*. У завршном раду овог одјељка Нада Савковић разматра сложене међуодносе Јована Дучића и позоришне умјетности.

Зборник закључује завршна ријеч његовог уредника, дописног члана САНУ Јована Делића.

Ако смо се запитали на почетку, као што је ред да се запитамо, као што је штавише неопходно да се запитамо, шта бисмо могли о Јовану Дучићу да кажемо послије Исидоре Секулић, послије Марка Цара, послије Богдана Поповића, послије Јована Скерлића, послије Анице Савић-Ребац, послије Милана Кашанина, послије Михиза, послије Новице Петковића, послије Александра Јовановића, и да не набрајамо даље – то би набрајање могло постати један од оних бескрајних низова, онда је овај зборник сам по себи више него конкретан и довољан одговор на то питање. Он не само да се посвећује – методолошки, књижевноисторијски, књижевнотеоријски, поетички и поетолошки засновано – том још неразмотреном сувишку значења оличеном у самом питању шта је Јован Дучић за нас, сада, у овом времену, у нашем времену, него још једном дубински преиспитује, и у том преиспитивању дјелатно потврђује, заслужено мјесто Дучићево у самим врховима српске књижевности свих њених времена и свих њених простора.

Недељка Бјелановић
Институт за књижевност и уметност, Београд
nperisic@gmail.com

Примљен: 16. новембра 2023. године
Прихваћен за штампу новембра 2023. године

UDC 821.163.41.09 Selenić S.(049.32)

ИСКОРАК У СЕЛЕНИЋЕВУ СТВАРНОСТ

(Владан Бајчета. *Књижевност са предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића.* Нови Сад: Академска књига, 2023)

Књига Владана Бајчете *Књижевност са предумишљајем: стваралачка биографија Слободана Селенића* појављује се у тренутку када се у београдским књижарама не могу купити Селенићеве научне студије, што данас и није тако редак случај када је реч о публикацијама из области друштвених наука. Зачуђује је, како се аутор овог текста уверио, да на полицама нема ни половине његовог књижевног опуса – романи *Мемоари Пере богаља*, *Писмо/главa, Timor mortis* и драмски текстови недоступни су купцима. Постоје сведочења библиотекара да су у јавним библиотекама ова дела још увек тражена. У тренутку када се чини да читалачка публика није у потпуности заборавила Селенића, ако научна јавност можда и јесте, колики је значај нове књиге Владана Бајчете?

Књижевност са предумишљајем је трећа књига овог аутора. Иако специфичне структуре, она није у потпуности неочекивана када се сагледа Бајчетин опус – у претходној књизи посвећеној Михизовом стваралаштву аутор поставља питање да ли „писати *старомодну* монографску студију о дјелу једног писца може заличити на одбојни анахронизам“[1]. Прави одговор на питање ће пружити његова нова књига, посвећена Слободану Селенићу.

Књига се формално састоји од три поглавља, али, увидом у текст, долази се до закључка да је потпуно оправдано говорити о четири значајна дела. Први део назван је *Живот* и представља биографију Слободана Селенића. Други део чини анализа пишчевог целокупног стваралаштва и његово смештање у контекст српске и светске књижевности. Трећи део чине *Прилози* у којима су објављени текстови из заоставштине – приче или њихове скице, два завршена филмска сценарија, два рано публикована прозна рада и завршни рад *Последња карта*, који Бајчета препознаје као „својеврсну пишчеву интелектуалну опоруку” (стр. 337). Последњи део књиге под називом *Досије* доноси одабрана документа из пишчеве архиве.

Уколико се на структуру ове књиге гледа из перспективе стандардне научне монографије, последња два дела се чине сувишна, али пажљивом читаоцу они, заправо, откривају специфичан однос аутора према Селенићевом делу. Текстолошки рад уложен у приређивање текстова у трећем делу и труд да се у четвртом делу објаве значајна документа из пишчеве архиве сведоче о дубоком промишљању структуре књиге која на први поглед делује да се састоји од самосталних делова. Детаљни увид у концепцију књиге открива две важне чињенице – Бајчета је, осетивши значај пионирског подухвата који преузима, одлучио да објави текстове који нису били лако доступни јавности и тако преузео на себе одговорност која му није морала припадати, док је одабиром докумената на крају књиге заокружио причу започету у првом поглављу и још једном читаоцу понудио досада непубликован материјал.

Прво поглавље књиге, *Живот*, може се жанровски одредити као биографија, при чему се Бајчета открива као нетипичан биограф јер уместо да заузме позицију

[1] В. Бајчета. *Борислав Михаиловић Михиз: критичар и писац.* Нови Сад: Матица српска, 2021: 5.

приповедача, он заузима позицију приређивача. Рад уложен у ово поглавље морао је бити налик на раду при склапању мозаика – кроз одабране делове интервјуа, говора и бележака самог писца, али и његових савременика и релевантних тумача његовог дела, као и кроз велики број фотографија, аутор не само да својим пажљивим одабиром материјала осветљава Селенићеву биографију већ омогућава увид у време и културу којима је писац припадао.

Важно је истаћи и на који начин у делу књиге посвећеном Селенићевој биографији Бајчета пише о његовом књижевном стваралаштву. Иако се може рећи да је овај аспект пишчевог стваралаштва засигурно био мотивација аутора за настанак ове књиге, Селенић није приказан само као писац, нити је књижевно дело отргнуто од целине његовог живота и историјског контекста у коме настаје. Бајчета бира да нека од најбољих дела, каква су свакако *Timor mortis* и *Убиство са предумишљајем*, не добију самостална поглавља у биографији, већ их, доводећи у везу са друштвеним догађајима и пишчевом реакцијом на исте, прецизно локализује у историјски тренутак коме по настанку припадају. Да књижевна дела када се објаве добијају свој самосталан живот који више не припада писцу, сведочи и низ података које аутор даје о рецепцији публике и критике, али и њиховим позоришним и филмским адаптацијама. Важно је напоменути да ово обиље података о књижевним делима у првом поглављу књиге није навело аутора да се окрене позитивистичкој методи у тумачењу. Напротив, пуштајући да други много чешће говоре о Селенићевом делу од њега, Бајчета показује вештину да разграничи тумачење дела од приказивања контекста његовог настанка.

Могућност коју је имао да у раду сарађује са пишчевом удовицом и прегледа целокупну архиву, аутор је искористио на најбољи начин. Избором два на први поглед за класичну биографију не толико важна податка успео је да у потпуности оживи лик Слободана Селенића. Први је писмо које је писац упутио Бори Поповићу, у коме читалац не може а да не ужива и насмеје се због тешко контролисаног тона изнервираног пасионираног гледаоца тениса док саветује колегу новинара. Други податак сведочи о односу који је писац имао са супругом – сваки први примерак књиге Селенић је поклањао супрузи са написаним речима: „Меци, први примерак, Боба" (стр. 139). Бајчета је кроз одабир ова два податка показао осећај за одмереност, али и приповедачку умешност јер се између једног писма и једне посвете откривају карактер, темперамент али и осећајност једне необичне личности.

Док је у претходном делу Бајчета заузимао позицију приређивача и свој глас биографа много чешће позајмљивао другима, у централном, и из перспективе науке о књижевности и најважнијем поглављу, он заузима позицију прецизног и поузданог тумача Селенићевог дела.

У поглављу *Контекст* аутор отвара важна питања када је реч о рецепцији Селенићевог дела. У контексту европске књижевности он препознаје сличности са стваралаштвом Ф. М. Достојевског и Милана Кундере. Када је реч о писцима из српске књижевности који би били блиски Селенићу, Бајчета истиче да његова блискост са водећим писцима епохе – Кишом и Пекићем – није уочена у историји књижевности не зато што у Селенићевом делу нема елемената постмодернизма, већ зато што за њима критика није трагала, те закључује да „бављење интертекстуалношћу и литерарним алузијама у дјелима Слободана Селенића понудило би заинтересованом аналитичару простор за опсежно и плодоносно истраживање" (стр. 159). Ипак, током тумачења женских ликова у Селенићевом делу, за које, оправдано, аутор има посебне симпатије, истаћи ће да писац у њиховом обликовању „стоји уз писце попут Боре Станковића, Ива Андрића или Драгослава Михаиловића, који су ванредно сугестивно приказивали људску патњу, још драстичније испољавану у животима својих женских ликова" (стр. 185).

Оптужбу да Селенићево дело представља *млаки постмодернизам* Бајчета, осим што оповргава истицањем да пишчев опус још увек није у целини истражен, чини и нерелевантном јер „Селенић је писац *идеја* које се исказују превасходно *причом* – отуд у његовим дјелима отклон од литерарне артифицијелности и постмодернистичке кишкости, што је по правилу изазивало критички неадекватну процјену" (стр. 216). Током тумачења пре свега романа аутор ће тихо истрајавати у томе да покаже које све елементе постмодернистичке поетике претходни проучаваоци нису препознали и тиме неоправдано маргинализовали дело овог писца са сцене историје књижевности.

Када је реч о рецепцији Селенићевог дела, Бајчета се у писању морао наћи пред великим изазовом јер су баш дела овог писца искоришћена да се оправдају идеолошки ставови које су одређени како домаћи, тако и страни тумачи имали према српском народу. Аутор са одмереношћу, која би била достојна и самог писца о коме пише, бира да се само у најмањој мери упусти у директно оповргавање таквих оцена, већ то заправо чини нудећи читаоцима поуздано тумачење, које заснива пре свега на текстовима књижевних дела. Зато он долази до закључка да „сви Селенићеви романи након *Мемоара Пере боГаља* резултат су дуготрајног настојања да се историјске околности средином двадесетог вијека у Србији сагледају као узрок изукрштаних повијесних датости и националне карактерологије, али из *неколико равноправних уГлова*" (стр. 214), као и да „свако Селенићево упозорење увијек је упућено барем на двије стране" (стр. 327).

Пишући о Селенићевим романима, Бајчета открива мотивацију за настанак књиге: „Селенићевим романима је, као и сваком привремено запостављеном опусу, потребно тек нешто помнијег читања, без било каквог изналажења поетичке револуционарности и насилног уписивања на мапу књижевноисторијских мијена" (стр. 206). Па ипак, домети ауторовог рада на овој књизи били су много већи, те је морао рећи да је успео да „пишчев опус аналитички радикално преиспита, критички превреднује и постави на позицију која му у књижевноисторијским контексту истински припада" (стр. 164).

Посебна вредност у Бајчетином раду је што он, иако показује пуно симпатија за писца и његово дело, преузима на себе неопходан и најтежи задатак који му је припао као тумачу и историчару књижевности, а то је да прецизно и на тренутке веома оштро оцени Селенићево дело и успостави хијерархију између вредности романа. Као најбоље дело издваја *Убиство са предумишљајем*, „једно од ремек-дјела друге половине XX вијека" (стр. 253), уз посебан однос према *Меморaима Пере БоГаља*, којима даје истакнуто место: „*Мемоари Пере боГаља,* као остварење у другом поетичком домену, стоји ван конкуренције пишчевих осталих пет, у поетичком погледу истородних дјела" (стр. 212).

Озбиљну критику својим претходницима аутор је упутио због немара који су показали према анализи језика у Селенићевим делима: „уопштеније посматрано, та карактеристика Селенићеве књижевне умјетности највећи је промашај досадашњих критичарских интерпретација" (стр. 198). Својом анализом овог аспекта Селенићевог рада аутор указује на вредност дела овог писца која није примећена, јер, заправо, „између способности да се један комплексан повијесни период толико дубоко и тако тачно промисли, а затим и софистицирано језички уобличи, лежи највећа снага и највећа вриједност Селенићеве умјетности" (стр. 199).

Када је реч о методу у тумачењу који Бајчета користи приликом анализе романа, али и драма, може се уочити правилност – он се прво позива на критику која се појавила у време када су дела објављена, а затим пажљивим избором релевантних тумачења посведочава своју академску честитост када истиче све важне идеје својих претходника, да би онда, прецизно, поуздано, и са значајном теоријском пот-

кованошћу, успешно протумачио најзначајније аспекте Селенићевих дела. Специфичност у његовом раду је то што Бајчета често доноси обимне одломке из дела која анализира. Овај поступак указује на сензибилитет књижевног критичара који мудро препушта да у одређеним тренуцима анализе дело само проговори и тиме постигне много јачи ефекат и добије убедљивији аргумент. Па опет, дати поступак открива већ поменуте симпатије које аутор има према делу писца јер бира да утиша свој глас, измакне се и заједно са читаоцем још једном ужива у свету Селенићевих дела.

Уколико би се могла упутити једна замерка на адресу аутора, то је што се при првом читању може учинити да су тумачења романа исувише кратка. Поновно читање доноси два значајна увида – прво, да је аутор морао успоставити равнотежу између поглавља и спречити да залажење у детаље сваког романа наруши целину каква је ова књига, и друго, да не занемари главни задатак књиге, а то је да се прикаже *сшваралачка биоīрафија* писца. Стога, у делу у коме се тумаче књижевна дела фокус је одржан на објашњавању пишчевог стваралачког поступка, у чему је аутор показао значајну вештину и дисциплину.

Део посвећен драмском стваралаштву аутор је одлучио да подели на Селенићев теоријски и практични рад у оквиру овог књижевног рода. У теоријска дела сврстава монографије *Анīанжман у драмској форми* и *Драмски īравци XX века*, као и предговор који је написао пре приређивању антологије *Аванīардна драма.* Као најважније од наведених дела Бајчета је издвојио *Анīажман у драмској форми*, који одређује као „поетичку пролегомену за пишчев каснији театарски рад" (стр. 259), оцењујући његов значај у теорији књижевности као маргиналан јер „студија је ипак застала на нивоу *аушоīоешичкоī*, не домашујући домен *īоешичкоī* у значењу синонимном са књижевном теоријом" (стр. 260) због тога што је Селенић исувише проширио средишњи појам свог рада – ангажман, те је дошло до поистовећивања појма са „*аушоровом иншенцијом* у најширем смислу те ријечи" (стр. 260). Његова теоријска промишљања јасно су утицала и на његово писање драма јер оне „према својим преовлађујућим политичким и историјским садржајима, представљају ангажоване драме у изворном смислу ријечи" (стр. 262), при чему форма за коју се одлучио у раду их „помјера из подручја пуког друштвеног утилитаризма ка вишим естетским сферама" (стр. 262).

И пре него што започне анализу Селенићевих драма, Бајчета ће прецизно и тачно одредити да је драма *Ружење народа у два дела* најбољи драмски текст овог писца. Прву Селенићеву драму, *Косанчићев венац 7*, одредиће према текстуалном предлошку на основу ког је настала: „настојећи да комички разобличи један идеолошки образац, писац је својим сувишним инсистирањем на смјеховном аспекту исписао нехотичну пародију властитог романа" (стр. 267). Па ипак, пошто се Бајчетина анализа никад не заснива на једностраним оценама, он такође истиче и најбољи аспект ове драме који јој даје одређену естетску вредност, а то је језик њених јунака. Трећу Селенићеву драму – *Кнез Павле* – Бајчета ће одредити као „више него солидно позоришно остварење" (стр. 296) у оквиру жанра документарне драме. Најбоља Селенићева драма *Ружење народа у два дела* заслужено је добила ауторову највећу пажњу јер је реч о делу у коме се одмах видело да је реч о „помјерању граница позоришних слобода" (стр. 275) и у коме се „у настојању да схвати једну од кључних негативних особености националног менталитета дошло до истине о дубински затомљеним мотивима сваке људске сукобљености" (стр. 278). Оцењујући вредност Селенићевог драмског дела у целини Бајчета истиче да „боља страна те умјетности долази из њене дубоке рационалности, из промишљених поступака и доброг познавања драматуршке технике, али то је уједно и њено највеће ограничење. Превише је Селенић *знао* шта жели да постигне својим комадима, али је мало,

или врло мало удио ирационалног, подсвијесног, дошао до изражаја као неопходан састојак сваке велике умјетности" (стр. 307).

Селенићеве позоришне критике обухватају преко пет стотина текстова. Донети суд о њиховим одликама и оценити њихову вредност утолико је представљао већи изазов, али Бајчета успешно то чини, препознајући у Селенићу *рођеноī шеашролоīа*, који „иако није повлачио лични утисак у други план, он је ипак унио снажан дух објективности у књижевну критику свог времена" (стр. 311), али и увиђајући да је непристрасност за којом је Селенић трагао умногоме и ограничила његов критичарски рад јер „и када писац недвосмислено проговори из свог ја, о свом личном утиску, осећа специфична хладноћа, која је уједно и врлина и мана његових позоришних рецензија" (стр. 311).

Када је реч о тумачењу Селенићевог књижевног стваралаштва Владан Бајчета јавља се као објективан и прецизан, али не и хладан тумач његовог дела. Ипак, у последњем делу овог поглавља посвећеном анализи објављених пишчевих есеја под називом *Искорак у сшварносш* аутор показује дубоко разумевање за историјске околности у којима се писац нашао и ову збирку есеја карактерише као „драматичну слику узалудности инвестирања читавог једног интелектуалног и етичког бића да разум, или оно што се под њим углавном подразумијева, супротстави политичкој моћи и голој сили" (стр. 323).

Ваља се на крају вратити питању постављеном на почетку овог текста о значају књиге Владана Бајчете и закључити да је аутор исправио неправду која је Селенићевом делу, али и самом писцу била нанета у српској науци о књижевности. Са овом књигом отворен је пут за нова читања овог писца.

Др Тамара Љујић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
tamara.ljujic@gmail.com

Примљен: 20. фебруара 2024. године
Прихваћен за штампу фебруара 2024. године

UDC 821.163.41:929 Kleut M.
https:

Љиљана Пешикан-Љуштановић

МАРИЈА КЛЕУТ (1943–2023)

Марија Клеут, професорка емеритус, драгоцена и подстицајна менторка, једна од најзначајнијих научница у области српске и јужнословенске усмене књижевности, вредна историчарка српске књижевности, значајна културна и просветна посленица, рођена је 20. априла 1943. у Београду, а преминула 7. децембра 2023. у Новом Саду, остављајући људску и научну празнину и топло сећање код генерација својих студената.

Школовање и научни развој Марије Клеут везани су за Нови Сад, где је 1962. године уписала студије југословенске књижевности и српскохрватског језика на Филозофском факултету, и за Београд, где је 1964. године наставила школовање на истој групи, на Филолошком факултету. Редовне студије окончала је 1966, а магистарске у периоду 1967. до 1969, на Филолошком факултету у Београду, где је одбранила и магистарски рад (*Бранко Радичевић и народна књижевност*) 1973. године. Исте године запослила се као асистент на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 1986. одбранила докторску тезу *Иван Сењанин у српскохрватским народним песмама.* Од 1986. до 1992. била је ванредни професор на Филозофском факултету у Новом Саду, а од 1992. до 2010, редовни професор на Филозофском факултету у Новом Саду. По одласку у пензију изабрана је за емериту.

Током целог радног века, али и по пензионисању, Марија Клеут је обављала значајне јавне функције. У више мандата руководила је Одсеком за српску књижевност, била је деканка Филозофског факултета (2002–2006), дугогодишња сарадница Матице српске (стална чланица сарадница од 1964; чланица Управног одбора; секретарка Књижевног одељења Матице српске; председница Управног одбора Библиотеке МС), а била је ангажована и у низу стручних и научних асоцијација, као чланица Наставно-научног већа Филозофског факултета, Наставно-научног већа Универзитета у Новом Саду, Савета Филозофског факултета, Стручног већа Универзитета за поље друштвено-хуманистичких наука. Била је активна учесница у политичком покрету Отпор. Ангажовање у јавним пословима, културној и друштвеној политици било је значајан аспект рада Марије Клеут и значајан део њене лич-

ности. У њеном деканском мандату и уз њен активни ангажман покренута је значајна сарадња с низом европских универзитета и научних институција, потписани су бројни протоколи о сарадњи и започета је размена студената и активно укључење Факултета у различите међународне пројекте. Она се, рецимо, посебно залагала за што бољу снабдевеност библиотеке факултета страним књигама и часописима и увела је информациони систем Библиотеке у COBISS (систем узајамне каталогизације) чиме је, између осталог, студентима и наставницима Факултета и Универзитета омогућила лакше претраживање електронских каталога у земљи и свету и лакши приступ свим библиотечким подацима за учење, наставу и научноистраживачки рад.

Била је, с разлогом, омиљена професорка генерацијама студената и изузетна менторка, дискретна, ненаметљива, али подстицајна и од помоћи, од драгоцених сугестија у научном раду, које никада нису прелазиле у наметање властитих ставова, до спремности да посуди, па и поклони својим кандидатима драгоцене, тешко доступне или сасвим недоступне научне изворе. Тако је, поред узоритог научног дела, Марија Клеут остварила и изузетну наставничку каријеру и својим педагошким и стручним ангажманом драгоцено допринела образовању генерација професора и млађих истраживача. Држала је наставу на Филозофском факултету Универзитета у Халеу, у Немачкој – *Српске обредне и обичајне песме* – школске 2001–2002. године, као и предмет Техника научног рада на Филозофском факултету у Никшићу Универзитета Црне Горе.

Целином свог научног, стручног педагошког и друштвеног ангажмана Марија Клеут је допринела угледу и гласу српске хуманистике у регионалном и европском контексту: као уредница часописа међународног ранга и најзначајних националних часописа (*Народна умјетност*, Загреб, 1988–1991; *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, од 1984; *Годишњак Филозофског факултета,* од 2007); као учесница у бројним међународним научним скуповима; као руководилац низа научних пројеката; предавачица на страним универзитетима; професорка која је код својих ученика и млађих сарадника подстицала отвореност, научну акрибичност, ширину интересовања, радозналост и добронамерно интересовање за *друге*.

За свој рад је добила Награду за животно дело наставницима и научницима Војводине, коју додељује Скупштина АП Војводине, 2008. године; награду „Златна књига Библиотеке Матице српске“ за 2020. годину; и награду „Тихомир Р. Ђорђевић“, 2022. године, „за изузетан научни и истраживачки допринос у областима етнологије, фолклористике и филологије“.

Марија Клеут је несумњиво спадала у најзначајније изучаваоце српске и јужнословенске усмене књижевности у Србији и региону. Посебно су вредни њени радови посвећени усменој епици, особито темељна научна монографија *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама* (1987), која је поставила нове истраживачке и научне стандарде, захватајући изузетно велику и комплексну грађу – објављену и рукописну – и систематизујући

је у складу са савременим кретањима у науци о књижевности и развојем европске фолклористике. Ова књига доноси нове закључке и заснива нове норме истраживања. Иако сама ауторка као темељно питање своје студије издваја однос песме и историје, односно трагање за одговором у коликој мери је Иво Сењанин/Сенковић поетска транспозиција реалне историјске егзистенције ускочког капетана Ивана Влатковића, њена студија је много више од темељног и аргументованог укључивања у круг истраживања и полемика покренут радовима Асмуса Серенсена и Томе Маретића и захвата бројне увиде изузетно релевантне за изучавање и усмене епике и усмене књижевности.

Испитујући садржину, просторну и временску распрострањеност певања о Иви Сењанину и поредећи историјску егзистенцију с поетском биографијом, Марија Клеут је остварила низ битних увида у поетику обликовања и карактеризације лика у усменој епици, од именовања као елементарног облика карактеризације, преко простора у коме се јунак креће, савезника и противника, до карактеристичних мотива који се уз њега везују и функције лика у песми. Када овоме додамо њене темељне студије о именовању (пре свега, *Име као поетска категорија у епским народним песмама* и *Име и жанр у народној поезији*, у којој се суочавају „стајаће", превасходно формулативно именовање у лирским песмама и привидна историчност имена у епици), потом огледе који разматрају карактеризацију лика бројем или „рухом и оружјем", испитивање „анахроног поља", без којег није могуће сагледати однос песме и историје, па, најзад, цео сегмент насловљен *Поетика* у књизи *Из Вукове сенке*, истраживање које се тиче говора јунака (*Јунаци говоре: комуникативни глаголи у српским епским народним песмама*), или студију *Двојници Старца Милије у светлу традиционалних представа о двојнику код Словена* (написану коауторству с млађим колегом Драгољубом Перићем) – у научном раду Марије Клеут оцртава се једна имплицитна, али целовита и конзистентна, поетика лика у усменој епици, која је значајно утицала на сва потоња научна истраживања.

Студије Марије Клеут успешно обједињују поетички и књижевноисторијски приступ, а њена истраживања захватала су, истовремено, шири јужнословенски контекст, што се, даље, захваљујући њеном добром познавању немачког језика и изузетно значајних радова германских и англосаксонских слависта и фолклориста, смештало у магистралне токове европских изучавања. Са становишта српске културе посебно је важно њено изванредно познавање књижевности 18. и 19. века, које је омогућило драгоцен увид у историјски, књижевни и културни контекст предвуковских бележења и бележења Вукових савременика, која су у нашој науци често остајала у сенци Вукове громадне фигуре. У целини свог научног рада Марија Клеут је стављала усмену књижевност у шири књижевни и културни контекст, показујући како су се одлике појединих епоха рефлектовале у односу према усменој књижевности. Уз то, она је била значајна истраживачица српске

књижевне баштине 18. и 19. века (рецимо, прва је целовито представила Змајеве *Постиљонске оде*), о чему уз остало сведочи њен дуги и плодотворни ангажман на библиографији и изучавању српских некролога (била је главни редактор и аутор предговора објављене *Библиографије српских некролога*) и њен рад на изучавању српског грађанског песништва (ауторка је књиге *Песмарица карловачких ђака* и *Антологије грађанске поезије*).

Основна одлика укупног научног рада Марије Клеут била је целовитост приступа. Она је била научница која и највећу и најмању тему сагледава у ширем контексту, фолклорном, националном, европском, књижевном, језичком, поетичком, културном, историјском, а све што је радила посматрала је као целину. Широк обухват грађе, научна прецизност у утврђивању чињеница, снажан интерпретативни таленат и, пре свега, сагледавање предмета властитог изучавања у целовитом књижевноисторијском, поетичком и културном контексту обележавају њен укупни научни рад. Захваљујући томе, Марија Клеут припада ретким истраживачима који су истовремено дали битан допринос сагледавању поетике усмене књижевности (особито епске песме, али и прелазних облика између усмене и грађанске лирике, мање изучаваних жанрова, попут слепачких песама или вица, као и кратких говорних облика) и у домену књижевноисторијских изучавања.

Однос епске песме и историје није једини компаративни аспект из којег је у Марија Клеут сагледавала смисао и значење усмене епике у својим изучавањима. Значење круга варијанти песме *Дијоба Јакшића* она, на пример, сагледава у контексту друштвених народних обичаја, инвентивно повезујући старешинство око којег се у песми сукобљавају Дмитар и Богдан са обичајима који (управо преко неког „сувишка" који један од браће добија) регулишу ко ће после деобе задруге и даље бити глава породице, и с обзиром на етнолошку грађу која се тиче обреда „добре молитве" и молитвене чаше/„молитве", из које отац испија здравицу одлазећој кћери. Притом, она с једнаком акрибичношћу обухвата и поетску грађу и етнолошке, етнографске, па и законске списе на основу којих реконструише структуру и смисао обичајне праксе.

Изузетно су значајни радови Марије Клеут који се тичу питања класификације усмене књижевности, поетике усмених жанрова, или односа усмено – писано. У суштини, готово да нема њеног рада који не укључује темељна филолошка знања, озбиљан увид у историју и поетичка уопштавања. И књиге и појединачни радови показују темељне квалитете научног рада Марије Клеут: широко, историјски, поетички и културолошки контекстуализовано сагледавање феномена којим се бави, тежњу да се детаљ усагласи са целином, чињеничку поузданост, темељно заснивање истраживања са становишта грађе, скрупулозан увид у претходна истраживања, али и високо дотеран стил, који обједињује научну прецизност са сталном бригом о лепоти израза, те особени таленат да се опазе и издвоје значајне, а мање изучаване теме и области. Рецимо, иако не припада истраживачима превасходно скло-

ним трагању за рефлексима мита и обреда у усменој књижевности и окренутим „архајском" – Марија Клеут је ауторка изузетне студије *Мали Радојица у кругу варијаната и тема о шаману*, у којој демонстрира импресивну способност и за ову врсту аналитичког увида. Притом, она указује и да је у овој песми, поред уочљивих рефлекса древне приче присутна и демитологизација, па се песма мора разматрати, пре свега, као књижевно дело.

Унеколико нетипичним у односу на целину научног дела Марије Клеут могло би се, на први поглед, учинити и њено интересовање за „вампирске теме" („Немачке и српске приче о вампирима у XVIII веку"), које је изнедрило књигу *Вампири у Србији у XVIII веку* (ауторка превода је Николина Зобеница). Ипак, само на први поглед, будући да је прича о „српским вампирима" чврсто везана са периодом аустријске администрације у Србији 18. века и вишеструко се појављивала, било у домену масовне културе и забавне књижевности, било у текстовима књижевнонаучне провенијенције, по правилу сведена на неку врсту усмено-писаног предања, истиносличног, али прилично непоузданог. Приређујући и коментаришући *Документовано и детаљно саопштење о вампирима или људским крвопијама који су се ове године и претходних година појавили у Краљевини Србији са разматрањем о томе и рукописом једног официра из пука принца Александра из Медвеђе у Србији упућеним чувеном доктору Универзитета у Лајпцигу*, које је Август Мартини 1732. године штампао у Лајпцигу – Марија Клеут је пружила поуздан извор будућим истраживачима и дала (у коментарима) драгоцене смернице за разумевање текста. Истовремено, њено темељно познавање 18. века изнедрило је изузетно значајан, провокативан и убедљив књижевноисторијски налаз о генералу Максимилијану Петрашу, као могућем наручиоцу *Ерлангенског рукописа* и о потенцијалним путевима рукописа до библиотеке у Ерлангену, где га је у 20. веку пронашао и објавио Герхард Геземан.

Комплексан, целовит приступ разматраним проблемима јасно је уочљив и у оним доменима њеног рада који се (бар привидно) могу означити као дигресивни у односу на њене основне научне преокупације. Тако је, на пример, бавећи се жанровима усмене књижевности намењеним деци и делима примереним млађим узрастима, Марија Клеут јасно указала да је књижевност за децу нужно разматрати у контексту културе у којој она настаје. Данас је ово, глобално гледано, у неку руку „опште место", али она је то формулисала знатно пре времена у којем је књижевност за децу постала превасходно тема студија културе, које уз књижевни аспект укључују и социолошка, психолошка, педагошка, антрополошка и медијска истраживања. О пионирском бављењу овим феноменом сведочи и књига *Златна жица преко белог света*, антологијски избор говорних народних умотворина намењених деци. И елементарни увид у сликовнице засноване на усменим творевинама код нас, јасно сведочи да се овакве књиге намењене деци јављају углавном у периоду после 1992. Сем тога, претходни аутори/приређивачи (1945–1992) углавном нису поштовали интегритет текста (кратили су, мењали језик,

избацивали „непожељне” и „неваспитне” садржаје и сл.) а, мање-више, за разлику од Марије Клеут, своје изборе су заснивали на ограниченој, лакше доступној грађи.

Својим антологијама (*Једноставни облици народне књижевности*; *Лирско-епске народне песме*; *Вук Стефановић Караџић*; *Александар Пишчевић. Сава Текелија*; *Антологија грађанске поезије*) Марија Клеут је обележила и Антологијску едицију Десет векова српске књижевности, у чијем је уредништву била ангажована од покретања едиције. Широко захваћена грађа (у простору и времену) и јасни, научно релевантни судови одликују и антологије *Српска народна књижевност* (2001) и *Вук Стефановић Караџић* (2005). Антологијски избори Марије Клеут естетски су оправдани и наглашено иновативни и неконвенционални. Има у њима и елемената особеног, свесно провокативног дијалога с већ постојећим антологијама, као што је оригиналност приступа и резултата обележила њен укупни научни рад.

То важи и за њене наслове у едицији Библиотека усмене књижевности Матице српске, такозваној Белој библиотеци (*Лирске народне песме у Летопису Матице српске*; *Из колебе у дворове господске. Фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*; и *Народне песме у српским рукописним песмарицама XVIII и XIX века*), поготово за књигу *Народне песме у српским рукописним песмарицама XVIII и XIX века.* Издвајајући народне песаме из српских рукописних песмарица 18. и 19. века, Марија Клеут показује да ни тамо где се, како каже Вук, певају „којекакве нове [пјесме] што праве учени људи и ђаци и калфе трговачке”, усменопоетска традиција није замрла. Напротив, она доказује како је српско грађанско песништво, уз остало, функционисало као својеврсно обнављање, поновно „читање“ и особено „препевавање“ усмене традиције, која је грађанском свету још увек била позната и приступачна уза све културне разлике. Она ту сажима разлике између Вука и анонимних састављача рукописних зборника и сагледава их као последице нужних разлика у хоризонту очекивања и рецепцији усменокњижевних дела, генерисаних културноисторијски и различитим територијама сакупљања и различитим намерама и потребама сакупљача. Марија Клеут показује и то да је, упркос Вуковом начелно негативном односу према овој врсти поезије, уочљив утицај рукописних песмарица на облик, садржину и насловљавање првих Вукових књига. Најзад, Марија Клеут је преминула довршавајући, с Медисом Колаковић, нови наслов ове едиције *Народна књижевност у Јавору* и планирајући нове радове на пројекту о пренумератима српске књиге.

Систематски се суочавајући с низом теоријских питања чије је разрешење нужно за разматрање конкретне грађе, било да је реч о прецизном одређењу термина који се користе (на пример, хронолошка песма), било о природи појединих жанрова, било о проблемима од чијег решавања зависи хоће ли извесни делови грађе уопште бити испитивани у оквиру дате теме (раздвајање „правих народних” песама од оних створених „на народну”, однос према песмама које су извођачи преузели из писаних збирки, записи-

вачке интервенције у тексту песме или чак свесно мистификовање записа) – Марија Клеут у својим радовима формира имплицитну, али високо систематичну „примењену поетику" усменог стваралаштва, базирану на темељном увиду у претходна изучавања, наша и страна.

То не важи само за њене најобимније студије већ и за оне засноване на мањој грађи, попут збирке *Б' јел Вилиндар насред Горе Свеше*. Марија Клеут показује да се у песмама о Хиландару и Светој Гори обликују слична значења: опевани топоси функционишу или као свети простор смиреності, молитве, контемплације, у коме се одлаже сабља – простор посвећења, увођења у хришћанство и очишћења од греха – или као простор чврсто повезан с јунаштвом у коме се може отпочињати ратнички подухват, и достојно почивалиште великог јунака. Ова мешавина значења, сматра Марија Клеут, условљава жанровски синкретизам појединих записа, преплитање епско-лирског и епског, хришћанског и јуначког. Уз сваку песму у овој књизи наведено је и име певача од којег је песма записана или податак да је певач анониман. Од деветоро познатих певача, четворо су слепи, а од њих је забележено шест песама. Ово непосредно доказује претпоставку Марије Клеут да су у обликовању хронотопа Хиландара и Свете Горе можда и пресудну улогу имали управо слепи певачи, који су, преко своје везаности за цркву, могли успостављати сложене релације усменог и писаног које се слуте у овим песмама.

Драгоцен допринос сагледавању доприноса слепих певача Марија Клеут је дала и огледом *Дарак или оīлед о слеīачким īесмама*, до сада најобухватнијим и најцеловитијим увидом у овај поетски жанр, и нарочито у књизи *Без очију кано и с очима: народне īесме слеīих жена*. Иако је реч о делу више ауторки (Марија Клеут, Светлана Томин, Наташа Половина, Љиљана Пешикан-Љуштановић), основна замисао и најзначајније студије у књизи припадају Марији Клеут. Указујући на историју слепачког певања уопште и на његове поетичко садржинске одлике, она овде концентрише научну пажњу на жене које су дале изузетан допринос усменој књижевности, али су, упркос томе, биле маргинализоване у већој мери него мушки певачи: као жене и као слепице, упркос томе што њихове песме указују на изузетну поетску сензибилност, снажно емотивно озрачје и специфичан однос према свету.

Радови Марије Клеут посвећени усменој епици, лирско-епским врстама, једноставним облицима усмене књижевности, грађанском песништву и односу грађанског и усменог песништва и др. поставили су нове истраживачке и научне стандарде, захватајући обимну и комплексну грађу – објављену и рукописну, систематизујући је и тумачећи у складу са савременим кретањима у науци о књижевности и развојем европске фолклористике. У целини гледано они су иновативни, по грађи коју захватају, по аналитичким приступима, по питањима која покрећу. Целином свог научног рада Марија Клеут уклапа усмену књижевност у шири књижевни и културни контекст

обједињујући књижевно историјски, поетички и културолошки аспект и нудећи низ изузетних научних резултата, али и подстрека за даљи рад. А то настављање њеног рада је тим значајније због тога што је она сама просуђивање о оригиналности и значају својих научних открића доследно препуштала будућим читаоцима. И по томе је била особена, нетипична и вредна памћења, као научница и као човек.

Љиљана Пешикан-Љушшановић
Филозофски факултет, Нови Сад
Одсек за српску књижевност и језик
joljilja@gmail.com

Примљен: 19. децембра 2023.
Прихваћен за штампу децембра 2023.

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве странице чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правопис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. Предаја рукописа

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: *milena.kulic@maticasrpska.org.rs*. У електронској верзији не наводити податке о аутору, него их дати у тексту електронске поруке (назив и седиште установе, електронска адреса аутора). Ако је аутора више, за свакога навести тражене податке. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату. Рукописи се не враћају ауторима.

2. Процес рецензирања

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа.

3. Елементи рада (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

4. Формат

а) стандардни: А4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *италик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (**1.**, 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи **1.**, **2.** итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. Цитиране форме

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“, у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода ('...').

6. Цитирање референци интегрише се у текст, на следећи начин:

а) упућивање на студију у целини: (Самарџија 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (Murphy 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (Деретић 2004[4]: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (Павић 1972а: 34), (Павић 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (Радевић – Матицки 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (Живковић 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графији;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области срочио 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. (Сувајџић 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 абецедном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег“ параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитеровати латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Павић, Милорад. *Историја српске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

Радевић, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне песме у „Српско-далматинском магазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

Живковић, Драгиша. Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil“-а. *Зборник Матице 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 инструмента 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 Матице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Др Јосип Бабић
Филозофски факултет у Осијеку

Др Тихомир Брајовић
Филолошки факултет у Београду

Др Миодраг Вукчевић
Филолошки факултет у Београду

Др Јован Делић
Филолошки факултет у Београду

Др Корнелија Ичин
Филолошки факултет у Београду

Др Наташа Киш
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Миодраг Лома
Филолошки факултет у Београду

Др Горан Максимовић
Филозофски факултет у Нишу

Др Предраг Петровић
Филолошки факултет у Београду

Др Тврткo Прћић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Моника Фин
Универзитет у Падови

CONTENTS

MIODRAG LOMA. Interpretation of Hölderlin's hymn *At the source of the Danube* (I). RADMILO N. MAROJEVIĆ. Njegoš's verse „Zbili ti se snovi na Turčina!" [GV 518] (from a morphological and semantic perspective). PREDRAG KRSTIĆ. Goethe with Flober: The educational novel and the idea of education. MIHAJLO PANTIĆ. History, culture, reality and imagination: Characteristics of Serbian literature after the fall of the Berlin Wall. SVETOZAR POŠTIĆ. Fools, clowns and buffons in Dostoevsky's novel *The possessed*. SANJA J. PARIPOVIĆ KRČMAR. Poetological glossary – terminological definition, structure, functionality. JELENA JOVANOVIĆ. STANISLAV STANKOVIĆ. SELENA STANKOVIĆ. Veljko Milićević and Guy de Maupassant: A possible parallel. OLGA PANIĆ KAVGIĆ. ALEKSANDRAR KAVGIĆ. The present-time linguistic landscape of the city of Sombor: An empirical field study. SARA ARVA. The artist in the fire, the fire in the artist: Erotological reading of the novel *Jan Nepomucki*. NEMANJA KAROVIĆ. Užice that lost its balance: On the collection *Vidik na dve vode* by Ljubomir Simović. STEVAN D. JOVIĆEVIĆ. Dis' poetics of (non) accepting death: Interpretation of the poem *With eyes closed*. ALEXANDER S. PEJČIĆ. Between the sacred and the worldly: *The shattered ideals* by Svetolik Ranković. MARIO LIGUORI. ALEKSANDRA BLATEŠIĆ. TAMARA STANIĆ. The language of the pandemic: Reflections of COVID-19 on the lexicon of the italian language. RESEARCH. OCCASIONS. REVIEWS. IN MEMORIAM.

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

Редакција 1. св. LXXII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 20. априла 2024. године.

Штампање је завршено јуна 2024.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

За издавача:
Проф. др Драган Станић
председник Матице српске

Стручни сарадник: *мср Милена Кулић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Маја Стокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Тираж: 300

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик 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