



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE
MATICA SRPSKA JOURNAL OF LITERATURE AND LANGUAGE
Established in 1953

Главни уредници
Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953–1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979–1994)
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995–1999)
Академик ЈОВАН ДЕЛИЋ (2000–2024)
Проф. др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, дописни члан САНУ (2025–)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, дописни члан САНУ, академик ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, др САЊА БОШКОВИЋ ДАНОЛИЋ,
др СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН,
др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО, др ЖАНА ЛЕВШИНА,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ДЕЈВИД НОРИС, др ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ,
др АЛЕКСАНДРА ЦОЛИЋ ЈОВАНОВИЋ, секретар,
др ВИДА ЦОНСОН ТАРАНОВСКИ, др САША ШМУЉА

Главни и одговорни уредник
Проф. др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ,
дописни члан САНУ

КЊИГА СЕДАМДЕСЕТ ТРЕЋА (2025), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Сйудије и чланци

Др Милан Н. Јањић, <i>Либертјенсйиво и љубав у Дигроовим Индискретним драгуљима</i>	7
Др Оливера С. Марковић, <i>Јунакиња йародије између акйуелизованој и вирйуелној</i>	23
Др Радослав Љ. Ераковић, <i>Јован Сйефановић Вировски и Јаков Иђаийовић: Хроника једној књижевној (не)йријајтељсйива</i>	47
Др Драган Д. Проле, <i>Романйизам Милице Сйојадиновић Срйкиње – чейири лица сйраносйи</i>	59
Мср Радослав Докмановић, <i>Исйоријска йрађа у Андрићевој йрийо-вейки Мустафа Мацар</i>	73
Др Маја Ј. Медан Орсић, <i>Милан Дегинац између есйейицизма и наг-реалисйичкој анйажмана</i>	89
Др Јован Делић, <i>Стражилово – йоема удвајања</i>	111
Мср Милица А. Кандић, <i>Дейекйивски жанр у роману Атлантида Борислава Пекића</i>	127
Др Биљана М. Бабић, <i>Заборављене речи у ментйалном лексикону ученика (йрађа за щколски речник)</i>	143
Др Зоран Скробановић, др Мирјана Павловић, <i>Књижевни језик йромене: инйеркулйуралносй и друщйивени анйажман у кинеским модернизмима</i>	161

Хроника

Мср Магда Миликић, <i>Саопштење са међународног научног скупа Анйажман у књижевној форми: књижевно дело Слободана Селенића, Институт за књижевност и уметност, Београд, 6–7. јун 2024.</i>	181
--	-----

Прикази

Др Светлана Томин, <i>Криџичко издање Данилової зборника</i>	185
Др Томислав Јовановић, <i>Докџорска дисерџација о књижевном делу Данила Бањскої</i>	188
Др Милан Јањић, <i>Француско џросвеџиџельсџиво у књижевном оїле- далу: сџудџија философско-књижевне еџохе</i>	194
Др Славица Гароња Радованац, <i>Словенски маџријархаџ Евелина Гасџаринија</i>	198
Др Ана Мацановић, <i>Јоџ један џрилої исџорији срџскої џесничкої језика</i>	205
Др Часлав Николић, <i>Тромџлеј: Онџолоџија џранице у књижевностџи</i> .	209
Др Драгана Вукићевић, <i>Биоџрафијом кроз фикцију, фикцијом кроз биоџрафију</i>	215
Др Исидора Бјелаковић, <i>О развојним џуџевима лексичке семанџике</i> .	220
Татјана Јовичић, <i>О брујању сџруна</i>	223
Др Марина Младеновић Митровић, <i>Периодика у фолклорисџичкој џерсџекџиви</i>	230
Др Александар Пејчић, <i>Кроз срџске џрадове и реџије</i>	234

In memoriam

Мр Дејан Милорадов, <i>Драџољуб Пеџровић (1935–2024)</i>	239
Мср Милена Кулић, <i>Емилија Поџовић (1996–2024)</i>	243
Упутство за припрему рукописа за штампу	245
Contents	251

UDC 821.133.1.09 Diderot D.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.1.1
<https://orcid.org/0009-0007-4763-4157>
Примљен: 19. фебруара 2025.
Прихваћен: априла 2025.

Др Милан Н. Јањић

ЛИБЕРТЕНСТВО И ЉУБАВ У ДИДРООВИМ ИНДИСКРЕТНИМ ДРАГУЉИМА¹

У овом раду анализирају се ставови о *либертѐнстѐву* и *љубави* у Дидроовом (Denis Diderot, 1713–1784) првом роману *Инди́скреј-ни грађуљи* (*Les Bijoux indiscrets*, 1748). Циљ овог истраживачког рада је да се на примеру одабраних делова из *Драгуља* покаже разлика у ставовима и поступањима код ликова између нагонског приступа – чулне манифестације природне страсти – а што се код Дидроа може одредити као *стѐрасѐвена аванѐура*, и емотивног уплива, тј. *љубави*, а која подразумева дубљу повезаност међу љубавницима. У том смислу, у раду се критички анализирају тезе јунака романа који дебатују да ли права љубав шкоди срећи, будући да нужно доноси извесна ограничења, што либертенске авантуре не познају, као и то да ли се срцу може приписати било каква улога у страственим авантурама или су оне сведене једино на биолошко-чулни нагон, што је у складу с материјалистичком философијом коју је Дидро заступао.

Кључне речи: Дидро, љубав, либертенство, разврат, емоције, природа, нагон.

1. ЛИБЕРТЕНСКИ РОМАН И ДИДРО. Либертенски роман заузима специфичну позицију у књижевно-историјској рецепцији, вероватно због свог двоструког утицаја на публику, наиме позитивног и негативног, како се уосталом гледало и на сâм либертенски покрет. С једне стране, постоји струја која овај жанр осуђује због ласцивних и неморалних тема, посматрајући га из

¹ Овај рад је у почетној фази истраживања изложен на научном скупу *Језици и кулѐуре у времену и ѝпросѐору 10*, који је одржан преко *Google meet* платформе 20. и 21. новембра 2021. године, у организацији Филозофског факултета у Новом Саду. Поред тога, основне хипотезе овог истраживања представљене су у ауторовој докторској дисертацији *Еѝичка размаѝрања у Дидроовом књижевном делу* (2023), у оквиру ширег разматрања Дидроовог књижевног опуса.

оптике традиционалног хришћанског морала, који је још у 18. веку осећао претњу и нападе; с друге, слободоумни кругови су га славили и користили као средство за ширење идеја које су супротстављене устаљеном друштвеном поретку. Стога, француски теоретичар Колас Дифло (Duflo) у својој студији *Философија порнографа* (*Philosophie des pornographes*, 2019) констатује да, упркос томе што очигледно проналазимо одјеке философских тема у либертенском роману, историчари просветитељске мисли, све до данас, нису придавали велики значај овом жанру (Duflo 2019: 12). Поред тога, овај француски теоретичар запажа да развој либертенског романа не треба посматрати одвојено од развоја наративног, романеског дела, тј. романа уопште, јер је управо он представљао извесну сцену где аутори „воле да расправљају, да се у дијалозима баве интелектуалним проблемима тог времена, да представљају философске ликове”.¹ Либертенски романи објављивани су махом анонимно, или с ауторским псеудонимом, и, испрва, намера њихових творца није била да створе озбиљно књижевно дело, већ им је „циљ, пре свега, био да забаве читаоца, да изазову његову реакцију еротским садржајем, али и да га насмеју алузијама које се морају дешифровати, пародијама и безобразним или вешто одмереним провокацијама”.²

И док се развијао у оквиру наративне прозе, тематски се овај роман постепено издвајао од осталих наративних врста, те се на крају и оформио жанр који је нарастао не само у оквирима романеског и фиктивног, већ и у домену политичког, тј. на крилима просветитељских идеја, када се он по структури продубљује, тиме и жанровски уједначава, и углавном бави темама сексуалних слобода и критиком традиционалних друштвених, религиозних и политичких структура.³ Стога, то није више роман који би требало да само насмеје или забави читаоце, већ се у њему, под плаштом описа „приповести сексуалних авантура, постављају морална питања и проблеми, супротстављају искуства појединаца, њихове жеље и природне потребе, религијским догмама које творе темељ моралних норми једног друштва”.⁴ То је, управо, везивна нит свих либертенских романа. Протагонисти у њима често настоје да превазиђу постојеће друштвене норме тиме што ће наглашавати сопствену индивидуалност, а освајање слободе одиграва се како у

¹ « Car le roman, au XVIII^e siècle, est scène où on aime à disserter, à aborder dans des dialogues les problèmes intellectuels du temps, à présenter des personnages de philosophes » (Duflo 2019: 17).

² « Ils visent d'abord à distraire le lecteur, à provoquer en lui des effets par leur contenu érotique, à le faire rire par des allusions qu'il faut déchiffrer, par des parodies et par des provocations, outrancières ou savamment dosées » (2019: 19).

³ Поменути Дифло процењује како управо од друге половине 17. века почиње пуни развој либертенског романа, што је забринуло хришћанске моралисте који су позивали да се даље штампање ових романа заустави (2019: 15).

⁴ « Sous les récits des aventures sexuelles, on rencontre très souvent des questions et problèmes moraux, confrontant les expériences des individus, leurs désirs, leurs besoins naturels, avec les dogmes religieux en tant qu'ils fondent les normes morales de la société » (2019: 19).

позитивном, тако и у негативном смеру, јер бити либертен у друштву 18. века није значило само освајати слободу и пркосити ауторитету, већ је подразумевало и одређену *ићру моћи*, те и манипулисање другима ради личне користи и напредовања у друштвеној хијерархији, пре свега у аристократским круговима, на двору и у познатим салонима. У овим романима се приказује коруптивни карактер религијских институција, те ликови често исмевају лажну побожност свештенства и наводну моралну врлину аристократије. Будући да је спектар тема које либертенски романи обрађују изузетно широк, у њима се често могу прочитати и дискусије о слободи, природи, људској природи, пожуди, љубави и улози друштвених институција у регулисању људског понашања.⁵

Дени Дидро се опробао у томе да напише један либертенски роман пуким случајем, због опкладе, што нам сведочи његова кћер Мари-Анжелик Дидро, удата Вандел, у својим мемоарима о оцу (M^{me} Vandeul 1875: XLII). Након што се опклadio с љубавницом да се та врста књижевности може написати брзо и лако, тј. да је само довољно одабрати једну тему око које се, даље, могу извести танане нити, које би представљале споредне приче у роману, поред основне, Дидро је за петнаестак дана донео одштампане *Драћуље*. Његов секретар, Жак-Андре Нежон (Naigeon), сведочи како се аутор *Драћуља* кајао и често говорио да би радо дао да му се „одсече прст на шаци” уколико би то омогућило да роман нестане из његовог опуса (Naigeon 1821: 37). Одређена доза мистике с Блиског истока, како је то иначе био обичај у либертенским романима, присутна је код Дидроа, што није био редак случај будући да су приче из збирке *Хиљаду и једна ноћ* инспирисале многе ауторе. У Дидроовом роману моћ говора добијају извесни драгуљи, а сама радња романа смештена је у сарају султана Мангогула, који од врача Кукуфе добија магични прстен који може натерати *драћуље* да проговоре, што је управо Дидроов уметнички еуфемизам за женски полни орган.⁶ Док користи магичну моћ прстена Мангогул ишчежава за друге, али остаје физички присутан у свету, попут невидљиве приказе, и, уз помоћ ове необичне направе, може да слуша гласове који откривају љубавне авантуре у сарају јасно, гласно и разумљиво управо „најискренијим делом који постоји” и који је најбоље обавештен о стварима које он жели да сазна.

⁵ У француском језику појмови *libertinage* и *libertin* изведени су из латинске речи *libertinus*. Патрик Валд Ласовски (Wald Lasowski) нас у својој студији о роману и либертенству у 18. веку упућује да је ова латинска реч припадала правној терминологији и да је означавала оног који је ослобођен ropства (Wald Lasowski 2008: 15). И Мишел Делон (Delon) полази од исте латинске одреднице, *libertinus*, и бележи како је у француском језику овај појам први пут употребљен 1447. године у преводу *Новој Завести*, док се у средњем веку он користио да би се означили противници званичне теолошке мисли, тј. оне „који се дистанцирају од строге правоверности” (« [...] qui prennent quelque distance à l'égard de la stricte orthodoxie » (Delon 2004: 22).

⁶ Одил Ришар (Richard) у једном раду истиче да драгуљи који говоре нису Дидроов „изум”, да је то био чест мотив у либертенским делима (Richard 1998: 28).

чулна” (2004: 104). На тај начин, у француском друштву, створен је извешан кодекс „полне етике” (“code of sexual ethics”) који је својом отвореношћу нарушавао хришћанске норме (Дјурант 2004: 105; Durant 1967: 95). Да моногамија није била у моди сведочи и запажање где се наводи да је супруга, која је своје наклоности „ограничила на свог мужа”, сматрана старомодном, те је брак служио, „ради очувања породице”, док се никаква „верност ван тога није тражила” (Дјурант 2004а: 31). Либертенство је тако преокренуло схватање љубави и понудило визију једне нове, такозване *слободне љубави*, и то је било либертенство схваћено као раскалашно и разуздано понашање у љубавном, заводничком и сексуалном смислу.⁹

У *Индискрејним драгуљима* Дидро представља либертенство на два нивоа: прво, као интелектуално либертенство када оповргава традиционалну идеалистичку метафизику док развија материјалистичку философију, а затим приказује и либертенство у пракси, када алузивно описује раскалашну распуштеност француске аристократије тог доба. Алис Паркер (Parker) у раду „Дидеротика: Дидроов допринос историји сексуалности” (“Did/erotica: Diderot’s contribution to the History of Sexuality”, 1986) истиче да султан Мангогул у овом роману испитује хипотезу да верност (или моногамија) заправо и не постоји, да је то само људска илузија, која нема утемељење у природи, те да сазнања до којих се долази показују управо срж дидроовске философије материјализма, чиме се открива изразито неслагање „између природног и моралног човека, тј. физичког и друштвеног јаства”.¹⁰ Брбљање драгуља је очевидан лајтмотив у роману, и управо се у испричаним авантурама приказује оно што Герхард Штенгер (Stenger) у својој анализи назива „непригушена природа” (« une nature non étouffée », Stenger 2013: 76), која се ослобађа друштвених норми и табуа, а који су у многим аспектима и сами плод конвенционалних ограничења. Иако љубавници у својим разговорима углавном разматрају трачеве из султановог сараја – што је само алузија на двор Луја XV, будући да је ово и политичка сатира због које је Дидро провео три месеца у затворској тврђави – њихови дијалози више подсећају на мале философске дебате, док се тема разговора мења у зависности од открића која им драгуљи доносе, а сам раскалашни живот служи

⁹ Француски писац Патрик Брикнер (Bruckner) у огледу *Љубавни парадокс* (*Le paradoxe amoureux*, 2009) износи једно занимљиво гледиште. Наиме, он процењује да се у епохи француске просвећености одиграла велика културолошка револуција која је неминовно утицала на феномен, доживљај и позицију љубави уопште. Тада се веровало, како он истиче, да је могуће помирити непомирљиво: „љубав и врлину, задовољство тела и узвишеност душе”. На тај начин, прогресивни мислиоци 18. века показивали су како љубав може бити слободна, а да телесно уживање не укључује нужно и емотивну везу. И док је за ране хришћанске теологе сексуалност била само „звер коју је требало оковати” (« une bête qu’il fallait enchaîner »), за просветитеље то постаје „чудесна животиња коју треба ослободити” (« un animal fabuleux qu’il faut libérer », Bruckner 2009: 24).

¹⁰ “Mangogul’s negative results with regard to the central issue of fidelity reveal significantly a lack of accord between the natural and moral person, the physical and social self.” (Parker 1986: 92).

као повод за дубље разматрање питања уметности, друштвеног и индивидуалног морала, као и философских и метафизичких питања о природи.

Расправе о љубави и либертенству у роману представљају одраз Дидроове материјалистичке философије у којој се сукобљавају *разум* и *сипраси*, *иприродно* и *друштвено*, *морално* и *аморално*. У роману се могу издвојити два табора: Фани и Селим су либертени и воде се искључиво биолошким и страственим импулсима, свесни да љубав као трајна емотивна приврженост није природна, а тиме је и неостварива у пракси; насупрот овом материјалистичком становишту стоје Мирзоза и Амисадар, који сматрају да је човек, као део грађанског друштва, издигнут из природног стања и подвргнут моралном кодексу изграђеног друштва. На тај начин, испитујући границе, као и моралне импликације, љубави и либертенства, Дидро нам приказује један од својих парадокса, када изводи теорију о две врсте морала у чијим основама се налазе грађански морализам и природни аморализам.

3. ДВОРАНИН ЛИБЕРТЕН: СЕЛИМОВЕ ОСВАЈАЧКЕ АВАНТУРЕ. Селим је Мангогулов најстарији и најискуснији везир и заузима једно од кључних места када говоримо о љубави и либертенству у *Индискрејним грађуљима*. Овај лик није само носилац либертенске философије, већ и својеврстан симбол динамике љубави која, у његовом случају, не прати традиционалне конвенције, већ се испод званичне дворске пристojности уклапа у моралне назоре раскалашне аристократије. Кроз Селимов лик можемо увидети како Дидро обазриво користи либертенство као начин ослобађања људске природе од друштвених окова, али и као средство за изражавање дубоких и понекад подељених осећања према љубави и људској интимности. Селим није само обичан љубавник који следи устаљене схеме односа, већ фигура која поставља питање самог појма љубави у оквиру сексуалних слобода, што нам омогућава, на основу његових проживљених искустава, да се запитамо да ли је његова љубав искрена или је то само инструмент за постизање личног задовољства. Йубав у његовом случају, како ће се показати у даљој анализи, није узвишена и духовна, већ је сведена на освајање и страствене авантуре, те се више јавља као један механизам који се користи за изражавање индивидуалне слободе, често без обзира на рушилачке последице таквих односа.

У поглављима *Прича о Селимовим путовањима* (*Histoire des voyages de Sélim*), *Селим у Банзи* (*Sélim à Banza*) и *Сугализа* (*Cydalise*), Дидро приказује Селимово *умеће* љубавног освајања, а чија искуства могу служити као раскалашни приручник како завести жену, тј. као својеврсни *Ars amatoria* 18. столећа.¹¹ Селим сматра да су две круцијалне особине с којима се успева у љубави – *нагменоси* (*audace*) и *грскоси* (*présomption*).¹² Према томе,

¹¹ *Ars amatoria* је тротомни дидактички еп римског песника Овидија, где се нуди иронична и провокативна анализа љубави, али с психолошком анализом људских страсти.

¹² Није случајно да се баш на Селимовом примеру приказује племић-развратник. Наиме, у лику Селима дидролози препознају војводу Ришеља (duc de Richelieu), праунука чувеног кардинала Ришељеа, главног министра Луја XIII. Војвода Ришеље је био за време Луја XV „највећи прељубник и узор моде тога доба” (“The champion adulterer and model of

будући да је човек с искуством у либертенским освајањима и дворским интригама, као и то да се у њему крију занимљиве приче, он је у овом роману пандан женским *драгуљима*. И док драгуљи причају о аферама, упркос вољи својих власница, Селим, а на молбу султанове присне пријатељице Мирзозе, која ће се с њим и сукобити око дефинисања љубави, отворено слушаоцима предочава своја искуства:

Стари дворанин попусти пред наваљивањем и поче овако: – Признајем, драгуљи су много говорили о мени, али нису све рекли. Они који би могли да допуне моје причање или више нису у животу или нису у нашој земљи, а они који су почели, само су дотакли ту материју. Ја сам се до данас неприкосновено држао обећања које сам им дао, иако сам створен више него они за говор; али, пошто су они прекинули ћутање, чини ми се да су ме разрешили обавезе да ја и даље ћутим (Дидро 1961: 262–263).¹³

Главно питање које Селимове приповести покрећу дотиче се разлике у природи љубави и телесног ужитка где емоције не учествују. У том смислу, пред читаоце, поставља се следећа дилема: да ли су биолошки нагони, који су својствени и животињама, довољни да човек осети задовољство, или у људској природи постоји нешто више од пукe физиолошке потребе? Ово питање се дубоко уклапа у Дидрову философију биолошког детерминизма, а према којој наши поступци нису у потпуности вољни, већ су условљени природом нашег организма – ми смо оно што јесмо и не можемо бити нешто друго. Селиму је унапред предодређено да буде либертен, што представља логичан исход два кључна фактора, како нам он то тумачи: прво, његове (за)дате природе по рођењу, а потом и околности у којима је као дечак одрастао. У том смислу, он прича о томе како му је природа била „велики учитељ”, те да није оклевао да се у потпуности препусти њеном подстреку. Тако, сазнајемо да је још као дечак први пут осетио чари путеног задовољства, када је освајао собарице његове мајке: „оне су” – присећа се стари везир – „већином биле лепе и младе; разговарале су, скидале се и облачиле преда мношвом без устручавања, и чак су ме подстицале да будем мало слободнији с њима; а мој дух, склон лакомислености, користио се свим и свачим” (Дидро 1961: 263).¹⁴ Поред природе, његово либертенство под-

fashion in this age was Louis François Armand de Vignerot du Plessis, Duc de Richelieu, grand-nephew of the austere Cardinal”), обавештава нас Вил Дјурант у *Доба Вољера* (Дјурант 2004: 280; Durant 1965: 291).

¹³ « Le vieux courtisan céda à ses instances, et commença de la sorte. “Les bijoux ont beaucoup parlé de moi, j’en conviens; mais ils n’ont pas tout dit. Ceux qui pouvaient compléter mon histoire ou ne sont plus, ou ne sont point dans nos climats; et ceux qui l’ont commencée n’ont qu’effleuré la matière. J’ai observé jusqu’à présent le secret inviolable que je leur avais promis, quoique je fusse plus fait qu’eux pour parler: mais puisqu’ils ont rompu le silence, il semble qu’ils m’ont dispensé de le garder” » (Diderot 2004: 166).

¹⁴ « Elles étaient pour la plupart jeunes et jolies: elles s’entretenaient, se déshabillaient, s’habillaient devant moi sans précaution, m’exhortaient même à prendre des libertés avec elles; et mon esprit, naturellement porté à la galanterie, mettait tout à profit » (Diderot 2004: 166).

грејавала је и ласцивна књижевност док је у младости читао познато еротско дело из 17. века, роман *Алојзија (Aloysia)*. Оно што је Селим на тим страницама прочитао, покушао је потом да примени и усаврши у пракси, те је телесно уживање практиковао с рођаком Емилијом. Када је рођака остала у другом стању, тј. када су је снашле, како он каже, „непријатности којима није знала разлог”, наш јунак је морао да напусти Француску.

Његово либертенско формирање наставило се, даље, у Европи, тачније у Енглеској, Шпанији и Италији, где је освајао жене на исти онај начин као што се у рату освајају тврђаве. Наш јунак у то време није марио за *љубав*, по сопственом признању, он је једино желео *уживања* и оне жене које су му то обећавале. Љубав је за њега била само освајање, а Селим себе доживљава као војника-освајача, док је жена тек пролазни објекат чулне пожуде. Стога, Мангогулов везир је научио да склапа „пријатне везе” (« *belles passions* ») које су трајале свега један дан и нашао се у некаквом освајачком вртлогу у коме „почетак једне авантуре није сачекивао крај друге” (1961: 268–269).¹⁵ Ако чулна уживања нису долазила на време, ако су каснила или била недовољна, Селим није оклевао, већ је одмах кренуо у потрагу за новим ужитком, без икаквих задршки. У свакој од поменутих земљи, свака љубавница је за њега била прилика да научи нешто ново у чарима љубавног освајања.

Либертенске авантуре су се наставиле и по повратку на француски двор, а игре с дворским дамама су биле саставни део његове јавне слике, тј. репутације као познатог освајача и љубавника. Селим је користио све прилике: маскенбале, салонска окупљања, аристократске забаве и тамо је, по сопственом сведочењу, упознао све оне даме које су „уживале глас лепотица и младица”, и све су те везе „стваране прекидане, обнављане и заборављане у року од шест месеци”. Прећутно правило у либертенским авантурама јесте то да љубавници проводе ноћи заједно, а да се сутрадан и не познају. Селим се лако уклопио у такво раскалашно окружење и играо игру узајамног освајања с дворским дамама којима је једно од главних занимања било и то да се такмиче међусобно (а не само да буду предмет освајања) у томе да преотимају љубавнике од својих најбољих пријатељица, а једна дама је у исто време започињала чак по три авантуре истовремено (Дидро 1961: 281; Diderot 2004: 178). Дидроов Дон Жуан, како Селима можемо назвати, није се зауставио на томе. Његове страсти се нису стишавале, како би читалац могао помислити, него су се више раширивале, те се он, даље, прерушавао у жену и одлазио у манастир како би заводио невине и младе редовнице подучавајући их тајнама чулне љубави. Селим спроводи у пракси, дакле, оно што Ерик-Емануел Шмит (Schmitt) у теорији назива „философија завођења” (« *philosophie de la séduction* »), што је уосталом и поднаслов његове студије о Дидроу. Селиму је либертенство *modus vivendi*, битне су слобода, знатижеља и несталност, јер „нема вечних веза” (« *il n’y a pas de liaisons éternelles* »,

¹⁵ « Je circulai pendant six mois dans un tourbillon, où le commencement d’une aventure n’attendait point la fin d’une autre; on n’en voulait qu’à la jouissance » (2004: 170).

Schmitt 1997: 297). У том погледу, Пол Хофман (Hoffmann) у једном раду о Дидроовим *Индискрејним драгуљима* сматра да, због либертенских назора, који несумњиво потичу из материјалистичке философије, Селим у роману представља самог Дидроа (Hoffmann 1995: 180).

4. ДИЈАЛОГ О ПРИРОДНОЈ НЕСТАЛНОСТИ: ФАНИ И АМИСАДАР. Сцена у којој Фани спава са супругом Алонзом и у којој драгуљ у Мангогуловом присуству проговара о њеним ванбрачним авантурама представља један од кључних тренутака унутрашње и спољашње динамике либертенства коју наш аутор истражује. Ова сцена служи као средство кроз које Дидро разматра концепте интимности, ванбрачне авантуре и моралних дилема које из таквог чина произлазе, што ће му послужити као упечатљива илустрација парадоксалне природе људских тежњи које нису увек у складу с рационалним поступањима. Присуство драгуља, који као ћутљиви посматрач изражава своје осећање о Фаниним поступцима и њеној везаности за љубавника Амисадара, подсећа на дубоку алегорију у вези с питањем приватности, надзора и индивидуалне слободе. Тиме што овај драгуљ, као испрва неми сведок и свакако као објект који је по свом положају подвргнут људском испитивању, добија глас, Дидро не само да изводи критичку рефлексiju о људским слабостима, већ и о рушењу граница између јавног и приватног живота.¹⁶

Четрдесет и трећа глава романа доноси нам занимљиву расправу о „замрзнутима” (« transis ») и „несталнима” (« inconstants »). *Несћалне* заступа Фани, дворска дама, позната по бројним аферама, а *замрзнуће* Амисадар, њен љубавник. Они расправљају о самој суштини раскалашности и анализирају разлику између *нежне* (*femme tendre*) и *лаке* жене (*femme galante*), те доводе у питање сам концепт *верносћи*. Фани, у разговору с поменутиим љубавником, износи своје све дубље разочарење у либертенски начин живота који је до тада водила, истичући да је исцрпљена и да су њена некадашња страст и опчињеност ванбрачним аферама замењени умором, физичким и емотивним. Она не крије да је овај живот, који се заснивао на тренутним импулсима чисте физичке привлачности и краткотрајне страсти, попут Селимових, постао неиздрживо тежак и емотивно испразан. Фани увиђа да авантуре више не доносе задовољство, већ су, напротив, извор психичког напрезања и исцрпљивања, чиме себи руши илузију о сексуалној независности и слободи, док се све више осећа као да је затворена у сопственом лавиринту јавне и приватне издаје. Ерих Фром се (Fromm) у *Умећу љубави* (*The Art of Loving*, 1956) бавио психолошким последицама које доносе и љубав и страст, те танким границама између ова два емотивна импулса који се у човеку јављају. Он напомиње да тренутна задовољства, оличена у

¹⁶ Арам Вартањан (Vartanian) у раду „Еротизам и философија код Дидроа” (« Erotisme et philosophie chez Diderot », 1961) сматра како *Драгуље* треба читати као „роман радозналости” (« roman de la curiosité »), тј. роман *неограничене радозналости* (« curiosité illimitée », Vartanian 1961: 375), управо због експеримента који спроводи Мангогул, а то је откривање туђих тајних веза у сарају.

сексуалном чину, резултирају „све јачим осећајем одвојености јер сексуални акт без љубави никад не премошћује провалију између два људска бића, осим на тренутак” (Фром 2013: 24). Управо је Фани сада изнад те провалије, коју не може да премости, и добија жељу да се повуче из јавног живота, који је увек доживљавала као пуку забаву, али који сада више нема ону стару вредност, те тежи изолацији, да би поново пронашла унутрашњи мир. Ова њена одлука, у којој се огледа извесна нада за духовну и физичку рехабилитацију, заправо открива дубок осећај усамљености који прати појединце који су, као Фани, надахнути идејама либертенства и слободе, али су на крају упали у пакао безнадежног тражења нечег што више не постоји. Тако, Дидро открива и оно друго лице либертенства, које са собом вуче негативне последице по људски емотивни склоп:

– Не знам, мрзим цео свет. – Ах, госпођо, нисте у праву; а тај цео свет који мрзите још ће вам пружити оно чиме ћете надокнадити губитке. – Амисадаре, зар ти заиста верујеш да још има добрих душа које су се сачувале од покварености овога века и које умеју да воле? – Како, воле? Зар ви нешто дајете на те тричарије? Ви бисте желели да будете вољени? Ви? (Дидро 1961: 248).¹⁷

Амисадар, као дубоки познавалац људске природе, подсећа Фани на неумољиву условљеност која влада природом. По њему, Фанина настојања да побегне од ванбрачних авантура и либертенског живота су, иако искрена, у суштини неостварива. Он јој указује да њена природа не стреми нежности и интимности, већ је, напротив, обдарена другим особеностима које је терају на сталну потрагу за новим страственим узбуђењима, те тако не може да побегне од себе и да постане *неко дрући*. Она није, како он то предочава, *нежна* жена, или замрзнута. Природа јој је уделила другу улогу, према томе, Фани не би могла као каква „малограђанка” (« *petite bourgeoisie* ») да се повинује „љубомори и ђудима неког љубавника нежног и верног” (1961: 248; 2004: 157). У том смислу, уколико би се Фани понашала другачије у друштву и заиста одрекла ванбрачних афера, онда она не би била доследна својој либертенској природи, већ би покушала да буде „неко други”, чиме би угушила своју природу сузбијајући нагоне, што би довело до патологије, а Дидро сматра да је човек моралан једино уколико се понаша искрено према себи, тј. у складу са својом природом.

Поред тога, Амисадар, као човек који преиспитује либертенске принципе и њихову усмереност на физичко задовољство као централни аспект људске интимности у виду пролазног задовољства, упућује Фани на важну

¹⁷ « – Je ne sais; j'en veux à toute la terre. – Ah! madame, vous n'avez pas raison; et cette terre, à qui vous en voulez, vous fournirait encore de quoi réparer vos pertes. – Amisadar, en vérité, tu crois donc qu'il y a encore de bonnes âmes échappées à la corruption du siècle, et qui savent aimer? – Comment, aimer! Est-ce que vous donneriez dans ces misères-là? vous voulez être aimée, vous? » (Diderot 2004: 157).

разлику између површних страсти либертенства и дубљих, трајнијих веза које чине основу праве љубави. У његовом тумачењу, либертенство, као културни и философски покрет, не подразумева само сексуалну слободу, већ и укидање моралних и друштвених оквира који регулишу људске односе, што доводи до субјективног осећаја слободе, али истовремено и до површности, јер је пажња усмерена искључиво на краткотрајна задовољства и привремене везе. Супротно томе, права љубав, како Амисадар истиче, не заснива се само на пролазним страстима, већ је она скуп дубоких емоционалних и психолошких повезаности, што захтева *поверење*, *поштовање* и *емпатију*. Амисадар је свестан да је Фанина потреба за авантурама и узбуђењима само привремени бег од дубље, истинске интимности, која подразумева поштовање личности и њено излагање рањивости у односу на другог. Он наглашава да је љубав процес сталног самоиспитивања и адаптације, који није у складу са лаковерним и непосредним задовољствима која либертенска визија људске сексуалности нуди. У овом контексту, Амисадар не само да критикује фрагментарност либертенског приступа људским односима, већ и указује на дубоку несагласност с истинским потенцијалом емотивне и моралне везаности. У уређеном друштву, верност је врлина: „Жена која се везује за једног човека” – изричит је он када даје лекције о љубавном јединству између два бића – „чува свој углед, бива суверено поштована од онога који је воли, и ви ни сањати не можете колико љубав дугује поштовању” (1961: 249).¹⁸ Жена по његовом укусу треба да има духа, осећајности, а нарочито пристојно владање, да је тиште супружникове бриге, да га подучи како да јој се још више допадне и да не воли никога другог сем њега. Несталност је по њему само необавезна забава у којој нема ничег дубинског: „Несталност може у најбољем случају да га [човека] забави кад му је срце слободно и кад хоће да прави поређења” (1961: 252).¹⁹

Будући да је либертенска етика саздана на другачијим начелима, Фани сматра да је њен пријатељ помешао неспојиве ствари, као што су углед, љубав и поштовање. Жена какву описује Амисадар, суштински, не постоји, јер он ствара „некакво идеално биће, химеру од жене, биће из уобразиље” (1961: 256).²⁰ Иако јој је вера у либертенска искуства помало пољуљана, Фани у расправи подсећа на предности либертенства и слободе које оно нуди: „Узнем неког човека, с њим не ваља, узнем другог, тај ми не одговара, заменим га за неког трећег, ни он ми ништа боље не одговара” (1961: 249),²¹ и тако даље док се не пронађе одговарајући партнер. Према томе, увиђамо да Фани

¹⁸ « Une femme qui s'attache conservera sa réputation, sera souverainement estimée de celui qu'elle aime; et vous ne sauriez croire combien l'amour doit à l'estime » (Diderot 2004: 157).

¹⁹ « L'inconstance offre une variété de plaisirs inconnus à vous autres transis » (Diderot 2004: 159).

²⁰ « Il s'est fait je ne sais quelle créature idéale, une chimère de femme, un être de raison coiffé... » (2004: 162).

²¹ « Comment, je prends un homme, je m'en trouve mal: j'en prends un autre qui ne me convient pas: je change celui-ci pour un troisième qui ne me convient pas davantage [...] » (2004: 157).

своју срећу тражи у динамичности пријатних односа, чиме се дотичемо Дидроовог вековечног тока из *Даламберовој сна*, где је описана природа у непрекидној промени, а коју човек не може да избегне. Фани сматра да више вреди „узимати по својој вољи, остајати док нас то забавља, напуштати кад нам постане досадно или кад неко други овлада маштом. Несталност пружа разнолика задовољства, непозната вама, замрзнутима” (1961: 252).²²

Међутим, уколико човека сведемо само на биологију, на природну законитост којом је очигледно условљен, онда смо укинули целокупну изграђену културу, а коју је човек вековима стварао тако што је градио себе, с једне стране, као појединца, и друштво у целини, с друге. Управо ова расправа, између Фани и Амисадара, доприноси великој дебати просветитељске епохе у Француској, оној о *природи* и *култури*. Ова два опозитна појма немогуће је у потпуности изоловати. Иако су саздани на супротним основама, они се, како је то показао Лестер Крокер (Crocker), допуњују. У својој опсежној студији *Природа и култура* (*Nature and Culture*, 1963), амерички професор закључује да разлика између природног и културног, тј. између природе и морала не може бити превазиђена, те да се не може одабрати искључиво један, а да се други потпуно одбаца (Crocker 1963: 503–504). Без обзира на ове супротности, „човек је”, вели Крокер, „осуђен на то да буде човек, физичка и морална животиња, себична и великодушна, егоистична и друштвена”.²³ У ове оквире је Дидро сместио јунаке у свом романескном првенцу из младости.

5. Закључне мисли. Дидро се *Драћуљима* уписује у традицију еротологије, која, према речима Михаила Епштејна, „не проучава сексуалне односе него љубав и љубомуру, жељу и уживање, завођење и забрану, страст и игру као облике човековог бића и међуљудских односа” (Епштејн 2012: 98). Ан Динајз-Туни (Deneys-Tunney) у једном раду о процењује да Дидро *Драћуљима* најављује модерну епоху „аутономног знања” (“autonomous knowledge”) о чулном уживању, али и „такође поставља питање задовољства и сексуалног ужитка у саму срж философије као загонетке, коју и философија и роман морају да докуче”.²⁴ У овом роману Дидро сукобљава непомирљива гледишта, те у свом парадоксалном маниру подједнако аргументује и једну и другу страну: *прво*, традиционално, које љубав схвата као емотивни спој две особе, као дубоку приврженост и трајну верност, и *друго*, либертенско, условљено биолошким детерминизмом где влада несталност и физикална страст. На делу је, према томе, Дидроов двоструки човек, *homo duplex*, као биће природе и културе. С једне стране, аутор *Драћуља* инсистира на природ-

²² « Je conclus qu'il vaut encore mieux aimer comme on aime à présent; en prendre à son aise; tenir tant qu'on s'amuse; quitter dès qu'on s'ennuie, ou que la fantaisie parle pour un autre. L'inconstance offre une variété de plaisirs inconnus à vous autres transis » (2004: 159).

²³ “Man, despite dreamers, despite extremists on one side or the other, is condemned to be man, an animal physical and moral, selfish and generous, egoistic and social; [...]” (Crocker 1963: 503).

²⁴ “He also places the question of pleasure and sexual jouissance at the core of philosophy as the enigma that both philosophy and the novel have to interrogate [...]” (Deneys-Tunney 2009: 95).

ној доследности, која се огледа у либертенској несталности, тј. у томе да се човек увек руководи инстинктима, чиме се негира романтична љубав, која је производ културе. *Драћуљи* на тај начин осликавају оно што би поменути пољски теоретичар Маријан Шкрипек (Skrzypek) назвао *енерџија природе* (*énergie de la nature*) код Дидроа, што је једна од кључних категорија његове философије (Skrzypek 1999: 30). Снага природе код Дидроа може се – према процени Маријана Шкрипека – директно поистоветити с платоновим Еросом, као основним стваралачким принципом у свету, али који код Дидроа има и примесе „хобсовске концепције” природног човека (1999: 31). У том смислу, пољски дидролог исправно закључује да су природни нагони увек у расколу с друштвеним баријерама, које их деградирају и деформишу водећи их до патологије.

У поменутој студији *Љубав и Зајад* Дени де Ружмон је истраживао феномен љубави у западноевропској култури и показао како је „услов да љубав покаже истинску природу [је] спорост и тежина, у њу се улаже цео живот” (Ружмон 2011: 242). Будући да живе од тренутка до тренутка, од уживања до уживања, од страсти до страсти, Дидроови либертени, Фани и Селим, очигледно имају донжуановски приступ и тако не владају собом, јер, како подвлачи Ружмон, човек страсти не жели да „влада собом, он жели да буде ван себе у екстази” (2011: 218). За Селима не постоји оно што Дени де Ружмон дефинише као *активна љубав* која захтева верност и време. Дидроов јунак се бави једним, како то дефинише поменути Епштејн, разорним и нихилистичким занимањем (Епштејн 2012: 134). Он се тако можда може поистоветити с Дон Жуаном, којег Ружмон одлично портретише као човека „непрекидног низа љубави”, који „не зна за прошлост или будућност” (Ружмон 2011: 220). Мирзоза сматра да човек врло често „воли да би волео”, због саме љубави, а не због чулног задовољства, и да везе које почињу због „подударности карактера”, а одржавају се из „поштовања и цементирају се поверењем”, трају врло дуго и врло су „чврсте”. То је у супротности са Селимом, јер он, као и Дон Жуан, живи у „сталној садашњости јер нема времена да воли” (2011: 218). Када се љубав изједначи са страшћу, и када се одузме психолошка и емотивна дубина коју она са собом може донети, онда „љубав, у значењу страсти, супротна је животу”, штавише, то постаје „исцрпљивање бића, аскеза без ононостраности, немоћ да се воли оно што је присутно уколико се не замишља оно што је одсутно; најзад, то је бесконачно бежање од поседовања” (2011: 220).

ИЗВОРИ

DENIS, Diderot. *Les Bijoux indiscrets*. In: *Contes et romans*. Éd. de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol. Paris: Gallimard, 2004.

Дидро, Дени. *Индискрејтни граћуљи*. Прев. Загорка Грујић. Београд: Нолит, 1961.

PLATON. *Ijon. Gozba. Fedar*. Prev. Miloš N. Đurić. Beograd: BIGZ, 1970.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BRUCKNER, Pascal. *Le paradoxe amoureux*. Paris: Grasset, 2009.
- COLAS, Duflo. *Philosophie des pornographes*. Paris: Seuil, 2019.
- CROCKER, Lester. *Nature and Culture: Ethical Thought in the French Enlightenment*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963.
- DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette Littératures, 2000.
- DENEYS-TUNNEY, Anne. "The Novel, Philosophy and Obscenity in Diderot's *Les Bijoux indiscrets*". *Diderot Studies*, vol. XXXI (2009): 83–95.
- DURANT, Will and Ariel. *The Age of Voltaire: A History of Civilization in Western Europe from 1715 to 1756, with Special Emphasis on the Conflict between Religion and Philosophy (Story of Civilization, Book 9)*, New York: Simon and Schuster, 1965.
- DURANT, Will and Ariel. *Rousseau and Revolution. A History of Civilization in France, England and Germany from 1756, and in the Remainder of Europe from 1715, to 1789 (Story of Civilization, Book X)*, New York: Simon and Schuster, 1967.
- FROM, Erih. *Umeće ljubavi*. Prev. „Libretto”. Beograd: Libretto, 2013.
- HOFFMANN, Paul. « Signification du personnage de Sélim dans *Les bijoux indiscrets* ». *Diderot Studies*, vol. XXVI. (1995): 171–181.
- MAUZI, Robert. *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*. Genève, Paris: Slatkine Reprints, 1979.
- NAIGEON, Jacques André. *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot*. Paris: Brière, 1821.
- PARKER, Alice. "Did/erotica: Diderot's contribution to the history of sexuality". *Diderot Studies*, vol. XXII (1986): 89–106.
- RICHARD, Odile. « *Les Bijoux indiscrets*: Variation secrète sur un thème libertin ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 24. (1998): 27–37.
- SCHMITT, Eric-Emmanuel. *Diderot, ou la philosophie de la séduction*. Paris: Albin Michel, 1997.
- SKRZYPEK, Marian. « Les catégories centrales dans la philosophie de Diderot ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 26. (1999): 27–36.
- STENGER, Gerhardt. *Diderot. Le combattant de la liberté*. Paris: Perrin, 2013.
- VANDEUL, Marie-Angélique Diderot. « Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot ». In: DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes* (tome I). Éd. de J. Assézat et M. Tourneux. Paris: Garnier frères, 1875, p. XXIX–LXII.
- VARTANIAN, Aram. « Érotisme et philosophie chez Diderot ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 13 (1961): 367–390.
- WALD LASOWSKI, Patrick. *Le grand dérèglement. Le roman libertin du XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 2008.

*

ДЈУРАНТ, Вил и Ариел. *Русо и Револуција. Историја цивилизације у Француској, Енглеској и Немачкој од 1756. и у остатаку Европе од 1715. до 1789.* Прев. Лазар Мацура. Београд: Војноиздавачки завод, Народна књига, 2004.

ДЖУРАНТ, Вил и Ариел. *Доба Волтера. Историја цивилизације Западне Европе од 1715. до 1756, са посебним нагласком на сукоб између религије и филозофије*. Прев. Љубомир Величков и Лазар Мацура. Београд: Војноиздавачки завод, Народна књига, 2004а.

ЕПШТЕЈН, Михаил. *Филозофија љубави: љубав у њеној димензији*. Прев. Радмила Мечанин. Нови Сад/Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.

Др Милан Н. Јањић

LIBERTINAGE ET AMOUR DANS *LES BIJOUX INDISCRETS* DE DIDEROT

Résumé

Dans cet article, nous examinons les discussions sur le libertinage et l'amour dans le premier roman de Diderot – *Les Bijoux indiscrets* (1748). L'objectif de cette recherche est de démontrer, à travers des exemples choisis dans les *Bijoux*, la différence d'attitudes et de comportements entre l'approche instinctive – manifestation sensuelle de la passion naturelle, que Diderot pourrait qualifier d'aventure passionnée – et l'influence émotionnelle, c'est-à-dire l'amour, qui implique un lien émotionnel plus profond entre les amants. Dans cette optique, l'article analyse de manière critique les thèses des personnages du roman qui débattent sur la question de savoir si le véritable amour nuit au bonheur, en raison des limitations qu'il impose, que les aventures libertines n'embrassent pas, et si le cœur peut jouer un rôle dans les aventures passionnées, ou si celles-ci se réduisent à un simple instinct biologique et sensuel, ce qui est en accord avec la philosophie matérialiste défendue par Diderot.

Универзитет Метрополитан у Београду

Факултет за стране језике

milan.janjic@metropolitan.ac.rs

UDC 82.09

82-225

https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.1.2

<https://orcid.org/0000-0002-9444-8441>

Примљен: 30. јуна 2024.

Прихваћен: априла 2025.

Др Оливера С. Марковић

ЈУНАКИЊА ПАРОДИЈЕ ИЗМЕЂУ АКТУЕЛИЗОВАНОГ И ВИРТУЕЛНОГ*

У раду се из позиције когнитивне наратологије, семантике могућих светова и когнитивне семантике истражује проблем транссветовних идентитета централних женских јунака у књижевној пародији (Дулсинеје од Тобоса у Сервантесовом роману о Дон Кихоту и Чимпеприч у Стеријиној донкихотерији *Роман без романа*), при чему је тежиште стављено на виртуелне наративе у којима ове јунакиње учествују. Схватајући јунакиње као функције пародијске негације, истичемо њихову нестабилност и лиминалност, тј. интертекстуалну и интратекстуалну варијантност у актуелизованом и виртуелном свету референтног света текста, те свету приче пародираног текста. Пародија усложњава проблем транссветовних идентитета, доводећи у питање критеријум довољне сличности између варијанти књижевног јунака, будући да глас приповедача који аутентизује такву варијантност може потврдити пародију само уколико истакне разлику у транссветовним идентитетима.

Кључне речи: когнитивне студије, наратологија, пародија, транссветовни идентитет, виртуелни наратив.

* Ово истраживање подржало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор бр. 451–03–68/2022–14/200165).

Рана верзија овог истраживања представљена је на научној конференцији *Philologia Serbica* Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци одржаној 23. 3. 2023. године, и представља, у нешто другачијој верзији, део докторске дисертације *Теорије хумора у коинивиситичким наукама и могућности њихове примене у проучавању наративног књижевног текста* одбрањене на Филозофском факултету у Нишу 2024. године, под менторством проф. др Снежана Милосављевић Милић.

1. СТАТУС КЊИЖЕВНОСТИ У САВРЕМЕНИМ КОГНИТИВИСТИЧКИМ ИЗУЧАВАЊИМА.

Савремена когнитивнопоетичка и когнитивноратолошка проучавања књижевности, а посебно наративне књижевности, позиционирана су у амодалним когнитивистичким приступима, према којима људска когниција представља еколошку структуру, а не скуп уско специјализованих функција каква би била она језичка. Последице датог постулата су радикалне и превасходно се огледају у редефинисању предмета изучавања, који више није књижевни (или наративни) текст/дискурс, већ менталне репрезентације које су таквим дискурсом инспирисане, односно, процеси преко којих се такве менталне репрезентације граде. Датим се приступима не поништава аутономност књижевности, већ њено проучавање ставља у спрегу са достигнућима из области психологије, лингвистике, филозофије ума и језика, неуронаука итд, а њен методолошки (когнитивно-херменеутички) темељ за трансдисциплинарна укрштања налази у приступу тексту који иде одозго надоле и обратно (енгл. *bottom-up, top-down*). Према оцени једног од заснивача когнитивне ратологије у српској науци о књижевности, Снежани Милосављевић Милић (2016: 19), предност когнитивноратолошког разумевања наратива као „когнитивног, трансдисциплинарног, трансисторијског, трансгенеричког и трансмедијалног феномена”, односно, последичног методолошког плурализма изграђеног на емпиријским истраживањима, огледа се у могућности „повратка отвореном пољу херменеутике”, где „читава књижевна и културна традиција, као и савремена дела, још увек чекају да буду прочитани на нов начин, који ће у њима открити нове димензије и вредности”.

2. ОСНОВНЕ ТЕЗЕ ИСТРАЖИВАЊА. На трагу таквог сцијентистичког и херменеутичког оптимизма овај рад нуди оригинални и когнитивистички модел пародије, третирајући пародијске текстове као хуморне мреже појмовног сажимања (енгл. *conceptual integration network* – Fauconnier – Turner 1998) чија су „читања” обележена перманентним семантичким скоковима (енгл. *semantic leap* – Coulson 2001) и процесима дезинтеграције појмовне мреже. У оквиру предложеног модела посебно ћемо се усредсредити на питање менталних репрезентација за јунакиње пародија, имајући у виду поступке виртуелизације у креирању њихових транссветовних идентитета. Под виртуелним наративима подразумевамо алтернативне наративне рукавце који су у различитим степенима нереализовани у односу на актуелизовани домен света приче (в. Ryan 2001; Milosavljević Milić 2016). Како логика виртуелног почива на логици замене и премештања, њена манифестација на плану књижевног јунака јесте појава транссветовних идентитета (Milosavljević Milić 2016: 40). У том смислу упућујемо на концепт нестварних могућих јединки Јурија Марголина, који су схваћени као апстрактни објекти „које је слободно замислио или конструисао неки стваран људски ум поступцима стварања хипотеза, претпостављања или замишљања”, и чије се „постојање призива

и интерсубјективно манифестује помоћу израза којима се призивају ентитети (Doležel 1983) [...] то јест, помоћу референтних и дескриптивних механизма природног језика” (Margolin 1997: 89).

Узимајући Сервантесов роман о Дон Кихоту и Стеријин *Роман без романа* као студије случаја, предлажемо тезу да је статус њихових централних јунакиња (Дулсинеје од Тобоса и Чимпеприч), које су схваћене као функције пародијске негације, обележен нестабилношћу и лиминалношћу, односно интертекстуалном и интратекстуалном варијантношћу¹ у актуелизованом и виртуелном свету референтног света текста, те свету приче пародираниог текста. Пародија усложњава проблем транссветовних идентитета, доводећи у питање критеријум довољне сличности између варијанти књижевног јунака – будући да глас приповедача који аутентизује такву варијантност може потврдити пародију само уколико истакне разлику у транссветовним идентитетима, односно *синијейтички аспекти* (Phelan 2006) идентитета јунака. Сврха анализе се односи на допринос двама доменима: (1) посткласичној, посебно когнитивној наратологији, где намеравамо да укажемо на предности комбиновања теорије појмовног сажимања са теоријом могућих светова у проучавању жанра пародије и књижевних јунака; (2) теорији књижевности, тако што ћемо прецизирати неке читалачке и текстуалне стратегије које учествују у разумевању пародијских протагониста.

3. Методологија. Теоријско-методолошку основу за имплементацију когнитивносемантичке перспективе у књижевнонаратолошка изучавања даје нам појам света приче (енгл. *storyworld*). Ово је средишњи концепт посткласичних наратолошких приступа, будући да исти своје тежиште померају од приче (наратива) према наративности као њеном квалитету, тј. менталним моделима који се изграђују приликом наративног процесуирања. Свет приче разумемо као онтолошки попуњену причу, глобалну менталну репрезентацију која садржи њене основне координате (темпорална, спацијална, ментална и прагматичка димензија приче – Ryan 2006: 8; *шћѝа* је неко учинио неке у свету приче, *са ким, када, где, како* и *зашћѝо* – Herman 2002: 9).² Говорећи о урањању као операцији „оживљавања” приче, Мари-Лор Рајан (Ryan 2001: 91) истиче да наративни текст јесте „прозор у нешто што постоји изван језика и протеже се кроз време и простор који су далеко изван оквира прозора” [„a window on something that exists outside language and extends in

¹ Разматрајући проблем транссветовних идентитетских релација, Хилари Даненберг (Dannenberg 2008: 59–61) разликује екстратекстуалне, интертекстуалне и интратекстуалне типове путујућих јединки. Интертекстуални идентитетски односи подразумевају постојање оригиналног идентитетског парњака у постојећим фикционалним текстовима, док се интратекстуалне идентитетске релације односе на постојање идентитетских парњака на различитим онтолошким равнима истог фикционалног света.

² Свет приче се може разумети и као „способност креирања света, или, прецизније, способност инспирисања менталних репрезентација света” [„the ability to create a world, or more precisely, to inspire the mental representation of a world”] (Ryan 2013: 363).

time and space well beyond the window frame”]. Другим речима, наративни свет представља скуп знакова који се морају мапирати у скуп индивиду/јунака, објеката, стања и чињеница; наративни свет не постоји у вакууму, већ зависи од општих менталних механизма конструкције значења (енгл. *cognitive construal*), те идиосинкратичких особености реципијента, укључујући ту његова културолошка знања и искуства.

Идеја текстуалног света претпоставља да читалац у имажинацији конструише скуп објеката независних од језика, користећи као водич текстуалне исказе, али изграђујући ову увек непотпуну слику у живописнију репрезентацију кроз увођење информација које пружају интернализовани когнитивни модели, инференцијални механизми, искуство из стварног живота и културолошко знање, укључујући знање изведено из других текстова. Функција језика у овој активности је да бира објекте у текстуалном свету, да их повеже са својствима, да анимира ликове и окружење – укратко, да дочара њихово присуство машти (Ryan 2001: 91).³

Један од основних менталних механизма конструкције значења путем којих се светови прича као менталне репрезентације изграђују јесте појмовно сажимање. Ране верзије концепта можемо наћи у студији *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language* Жила Фоконијеа (Fauconnier 1984), али концепт је детаљно разрађен као теорија појмовног сажимања (енгл. *conceptual blending theory*) Ж. Фоконијеа и Марка Тарнера (Fauconnier – Turner 1998; 2002). Потоњи аутори дату менталну операцију виде као рутинску у преношењу значења између два ментална домена, те је у том смислу одређују као метафоричко мапирање у ширем смислу. Међутим, у односу на „класичне” теорије метафоре, теорија појмовног сажимања постулира постојање не два, него најмање три⁴ ментална простора у оквиру мреже појмовног сажимања (енгл. *conceptual integration network*) – два улазна простора (инпута) и амалгама (сажетог простора, бленда), наглашавајући могућност (вишеструких) повратних мапирања између датих простора, тј. могућност њихове допуне (енгл. *completion*) и разраде (енгл. *elaboration*).

³ „The idea of textual world presupposes that the reader constructs in imagination a set of language independent objects, using as a guide the textual declarations, but building this always incomplete image into a more vivid representation through the import of information provided by internalized cognitive models, inferential mechanisms, real-life experience, and cultural knowledge, including knowledge derived from other texts. The function of language in this activity is to pick objects in the textual world, to link them with properties, to animate characters and setting—in short, to conjure their presence to the imagination.”

⁴ Фоконијеов и Тарнеров модел заправо претпоставља постојање најмање четири ментална простора, укључујући, поред горе наведених, и тзв. генерички простор (енгл. *generic space*). Дати простор садржи све заједничке елементе инпута, понашајући се као нека врста контролног простора јер се у сваком тренутку изградње амалгама генерички простор пресликава на сваки од инпута, одржавајући баланс целокупне мреже. Због циљева овог истраживања оставићемо по страни питање генеричког простора.

Мрежа појмовног сажимања је динамична, нелинеарна и контекстуално сензитивна јер претпоставља постојање менталних простора као минималних структурних јединица. У питању су

мали појмовни пакетићи који се стварају док мислимо и говоримо, за потребе непотребног разумевања и деловања. Ментални простори су склопови који су делимични, али садрже елементе, и структурирани су на основу оквира и когнитивних модела. Они су међусобно повезани и могу се мењати док се мисао и дискурс одвијају (Фоконије и Тарнер 2014: 343).

У терминима теорије појмовног сажимања свет приче се може разумети као вишедимензионални макробленд који настаје у менталном простору рецепијента (Marković 2022: 331). С тим у вези треба подвући процедурални аспект, односно то да је

„[б]ленд” [...] интеграција која настаје у „менталном простору” рецепијента – у току читања текст се постепено прерађује путем умрежавања менталних простора, односно, краткорочних когнитивних репрезентација стања ствари (short term memory), које настају на основу инпута у тексту, са једне стране, и предзнања тумача (long term memory), са друге стране (Милосављевић Милић 2015: 14).

Мрежа појмовног сажимања за два тома *Дон Кихота* се врло њоједностављено може представити као мрежа састављена од најмање три улазна простора: улазног простора за жанр витешких романа, менталног простора о читаоцу који се губи у свету витешких романа, представљеног „реалног” света у роману (наративни свет); уз бленд, који можемо изједначити са светом приче који креира читалац, и који садржи елементе пројектоване из свих улазних простора, као и квалитативно нове елементе. У случају *Стеријиног Романа без романа*, улазни простори који су део овакве мреже јесу: простор који садржи прототипичне елементе текстова који се пародирају, прича о читаоцу – Роману који се губи у свету таквих романа, реални наративни свет (онтолошки сличан нашем) у којем се Роман креће, као и простор који се тиче полемике приповедача и адресата – читатељки које су уписане у текст.

4. ЖАНР ПАРОДИЈЕ КРОЗ ПРИЗМУ КОГНИТИВИСТИКЕ. У наставку рада истражићемо квалитет датих менталних репрезентација, с обзиром на 1. припадност поменутих романа жанру пародије, 2. начине на који су јунакиње пародије (Дулсинеја од Тобоса и Чимпеприч) уграђене у те репрезентације. У складу са одабраним теоријско-методолошким оквиром, пародијски дискурс ћемо третирати као хуморну (маркирану) мрежу појмовног сажимања. Маркирани/хуморни карактер такве мреже резултат је јукстапозиционирања њених конституитивних менталних простора (уместо последица њиховог „сливања” као код прототипичне метафоре), тј. наглашавања границе између њих. У том смислу остајемо у домену теорија хуморне инконгруенције,

претпостављајући да се хуморни феномен мора довести у везу са изненадним нарушавањем менталних образаца и очекивања (Morreal 2014: 568), односно непрототипичном (маркираном) употребом когнитивних механизма конструкције значења (Brône – Feyaerts 2003; 2004), те у домену теорије хуморне дистанце (хуморна инконгруенција резултат је семантичко-прагматичке дистанце између активираних концепата) (Fónagy 1982; Pollio 1996; Kyrtzisz 2003; Marković 2024). Пратећи ефекат нарушавања прототипичних менталних образаца (и очекивања реципијента са њим скопчаним) јесте замена оквира, односно реанализа претходно претпостављеног значења или адаптација „реципијентових представа у вези са датом ситуацијом у оквиру новог бленда, и то на основу релевантних информација које реципијент има у својој радној меморији, као и на основу дугорочног, позадинског знања” (Marković 2022: 333). Жанр пародије заузима амбивалентни однос према традицији коју пародира, изграђујући се путем поступка конјуктивне негације, и то на плану текста (текст:антитекст); на плану традиције (књижевноисторијски аспекти); на плану модела света (културноисторијски аспекти) (Vukićević 2018: 108).⁵ Износимо предлог да се жанр пародије може моделовати као хуморна мрежа појмовног сажимања у оквиру које су: 1. улазни простори јукстапозиционирани, а односи између њихових парњака претежно односи дисаналогije; 2. тачка гледишта (као „простор из којег се може приступити другим доменима” – Milutinović 2015: 67) и фокус („домен у коме се значење конструише” – Milutinović 2015: 67) при конструкцији амалгама (света приче) се перманентно смењују, што резултује сталним враћањем на појединачне улазне просторе, њиховом допуном и елаборацијом, те (раз)градњом бленда услед замена оквира.

Дакле, горе дате појмовне мреже за Сервантесов и Стеријин роман су маркиране због тога што се улазни простори не сливају у једну кохерентну структуру, као што је то уобичајени случај са метафором, него се, због тога што преовладава дисаналогни тип односа између елемената инпута, они налазе у некој врсти процепа. У намери да текст прочита као кохерентан, читалац ће покушати да интегрише читаву мрежу, али, због опирања текста таквој структурализацији, неће успети, већ ће се стално враћати на један или други улазни простор, који ће узимати превагу у начину на који причу уоквирава. По тексту расути „окидачи” за сваки од менталних простора

⁵ „Негација која се јавља у пародији никада није порицање значења, напротив, она је стварање нових. Пародирани текст је прво вољен, да би потом био усвојен. [...] Амбивалентни однос према традицији заснива се на конјуктивним негацијама – текст није ни стари (пародирани), нити је само нови, независан од значења старог; то је и/и текст, ни/ни текст, и стари и нови, ни стари ни нови” (Vukićević 2018: 108). [„Negation occurring within parody is never a denial of meanings, on the contrary, it is a creation of new ones. The parodied text is first loved, in order to be adopted. [...] The ambivalent relationship with the tradition is based on conjunctive negations – the text is neither the old one (the parodied one), nor is it only the new one, independent from the meaning of the old one; it is both/and text, a neither/nor text, both the old one and the new one, neither the old one nor the new one.”].

мреже додатно ће интензивирати учесталост семантичких скокова при процесуирању наратива. Притом, мапирања се неће одигравати само у једном правцу, из улазних простора у бленд, већ и обратно, због чега и сматрамо да се таква мрежа може замислити као пуслирајућа, витална и вишедимензионална структура у којој промене (допуне, елаборације) једног њеног дела за собом могу повући промене у другом њеном делу (или у читавој мрежи, с тим што у том случају говоримо о преоквиравању или рекатегоризацији). Такав динамичан однос присутан је и у релацији непоуздани приповедача – протагонисткиње: када се улазни простори допуњују додатним информацијама везаним за јунакиње датих текстова, које су у инпуте иначе укључене као агенси (дакле, као елементи датих менталних простора реализоване су као когнитивни оквири за јунаке), когнитивни оквир за приповедача се мења.⁶ Последишно, овај процес ће пратити и динамичко смењивање перспектива – односно, тачке гледишта и фокуса. На крају, стални семантички скокови, често схваћени као изненађење или рушење очекивања која током читања изграђујемо а онда и разграђујемо, производиће хуморне ефекте.

5. СЕРВАНТЕСОВА ДУЛСИНЕЈА. Импликације датих опажања за проблем транссветовних идентета јунакиња Сервантесовог романа, односно Стеријине донкихотијаде/донкихотерије *Роман без романа*, односе се на то да ће се идентитет јунакиње налазити у процепу јер ће јунакиња егзистирати у више менталних простора појмовне мреже истовремено или наизменично. Притом треба имати у виду да је проблем идентитета Дулсинеје од Тобоса, због структуре самога романа, знатно компликованији у односу на идентитет Стеријине Чимпеприч, а ми ћемо овде назначити неколико могућности за његово проучавање. Дулсинеја егзистира, у својој интертекстуалној варијанти, као сурогат јунакињама из витешког романа, односно традиције која јој претходи (витешки еп, *dolce stil nuovo*, идеална петраркистичка драга и сл.). Као интратекстуални пандан, сада у улазном простору за читаоца који се губи у свету приче витешког романа, она постоји као предмет Дон Кихотове жеље. Међутим, у оквиру инпута за реални свет Дулсинеја или не постоји или има свој *врло различити* пандан у Алдонси Лоренсо. Други, компромисни случај је могућ због тога што у првом делу романа сазнајемо да је Дон Кихот, односно његов парњак, Алонсо Кихано, већ дванаест година заљубљен у Алдонсу – односно, сада, у свету у којем је он витез, у Дулсинеју. Изједначавање пандана и варијанте је несумњиво, али је проблематично то што долази управо од протагонисте:

„И није много важно што ће [писмо – *йрим. ауи*.] бити писано твојом руком, јер колико се сећам, Дулсинеја не зна да пише и чита и у

⁶ Ово је најочитије у Сервантесовом роману, где можемо говорити о преображајима (*морфини* – Руан 1999) приповедача блиског подразумеваном аутору. Категоричке тврдње о Дон Кихотовој лудости, те очита хуморна дистанца с почетка, у даљем току романа бива ублажена, а на то утиче и чињеница да изабрана дама заиста оплемењује, у духу дантеовске традиције, јунака који јој служи.

животу није видела мој рукопис, ни моје писмо, пошто је моја и њена љубав одувек била платонска, и није ишла даље од часног гледања. Па и то баш ретко, да бих се усудио да се истински закунем да за дванаест година откако је волим више од светлости ових очију које ће земљу јести, нисам је видео ни четири пута, и још би могло бити да од та четири, она једва ако је једном видела да је гледам: у толикој су је скромности и повучености њени родитељи, Лоренсо Везара и мајка Алдонса Ногалес, одгајили.”

„Чек, чек!”, рече Санчо. „Значи, ћерка Лоренса Везаре је госпођа Дулсинеја од Тобоса, другим именом звана Алдонса Лоренсо?”

„Та је”, рече дон Кихоте, „и заслужује да буде господарица целе васељене” (Servantes 2005a: 228).

Дакле, док је у прва два инпута Дулсинеја актуелизована, било као интертекстуална варијанта, било као прототип, у инпуту за реални наративни свет она може бити само фикција/илузија/рефлекс лудости, јер је на нивоу овог простора стварност јасно одељена од фикције, и илузија од реалности. Међутим, како је Дон Кихот агенс и другог и трећег улазног простора, ситуација је знатно компликованија у пародијском бленду: ако Алдонса Лоренсо није интратекстуални парњак Дулсинеји од Тобоса, онда пародије нема; ако она јесте њен (комички) двојник, она мора бити зачарана – да би пародија опстала, морамо бар донекле прихватити Дон Кихотову перспективу, тј. остати *и* у свету витешког романа у којем је он изгубљен. Поред тога, и Дон Кихот мора прибегавати причи о зачараности да би Дулсинеју задржао у реалном свету као актуелизовану варијанту, што значи да мора прихватити и туђе лажне приче у којима она јесте Алдонса Лоренсо. Управо те две чињенице дозвољавају вишеструка укрштања различитих прича и елемената прича и стална семантичка премештања (најчешће са хуморним ефектом).

Иако и сам идентификује Дулсинеју као Алдонсу, Дон Кихот нам не олакшава долажење до било каквих извесних закључака у погледу њеног идентитета. Чини се да је његово испаштање у Сјера Морени сасвим свесно опонашање витешких романа. На Санчово питање везано за намере боравка на забаченом месту, Дон Кихот одговара:

Зар ти нисам рекао [...] да хоћу да се угледам на Амадиса, и да овде очајавам, губим памет и махнитам како бих у исти мах подражавао и одважном Орланду, кад је на извору нашао знаке да је Лепа Анђелика починила мрзост с Медором [...] А пошто не мислим да се угледам на Роланда, или Орланда, или Ротоланда (јер је сва ова три имена носио) баш на длаку, у свим лудостима које је чинио, говорио и мислио, окушаћу се најбоље што могу у ономе што ми се чини најважније. А може бити и да ћу се задовољити само угледањем на Амадиса, који није чинио лудости кроз штету, него само кроз сузе и туговање, и досегао славу као и онај најдичнији (Servantes 2005a: 222–223).

Јасно је да опонашање литерарног модела бивања лудим нимало не наликује лудости, посебно када се тај модел бира према томе *да ли њи*

цићейиу или не. У наставку ове дијалошке партије Санчо прихвата дати пароксизам и упућује аргумент да Дон Кихот и нема *йравої разлоїа да йолуди*, на шта Дон Кихот одговара:

У томе и јесте ствар [...] и у *йоме је йананосїй моїа йосла*, јер *каг виїїез луїалица йолуди с разлоїом*, нема у *йоме* ни уживања ни заслуге: *кунсїй је у йоме да йомахниїам без разлоїа* и да моја дама види, кад насуво овако чиним, шта бих тек смочен чинио? [...] *Луд сам, и луд ћу биїи док се не врайици с одїовором* на писмо које по теби мислим да пошаљем својој госпи Дулсинеји; и ако буде онакав какав заслужује моја оданост, моје ће се безумље и моја испаштања окончати; *аколи буде суїроїно, бићу уисїину луд*, и будући луд, нећу осећати ништа (Servantes 2005a: 223, *курзив мој*).

На делу имамо учешће свих типова виртуелног наратива – контраприповести, симулираног наратива, хипотетичке фокализације, негације и поређења. Духовитост датог места почива на томе што Дон Кихот, и речима и поступцима, подрива ауторитет приповедача који тврде да је он луд: чини се да јунак пред собом има врло јасан циљ – умиловити вољену даму – и јасно средство долажење до њега – саможртвовање по узору на испаштања јунака из витешких романа. Дон Кихот ће још утврдити да „за оно што мени треба Дулсинеја од Тобоса, ваља ми [Алдонса Лоренсо – *йрим. ауйї.*] колико и најузвишенија кнегиња на земљи”, и показати свест да нису све даме које се славе у књижевности одиста биле даме „од крви и меса” (2005a: 230). Нашавши у литератури своје оправдање, и показавши да је заправо свестан разлике између фикције и стварности, Дон Кихот закључује, проглашавајући моћ имагинације за врховно начело, следеће: „[3]амишљам да је све што кажемо тако, и да ништа не недостаје и не претиче, и у машти је сликам онакву какву је желим” (2005a: 230).⁷

На крају, хуморни ефекти долазе и од, за Сервантеса специфичног, мешања стилских регистара: Дон Кихот без проблема прелази из високог у средњи (па и ниски) регистар, а чини се да и Санчо нема проблем да, задржавајући свој начин говорења, разуме Дон Кихотов. У контексту идентитета Дулсинеје од Тобоса ово је важно због тога што је она готово искључиво присутна у Дон Кихотовом дискурсу високог стила.⁸ У фиксираној стварности Дон Кихота таква је ситуација и једина могућа, јер витешка прича може функционисати само ако се супротстави живој речи према којој се

⁷ Уп. „Дон Кихот једном чак допушта, на пример, да су већину лепих дама у романима измислили песници (Сервантес, 1961, т. 1, с. 276), али га то не збуњује, пошто Дон Кихот свет књижевности ставља изнад саме стварности” (Мелетински 2009: 319).

⁸ Такав је случај са писмом које Дон Кихот упућује Дулсинеји из Сјера Морене, и пропратног Санчовог коментара: „Оца ми рођеног [...] то је најузвишенија ствар коју сам икад чуо. Тешко мени, и како јој само, ваша милости, рекосте све што сте хтели, и како се само лепо слаже потпис *Виїїез од Чемерне Прилике!* Заиста вам кажемо, ваша милости, ви сте сами ђаво, нема тога што ви не знате” (2005a: 232).

друга линија европског романа гради (в. Bahtin 1989: 148).⁹ Као апстракција, фикција, виртуелна јединка, Дулсинеја од Тобоса бива комично унижавана сваки пут када се фиксираној речи витешког романа супротстави стварност. „Сервантес даје генијални уметнички опис сусрета речи оплемењене витешким романом и вулгарне речи, у свим ситуацијама битним како за роман тако и за живот”, пародијски обрћући поступке апстракције витешког романа, „развијајући у поређењима низ намерно грубих асоцијација које срозавају оно што се упоређује на само дно вулгарно-прозне просечности”, тако што се „[г]оворна разноликост овде [...] свети за своје апстрактно истискивање (на пример, у говорима Санча Пансе)” (Bahtin 1989: 149, 150). Дакле, да би Дулсинеја постојала, она мора остати на нивоу апстракције: свака конкретизација је изводи из простора универзалног и снижава на ниво јунакиње каква је Алдонса Лоренсо. Исто тако, у свету стварности Алдонса Лоренсо можда не може бити јединка-сурогат јер би признавање Дулсинеје за њен пандан значило признавање стварности као другостепене фикције у односу на фикцију саму. Другим речима, Дулсинеја и Алдонса су две јединке које се не могу срести а да се не поништи онтологија света приче; услов њиховог постојања је стање епистемичке неодређености.

Наставак првог дела романа донеће лакрдијску варијанту Дулсинеје (у вези са планом попа и брице да прерушени у штитоношу и девицу у невољи приволе Дон Кихота да се врати у Манчу, у 26. и 27. поглављу) и измишљену Санчову причу о сусрету са Алдонсом, коју Дон Кихот интерпретира као сусрет са Дулсинејом, са свим елементима комбиновања виших и нижих планова значења (31. поглавље). У свим случајевима може се претпоставити ауторска интенција пародирања превазиђеног „етикецијско-књишког фундамента” канонског витешког романа у име његове реформације (тј. адекватнијег романеског представљања осећања и осећајности) (Мелетински 2009: 326–326). *Друџа књиџа маџиџолавоџ идалџа* у погледу идентитета Дулсинеје још је значајнија, будући да стварни сусрет са драганом – парњаком управља даље Дон Кихотове поступке ка ослобођењу Дулсинеје од чаролије коју су на њу бацили зли чаробњаци. Санчо је овде приморан да лаж о сусрету прикрије новом лажи, што кулминира забунама у личности и заменама личности. Дон Кихотову изјаву да *никада у живоџиу није видео несравниџу Дулсинеју, џе да је у њу заљубљен само џо чувењу*, којом оспорава тврдње изречене у првом делу романа и брише идентитетску релацију према Алдонси, Санчо Панса виспрено прихвата признајући да кад је *Дон Кихоџи није видео, није је видео ни он*, односно, он је *џо чувењу видео и џо чувењу донео одџовор од ње* (2005б: 72). Како Дон Кихот мора бити сам у својој илузији/ симулацији, и како му је истовремено потребно да други ту илузију подрже, он Санчов покушај симулације забуне у личности одбацује као шалу: „Санчо, Санчо [...] зна се кад је време за шалу, а када шала није ни згодна, ни на месту.

⁹ „Дон Кихотов ’путујуће-витешки језик’ преводи читаву околину на план фантастиџе и узвишене идеализације.” (Мелетински 2009: 319).

Не можеш ти, зато што сам ја рекао да нисам видео господарицу своје душе, ни разговарао с њом, да ми говориш да ниси с њом ни говорио, нити си је видео, кад је све сасвим супротно, као што знаш” (2005б: 72). Санчо ће, међутим, задржати суштинску идеју на којој почива покушај његове симулације лудила. Након комичног солилоквија у којем Дон Кихотову причу (наређење које треба да изврши) ставља у оквир реалног света и тиме показује коначну неспојивост двају светова, Санчо долази до закључка:

Па кад је луд, као што јесте, и то од лудила које најчешће једне ствари узима за неке друге и мисли за црно да је бело, и за бело да је црно, [...] неће бити много тешко да га уверим како је нека сељанка, прва на коју овде налетим, госпођа Дулсинеја; и ако не буде поверовао, заклећу се, и ако се и он закуне, ја ћу опет, и ако буде тврдоглав, ја ћу бити још тврдоглавији, тако да ћу опет да истерам своје, па нек буде шта буде (Servantes 2005б: 77).

У сусрету са непознатом сељанком (још једним панданом Дулсинеје, односно Алдонсе), карневалско-пародијска инверзија улога је потпуна: Дон Кихот је испрва затечен, његова „способност да догађаје преображава према својој илузији отказује пред грубом обичношћу призора сељанки” (Auerbah 1978: 331), али Санчо, у овом тренутку већ упознат са кодексима витештва, и речима и делом успешно верификује илузију као истину, представљајући Дон Кихоту књишки сценарио са узвишеном дамом и њеним пратиљама.

Дотле је дон Кихоте већ клекнуо поред Санча и избегених очију и замагљеног погледа посматрао ону коју је Санчо назвао краљица и госпођа; кад на њој није открио ништа друго осим сеоске девојке, и то не баш много лепог лица, пошто је било округло и спољштено, стао је запањен и задивљен, не усуђујући се да отвори уста. И паорке су занемеле кад су виделе она два тако различита човека како клече и не пуштају њихову другарицу да прође [...] (Servantes 2005б: 80).

Чини се да Дон Кихот испрва клечи по аутоматизму: Санчове претходне речи, чињеница да је он сељанку назвао својом краљицом и госпођом, сигнализирају му да треба прећи у стварност витешког романа и он тек на послетку говори, али сада сасвим у стилу високе реторике.¹⁰ Како дискурс витешког жанра монополизује стварност, Дон Кихотово решење са чаробњацима успешно функционише и на плану језика. Другим јунацима, као и приповедачима, ауторској и идеалној наративној публици, дата хибридикација језика, преламање дискурса витешког романа кроз призму свакодневног

¹⁰ На овом се месту може видети да Сервантесов однос према витешком роману није само рушилачки и да његова пародија није регресивна. Уп. „Такве, ритмом и сликама богате, већ рашчлањене и музикално бравурозне, примере витешке реторике [...] Сервантес веома воли, и у томе је прави мајстор; такође, он у том погледу није само критичар и рушитељ, већ настављач и довршилац велике епско-реторичке традиције [...]” (Auerbah 1978: 334).

језика делује комично, али Дон Кихот је ускраћен за ширу перспективу. Ова доследност протагонисте напоследку делује узвишено, и Дулсинеја, последично, делује потребно причи. Не треба заборавити да је овакав утисак присутан упркос томе што је епизода о зачараној Дулсинеји двоструко аутентизована – од стране Санча Пансе, који режира ситуацију, и од стране приповедача, који каже да су „дон Кихотове лудости овде дошле до границе и црте највећих које се замислити могу, па су и те највеће превазишле за још два пушкомета” (2005б: 74).

Дакле, једном када је криза превазиђена, када је реч витешког романа променила стварност, сцена се може наставити у комичном тону, и више није важно то што ће лажна Дулсинеја прозборити у ниско-свакодневном и вулгарном тону. Чак и када се епизоди дода још један ефекат комичког снижавања – Дулсинеја пада са магарца, дакле, она је дословно *на земљи* – равнотежа између светова се не нарушава јер Дон Кихотова прича о чаробњацима елегантно отписује сваку могућност за сумњу. Дон Кихот је пронашао начин на који ће спасити своју илузију – тако што ће спасити, сада зачарану, Дулсинеју. Дулсинеја више не мора бити стварна јер она може бити било ко.¹¹ Зато Дон Кихот и може рећи (2005б: 249–250), свестан славе која га после објављене прве књиге о њему прати, да се о питању да ли је Дулсинеја дама из његове маште

има много штошта рећи. [...] Бог зна има ли Дулсинеје на свету или је нема, и да ли је из маште или није из маште; и то нису ствари које спадају у оно што би се до краја могло проверити. Нити сам ја зачео нити изродио своју госпу, пошто је контемплирам онако која доликује дами која у себи садржи својства која је могу учинити гласовитом на свим странама света.

Дулсинеја је, наставља Дон Кихот, „кћи својих дела”, и, ако је њена заслуга у томе да један витез луталица због ње управља све своје мисли и дела ка врлини, онда је она и стварна: „јер, заслуга лепе и врле жене шири се и на то да чини највећа чуда, и ако не формално, а оно барем виртуално у себи носи највеће врлине”. Заправо, клишеизирана и превазиђена представа о племенитој дами која оплеменењује свог обожаваатеља, витеза или песника, преузета из витешке и стилновистичке традиције, у причу уноси узвишено-утопистички моменат. Амбивалентност функција и вредности датог клишеа (као узвишеног и комичког) још један је показатељ прогресивног карактера

¹¹ „А ти, о највећа врлино која се пожелети може, врхунче људске доброте, једини леку за ово уцвељено срце које те обожава, када ме већ зловни чаробњак прогања и преко очију ми је ставио облаке и мрену, када си само за њих, а не и за друге прометнула и преобразила своју несравњиву лепоту у лице сироте ратарке, ако још и моје очи није изобличио у некакву грдобу, да га учини мрским за твоје очи, ипак ме погледај нежно и љубезно, и у овом покоравану и клањању видећеш како пред твојом лепотом скривеном иза маске понизно клечи моја душа која те обожава.” (Servantes 2005б: 81).

Сервантесове пародије: не рушења, већ *укршћивања* прве и друге линије европског романа, тј. традиције *romance* и *novel*. С тим у вези Мелетински (2009: 331) исправно примећује да у роману „многе епизоде имају двоструки смисао, који је смештен на та два плана”. Ова двовалентност – пародирање витешког романа ради његове трансформације у правцу „увођења у колосек вероватноће” (Мелетински 2009: 318) и сатиризација стварности путем наглашавања вредносно-моралистичке димензије витешке приче, у коначном креира, истиче Мелетински (2009: 318, 327, 334), нову романескну форму.

6. СТЕРИЈИНА ЧИМПЕПРИЧ. Када је реч о транссветовним идентитетима Стеријине јунакиње Чимпеприч, можемо разликовати следеће њене варијанте: 1. идеалну јунакињу књижевне традиције која се пародира; 2. јунакињу која постоји на актуелизованом нивоу приче и која је реализована углавном кроз поступак негације¹² идентитета идеалне јунакиње – Чимпеприч као агину кћерку специфичног изгледа и духовних и карактерних особина; 3. јунакињу као транссветовну варијанту Дулсинеје од Тобоса, с обзиром на то да *Роман без романа* жанровски доминантно припада традицији донкихотерија. У првом случају можемо говорити о интертекстуалном идентитету Чимпеприч, односно о Чимпеприч као парњаку јунакиња барокног херојско-галантног романа, сентименталистичког романа, те, у мањој мери, витешког романа, и свакако античког љубавно-авантуристичког романа од кога ова линија европског романа и полази. Овај аспект идентитета Чимпеприч је у вези са наратерима који су присутни на дискурсном нивоу романескног текста. Стратегија Стеријиног текста је управо таква да ако идеални адресат барокног и сентименталистичког романа тексту приступа симпатетички се идентификујући са јунацима, онда приповедачеви адресати – читаатељке којима се обраћа, али и наративна публика, овакав тип афективног везивања примењују и на Стеријину јунакињу, допуњујући менталну репрезентацију за Чимпеприч одговарајућим атрибутима карактеристичним за прототипичну јунакињу горе наведених типова романа. Хуморна инконгруенција у вези са Чимпеприч налази се, дакле, не само у текстуалном инпуту већ и у менталној активности читаоца, који те инконгруенције додатно производи. На овом месту може се препознати важност стратификације дискурса с обзиром на његове адресате: док се хуморни ефекат неће нужно везати за ниво приповедач – читаатељке (наратери), нити за наративну публику, он ће се свакако везати за идеалну приповедачеву и ауторову публику: ону која препознаје овешталост пародираног текста и модела света који су у њега уписани.

Оно шта у литератури није довољно наглашавано јесте да Чимпеприч има своју транссветовну варијанту и на дискурзивном нивоу приче, управо

¹² Негације представљају један од кључних синтаксичких поступака којима се уводе виртуелни наративи, будући да се виртуелни наратив супротставља актуелизованом свету приче, тј. да је једна од његових парадигматичних фигура антитеза.

у фигурама читатељки.¹³ Као и Роман, и оне остају без свог романа јер њихова жеља да постану јунакиње пародираног текста, да се изгубе у тексту, бива изнова фрустриран. Дакле, и ниво романа који се одвија на релацији приповедач – профилисани наратори (читатељке) отвара виртуелне приче, димензије наратива у оквиру којих апострофиране читатељке постају јунакиње својих сопствених романа. На овом се нивоу остварује, иако само у виртуелизованој варијанти, горепоменути рукавац приче који се завршава у тексту-прототипу; на овом нивоу се интратекстуални и интертекстуални идентитет Чимпеприч остварује као идентитет идеалне јунакиње пародираних романа (у оквиру овог виртуелног наратива пародијски ефекат заправо не постоји). Међутим, како се потенцијалне алтернативе које дати вид виртуелних наратива нуди „затварају” због чињенице да изостаје приповедачева аутентизација истих (приповедач анулира дате приче јасно им супротстављајући перспективе „нових” облика приповедања у оквиру комичког жанра), укида се и могућност за прогресивну пародију. Ово може бити један од разлога због којих у литератури влада неподељено мишљење да је Стеријин роман заправо пример антиромана: њиме се успоставља јасан (негативан) однос према видаковићевској линији романа, али не нуди алтернативни романескни модел који ће имати своје настављаче у српској књижевности (в. Деретић 1981: 79).

Међутим, реторички значај датог виртуелног наратива за пародијске ефекте романа је огроман јер је глобална стратегија Стеријиног текста таква да прича мора пратити логику пародираног наратива да би га подрио. Као идеална драга, Чимпеприч се, „огледалом добродетељи праведно у целој вароши” називана, одмах заљубљује, просуђујући да Романова „погрешка није никаква друга, осим што је добар јунак” (1982: 43). Међутим, до нарушавања очекивања трасираних жанровским кодовима пародираног текста долази одмах потом, јер је „милосрђе” јунакиње у супротности са понашањем својственом идеалној драгој барокног и витешког романа, те Дулсинеји од Тобоса као варијанти охолих драгана; поред тога, констатација о добром владању овде се доводи у питање јер јунакињину врлину младићи никада и нису искушавали, с обзиром на њен карактеристичан физички профил (в. Поповић 1982: 43, 44). Градећи на овом месту „пародистичку похвалу ругобне уседелице Чимперич”, Стерија се доследно ослања на „беседничке и традиционалне похвале женске лепоте”, као и „описе које су у истоме духу дали Сервантес, у *Дон Кихоту*, и Виланд, у *Дон Силвију*”, бурлескно их изврћући (Флашар 1982: 147–148). Додајемо, овај опис (духовних и физичких) особина Чимпеприч уводи се поступком поређења („Ова добра душа, велика

¹³ На овај апсект указује Мирон Флашар (1982: 205, *курзив мој*), у својој одличној, минуциозној студији о Стеријиним роману: „Јер, аутор-приповедач уведен је у казивање књиге довољно, као некакав спој пророка и комедијаша, *док се фиктивни читаоци честито преображавају у комичне ликове и сивљени су њих уз раме са комичним ликовима из фабуларног дела њекста*.”.

у оној мери као што је Пантеина била”¹⁴ и негације („није баш праву матер у природи имала, и зато није чудо ако није Фидију или Апеласу у смотренију лепоте за образац служити могла”) (Поповић 1982: 43). Комуникабилност читавог описа се ослања на когнитивну способност замене фигуре и позадине, али овде нећемо говорити само о негираном свету, већ о интеграцији негираног и актуелизованог света, јер се „у ’бленду’ актуелизује оно што је изван њега не-ствар и не-догађај” (Fauconnier – Turner 2002: 241, нав. према Milosavljević Milić 2016: 55), будући да „светови у негацијама нису просто у опозицији, међу њима се успоставља имплицитна релација” (Milosavljević Milić 2016: 57), односно један ентитет у бленду постаје „нешто”, наслеђујући физичке карактеристике ствари из света у коме постоји, али истовремено наслеђујући и својства процепа из актуелног света у коме је та ствар порекнута” (Fauconnier – Turner 2002: 241, нав. према Milosavljević Milić 2016: 55). Читалац рутински приступа тексту преко поступка појмовног сажимања, али како је текстуални инпут заправо остварен као маркирана појмовна мрежа, поступак блендовања ће бити фрустриран тако да се константно на уму има и порекнути улазни простор (традиционална похвала женској лепоти) и актуелизовани опис Чимпеприч (в. Поповић 1982: 43–44). Од прототипичне јунакиње Чимпеприч одудара и због чињенице да је она та која предлаже ступање у брак, отворено признајући своју наклоност, али је истовремено представља као доказ сопствене врлине (Поповић 1982: 46).¹⁵ Дата ће се ситуација делимично поновити на још једном месту у тексту, у епизоди са гимнософистом. Гимнософист указује Чимпеприч на могућност брака („Мени је врло жао што сте тако тврдо себи представили девовати; иначе ја сам мислио за мене вас испросити” – 1982: 59), а ову понуду ће она прихватити следећим речима:

Почитајем г. гимнософист (овако почне на то Чимпеприч у највећем срца движенију говорити), Ваша ова система тако ми се душе моје, која само за добродетелију чезне, коснула да ја, премда сам дојако увек постојана била – и саму непоколебиму реч моју погазити готова јесам; зато, дакле, почитајем г. гимнософист, ако је отоичашња виша к мени, у призренију брака, понуда на истини основана, ја драговољно из једне токмо к добродетељи љубови пристајем. Ево инди моја рука, која јошт на мушким прсима почивала није. Ја вам је чистосрдечно (ако не срдечно чисто) дајем, и желим не само капу на главу метнути, него и покорност, коју ми мужевма радо одајемо, или коју би требало да радо одајемо, у пуној мери засведочити (Поповић 1982: 60).

¹⁴ Пантеја, из Ксенофантовог античког романа *Васйишање Кирова*, у европској је култури дуго била узимана као „пример супружничке верности и непоколебљиве чедности” (Флашар 1982: 147).

¹⁵ На овом месту присутан је, с обзиром на то да је Чимпеприч муслиманка, а Роман хришћанин, и „мотив религијских препрека који је у староме роману био чест, а у шпанско-маварском роману стаалан [...] Стерија је у *Боју на Косову* и сам следио француског писца Флоријана, чији је роман мотивски из шпанско-маварског круга, а по начину казивања везан за херојски роман барока” (Поповић 1982: 46, Флашар 1982: 148).

Јунакињин говор, одраз њених менталних својстава, само се донекле подудара са стилем јунакиња пародираних текстова, а са сличним тематско-дискурсним улогама. Модели света – посебно они који се односе на деонтичке вредности – који су уграђени у текстове који се овде пародирају, а које Чимпеприч нарушава, додатно отварају простор да се и Романов поступак напуштања своје помоћнице тумачи у комичком кључу, и са афективном дистанцом. Поређење Романа са Тезејем, односно на овом месту алудирање на Аријаднину судбину, отвара нови, виртуелни сегмент приче којим се употпуњава улазни простор за пародирани текст: судбина Чимпеприч и јесте и није Аријаднина – обе заљубљене, оне бирају да напусте своју домовину и побегну са дошљаком – али митска подлога сасвим је деградирана јер читалац мора митској причи приступити из домена који се односи на Чимпеприч из реалног наративног света, и обратно (тачка гледишта и фокус су у односу *глобалне сујројиносии*¹⁶). Епизоди напуштања Чимпеприч од стране Романа – Тезеја претходи сегмент који наизглед представља доживљени говор јунака, али заправо је у питању маскирани приповедачев метакоментар о томе у ком правцу радња треба да се даље развија:

Јер њу оваку, у овој форми узети, волио би смрт. Да је живота лиши? – но ја трагедије више не пишем. Да моли каквог волшебника да је у другу фигуру претвори? – али код ње није мана само образ, који се може од црног да је бео или румен начинити. Најпосле му падне житије Тезеја на памет, који је такође своју благотелницу напустио” (1982: 47).

Хипотетичка фокализација присутна у овом сегменту потврђује виртуелност пародијског текста уопште. Ако дати тип виртуелног наратива подразумева „употреб[у] хипотезе од стране приповедача или лика о томе шта би могло бити или шта би се могло перципирати из одређене перспективе, уколико би постојао неко ко би користио ту перспективу” (Milosavljević Milić 2016: 45), онда пример из Стеријиног романа представља својеврсну хипотезу о томе шта би се на плану читавог дискурса десило да се приповедач препусти конвенционалним кодовима претходне књижевне традиције и шта би се, следствено томе, одиграло у наративном свету. У овом последњем смислу хипотетичка фокализација представља контраприповест¹⁷ као подврсту виртуелног наратива (в. Milosavljević Milić 2016: 42, 46).¹⁸

¹⁶ Супротност између два концепта, ментална домена, стимулуса итд. присутна у само једној димензији (в. Canestrari – Bianchi 2013).

¹⁷ Појам контраприповеданог (*disnarrated*) увео је Џералд Принс, реферишући на оне елементе приповести који се експлицитно баве и упућују на оно што се није десило (Prince 2003: 22, нав. према: Milosavljević Milić 2016: 37), одн. „алетичке изразе немогућности или неостварене могућности, деонтичке изразе разматраних забрана, епистемичке изразе игнорације, онтолошке изразе неегзистенције, потпуно измишљене или измаштане светове, неиспуњена очекивања, неоправдана веровања, неуспеле покушаје, скрхане наде, претпоставке и погрешне процене, грешке и лажи, итд.” (Prince 2004: 300, нав. према: Milosavljević Milić 2015: 59–60).

¹⁸ Читав роман се заправо може посматрати у овом коду, као „један велики коментар”, односно, због чињенице „да и сам коментар из пародираниог романа, као њихов саставни

Једном када је виртуелни наратив о Аријадни и Тезеју уведен у текст, он ће се даље проширивати поступцима компарације, па ће приповедач накнадно ословљавати Чимпеприч као „бедну нашу Аријадну” и поредити је са Дидоном (двојако кодираном: преко Вергилијевог епа, али и травестије *Ајнеида*, делом *Пусџоловине њобожној јунака Енеје* Алојза Блумауера [Blumaueŕ]). Виртуелни карактер приче о Чимпеприч као напуштеној јунакињи биће продужен кроз епистоларни уметак који она намењује Роману, а који представља травестију, пре свега, Овидијеве десете хероиде.¹⁹ Међутим, управо зато што се интертекстуални идентитети јунакиње углавном уводе кроз поступак негације и поређења, виртуелизација идентитета јунакиње је присутна у мањој мери, јер се *комбинацијом ових њосџуџака* уводе приче са нижим степеном виртуелности.²⁰ Због тога се лик Чимпеприч остварује и као трансфикционална и као контрафикционална варијанта идеалне драге, односно, њен онтолошки статус у наративном универзуму одражава лиминални карактер пародијског жанра уопште. Осим тога, за Романа, који никада није у потпуности у роману, Чимпеприч (парадоксално) постоји само у својој актуелизованој варијанти, што значи да из његовог света изостају горенаведене паралеле. Последица тога јесте проблематизација веродостојности приповедачевих исказа; како се додатно подривају дата упоређења, која иначе припадају приповедачевом говору (који је и посредник између јунакове свести и читаоца), иста добијају двоструко негирајући и двоструко иронијски ефекат: њима се дестабилизује и транссветовни идентитет јунакиње и аутентичност исказа приповедача. Као што смо претходно навели, глас приповедача који у пародији аутентизује варијантност идентитета јунакиње може потврдити ауторитет пародије само уколико истакне разлику у јунакињиним транссветовним идентитетима, односно *синџиџички асџекџ реџрезенџације књижене лика* (в. Phelan 2006: 15). С обзиром на то да случајеви када виртуелни наратив припада приповедачу који није и лик у већој мери откривају реторичке потенцијале текста и арбитрарност мотивацијских система који су у текст уграђени (Milosavljević Milić 2016: 47), текст који Стеријин приповедач исписује бива додатно измештен из калеровског оквира „конвенционално природног” и смештен

део, такође није промакао Стеријиним пародијском и комичном обликовању”, као „својеврсни метакоментар”, односно другостепени метатекстуални коментар (Милосављевић Милић 2006: 103, 105).

¹⁹ Сјајну и врло детаљну анализу овог уметка, на десетак страница, даје М. Флашар (1982: 211–227).

²⁰ То није нужно случај са овим поступцима појединачно: С. Милосављевић Милић (2016: 48) наводи да је највећи интензитет виртуелности (степен одступања од реализоване приче) присутан у контраприповестима и, потом, у негацијама, док хипотетичке фокализације и поређења могу бити различито (али ниже) распоређени на датој скали; најмањи потенцијал виртуелности имају симулирани наративи. На овом месту, у вези са проблемом степена виртуелности услед комбиновања виртуелних наратива и поступака њиховог увођења, уочавамо простор за даља истраживања.

у домен „конвенционалног/вештачког” (Калер 1990: 197–239). Другим речима, услов постојања јунакиње донкихотске пародије почива на поступку дестабилизације критеријума довољне сличности између варијанти књижевног јунака. Када такав услов не би био испуњен, приповедач би порекао пародијски карактер своје наратије, јер би морао одбацити бинарну релацију према пародираној традицији на којој гради текст и, уместо тога, аутентизовати само једну варијанту јунакиње као прототипа у актуелном свету приче. Због лиминалности пародије, све варијанте јунакиње могу поседовати високи степен засићености, и управо такав поступак садржи потенцијал за хуморне инконгруенције. У Стеријином тексту идентификација између прототипа и двојника онемогућена је и самим избором имена за протагонисткињу, али отворену трасу за њена (њихова) путовања кроз светове одржава се, бар донекле, преко континуираног разговора који приповедач води са читатељкама које прижељкују идеалну хероину.

Уколико идентитет актуелизоване верзије јунакиње подрива хоризонт очекивања публике на дискурсном нивоу, њена артифицијелност тиме није порекнута – напротив. Актуелизована варијанта Чимпеприч не може постојати ни у виртуелном свету романа (због имена, наратори према њој изграђују хуморну дистанцу), ни у извантекстовном свету; у том смислу она је негација, смештена између актуелног и виртуелног, и као таква у функцији пародијског огољавања поетичких механизма европског романа прве линије. И начин на који је јунакиња уведена у наративни свет сигнализује артифицијелност:

Али моја [...] комшиница [...] овако почне перорирати: 'Г. списатељ, ви баш сасвим оћете да сте особити човек и да се од други разликујете. Ја нисам још роман видла без љубави, код вас пак осамнајсти је табак [...], а о љубави ни мукајет. Узмите, дакле, и ви стари калуп ако мислите да нам се допаднете, иначе бадава је сва ваша шегачина и досетљивост (1982: 41).

Фигура комшинице – читатељке, дакле, не више наратора него књижевног јунака (в. Милосављевић Милић 2006: 106–107), експлицира фикционални карактер новог наративног оквира, оног за љубавну причу. Исти је додатно потврђен металептичким скоком – читатељка ступа у роман чији је протагониста приповедач јер праве романескне приче још увек нема, она је тек у повоју. Последишно, наглашен је двојак, контрачињенични карактер Чимпеприч – она улази у причу јер према обрасцима романескног жанра мора ући у причу; идентификација адресата уписаних у текст могућа је само уколико прича испоштује литерарне кодове, односно приповедач допусти да адресати уроне у роман. Како је јунакиња изграђена преко дисаналогије према моделу идеалне драге, али је ипак део романескне приче, иначе жанровски натурализоване тематско-дискурзивне улоге које јој приповедач додељује сада показују своју пуну конвенционалност. Интерполација

схематизоване љубавне приче о Светомиру и Људмили (Поповић 1982: 41) делује као контраприповест и хипотетичка фокализација, односно наглашава шта би се у причи о Роману одиграло да приповедач жели да књигу начини „по старом калупу”, „како моја комшиница зактева”, тј. када би желео да пише као *шлендријан*. Опет, без делимичног ослањања на „стари калуп” пародије не би ни било, због чега јунакиња ипак проживљава свој роман: бег из тамнице, напуштање јунакиње у непознатом простору, препуштање на милост и немилост судбине, сасвим су романескни, што потврђују и одговори читатељки, показатељ да и оне *јесу у роману*:

Сад питам моје читатељке шта би оне радиле кад би им овако стран човек у непознатој пустињи искрснуо?

„Ја бих се уплашила.”

„Ја бих вриснула.”

„Ја бих побегла.”

Како вам је год воља, плашите се, вриштите, бегајте; али агина кћи нит’ се уплашила, нит’ је врискала, нит’ је побегла, јер је она врло просто, и то следећим начином аргументирала: онај који се плаши, мора једанпут себи доћи; онај који вришти, мора и ућутати; а онај који бега, може бити ухваћен. Је ли пробитачније, дакле, оно чинити што би ви на балу или у каквом друштву само од неке моде чиниле, или боље непознатом човеку прићи и од њега помоћ искати? (Поповић 1982: 57).

Романескна прича о дами у невољи овде се прекида, и прелази, због увођења лика гимнософисте, у готово филозофски разговор. Сасвим прилично, јер је „наша Дулсинеја” (Поповић 1982: 59) претходно „аргументирала” начином не романескним, већ здраворазумским. Заправо, иронија овде чува разлику и искључује стриктну транссветовну релацију. У духу конвенције срећног краја, након што Чимпеприч проналази себи приличног партнера, приповедач може завршити овај рукавац приче: „Сад, љубезни моји читатељи, пошто смо добру агину кћер усрећену видели, мислим да је време оставити је њеној радости, која сведоцбе не тражи, и к нашем скоро заборављеном Роману вратити се.” (Поповић 1982: 62).

Као што смо претходно назначили, у случају идентитета Сервантесове јунакиње, Дулсинеје од Тобоса, ситуација је знатно сложенија јер „не постоји хијерархија наративних светова” (Milosavljević Milić 2016: 112), па је и статус чињенице у свету приче вишеструко проблематизован. Поред идентитета идеалне јунакиње витешког романа, те конструкције идентитета идеалне јунакиње витешког романа у уму Дон Кихота, ту су и идентитети јунакиње који су у вези са актуелизованом причом (јунакиња као Алдонса Лоренсо), али и симулираним наративима и контраприповестима које припадају дискурсу јунака чији је ум на граници (на пример, случајеви када Дон Кихот аутентизује један аспект контрачињеничне приче преко мотива зачаране јунакиње тј. активности злонамерних чаробњака). Управо се у чињеници да се Дон Кихотова конструкција Дулсинеје остварује и као контра-

приповест – односно, рефлексивна његових жеља, надања и опсесија, али и као симулирани наратив (када се јунак претвара, „свесно стварајући привид реалног” – Milosavljević Milić 2016: 43) може тражити и један од разлога за нашу запитаност о менталном здрављу јунака: читалац до краја романа не разрешава, бар не са сигурношћу, загонетку да ли је Алонсо Кихано луд или свесно управља ситуацијама чији је део. Другим речима, ако се интертекстуални идентитети Дулсинеје могу поприлично лако објаснити јер се сусрећемо са романом (а не антироманом), њен интратекстуални идентитет је врло сложен јер она „путује” кроз светове мултиверзума Сервантесових романа који никада до краја не бивају верификовани од стране фигура различитих приповедача. Спрам тога, мушки протагониста Стеријине приче ни у једном тренутку није заведен од стране Чимпеприч јер никада у потпуности није у причи романа – он свесно симулира причу о заљубљености и то само да би од јунакиње побегао, односно, он се у сопственој причи сусреће са варијантом Дулсинеје од Тобоса само у смислу у којем се Дон Кихот сусреће са правом Алдонсом Лоренсо у Тобосу (у десетој глави *Друје књије*), када њен изглед и понашање објашњава делањем злих волшебника. И Роман ће покушати да сопствени роман мотивише на исти начин, додељујући самој Чимпеприч волшебничку улогу,²¹ али ће убрзо потом себи рећи (пример доживљеног говора у тексту) да „[...] њу оваку, у овој форми узети, волио би смрт” (1982: 47). Роман није ни луд ни до те мере урођен у литературу коју чита да може занемарити појаву и понашање Чимпеприч, и у том га смислу можемо прогласити за антикихотску фигуру уведену у донкихотску причу: „Да моли каквог волшебника да је у другу фигуру претвори? – али код ње није мана само образ, који се може од црног да је бео или румен начинити” (Поповић 1982: 47). Другим речима, снага књижевноисторијске традиције и културних модела који су у њу уграђени немају потребну моћ да Романа претворе у Дон Кихота и Романову причу претворе у роман, односно превазиђу оквире *фикционалној* и трансформишу се у оквир *конвенционално-иприродној*. На овом месту заправо долази до још једне вредносно-епистемичке инверзије: реално у наративном свету треба (и не може) да опонаша традиционални текст који је претходно већ трасирао наративни ток: реалност наративног света јача је од реалности традиције која га креира. Са друге стране, управо зато је и могућа стерновско-дидроовска полемика приповедача са читаоцем у роману.

7. ЗАКЉУЧАК. Наша анализа је показала да јукстапозиционираност улазних пародијских простора за светове приче двају романа производи наративе различитих степена виртуелности, те да онтолошко-епистемолошко устројство пародијског света приче захтева да вишеструки идентитети пар-

²¹ „Роман се заиста у већем недоумјенију наодио него Херкулес кад је путање бирао [...] добро је он знао: né tela comprar a lume di candeo (жену и платно при свећи не узимај), но *citra* ако ову прилику пропусти, која је јамачно волшебница у *преображеном* виду, да нигда неће белог света видети, *iprivole* ња да јој се обећа узети је” (Поповић 1982: 46, *курзив мој*).

дијских јунакиња истовремено постоје и у виртуелним световима и на нивоу референтног света приче. У односу на транссветовне идентитете јединки у непародијским текстовима, дистинктивно својство транссветовних идентитета јунака у оквиру пародијског жанра јесте једнак онтолошки статус свих алтернативних идентитета.²² Другим речима, пародијски текст не производи пандане јединки јер би у супротном пародијски ефекат био анулиран. Уместо тога, у сваком од могућих светова јединка егзистира у свим својим варијантама. На овом је месту од посебног значаја наша опсервација да пародијски текст захтева сталну замену тачке гледишта и фокуса, те да је учинак таквог читања дезинтеграција и лимиализација идентитета јунака на свим онтолошким нивоима приче (интратекстуална и интертекстуална варијантност) али и, парадоксално, услов стабилности тог идентитета. Јунак(иња) пародије директно зависи од своје виртуелне позиције у свету приче, ситуиране између света пародираног (овешталог) наратива (модела света) и актуелизованог наративног света. Ово је посебно уочљиво у Сервантесовом роману, где виртуелни наративи као резултати пародијске негације одређују и квалитет пародије као прогресивне. У том се смислу може закључити да разлику између Сервантесове прогресивне и Стеријине регресивне пародије производе другачији поступци увођења јунакиња у свет приче (доминација негације и поређења као поступка код Стерије, симулирани наратив и контраприповести код Сервантеса), те различити видови аутентизације виртуелних наратива у којима ове јунакиње учествују.

ИЗВОРИ

- ПОПОВИЋ, Јован Стерија. *Роман без романа*. М. Флашар (прир.). Београд: Нолит, 1982.
- SERVANTES, Migel de. *Maštoglavi idalgo Don Kihote od Manče*. Prevela A. Mančić. Beograd: Rad. 2005.
- SERVANTES, Migel de. *Maštoglavi idalgo Don Kihote od Manče. Deo 2*. Prevela A. Mančić. Beograd: Rad, 2005.

ЛИТЕРАТУРА

- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит, 1981.

²² У пародијској наративној ситуацији немогућност избора „праве” верзије идентитета „можемо схватити као гранање или дивергирање светова које долази после фазе заједничког света, при чему јединка има неколико алтернативних неодређених будућности, по једну у сваком од тих светова. Све те различите верзије као свој суштински услов имају поклапање порекла, исти степен континуитета у односу на порекло и узајамну некомпатибилност. Другим речима, свака од верзија могућа је у односу на заједничко порекло, али ниједна од њих не може постојати истовремено са неком другом.” (Margolin 1997: 97, курсив ауторки).

- КАЛЕР, Донатан. *Структуралистичка поезика: структурализам, лингвистика и истраживање књижевности*. Превела Милица Минт. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- МЕЛЕТИНСКИ, Јелеазар М. *Увод у историјску поезику епа и романа*. Превела Радмила Мечанин. Београд: Српска књижевна задруга, 2009.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. *Модели коментара у српском роману XIX века*. Ниш: Просвета, 2006.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. „Когнитивна наратологија.” *Књижевна историја*, год. 47, бр. 156 (2015): 11–23.
- ФЛАШАР, Мирон. „Романописац Јован Стеријин Поповић или О фабули у ’Роману без романа’”. Ј. С. Поповић, *Роман без романа*. М. Флашар (прир.). Београд: Нолит, 1982, 175–228.
- ФОКОНИЈЕ, Жил, Марк ТАРНЕР. „Мреже појмовног обједињавања”. К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). *Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике*. Београд: Филозофски факултет, 2014, 337–416.
- AUERBAH, Erih. *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Beograd: Nolit, 1978.
- БАХТИН, Mihail. *O romanu*. Prevod Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- BRÔNE, Geert, Kurt FEYAERTS. “The cognitive linguistics of incongruity resolution: Marked reference-point structures in humor”, 2003. <<https://www.ling.arts.kuleuven.be/iclc/Papers/BroneFeyaerts.pdf>>. 26. 2. 2019.
- BRÔNE, Geert, Kurt FEYAERTS. “Assessing the SSTH and GTVH: A view from cognitive linguistics”. *Humor: International Journal of Humor Research*. 17(4) (2004): 361–372.
- CANESTRARI, Carla, Ivana Bianchi. “From perception of contraries to humorous incongruities”. М. Dynel (ed.), *Developments in Linguistic Humour Theory*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2013: 3–24.
- COULSON, Seana. *Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*, New York: Cambridge University Press, 2001.
- DANNENBERG, Hillary P. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.
- FAUCONNIER, Gilles, Mark TURNER. “Conceptual Integration Networks”. *Cognitive Science*, 22(2) (1998): 133–187.
- FAUCONNIER, Gilles, Mark TURNER. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- FÓNAGY, Ivan. “He is only joking: Joke, metaphor and language development”. Keifer, F. (ed.), *Hungarian Linguistics*. Amsterdam: Benjamins, 1982, 31–108.
- GRADY, Joseph, Todd OAKLEY, Seana COULSON. “Blending and metaphor”. G. H. Steen & R. W. Gibbs Jr. (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 1999, 101–122.
- HERMAN, David. *Story logic: problems and possibilities of narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 2002.

- KYRATZIS, Sakis. "Laughing Metaphorically. Metaphor and Humor in Discourse". Paper presented at the *Cognitive Linguistics, Functionalism, Discourse Studies: Common Ground and New Directions*. Panel: *Cognitive Linguistic Approaches to Humour* (July 20–25, 2003), La Rioja, Retrieved March 8, 2018, from CiteSeer^x database.
- MARGOLIN, Juri. „Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva.” *Reč*, (1997): 30.
- MARKOVIĆ, Olivera. „Kako razumemo priče smeštene u period pre velikog praska? Nivoi utemeljenja kao metodološka alternativa pri proučavanju humora.” *Jezik, književnost, alternative/Language, literature, alternatives – Jezička istraživanja*, 2002, 329–343.
- MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ, Snežana. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu; Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.
- MILUTINOVIĆ, Dejan. „Okviri u kognitivnoj naratologiji”. *Književna istorija*, 47, 156 (2015): 63–79.
- MORREAL, John. "Philosophy of Humor". In: S. Attardo (ed.), *Encyclopedia of Humor Research*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2014, 566–570.
- PHELAN, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- POLLIO, Howard R. "Boundaries in humor and metaphor". In: Scott Mio, J., and Katz, A. N. (eds.) *Metaphor: Implications and Applications*, Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 1996, 231–253.
- RYAN, Marie-Laure. "Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative. In: D. Herman (ed.). *Narratologies: New Perspective on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999, 113–141.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 2001.
- RYAN, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- VUKIĆEVIĆ, Dragana. „Negation as a constituent of parody in the 19th century Serbian noel written in the spirit of Cervantes's Don Quixote". S. Milosavljević Milić, J. Jovanović, & M. Bojanić Ćirković (eds.). *Od narativa do narativnosti: pola veka naratologije/From narrative to narrativity: half a century of narratology*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta, 2018, 99–111.

Dr Olivera S. Marković

THE HEROINE OF A PARODY BETWEEN THE ACTUALIZED AND THE VIRTUAL

Summary

Methodologically grounded in cognitive narratology, possible worlds semantics and cognitive semantics, the paper explores transworld identities of female heroins in a literary parody – Dulcinea del Toboso in Cervantes's novel about Don Quixote and Chimpeprich in Steria's *quixotic* novel *A Novel without a Novel* – where the focus of the problem is placed on virtual narratives in which the heroines participate. Understanding the central heroines as functions of parodic negation, we highlight their instability and liminality, i.e. intertextual and intratextual variation in the actualized and virtual world of the reference world of the text, and the storyworld of the parodied text. Parody complicates the problem of transworld identities, calling into question the criterion of sufficient similarity between variants of a literary character, since the narrator's voice authenticating such a variant can confirm parody only if it emphasizes the difference in her/his transworld identities.

Key words: cognitive studies, narratology, parody, theory of conceptual integration, transworld identity, virtual narrative, Don Quixote.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
olivera.markovic@filfak.ni.ac.rs

Др Радослав Љ. Ераковић

ЈОВАН СТЕФАНОВИЋ ВИЛОВСКИ И ЈАКОВ ИГЊАТОВИЋ: ХРОНИКА ЈЕДНОГ КЊИЖЕВНОГ (НЕ)ПРИЈАТЕЉСТВА

У овом раду биће представљени резултати проучавања тематских линија додира између литерарно уобличених реминисценција Јована Стефановића Виловског (1821–1902) и Јакова Игњатовића (1822–1889), инспирисаних драматичним догађајима из 1848. и 1849. године. На коначан избор примарне проблемске равни овог текста, пресудно је утицала критичко-рефлексивна заокупљеност двојице писаца-побратима професионалном (не)стручношћу и морално-етичким трансгресијама појединих учесника Буне. Мада је управо наведена приповедачка „стратегија“ проузроковала симплификовано психолошко профилисање одређених јунака (посебно оних чији је социјални статус неспорно привилегован), присуство стереотипних ликова у документарно-уметничкој прози Јована Стефановића Виловског и Јакова Игњатовића подстакло нас је да утврдимо исправност наше претпоставке о нужности свеобухватног изучавања „рубних“ линија додира између књижевноисторијски и естетски релевантних остварења српске деветнаестовековне нефикционалне прозе. Посебна истраживачка пажња у овом тексту посвећена је делу *Моје усјомене (1867–1881)* Тодора Стефановића Виловског (1854–1920) као својеврсном транстекстуалном медијатору, који нам је пружио могућност да (пре)испитамо романескни потенцијал ауторове меланхоличне приповести о томе како је окончано дугогодишње пријатељство између његовог оца и великог сентандрејског приповедача.

Кључне речи: Јован Стефановић Виловски, Јаков Игњатовић, Тодор Стефановић Виловски, српска књижевност 19. века, документарно-уметничка проза, побратимство, смрт.

Посматрано из савремене истраживачке перспективе, нема никакве сумње да су у српској књижевној историографији, више него темељно, раз-

јашњене узрочно-последичне везе између „рапсодичних“ политичких ставова Јакова Игњатовића и начина на који је уобличио, бидермајерски минуциозне, портрете најугледнијих учесника Српског народног покрета (1848–1849). Захваљујући изузетној рецепцијској привлачности његових *Мемоара*, читалачка публика не мора бити детаљно упозната са историјом српско-мађарског сукоба, односно са исходом свих битака вођених на простору Бачке и Баната, како би се заинтересовала за узроке пищевог амбивалентног става према ратничким заслугама Јована Стефановића Виловског. На самом почетку овог текста, морамо нагласити да нас је херменеутичарско сучељавање с мемоарско-дневничким реминисценцијама Јакова Игњатовића и Јована Стефановића Виловског подстакло да се упустимо у потрагу за одговором на питање зашто је у литерарно уобличеним сећањима војнички одмереног граничара и волтеровски сардоничног фишкала могуће запазити обресе идентичне реторске стратегије, засноване на „дискретном“ истицању фактографске поузданости онога што је исприповедано. Стога је на коначан избор примарне проблемске равни овог текста пресудно утицала критичко-рефлексивна заокупљеност двојице писаца-побратима морално-етичким трансгресијама и професионалном (не)стручношћу појединих учесника Буне.

Поред тога, сматрамо да резултати упоредног ишчитавања два наведена остварења могу оправдати процес савремене ревалоризације и реafirмације, пишевићевски романескне, исповести сетног Банаћанина (Стефановић Виловски 1863), чије се публикување хронолошки поклопило са тренутком када су поштоваоци Игњатовићевог прозног стваралаштва исказивали подједнаку заинтересованост за наставак *Милана Наранџића* (Игњатовић 1863) и таблоидне детаље о његовим бракоразводним невољама. Када су у питању узроци њиховог личног конфликта, функција „енигматичних“ приповедачких ретиценција постаје схватљива тек након пажљивог ишчитавања *Мојих усјомена (1867–1881)* Тодора Стефановића Виловског (Стефановић Виловски 1988), бечки рафинираног наратора чији је епистемолошки ауторитет (De Man 1988: 121), барем у овом случају, неспоран. Управо су нас његови балзаковски исцрпни описи значајних догађаја из свакодневног живота не само најближих сродника, него и најугледнијих сарадника *Српске зоре*, подстакли да се уздржимо од прециозних реконструкција скривених наратива, што се у савременим књижевнотеоријским тумачењима најчешће манифестује као (не)очекивана последица тежње за „имагинативном“ инстант-хомогенизацијом значења анализираног текста.

Апологетски описи царевог очински благонаклоног става према Србима у делу *Из животоа једној ц. к. официра аустријскосрпској војеној хора у години 1848. и 1849. народној усјанка српској* (Стефановић Виловски 1863), недвосмислено сведоче о томе да је Јован Стефановић Виловски објавио своје ратне успомене у тренутку када је још увек полагао одређене наде у владарске способности Фрање Јосифа (1830–1916). Упркос личним разочарењима која су га подстакла да напусти активну војну службу, накнадно

детаљно разјашњеним у мемоарским записима његовог сина (Стефановић Виловски 1988: 61–62), исаковичевски меланхолични аустријски мајор се попут многих других угледних учесника Буне – међу које свакако можемо сврстати и његовог панчевачког пријатеља Васу Живковића (1819–1891) – врло поступно суочавао с бременом својих младалачких заблуда о царској државничкој мудрости и наводно безграничној благодарности Хабзбурговаца због српске оданости Двору (Битка код Кениграца, Аустро-угарска нагодба, укидање Српске Војводовине и Тамишког Баната, укидање Војне крајине). Наравно, не би требало занемарити ни биобиблиографску чињеницу да су му – након што се преселио с породицом из Земуна у Беч 1867. године – постала много доступнија крајње демистификујућа сазнања о догађајима из приватног живота ексцентричних чланова „узвишене“ царске фамилије (мађарофилски егзибиционизам царице Елизабете, трагикомична смрт царевог брата Максимилијана, нервни слом надвојвоткиње Шарлоте Белгијске, самоубиство престолонаследника Рудолфа и др.). Уноточ томе што је Фрања Јосиф ценио литерарно даровите милетићевце колико и мексичке револуционаре који су му стрељали брата Максимилијана (1867), релативно ненаметљиво присуство лика владара у делу Јована Стефановића Виловског не би требало перципирати као последицу ауторове стрепње од цензорских интервенција, већ као доказ да је писац-ратник имао изграђену (ауто)поетичку свест о жанровским ограничењима нефикционалне прозе.¹ Једноставно, припадници прве генерације читалаца дела *Из живота једној ц. к. официра аустријско-српској војеној хору у години 1848. и 1849. народној устјанка српској* (Стефановић Виловски 1863) били су упознати с чињеницом да конкретне војно-стратегијске одлуке током 1848. није доносио цар Фердинанд (слабоумни бечки љубитељ кнедли с кајсијама), нити његов осамнаестогодишњи наследник Фрања Јосиф.

Мада је Јован Стефановић Виловски током педесетих и почетком шездесетих година деветнаестог века проводио више времена у служби (не)захвалног владара него у загрљају своје супруге Милице, ћерке угледног панчевског *гражданина* Ђорђа Тамбурића,² лику Фрање Јосифа припала је подједнако скромна (стереотипна) улога у нефикционалној прози фалстафовски харизматичног Сентандрејца и његовог црепајског побратима (Игњатовић [2] 1989:

¹ Лик цара Максимилијана присутан је у Игњатовићевим *Мемоарима* као лирски субјекат популарне деветнаестовековне тамбурашке песме *Лебе, лебе вол, ферјисмај нихиј* (Игњатовић 1989 [1]: 90). Лотмановска теорија о тексту као кондензатору културног памћења (Лотман 2004: 26) охрабрује нас да претпоставимо како су интоксичирани посетиоци *Камиле*, једне од омиљених новосадских кафана Јакова Игњатовића, превише често достигали ниво егзистенцијалног патоса захваљујући песми инспирисаној злосрећном владарском судбином мексичког краља Ибија. (оп. а.)

² Име угледног панчевачког свештеника и пачићевски сензибилног лиричара нисмо случајно навели у претходном сегменту овог текста. Управо је Васа Живковић, почетком октобра 1850. године, написао епиталамску песму у којој су описане многобројне врлине веренице његовог пријатеља, Јована Стефановића Виловског (Живковић 1850). (оп. а.)

28–29). Иако је егзалтирани драматизовани приповедач с подједнаком радошћу прославио крај рата и царев рођендан (Стефановић Виловски 1863: 212), резултати детаљне анализе фабулативно-сижејне структуре његових ратних успомена – које егзистирају на жанровски изузетно порозној граници између дневника и мемоара – наводе на закључак како су Јован Стефановић Виловски и Јаков Игњатовић понудили својим читаоцима искључиво лаконска обавештења о војничким искуствима младог аустријског владоца. Колико год то деловало необично, њих двојица се нису слагали чак ни око тога како би требало (зло)употребити рецепцијски потенцијал одређених збивања анегдотског карактера (нарочито оних која нису била непосредно повезана са ратним операцијама око Сентомаша, Перлеза и Вилова), попут инцидента проузрокованих аристократски нехајним односом народног генерала Ђорђа Стратимировића (1822–1908) према новцу (Стефановић Виловски 1863: 51; Игњатовић [2] 1989: 29). Зато би било погрешно занемарити неочекивана подударања у начину на који су детерминисали статус јунака, од чије је личне (не)способности зависила судбина вавилонски мултинационалне и мултиконфесионалне државе.

С једне стране, много пута потврђена рецепцијска привлачност „само-обнављајућег“ дискурса (De Man 1988: 123–127) у рапсодичним исповестима Јакова Игњатовића, може се аргументовано протумачити као (ин)директна последица ауторовог коштуовски субверзивног става према политичким махинацијама бечке аристократске клике, услед чега српски мемоариста није ни покушавао да затоми свој анимозитет према бирократском Левијатану, потчињеном искључиво становницима Шенбруна. С друге стране, врло дискретно присуство (ауто)цензорске фокализаторске дистанце, у анализираном делу Јована Стефановића Виловског, може постати схватљиво тек након што се узме у обзир чињеница да је коначна верзија његових ратних успомена настала у моменту када је овај искусни официр (Стефановић Виловски 1988: 60–62, 250) стекао јасну представу о томе да су наполеоновске амбиције младог цара проузроковале катастрофални пораз аустријске војске у Бици код Солферина (1859). Стваралачком сензибилитету честитог Бањаћанина очигледно није погодно писање фантазмагоричних апотеоза у част владара, у чему се са великим успехом опробао његов неколико година млађи савременик Јован Ђорђевић (1826–1900), аутор драмске алегорије *Маркова сабља* у којој је кнез Милан Обреновић (1854–1901) преображен у херојско полубожанство (Ђорђевић 1872).

Према томе, Јован Стефановић Виловски и Јаков Игњатовић нису угрозили фактографску поузданост својих успомена неумереним похвалама или ироничним омаловажавањем царевог учешћа у рату јер их је (не)вољно склапање аутобиографског споразума (Ležan 2009: 44–54) обавезивало на уздржавање од тенденциозних интерпретација владаревих настојања да поштеди своју фамилију од судбине која је задесила француске Бурбоне. Чак и одређене пасивне реакције социјално привилегованих (епизодних) јунака попут цара Фердинанда (1793–1875) – којем је у делу Јована Стефановића Виловског

додељена улога летаргичног адресата извештаја о побунама у Бечу, Прагу и Пешти (Стефановић Виловски 1863: 13) – захтевају (допунско) разјашњење симболичке функције „одсутног“ владара у анализираним делима Јакова Игњатовића и Јована Стефановића Виловског. Прецизније, нехеројско одсуство здраворазумских Хабзбурговаца с бојног поља, у тренуцима највеће политичке и династичке кризе, (раз)открива праве размере колективне психолошке трауме проузроковане чињеницом да је, након свеопштег револуционарног усхићења, уследила отржењујућа спознаја о варварској природи грађанског рата, вођеног на простору од Ломбардије до Трансилваније. Поштовање парадигматских жанровских конвенција нефикционалне прозе – попут императива истинитости – такође је навело Јакова Игњатовића и Јована Стефановића Виловског да „признају“ својим читаоцима колико су их изненадила многобројна сазнања о безразложној суровости дојучераших комшија и суграђана, услед чијег је нечовечног поступања са заробљеницима млади саборац војводе Стевана Книћанина (1807–1855) био спреман да изврши самоубиство, како би избегао мучење и јавно срамоћење:

„Страх, неред, бегство. Од срамоте, премда на бојишту сам остадо[x] не хтедо[x] дати се за бегунцима, већ пођем у корак натраг, а непријатељ за мном, и окупе ме управо као ловци са сви[x] страна обкољено јеленче. Слуга мој дође ми на коњу у коб, и беше већ близу мене, но није ме усмотрио, јер тако жестока беше ватра непријатељска, па обрну плећа и у трку несташе га. Уступајући кроз винограде [с]потакнем се о чокот и паднем, но у то чујем, где моји гонитељи, Немци Белоцркванци, повикаше: А! тога укебасмо! Мислио сам, шта да радим, и брзо се одважим. Да паднем, жртва низке поруге и необуздане страсти? то бити неће! Потегнем самокрес, да се убијем, али одма[x] на то приметим да нисам рањен. Дигнем се и опет пођем, а они ме на ново потераше. Срећно стигнем до кукуруза и спасем се тако потере гонитеља моји[x]. За цело су они држали, да ме већ у руку имају, зато су чешће позастајавали и пушке своје пунили. Уморан и сав малаксао приспем у стан“ (Стефановић Виловски 1863: 43–44).

Тема суицида у српској деветнаестовековној књижевности била је табуизирана у мери која додатно истиче безнадежност позиције, у којој се почетком августа 1848. налазио, духом клонули, учесник битке код Беле Цркве. Међутим, згроженост приповедачког субјекта због „безбожничких“ поступака непријатеља најоучљивија је у, лирски интонираним, лamentsацијама над судбином анонимних децјих жртава, чије су кости остале расуте по војвођанским пољима:

„У самом месту изгинуше или погореше болници, деца, жене и старци. Обхрван душевним ранама данашњег дана, пођем не знајући ни сам куда, опет к Сентомашу. Већ се и сутон хватати поче. Горећи Сентомаш беше многим од својих становника путовођ[a] у мраку, а многим опет беше он уместо свеће, што се самртнику при издисању ужеже. Идући

тако, виђао сам кад и кад, где по који сен мимо мене прође. Јецање, које се преда мном чуло, показиваше ми пут у Сентомаш. То беше јецање деце, што и[x] је рука безбожника сирочади направила. Та се деца бежу придружила својим срећним друговима, ал['] и[x] њихове матере, које су са велике бриге, како ће своју децу да спасу, до очајања дошле, оставише онако уморну на путу. Једно од ове деце – то беше девојчица од 2-3 године – узмем к себи на коња, а оно, што је међу њима најоскудније било, подигне своје ручице, па ме стане овако молити: „Немој ми мајку убити, немој!“. Ко је после 4 месеца овим путем ишао, могао је на многим местима наћи разсуте кости од нејаке дечице. Заиста су то биле најневиније жртве, што и[x] је народ србски на олтар отачаства принео“ (Стефановић Вировски 1863: 163–164).

Савремени читалац не мора бити искусни тумач српске књижевности деветнаестог века, како би разумео због чега би творцу, бројгеловски застрашујућих, описа патњи становника спаљеног Сентомаша требало да припадне повлашћено место међу родоначелницима српске антиратне прозе.

Присуство недовољно проучених имаготипских линија додиром између анализираних остварења Јакова Игњатовића и Јована Стефановића Вировског, обавезује нас да истакнемо како се најзначајнија разлика, између њихових критички интонираних осврта на нехумано поступање у рату, огледа у томе што је приповедачком сензибилитету Јакова Игњатовића (приликом обликовања представа о Другом) много више погодовала рецепцијски привлачна форма комичне анегдоте, попут оне чије су главне јунакиње уплакане бечејске Мађарице. Према инкриминишућем сведочењу аутора *Мемоара*, меркантилно прагматични Карловчани изабљивали су злосрећне „нонкобатантне“ Бечејке као бесплатну радну снагу све до тренутка када их је војнички честити војвода Стефан Шупљикац (1786–1848) – захваљујући молби коју им је саставио будући велики романијер – помиловао и послао кући (Игњатовић [1] 1989: 244). На основу имаготипских ламентација Јакова Игњатовића и Јована Стефановића Вировског над историјском судбином зараћених народа, можемо констатовати да припадници српске и мађарске интелектуалне елите нису почетком маја 1848. страховали од пораза на бојном пољу, него од могућности да ће их хабзбуршки стооки Аргус спречити у намери да остваре своје војне и политичке циљеве. Нажалост, вишегодишња ахасверовска лутања мађарона Јакова Игњатовића, баш као и „суптилна“ понижења којима су германофилски настројени команданти излагали (цару велизаровски оданог) Јована Стефановића Вировског (Стефановић Вировски 1988: 61; 239–243),³ сведоче о томе да су (мађарски и српски) снови о тријум-

³ Јован Стефановић Вировски је у ауторском предговору уз своје ратне успомене (написаном на Благовести 1861. године, у Панчеву), подсетио потенцијалне читаоце своје књиге на многобројне победе „војводе“ Велизара. Он је одао признање славном византијском војсковођи не само због његових ратничких подвига, него и због беспоговорне оданости цару Јустинијану, при чему *сачиниџељ* није пропустио да нагласи како је његов мили (срп-

фалном остварењу националних циљева били утемељени у реалности колико и фантазмагоричне геополитичке визије злосрећног Игњатовићевог јунака, хусара-робијаша Васе Решпекта, који је затворском свештенику детаљно образложио свој план за обнову Душановог царства (Игњатовић 1987: 130).

Луцидне инвективе Јакова Игњатовића инспирисане филипикама омладинаца-лармација, посебно оних чије је архилоховско држање навело конфирираног Сентандрејца да их назове „карловачким легионарима“ (Игњатовић [1] 1989: 224; Игњатовић [2] 1989: 20), омогућавају нам да га идентификујемо као злонамерног посматрача (Русе 1995: 49) којег чак ни уређивање *Весџника* није навело да промени своје неповољно мишљење о чиновничком апарату „стварајуће се Војводине“ (Игњатовић [2] 1989: 20). Сагледамо ли резултате упоредног ишчитавања нефикционалних прозних остварења двојице побратима из нешто шире поетичко-стилске перспективе, запазићемо да је банатски *emeriti militis* (много више од нинковићевски малициозног Јакова Игњатовића), прибегавао метафоричким дескрипцијама револуционарних превирања из 1848. године, представљајући их читаоцима као инфекцију од које није успео да се одбрани ниједан крак метерниховски химеричне државне власти у Аустрији (Стефановић Виловски 1863: 11–12). Према нашем мишљењу, управо је дубока криза легитимитета кључних друштвених институција мотивисала двојицу литерарно даровитих учесника Буне да се посвете преиспитивању стручних компетенција најзначајнијих протагониста догађаја из 1848. и 1849. године.

Неспорна интелектуална свестраност Јакова Игњатовића није отклонила „опасност“ од настанка комично-апсурдних ситуација, проузрокованих чињеницом да је демобилисани хусарски вахтмајстор Јаков Игњатовић наполеоновски самоуверено процењивао наводне војничке неуспехе аустријских, мађарских и српских професионалних официра чиме је, према сведочењу Теодора Стефановића Виловског, био дубоко повређен и његов отац (Стефановић Виловски 1988: 250). На пример, бивши патријархов „народни“ секретар – очигледно нимало инхибиран чињеницом да су читаоци новосадског *Недељној листи* одлично знали како је један од његових (не)задовољних послодаваца био управо Јосиф Рајачић (1785–1861) – негативно је окарактерисао одређене навике младог „Стефановића“, попут исказивања „суворовљевске“ побожности уочи поласка у битку (Игњатовић [2] 1989: 29). Мада је Јаков Игњатовић посветио адекватну пажњу физичком, психолошком и морално-етичком профилисању ликова српских војних заповедника (Игњатовић 1989 [2]: 19–29), било би погрешно занемарити трагове онтолошке некохерентности (Pavel 1997: 111–115), који нам ускраћују одговор на питање због чега је пишчев побратим „дискретно“ трансформисан у харпагонски шкртог, биготног и нехаризматичног команданта, чија одговорност за „покољ“ код Сентомаша наводно никада није била у потпуности разјашњена

ски) народ, много пута кроз историју доказао своју „велизаровску“ верност Хабзбурговцима (Стефановић Виловски 1863: V–VI). (оп. а.)

(Игњатовић 1989 [2]; 28–29).⁴ Сасвим очекивано, Јаков Игњатовић није препустио забраву чак ни јавно понижење које је Јован Стефановић Виловски претрпео, пред својим батаљоном, због супротстављања цезаровски амбициозном Ђорђу Стратимировићу (Игњатовић 1989 [1]; 233; Игњатовић 1989 [2]; 28).

Посматрано из савремене културноисторијске перспективе, Игњатовићева приповедачки сугестивна оправдавања генералових хазардерских склоности – посебно оних према непромишљеним политичким пустоловинама – постају делимично схватљивија када се узме у обзир библиофилско-борхесовски куриозитет да је син кулпинског земљопоседника Василија Стратимировића, попут младог рођака будимског адвоката Симе Игњатовића, био Видаковићев ученик и читалац историјских романа првог српског бестселер писца.⁵ Ипак, неопходно је одбацити претпоставку да се Јаков Игњатовић препустио видаковићевски имагинативном „фикционалном повриву“ (Fraj 1979: 347) зато што су му – крајем седамдесетих година деветнаестог века – биле недоступне информације о томе како је Јован Стефановић Виловски упамтио свој сукоб с Ђорђем Стратимировићем из септембра 1848. године. Наиме, Игњатовићев побратим је у својим ратним успоменама објаснио да су његови поступци, током тителског инцидента, били мотивисани жељом да се избегне ескалација (братоубилачког) сукоба са инфантилно самовољним антагонистом чије име – за разлику од „необавештеног“ аутора *Мемоара* – није желео експлицитно да наведе:

„Септембра 16. [28.] стигне ми заповест од обрштара Мајерхофера, да одлазим у Сентомаш са трећим својим батаљоном. Наумише наши, да ударе на Врбас. Кренем се дакле преко Титела. Самовоља и детињско честољубље једног занешењака окупи момке моје, наговарајући и[х], да се побуне, и да ми покорност одкажу. У следству тог зауставим се у Тителу, предам управу над батаљоном најстаријем народном капетану Пекићу и одем у Карловце. Ту се састанем с обрлајтнантом Михлом Јовановићем, коме се то исто десило у Чуругу, па и горе, јер је њега поменути бундија лично оборозужао био“ (Стефановић Виловски 1863: 67).

⁴ Успомене непосредних сведока сентомашке трагедије, попут поп-Јоце (Јована) Ковачевића (Ковачевић 1901: 60–76), не садрже ниједан запис који би оправдао Игњатовићеве мемоарске инсинуације у вези са професионалном нестручношћу Јована Стефановића Виловског. Наше дугогодишње читалачко искуство нас приморава да истакнемо како је неопходно бити веома опрезан приликом склапања такозваног референцијалног пакта (Borm 2013: 607–621) са писцем попут Јакова Игњатовића, којем је велико приповедачко умеће омогућило да се, наранџићевски довитљиво, поиграва с улогама протагонисте, наратора и аутора текста. (оп. а.)

⁵ Нема никакве сумње да је Милош Црњански, ништа мање од Јакова Игњатовића, био импресиониран романескним потенцијалом биографије „романтичног и много живелог“ генерала Ђорђа Стратимировића, којег је у раној младости подучавао „стари романсијер“ Милован Видаковић (Црњански 1925: 2). (оп. а.)

Као што смо већ нагостили у једном од уводних сегмената нашег текста, *Мојим усјоменама (1867–1881)* Тодора Стефановића Виловског додељена је функција својеврсног транстекстуалног медијатора. Анегдотски обликоване реминисценције уредника *Српске зоре* разјашњавају, у великој мери, због чега се аутор *Мемоара* определио за поступак стремчевски „безазлене“ карикатурализације „лаћмана [...] Јоце“ (Игњатовић 1989 [2]; 27), упркос томе што је стварносни (банатски) прототип 1849. године угрозио своју официрску каријеру, како би сачувао пријатељство са остракизованим мађароном (Стефановић Виловски 1988: 238–243). Према публицистички језгровитом тумачењу резигнираног Тодора Стефановића Виловског – који ни у једном поглављу *Мојих усјомена (1867–1881)* није оспорио привилеговани статус реалистичког романсијера у историји српске књижевности – политичке несугласице су окончале побратимство између острашћеног „кондотијерија“ пештанских властодржаца и „шантавог“ милетићевца-хидролога, како је уредништво *Српског народа* (новосадски злурадо) називало Јована Стефановића Виловског, алудирајући на његову несрећну повреду ноге (Стефановић Виловски 1988: 61; 63; 253). Срећом по савремене проучаваоце српског књижевног наслеђа, аутор *Мојих усјомена (1867–1881)* није привео крају своје хроничарске белешке о очевим највећим животним разочарењима сценом трифковићевски водвиљског конфликта какав је – према (ауто)ироничном признању Тодора Стефановића Виловског (Стефановић Виловски 1988: 309) – нагостио свршетак његовог дугогодишњег пријатељства са злопамтљивим дечјим песником, Јованом Јовановићем Змајем (1833–1904).

Захваљујући дугогодишњем познанству и сарадњи са тада најславнијим становником тускуланумски спокојног Даља, Тодор Стефановић Виловски се нехотично обрео у екермановски повлашћеној позицији, коју није злоупотребио како би доказао да су дискредитујућа сведочанства о карактерним манама великог српског писца књижевноисторијски релевантна колико и докази о његовом приповедачком дару. Иако су његовог „душевној депресији“ склоног оца разочарали мемоарски записи Јакова Игњатовића, Тодор Стефановић Виловски је помирљиво сугерисао читаоцима *Мојих усјомена (1867–1881)* да су многобројни сукоби „раздражљивог“ романописца са старим пријатељима били проузроковани (не)вешто затомљеним страхом од могућности да ће будуће генерације читалаца бити неспремне да занемаре компромитујуће детаље из његове (пикарски живописне) политичке биографије (Стефановић Виловски 1988: 61–62; 253–254). У настојању да задржи објективну књижевнокритичку дистанцу, Тодор Стефановић Виловски је своју меланхоличну романескну приповест, о неславном епилогу једног великог пријатељства, привео крају констатацијом да је Игњатовићева (наводна) забринутост за судбину сопствене интелектуалне заоставштине била неоправдана, пошто је студија Јована Скерлића (Скерлић 1904) недвосмислено потврдила канонски статус аутора *Вечийої младожење* у историји српске књижевности (Стефановић Виловски 1988: 255).

Мада смо се у уводном сегменту нашег текста начелно определили за истраживачки избалансиран однос према документарно-уметничкој прози двојице побратима, морамо на крају признати како смо се за ову тему заинтересовали првенствено због дугогодишње наклоности према стваралачком опусу Јована Стефановића Виловског, чије ратне успомене представљају подједнако репрезентативно жанровско остварење колико и (антиратни) дневнички записи Пере Тодоровића (1852–1907), једног од омиљених писаца младог Милоша Црњанског (1893–1977).⁶ Због свега оног што смо претходно навели о аутору дела *Из животоа једној ц. к. официра аустријско-српској војеној хора у години 1848. и 1849. народној устјанка српској* (Стефановић Виловски 1863), искрено се надамо да ће резултати нашег скромног херменеутичарског подухвата пружити допринос реафирмацији улоге деветнаесто-вековног банатског полихистора у историји српске културе и књижевности.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЂОРЂЕВИЋ, Јован. *Маркова сабља: алејорија у два дела*. Београд: Државна штампарија, 1872.
- ЖИВКОВИЋ, Васа. *Песма на дан венчани младога јунака, Србина Јована Стефановића ц. к. кайетана аустр. Леополд-ордена вијеза и њријјажатеља Крста за заслуге и Милице Тамбурићеве: њосвећена и њевана од изкрени[x] њријјатеља њи[x]ови[x] 8. октобра 1850. у Панчеву*. [Панчево]: Писмени Јов. Каулиција, ц. к. типографа, 1850.
- ИГЊАТОВИЋ, Јаков. *Милан Наранџић: роман. 2*. Нови Сад: Епископска печатња [трошком Светолика Лазаревића], 1863.
- ИГЊАТОВИЋ, Јаков. *Васа Реџићки; Вечити младожења*. Нови Сад; Приштина: Матица српска; Јединство, 1987.
- ИГЊАТОВИЋ, Јаков. *Одабрана дела (XI–XII): Мемоари (1–2)* [прир. Ж. Бошков]. Нови Сад; Приштина: Матица српска; Јединство, 1989.
- КОВАЧЕВИЋ, Јован. Успомене поп-Јована (Јоце) Ковачевића, пароха сентомашког, из народног покрета 1848. и 1849. год. *Летопис Матице српске* 205/1 (1901): 60–76.
- ЛОТМАН, Јуриј. *Семиосфера: у свјету мишљења: човек, њекси, семиосфера, историја*. Нови Сад: Светови, 2004.
- МИКАВИЦА, Дејан. *Српска њолијичка елија у Аустроујарској монархији I, 1526–1860*. Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2018.

⁶ „Мој отац је, док је био, на школама, много читао. Ја сам га, међутим, упознао, кад више тако рећи, ништа није читао, сем политичких листова *Застава* и *Браник*. Кад је умро, оставио ми је и велики, дрвени, сандук пун књига, али и годишта *Заставе* и *Ситраже*. Ја и сад памтим, како сам, у Иланчи, при школском распусту, читао уводне чланке Светозара Милетића, преписку Светозара Марковића и ратни *Дневник* Пере Тодоровића, са Шуматовца. Та литература, оставила је у мени дубока трага. (Црњански 1966: 110).

- ПОПОВИЋ, Дака. Ликови старе Војводине: Јован Стефановић Виловски. *Зборник Маџице српске за друшћивене науке* [III]/4 (1952): 128–136.
- РИКЕР, Пол. *Време и ѝрича*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
- РУСЕ, Жан. *Нарцис романоѝсац: оѝлед о ѝрвом лицу у роману*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Јаков Иѝњаѝовић: књижевна сѝудија*. [Београд]: Српска краљевска академија, 1904.
- СТЕФАНОВИЋ ВИЛОВСКИ, Јован. *Из живоѝта једноѝ ц. к. официра аусѝтријскосрпскоѝ војеноѝ хора у ѝодини 1848. и 1849. народноѝ усѝтанка српскоѝ*. Земун: Књигопечатња I. К. Сопрона, 1863.
- СТЕФАНОВИЋ ВИЛОВСКИ, Тодор. *Моје усѝомене (1867–1881)* [прир. С. Дамјанов]. Београд: Нолит, 1988.
- СТРАТИМИРОВИЋ, Ђорђе. *Усѝомене ѝенерала Ђорђа Сѝтраѝимировића* [издао их са четири посебна додатка и једном хронолошком таблицом син његов Ђорђе Ђ. Стратимировић, са два лика]. Беч; Загреб; Лајпциг: Адрија, 1913.
- ТОДОРОВИЋ, Пера. *Огломци из дневника једноѝ добровољца: усѝомене из српско-ѝѝурскоѝ раѝта 1876. ѝодине*. Београд: Српска књижевна задруга, 1938.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. Лепота Ђорђа Стратимировића. *Полиѝика* [25. мај] 6136/XXII (1925): 2–3.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Поезија* [Сабрана дела Милоша Црњанског: књига 4]. Београд; Нови Сад; Загреб; Сарајево: Просвета; Матица српска; Младост; Свјетлост, 1966.
- BORM, Jan. Određivanje puta: o putu, putničkoj književnosti i terminologiji. *Philologia Mediana* V/5 (2013): 607–621.
- CHARTRAND, René. *The Mexican Adventure 1861–1867*. London: Reed International Books Limited, 1994.
- DE MAN, Pol. Autobografija kao raz-obličenje. *Književna kritika: časopis za estetiku književnosti* XIX/2 (1988): 119–127.
- FRAJ, Nortrop. *Anatomija kritke*. Zagreb: Naprijed, 1979.
- LEŽEN, Filip. Autobiografski sporazum, dvadeset pet godina kasnije. *Polja* LIV/459 (2009): 44–54.
- PAVEL, Tomas. Fikcionalni svetovi i ekonomija imaginarnog. *Reč: časopis za kniiževnost i kulturu* IV/30 (1997): 111–115.

Dr Radoslav Lj. Eraković

JOVAN STEFANOVIĆ VILOVSKI AND JAKOV IGNJATOVIĆ:
A CHRONICLE OF A LITERARY „FRIENDSHIP“

Summary

This paper presents the results of our study of a seemingly marginal poetic and topical intertwining of the respective memories of Jovan Stefanović Vilovski (1821–1902) and Jakov Ignjatović (1822–1889). It shall focus on reasons for Ignjatović's ironical-critical attitude towards Vilovski's military reputation, especially through the analysis of memoirs of this renowned writer of Realism. The final choice of the topic for this paper was made based on the critical-reflexive concern of both authors with the issue of professional (in)competence of numerous participants in the Revolution of 1848/49. Due to a simplified characterisation of not only side characters, but also of the leading ones, the non-fictional prose of Jovan Stefanović Vilovski and Jakov Ignjatović equally exhibit the absence of complex characters. However, it is this very supremacy of “conventional” characters that provided us with the possibility of classifying (un)skilfully portrayed characters of war participants in the manner which justifies the presumption of literary-historical relevance of “marginal” topical similarities between the two significant literary works of XIX century. In addition, the results of the detailed analysis of the topical structure of memoirs authored by Todor Stefanović Vilovski (1854–1920), should provide additional explanations for (extra)literary reasons for Ignjatović's ambivalent attitude towards Jovan Stefanović Vilovski's professional and personal achievements.

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

Др Драган Д. Проле

РОМАНТИЗАМ МИЛИЦЕ СТОЈАДИНОВИЋ СРПКИЊЕ – ЧЕТИРИ ЛИЦА СТРАНОСТИ

Водећи романтичарски импулс Милице Стојадиновић Српкиње видимо у њеном непристајању на статус и положај које су јој њена средина и њено време унапред доделили. Језгро отпора проистичало је из свести да њен избор представља једини гарант будуће политичке слободе, а да је управо такав одабир проклињан као недостојан и неприкладан. Милица отуда није могла да разуме свет у којем је живела, нити да оствари било какву врсту сагласја са њим. За разлику од раних јенских романтичара, код којих је страно унапред укалкулисано као позитивно и пожељно, за Милицу је фундаментална форма странца унапред окарактерисана као негативна и непожељна. Туђе је за Милицу оно окупаторско, тиранско, злокобно и поробљујуће. У другом делу чланка аутор анализира *џејџијорналну, културалну и емоцивну* страност које су формирале Миличин живот и књижевни опус.

Кључне речи: Милица Стојадиновић Српкиња, страност, природно искуство, романтизам, романтизовано просветитељство, политичко ослобођење.

„Природно искуство” Косовског мита

Посебност књижевног опуса и живота Милице Стојадиновић Српкиње уочавамо у односу природе и историје, јединственом у српској књижевности. У њему је оно природно играло улогу уточишта од историјског, а историја је имала статус „друге природе”. Природа је била извор окрепљења, а коб националне историје је преплетена са личним идентитетом. Полазимо од претпоставке да романтичари највећим делом у корену свога рада имају неке пресудне животне доживљаје. Уверени смо да су конкретна „природна искуства” (de Waelhens 1961) оживела и обликовала њихове повлашћене теме, интересе, фасцинације. Другим речима, без извесних искустава, мар-

кантних, телесно проживљених, данас не бисмо имали романтичарско наслеђе у облику у којем га имамо. Ради се о формативним, фундаменталним доживљајима који су подстакли и обликовали индивидуалан поглед на свет.

Када је реч о Милици Стојадиновић Српкињи, посебно је упечатљив опис њеног „природног искуства”, нарочито зато што је потекао из пера странца, Лудвига Августа Франкла. Поменуто искуство везано је за манастир Раваницу у Врднику. У село на јужним обронцима Фрушке горе Миличиног оца довела је свештеничка служба. Конкретније речено, водећу реч у њеном целокупном животу и стварању имала је фасцинација двома маркантним фрескама, првим сликама које је имала прилику у животу да види: „Предикаоницу у манастиру украшава једна огромна фреска која представља битку на Косову. Други зид показује у природној величини слику цара Лазара и његове жене као удове у калуђерском оделу. С муком су успевали да Милицу одвоје од слике, то су прве слике које је она видела. И непрестано је са сузама у очима молила да је опет слици одведу” (Франкл 2002: 10). Феномен страног заузима повлашћено место у укупној историји романтизма, а можда је и на пресудан начин обликовао Миличин живот. Због тога ћемо му посветити посебну пажњу.

Сузе и молбе за поновним сусретом са иконама препознајемо као Миличино „природно искуство”, односно формативно поистовећивање које ће је пратити читавог живота. Да је заиста било речи о поистовећивању, сведочи Миличино обраћање рођеној сестри, у којем метафорично повезује њихову личну судбину са српским владаром погинулом током Боја на Косову: „моја Катице, реко’ ја ми смо кукавне кћери кнеза Лазара” (Стојадиновић 2008: 35). Духовна ћерка кнеза погинулог у борби за независност себе види као „кукавну”, што ће рећи несрећну, зле судбине, осуђену на патњу. Искуство историјског пораза и губитка државности, присвојено је као судбинско искуство којем ниједан појединац не може да умакне. Косовски мит Милица је присвојила у најранијим годинама: „није знала ни читати а већ је познавала неке партије из наше повеснице. Књигу о кнезу Лазару знала је сву наизуст. Често би се гости дивили да дете од 4–5 година зна наизуст читаву књигу” (Рајковић 1950: 177). Митско предање, пад у ропство и снови о васкрсу будућег ослобођења уткани су у Миличине основне животне оријентире. Поред њега, истичу се и контрасти блиског света и страног света, односно друштвене близине и даљине.

Блиски и страни свет/друштвена близина и даљина

Када је реч о првом, блиско поднебље превасходно упућује на искуство природе. Код Милице додир са природним функционише као надокнада за изосталу слободу. Будући да је невина и неискварена, податна и предвидљива, природа штити, радује, негује, пружа задовољство. Поглед у даљину, пак, води у сусрет са крајње неповољном геополитичком стварношћу: „Лепа ова природа зове ме на све стране, и пружа ми рајска уживања, само када ми се

поглед Балкану отисне, онда ми се пред очима замагли, и црна судба рода притиска ми срце” (Стојадиновић 2008, 296).

С друге стране, напуштање природног у смеру блиског друштвеног окружења које Милица добро познаје, најчешће је означавано као тегобно и мучно, бременито историјским поразима и туђим непризнавањем. То се односи на властиту средину, односно на статус Срба у Угарској након војних сукоба током буне 1848–49. Још увек су биле свеже ране изазване током борби са мађарским револуционарима. Извесна национална права су задржана, али су се изјаловили снови о политичкој аутономији: „Војводина је болна и трагична, песма о њој је пуна тешких суза: Гробове тужна Србу показује, Гле ово ти је сва Војводина” (Савић Ребац 1988: 387).

С друге стране, слобода је удаљена, додуше, и просторно и временски, али је неминовна. Њено име је Србија. Скерлић није пропустио да уочи да је такав резон у оно време био јединствен и усамљен: „Она је била једна од оних врло ретких наших песника тога доба који су имали симпатија за Србију. Наши романтичари, чак и они из Србије, чак и Љубомир Ненадовић, унук и син хероја из борбе за ослобођење, имали су љубави и песама само за кршчеве Црне Горе и њене јунаке, а Србија им је изгледала обична, земаљска, недостојна да се њени истрајни напори и прозаично напредовање опева на романтичарској лири” (Скерлић 2008: 422).

Како би безусловно волела оно што би Србија могла да значи и да представља, Милица је најпре Србију морала да романтизује. У складу са Новалисовом сугестијом како оном простом ваља дати виши смисао, а оном уобичајеном тајновити изглед (Novalis 1965: 565), за *Србију ђеснициња каже да је лепа као венац цвећа*. Њеним колегама песницима таква асоцијација тешко да би могла да падне на памет. Будући да је као Вукова сарадница Милица радила на сакупљању оних казивања, обичаја и наслеђа у којима су водећу улогу имале жене (Клеут 1990, 25)¹, није ни мало чудно што се обећање политичког ослобођења доводило у везу са цветањем и плетењем цветних венаца. Притом се плетење венаца од раних дана поистовећивало са најлепшим, најслободнијим активностима:

У младости овде венце
Савијати, јесте рај;
Моје Фрушко јошт’ ми срце –
Не зна желит други крај

¹ “(...) преовлађују усмено-књижевни облици који су својина женских казивача (лирске песме, баладе, бајке, басме) и описи обичаја у којима пресудну (бајање и чарање, припремање јела) или претежну (свадба) улогу имају женски преносиоци традицијских облика и норми. Будући да је своје певаче и казиваче налазила највише међу женским светом, Милица Стојадиновић могла је да оствари само такву збирку, у томе је њена главна предност и изузетност у односу на друге Вукове сараднике”. Марија Клеут, *Из колебе у дворове јосифовске. Фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*; Матица српска/Институт за књижевност и уметност; Нови Сад/Београд 1990, стр. 25.

...
 Срећа тек је у твом недру
 Лепа мајко природо
 (Стојадиновић 1995: 14)

Јасно је како је код Милице политичка слобода коју би историјски тек ваљало извојевати у песми преплетена природним мотивима, превасходно везаним за цветање, процват, цвеће. Брање цвећа, односно плетење цветних венаца, код Милице су функционисали као метафора за будуће политичко ослобођење. Поред тога, евоцирали су и сећање на удаљене сународнике који трпе туђински јарам, а свакако више нису били везани уз некадашње ритуале плодности. Брање цвећа код ње руковођено је сећањем на удаљену браћу. Лепота природе позива, пружа уживање и утеху, али чим тај поглед оствари додир са конкретном историјском садашњошћу, постаје замућен, замагљен, а расположење постане туробно. Ипак, природне су постале и прошлост и будућност. Зла историјска судбина присвојена је као лична судбина, постала је нешто непосредно и саморазумљиво. Такође, и историјска будућност бива бојена лепотом природног пољског цвећа. Обе историјске димензије, премда са различитим предзнацима, постали су део Миличиног доживљаја природе, односно природног искуства.

Романтизовано просветитељство

Политичком и историјском као да није могуће приступити као таквом, директно, без околишања и посредника. Додуше, током ведрих дана Милица је имала визуелни контакт са обронцима Цера и Авале, али када год је помислила на непосредност, на конкретне животне изгледе својих сународника јужно од Саве, преовладала је стрепња. Чежња за српским бреговима који су се назирали на југу била је праћена страхом од живота који се одвија мимо образовних и културних институција. Додир са сународницима отуда је ризиковао да постане додир са необразованошћу, са исмевањем и понижавањем који су били резервисани за оно до чега је њој највише било стало.

Да ми Бог да крила соколова
 Да се винем до они брегова
 Там' да видим браћу и шта раде
 Да ли празност време им не краде
 (Стојадиновић 2008: 39)

Милица Стојадиновић Српкиња нигде око себе није могла да пронађе подршку за властиту визију историјског разрешења политичког ропства. Њен животни идеал сасвим је сагласан са идејом *романтизованог просветитељства*. Попут Змаја, била је уверена да се до вишег смисла националне

припадности може доспети једино просветитељским средствима, односно посредством знања. Изречено њеним речима, тако што се „пије чар/знанствености лепе смерно” (Стојадиновић 2008: 7). Једину сувислу припрему за остварење просвећене заједнице видела је путем уметности, у чему се огледа романтичарски сегмент просвећивања. Њен основни угођај обједињавао је две водеће идеје: „Самосвест о неуважавању властитог рада, али и о унижавању целокупног народа као слободе и права недостојног народа (...)” (Проле 2013: 374).

Била је чврсто уверена да је сложно, уједињено делање једини могући приступ. С друге стране, све политичке поделе, те сукоби како са језичким реформатором Вуком, тако и са црквеним институцијама, у њеним очима су представљали отежавајуће околности и даље су одлагали остварење политичких циљева. Напокон, темељно уверење гласило је да од политичког сазревања нема ништа без образовања, а управо је оно тако драматично недостајало. Не само да није било јавног признања и заслуженог поштовања за интелектуалне делатнике, него су они представљали мете поруге и агресивног исмевања. Посебно у њеном случају, када је било речи о жени интелектуалцу.

Многобројна су места на којима се Милица жали да су и она и њене песме лишене покровитеља, те да свако налази за сходно да по нахођењу „виче” на њу и списатељску делатност као њен животни избор: „За патријархална схватања српског друштва Миличиног доба, она се понашала мимо норми и чинила недоличне ствари. Зна се врло добро, у патријархалном друштву, где је место смерној српској девојци, шта за њу јесте и шта за њу није, а писање песама и богата кореспонденција са различитим мушкарцима, па макар они били угледни људи, никако није нешто што припада ваљаној девојци” (Протић 1986: 141). Уместо подршке по правилу је следила погрда. Уместо признања за труд и рад, у размени са околином најчешће је добијала покуде, по правилу је сусретала агресивно неразумевање.

Водећи романтичарски имџулс Милице Стојадиновић Српкиње видимо у њеном непристајању на статус и положај које су јој њена средина и њено време унапред доделили. Језгро отпора проиштицало је из свести да њен избор представља једини гарант будуће политичке слободе, а да је управо такав одабир проклињан као недостојан и неприкладан. Милица отуда није могла да разуме свет у којем је живела, нити да оствари било какву врсту сагласја са њим. Српкињи је било непривикливо да образовање, читање, поезија, комуникација са светом, све оно што је она препознавала као лек, као једино средство колективног оздрављења, већина око ње види као кужну заразу и нежељену болест. Због тога је уморна и побунила се. Бунила се против изостале институционалне подршке, због које бивају потпуно занемарени таленти и код мушке, а нарочито код женске младежи. Указивала је на то да су мајке прве у комуникацији са децом, што постаје потенцијални проблем онда, када њихове васпитачке обавезе нису подупрте одговарајућим образовањем, што је најчешће случај: „садашње изображење женско није ништа друго него уображење да су изображене” (Стојадиновић 2008: 235).

Због тога је огроман труд уложила у објављивање свог дневника, свог *magnum opus*. Свакако јој је превасходно било стало да себе представи широј јавности. Ипак, индиректну, скривену намеру јединственог пројекта дневника *У Фрушкој јори 1854*. видимо у намери да се деконструишу уобичајене примедбе и коментари како је оно што она чини патолошко и недопустиво. Представити себе и свој живот огољено, крајње искрено, онакав какав је, саопштити све своје стрепње и бојазни управо онима који те презиру представља гест изразите храбрости, посебно на почетку друге половине деветнаестог века. Приказивање себе као обичне младе жене која се бави необичном делатношћу, али поред ње обавља све кућне послове који се од ње очекују, имало је двоструки циљ. С једне стране, ваљало је помирити списатељски позив и сеоски живот, спојити у хармонично јединство управо оно што се тада сматрало неспојивим. С друге стране, исповедни тон циљао је на ненаметљиво, пријатељско, поверљиво саопштавање властитих идеја. Оне су се тицале критике отуђене грађанске класе, тезе да је образовање неупоредиво важније од стицања богатства, критике непризнавања интелектуалаца и изостанак подршке младима те, напokon, помирења између религијског и научног става идејом да човек слави Бога када себе просвећује. Последњи моменат сматрамо необично важним за рану српску модерност, јер настоји да укине овештало празноверје да системско учење и присвајање знања нужно значи раскид са религијском припадношћу и националним пореклом.

Притом, Милица није била ни прва, нити једина списатељица свог времена. Гледано из перспективе друштвеног положаја и финансијског статуса, она је свакако стајала најниже. Упркос или баш захваљујући томе, њен је отпор био најснажнији и најодважнији. Пружен у медију књижевности, истом оном због којег јој је непрекидно замерано, њеној је личности обезбедио извесну ауру, готово статус легенде: „Њеној појави непосредно су претходиле и Еустахија Арсић, Јулијана Радивојевић и Анка Обреновић, али је једино Врдничка вила постала легенда” (Ређеп 2010: 47).

„Живела ка тица у затвори”

На презир средине, романтичари су обично одговарали њеном променом – путовањем, а управо оно Милице није било на располагању. Додуше, путовала је два пута у Беч (1851. и 1854.) и била смештена код Вука и Мине Караџић, али из њене преписке јасно видимо да су њени финансијски, али и временски капацитети били екстремно ограничени. За разлику од познатика Љубомира Ненадовића, који путује без много оптерећења, „има план, али радо га са друштвом мења, у зависности од околности на које би наилазили” (Гикић-Петровић 2017: 10), Мина је била обавезана кућним пословима, односно „кућевним опстојатељствима”, непрекидним обавезама по кући и окућници, неговањем браће, болесног оца.

Док је сан о романтичарској слободи често поређен са летом слободне птице, Милица за себе саму каже како је „живела ка тица у затвори” (Гикић-Петровић 1987: 93). Тешко нам је да замислимо драматичнију опозицију романтичарском саморазумевању од птице затворене у кавезу. Та слика сугерише постојање капацитета и моћи за лет, али такође изостанак могућности, екстремну спољашњу ограниченост, скученост и затвореност. Спутаност са којом се Милице ваљало суочити била је у најмању руку двострука. С једне стране, неразумевање и увреде околине, а с друге спутавајуће животне околности, односно организација свакодневице која није била ни мало наклона њеном књижевном раду. И те како свесна свога положаја, Милица уочава да су промене на селу везане превасходно за природне циклусе, те да се сеоски начин живота одвија неисторијски. То ће рећи да сеоска средина није погодна за онога ко исписује свој књижевни сан о политичком ослобођењу до којег ће доћи у будућности. Трагизам Милице Стојадиновић Српкиње видимо у ангажману који није могао бити остварен у средини у којој је она провела највећи део свог живота: „Сеоски живот је понајвише једобразан, он не доноси много промена, изван промена у природи. Данашњи дан ми прође као и онај јуче (...)” (Стојадиновић 2008:11).

Конкретна искуства друштвености за Милицу су представљала изворе трауме. Она једноставно нису могла да послуже као животни ослонац. Отуда је искуство природе представљало заобилазни медиј посредством којег је Милица била у прилици да комуницира са историјским. Историјско је тако постало попут природног процеса у којем се смењују рађање и умирање. Миличин живот и рад сместили су се у расцепу између несретног историјског исхода који се догодио у давној прошлости и обећавајућег спасења које тек следи у неодређеној будућности.

Страно – Миличин антиромантизам

Миличин животни став прелио се и у њену књижевност. Непоколебљиву везаност уз нацију оличила је својим надимком. Српкиња је себе видела одређена националним тако да је судбину нације тумачила као своју властиту судбину. Разуме се, историјске турбуленције свих заједница, периоди успона и падова неминовно се одражавају на њихове припаднике, али у Миличином случају поистовећивање са властитом нацијом формирано је необично рано. Такође, било је везано за близак породични круг, а ишло је до крајњих граница, тако да је ван њега мало тога преостајало: „У кући свештеника Василија Стојадиновића, свакако се окупљало много људи који су судбину српског народа сматрали као своју” (Грковић 2010, 191).

Саживљавање са националним најпре се одразило на однос према страном. Својеврсно *обожаванье сѣраної* представљало је један од стубова поетике раног јенског романтизма. Новалисова фигура *досѣјансѣива нейознаѣиѣ* постала је препознатљива лозинка романтичарске склоности ка

необичном, неистраженом, скривеном. Једноставно речено, рани романтизам заступа идеју обогаћивања субјективности посредством изласка из уобичајених оквира, норми и хоризоната. Сврха излагања састоји се у сусрету са нечим другачијим, хетерогеним, нечим што је другог порекла и друге је врсте. Останак у навикнутом, живот и уметничко стварање у успостављеним координатама за романтичаре представља недопустив луксуз таворења, слабљења, сиромашења.

Два су основна смера романтичарског искорака. Први је ка прошлим временима, ка заборављеним историјама, ка скривеном благу прошлости које би ваљало ревитализовати. Други је пак ка страним културама, ка свим оним слојевима културних постигнућа који почивају с оне стране навикнутог, познатог и блиског културног круга. Страно је на тај начин представљано као изразито афирмативно, позитивно, исцељујуће. Новалисове *Химне ноћи* странца приказују као „величанственог, сугестивних очију” (Novalis [s.a.]: 9), а песма *Сйранац* слика људскост која није са овога света и од овога неба, него ужива привилегију топлијег и слободнијег ваздуха (Novalis [s.a.]: 57). Речју, странац отеловљује безбројне трансформације, друга је реч за индивидуалну слободу остварену путем неочекиваних промена. Штавише, поезија, били су уверени аутори сакупљени око *Айенеума*, функционише тако што „страно постојање разлаже у властитом” (Novalis [s.a.]: 384). Није потребно напомињати да то разлагање уједно значи и обогаћивање, ослобађање и потпомаже жељеном остваривању људскости.

Српкињин поглед на страно радикално је другачији. Уколико је за јенске романтичаре страно унапред укалкулисано као позитивно и пожељно, за Милицу је оно унапред окарактерисано као негативно и непожељно. Туђе је за Милицу оно окупаторско, тиранско, злокобно и поробљујуће. Ресурси за суочавање и коначно разрачунавање с туђином још увек се не назире. Спрам величине опасности призива се и моћни актер који је кадар да изађе на крај с њом. Као да једино Бог може да учини да се отарасимо пошаста страног. Отуда Милица призива Бога у помоћ, у жељи да од њега начини политичког и историјског актера, који ће извршити судбоносни преокрет и допринети поновном задобијању националне слободе:

Ти му Творче слогу ули
И удаљи злобе траг,
Небо српско ти разведри
И размрси судбе склад
...
После дуге тамне ноћи
Нек му зоре сине зрак.
(Стојадиновић 1995, 35)

Изубљени рај велики је романтичарски мотив – а он се код Милице огледа у губитку старе славе, у некадашњој средњовековној величини и моћи њеног народа. Дуга тамна ноћ наступила је инвазијом туђина, окупа-

тора друге нације и друге вере. Потврђивање властитог у таквим условима је саморазумљиво повезано са негацијом, са одбацивањем и прогоном туђина. Ђорђе Рајковић сведочи како је код Милице функционисала једноставна једначина: „Колико јој је родољубље омилило, колико је мрзела на дух туђински” (Рајковић 1950: 182).

Три лица страности: територијална, културна, емотивна

Мржња према туђини, односно несклоност ка *иџериџоријално сџраном* обликовала је и Миличину личну судбину. По свој прилици прошена током свог боравка у Бечу, она је одбацила могућност да напусти завичај и живот проведе негде другде. Тако њен јединствени дневник доноси и белешку драгоцену за разумевање животних одлука. Премда није гајила илузије о својим перспективама у домаћем, тврдо је одбијала да срећу потражи у страном: „[У Бечу] после су говорили да им с...[снаја] будем, али моје српско срце није могло на тај предлог пристати, јер нема овај свет ни титула ни блага за које би ја отпадница од мог рода била, па ма моја будућност тако суморна у моме народу била, као што ће и бити” (Стојадиновић 2008, 16).

Такав резон је био у супротности са животним одлукама Вука Стефановића Карацића, са којим је била у континуираној преписци. Због тога не чуди његов савет према којем живот у туђини ни на који начин не штети националној припадности и не чини нас нужно мање оним што јесмо: „Не пуштајте Ви тога Вашег Нијемца ако му не налазите друге мане осим што није Србин. И ја сам се оженио Њемицом па зато ниједну длаку мање нијесам постао Србин него што сам прије био, или што бих био да сам узео макар какву Српкињу” (Гикић-Петровић 1987: 155).

Имамо ли у виду несклоност средине, непријатности са којима се сусретала на свакидашњем нивоу, није било сасвим очекивано Миличино тврдоглаво инсистирање на останку у њој. Тиме долазимо до друге страности која је играла обликотворну улогу, тј. до *кулџуралне сџраносџи*. Наиме, романтичарски идеали су превасходно били везани за свет града, за урбано искуство. Далеко од сваке сеоске изолације, дух романтизма доноси тежњу за излазак из сваког облика друштвене спутаности. *Биџи урбан за романџичаре значи џросџо изаџи на крај са служењем у којем нема џосџодара* (Blanchot 1969: 259). Задатак романтизма лежи управо у еманципацији од служења без господара, односно од анонимног господара, чија моћ почива у томе што нема име, нема порекло, али нам ипак заповеда. Таква врста императива доноси романтичарски ентузијазам према природи и хтење за сједињење с њом.

Какви год били разлози због којих се Милица тако касно преселила у град, остаје ван сваке сумње како није била ни мало фасцинирана културним донетима градског живота. У том светлу су занимљиве њене критичке опаске које бележе патолошке и коруптивне тенденције код српске грађанске

класе. Одсуство било каквих фолклорних одевних момената, по којима би се могло препознати етничко порекло код Милице је наишло на снажну осуду: „А ови предамном племићи наши изгледаше и у свачем се показиваше као прави отуђеници” (Стојадиновић 2008: 27). Поред тога, Милица бележи искварени српски језик, испуњен туђицама махом пореклом из језика политичке моћи – немачког. Надаље, увиђа изразито материјалистичке вредности грађанске класе. Саме по себи, оне су разумљиве у раној модерности, али Милица упозорава на изостанак подршке културној сфери и културним делатницима, а без ње се не може очекивати национални културни развој: „Наши богаташи гледе да су сјајни са оделом и накитом, на олтар просвете гдекоји мало што, а гдекоји ни мало не дају” (Стојадиновић 2008: 193). Речју, градска средина није у Милициним очима стекла превагу када је реч о месту уметничке припадности и самоостварења. Остаје ипак утисак расцепа, у којем је превагу однела лична приврженост породичном огњишту: „Мене зову у Шабац да учим неколико отмених девојчицах, али ја мислим да мени јошт учитељ треба, а не да ја кому будем. Притом је тешко преко прага очиног прећи, и кући својој збогом остај рећи” (Пешић 1957: 53).

Антагонизам сеоске и градске културе обликовао је Миличину личност. Из перспективе сеоске неизвештачености и искрености критиковала је лицемерје, површност и дволичност градског живота, његов изразити материјализам, лишен интереса за остварење виших националних циљева. Међутим, ускогрудост сеоске средине, њену учмалост и малодушност према елементарним облицима образованости, нападала је са становишта грађанске културе. Премда се ничега није плашила толико, колико да постане “отпадница” од свог народа, за Милицу Стојадиновић Српкињу можемо да кажемо да је то постала у двоструком смислу – *сеоска отпадница од града, а уједно и градска отпадница од села*. Једноставношћу се борила против градског помодарства које је колонизовало два значајна сегмента постојања – језик и одевање. Са становишта образоване представнице грађанске културе бранила је властито достојанство од свих облика грубог неразумевања своје сеоске средине.

Трећи облик страности који препознајемо код Милице односи се на *емоћивну сираносиј*. Будући да се осећала туђа у своме свету, наша песникиња је своје осећање настојала да објасни сукобом образованости и необразованости. Уверена да је сазнавање исто што и уљуђивање, Милица заступа тезу да се у образовању крије основа међуљудског разумевања, без којег је тешко замислити заједнички живот. Због тога није била склона да поклони своје срце некоме ко не дели њене склоности и не поштује сличне вредности. Будући да је одбила брачне понуде туђина, као и необразованих земљака, њен је хоризонт могућности био поприлично сужен. Нажалост, није јој се посрећило да њену руку затражи песник. Отуда је *емоћивна сираносиј* била основни угођај Миличиног живота.

По својој изворној вокацији, романтизам је потрага за различитим, истицање властите посебности, учење индивидуације. Прво поетичко правило

романтизма гласи да стварање нема смисла уколико уједно није израз сензибилитета аутора, увек смештеног у неком амбијенту, на одређеном простору и месту. Истина је да су романтичари излаз из властите временске и просторне ограничености умели да потраже у додиру са давно прошлим временима или са удаљеним културама. Међутим, чак и када су то чинили, сврха сеобе била је у несвакидашњем тренингу субјективности, њеном искушавању у хетерогеном амбијенту, одразу након сусрета са различитим културама, другачијим временима, светлом, бојама и мирисима. Томе на супрот, Милица је најчешће била заточена у хомогеном, истоветном, једноличном. Њен поглед у прошлост био је ограничен на националну културу, превасходно на фолклорну баштину, обичаје и нематеријалну традицију чије је специфичности преносила Вуку. Други моменат био је везан за присвајање искуства о некадашњој моћи, о слави несталој захваљујући несклоној историјској судбини. Искораку ка страним културама није била склона.

Поетски домети у писмима, не у песмама

Лишена како љубави, тако и испуњења у прошлом и у културно страном, Милице је преостало једино *пријатељство* као последњи преостали резервоар романтичарског испуњења. Била је више него свесна значаја пријатељства, уверена да „пријатељ може душу и срце излечити” (Гикић-Петровић 1987: 66). Дирљива су места, можда и поетски најснажнија, у којима се Милица обраћа Мини Карацић у настојању да изрази своју пријатељску наклоност. „Душо душе моје” (Гикић-Петровић 1987: 97), издвајамо као изванредну артикулацију романтичарског сензибилитета према пријатељству. Када је неко душа наше душе, онда у њему препознајемо много више од сродне душе. Признајемо најинтимнији облик заједништва, пријатељску љубав која почива на нераскидивој блискости. Славимо живот који има смисла само у међусобном додиру и размени. Одушевљено истичемо оно што нас чини истински живим. Наиме, у романтизму настаје култ пријатељства, превасходно везан за неопходност изражавања осећања, искреног отварања унутрашњости и стварања заједништва посредством ентузијастичне кореспонденције писмима. Имамо ли њега у виду, схватићемо због чега се најснажнији поетски изрази Милице Стојадиновић Српкиње налазе у њеној преписци, а не у поезији, где бисмо их очекивали. Када се својој пријатељици обраћа у песми Милица не досеже неке поетске домете вредне спомена:

Хвала теби на спомену
Којим духу дајеш моћ
Гоњеном од ниски душа
Да не клоне сад у ноћ
(Стојадиновић 1995: 31)

Међутим, у преписци је далеко поетичнија и изражајнија: „У Фрушкој је лепо, али ја сам само онда живела када си ти овде била, а од тада нема за ме ништа, мој је душевни живот престао, престао у сваком смислу, и ја сам мртва” (Гикић-Петровић 1987: 129). У контексту несклоне средине, у којој не само да нема подршке за оно до чега јој је највише стало, него наилази на непрекидна оспоравања, пријатељство је за Милицу представљало својеврсну игру на све или ништа. Пријатељство је једини прави додир са животом јер посредује читав свет, од њега зависи хоће ли живот остварити елементарну смисленост, или ће се испоставити као недовољно вредан живљења.

Миличин романтизам посредством преписке, а не у песмама, обликује обрасце комуникације путем којих омогућава естетску идентификацију (Georg 2023: 49). Уверена како је пријатељска љубав имуна на просторну удаљеност, Милица поручује како јој је сећање на удаљену пријатељицу представља фантазирану, естетизовану партнерку током сцена из свакидашњег живота: „И ја сам не мање твој мили облик, у мојим грудима дубоко уписан, у моју домовину донела, који ми је верни сав друг по мојим усамљеним стазама овуда” (Стојадиновић 2008: 127). *Као савар сећања и фантасирања, пријатељство представља својеврсну гаранцију романтичарске еџисџенције*. Она је најприкладније артикулисана у писмима, јер се у писмима Милица изражавала непосредно, искрено и без задршке. Када је пак прелазила у медиј поезије, њен је језик постајао извештаченији, неспретнији, а израз незграпнији.

Њено лично објашњење Вуку спомињало је писање у магновењу, односно недостатак времена за редакцију и коректуру песама. Нема ни код интерпретатора од самих почетака илузија о неком посебном квалитету Миличаних песама, с тим што се поједини одлучују да као разлог нагласе романтичарску „инспирацију”: „Иако је сав свој живот посветила поезији, Милица није, на жалост, одговарајућу пажњу поклањала раду над својим стиховима. Прихватајући романтичарско уверење о богом даном песнику и довољности самога талента, она се ставља насупрот оним песницима који, по њеним речима, ’дуго сироту главу лупају, док их не што на папир не излупају’. У свом дневнику она има једну карактеристичну песму у којој пева: али кога вила певати научи / тај се с својом главом за дуго не мучи, / јер му песме слазе са неба висока (...)” (Радовановић 1981: 135).

Насупрот тези о небеском пореклу песничке инспирације, истичемо потпуно антиромантичарске животне оквире у којима је настајала Миличина поезија. Спутана оскудним образовањем, изостанком приступа адекватној литератури, са врло ретким могућностима усмене размене, оптерећена свакидашњим и тежобним паорским дужностима, обавезама према ближњима, лишена истинске љубави, могућности да путује, екстремно оскудних материјалних домаћаја, Милица Стојадиновић Српкиња није имала шансе да се оствари као врхунска романтичарска песникиња. Као да је и сама знала да ће јој љубав или пријатељство пружити неопходну снагу за остваривање животних задатака које је пред себе поставила, а да је без њих неповратно

изгубљена. Тамо где на тренутке досеже поетске висине, тамо она пише писма одсутној и удаљеној пријатељици, коју ретко виђа и од које нередовно стиже глас. Тамо се чује крик Миличиног срца у очајничком настојању да за себе стекне и у сећању задржи непроцењиво драгоцене моменте уметнички артикулисане међуљудске размене. Размене која је њој дословно живот значила.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГИКИЋ-ПЕТРОВИЋ, Радмила (1987.) *Милица Вук Мина*; КЗНС; Нови Сад.
- ГИКИЋ-ПЕТРОВИЋ, Радмила (2017.) „Хајде дома, доста с' путовао”, *Љубомир Ненаговић/Милица Стојадиновић Српкиња*; Издавачки Центар Матице српске; Нови Сад; прир. Р. Гикић-Петровић.
- ГРКОВИЋ, Милица (2013.) Извори родољубља Милице Стојадиновић Српкиње; *Милица Стојадиновић Српкиња. Обнова романџике*; Логос; Бачка Паланка; прир. Д. Вујков.
- КЛЕУТ, Марија (1990.) *Из колебе у дворове јосидске. Фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*; Матица српска/Институт за књижевност и уметност; Нови Сад/Београд.
- ПЕШИЋ, Радмила (1957.) *Милица Стојадиновић Српкиња према преписци с Вуком Карацићем; Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*; књ. 23; свеска 1-2.
- ПРОЛЕ, Драган (2013.) *Унутрашње иностранство. Филозофска рефлексја романџизма*; ИКЗС; Сремски Карловци/Нови Сад.
- ПРОТИЋ, Предраг (1986.) *Сумње и надања. Прилози истраживању духовних кретања код Срба у време романџизма*; Просвета; Београд.
- РАДОВАНОВИЋ, Стеван (1981.) *Српске јесени XIX века*; 9. мај. Београд.
- РАЈКОВИЋ, Ђорђе (1950.) *Изабрани списи I. Биографије књижевника*; Матица српска; Нови Сад 1950.
- РЕЂЕП, Јелка (2013.) Историја и усмено предање у делу Милице Стојадиновић Српкиње; *Милица Стојадиновић Српкиња. Обнова романџике*; Логос; Бачка Паланка; прир. Д. Вујков.
- САВИЋ РЕБАЦ, Аница (1988.) *Милица Стојадиновић Српкиња; Сјудје и олеги I-II*; Књижевна заједница Новог Сада; КЗНС; Нови Сад; прир. Д. Зличић.
- СКЕРЛИЋ, Јован (2008.) *Милица Стојадиновић Српкиња. Књижевна слика; наведено према Милица Стојадиновић Српкиња; У Фрушкој гори 1854.*
- СТОЈАДИНОВИЋ, Милица Српкиња (1995.) *Мојој Фрушкој гори; Песме*; Папирус; Нови Сад 1995; прир. Д. Вујков.
- СТОЈАДИНОВИЋ, Милица Српкиња (2008.) *У Фрушкој гори 1854*; Логос; Бачка Паланка 2008; прир. Перо Зубац.
- ФРАНКЛ, Лудвиг Аугуст (2002.) *Милица Стојадиновић – Српкиња*; Световид/Пегаз; Београд/Бијело Поље.

- BLANCHOT, Maurice (1965.) *L'Entretien infini*; Gallimard; Paris.
- DE WAELEHENS, Alphonse (1961.) *La Philosophie et les Expériences naturelles*; Phaenomenologica; Martinus Nijhof; La Haye.
- GEORG, Jutta (2023.) *Philosophie der Freundschaft*; Brill/Fink; München/Paderborn.
- NOVALIS, (1965.) *Јован Schriften*; Band II; Das philosophische Werk; Stuttgart 1965; Hg. R. Samuel.
- NOVALIS, [s.a.] *Werke in einem Band*, Hg. W. von Scholtz; W. Hädecke; Stuttgart.

Dr Dragan Prole

THE ROMANTICISM OF MILICA STOJADINOVIĆ SRPKINJA: FOUR FACES OF FOREIGNNESS

Summary

The leading romantic impulse of Milica Stojadinović Srpkinja can be seen in her refusal to accept the status and position that her environment and her time had predetermined for her. The core of her resistance stemmed from the awareness that her choice represented the only guarantee of future political freedom, while such a choice was cursed as unworthy and inappropriate. Thus, Milica could neither understand the world she lived in nor achieve any kind of harmony with it. Unlike early Romantics, who preconceived the foreign as positive and desirable, for Milica, the fundamental form of the foreign was characterized in advance as negative and undesirable. From her perspective, the foreign is what is oppressive, tyrannical, sinister, and enslaving. In the second part of the article, the author analyzes the territorial, cultural, and emotional foreignness that shaped Milica's life and literary opus.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Др Зорана Ђинђића 2
proledragan@ff.uns.ac.rs

Мср Радослав Докмановић

ИСТОРИЈСКА ГРАЂА У АНДРИЋЕВОЈ ПРИПОВЕТКИ *МУСТАФА МАЦАР*

У раду се представљају историјски извори које је писац користио као грађу у обликовању приповедног света *Мустафе Мацара*. У питању су хронике фрањеваца Мија Батинића и Николе Лашванина, затим летопис Муле Мустафе Башескије, те историја Босне Сафвет-бега Башагића. Уз текстуалне предлошке из ових списа прилажу се и одговарајућа места из приповетке, како би њихове везе, сличности и разлике биле лако уочене.

Кључне речи: историјски извори, фрањевачке хронике, Османско царство, Босна.

Не мање него као узор приповедачког умећа, хуманистичке мисли и савршеног језичког израза, Андрић у општој свести српског читаоца важи и као *йоуздан* историјски писац. Основно познавање историје и поверење у сопствену традицију, као и ауторитет који са собом носи признање оличено у Нобеловој награди, српског читаоца води ка томе да уопште не сумња у Андрићеву слику османске Босне као *историјску*, то јест такву која – на онај начин на који је књижевна фикција то у могућности да чини – *хоће* да пренесе и *пренеси* извесну историјску истину, а не представља тек пуки историјски оквир за неки приповедни садржај. У том поуздању вероватно се скрива и један од разлога са ког је то начело историчности, које у пуном смислу одређује Андрићеву литературу, у њеним академским интерпретацијама најчешће било потиснуто, а историјска заснованост Андрићевог приповедног света остала прилично неистражена. Изузетак у овом погледу свакако чине студије *Историјски извори Травничке хронике Иве Андрића* Мидхата Шамића (1962) и *Историјски оквири Андрићевог романа 'Омер-паша Лаћас'* Радована Вучковића (1996), где су историјску грађу којом се писац користио аутори исцрпно истражили и упоредили са одговарајућим местима у самим романима.¹

¹ „Могло би се рећи”, закључује Шамић, „не би било претјерано рећи – да се из Андрићева романа може научити – што се тиче историје овог периода Босне, у погледу цјелине,

У досадашњој литератури о приповетки *Мустафа Маџар*, која броји преко тридесет текстова, недостаје управо рад који се бави њеним историјским изворима. Тај недостатак је утолико приметнији што је у оном делу критичке рецепције који Андрићеву књижевност оспорава са имаголошких позиција упућено на историјску неутемељеност њене приповедне мотивације,² док је у интерпретацијама које ову причу афирмативно оцењују, уз свега неколико изузетака,³ њен историјски карактер сасвим запостављен. Овде ћемо, дакле, указати на историјске изворе и конкретне текстуалне предлошке које је писац користио обликујући свет своје приповетке, чиме ће тај аспект пищевог уметничког поступка бити осветљен, а различите недоумице у тумачењу бити отклоњене.

Са сигурношћу знамо да је Андрић користио следеће изворе:

- а) Fra Mijo Vjenceslav BATINIĆ. *Djelovanje franjevaca u Bosni i Hercegovini za prvih šest vjekova njihova boravka I–III*. Zagreb: Dionička tiskara, 1881–1887;
- б) Nikola LAŠVANIN. Izvadak iz ljetopisa fra Nikole Lašvanina. (pr.) Ćiro Truhelka. *Гласник Земаљској музеја у Босни и Херцеговини IV* (1889), 127–134;
- в) Mula Mustafa BAŠESKIJA. *Kronika Mula Mustafe Bašeskije*. (prev.) Riza ef. Muderizović. *Гласник Земаљској музеја у Босни и Херцеговини XXX* (1918), 29–102;
- г) Safvet-beg BAŠAGIĆ-REDŽEPAŠIĆ. *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*. Sarajevo, 1900;
- д) Миленко ВУКИЋЕВИЋ. *Српски народ, Црква и свешћенство у Турском царству од 1459. – 1557. године*. Београд, 1896.

То су извори које, с изузетком Башескијиног летописа, писац цитира у својој докторској дисертацији, писаној у исто време када је настајала и приповетка о Мустафи Маџару. Не може, међутим, бити сумње у то да је и Башескијин летопис Андрићу био познат, пошто је на часопис у којем је објављен вишеструко упућивао.

ГЛАВНИ ЈУНАК

Као иницијални подстицај за изградњу lika Мустафе Маџара Андрићу је послужио кратки извештај о турском насилнику Маџар-Алији из хронике фра Мија Батинића:

па чак и детаља – исто толико колико из једне добре историјске монографије, ако не и више” (2005: 244). Вучковићев став је нешто ублаженији: *Омер-џаџа Лајлас* „може се прихватити и као једна интерпретација тадашњих прилика и личности, поуздана готово у мери колико и оне несигурних домаћих историчара или мемоариста слабога памћења”; „иако је много тога измишљено и исконструисано”, вели он, „убедљивост историјског садржаја... заснива се у присној вези пищевој са поднебљем о коме говори и садржајности његове рефлексije о Босни и инспирацијама њеном трагичном судбином” (1996: 225).

² Вид. RIZVIĆ 1995: 66–84; МАНМУТЋЕНАЛИЋ 2015: 143; ИМАМОВИЋ 2021.

³ Вид. Мирковић 2009 [1938]: 46; ЛЕОВАЦ 1979: 49; САМАРЦИЋ 1981.

Кроз то вриеме особито је трпио сутјески самостан од Маџар-Алије из Добуја. Међу осталими његовими недјели онајтеже бијаше оно, што почини дне 18. листопада. Тај дан дође са својим другом Комја-агом, Сарајлијом, у Сутјеску, те из пушке ранише у бедру фра Филипа Лаштрића, а гвардијану фра Николи Главочевићу два зрна кроз рукав протјераше. Следиће ноћи уби Маџар-Алија Комја-агу под Сеоцима, а бег Биелопољковић пренесе љешину по ноћи у Сутјеску, те худи фратри на правди штетоваше 500 гроша. Ал ни убојица није се наносио главе, јер похвалив се у Сарајеву, да је и једног Турчина погубио, скоче се баше и удаве га на мјесту (1881–1887, III: 91).⁴

Маџар-Алију помиње и Мула Мустафа Башескија на почетку свог летописа, али само именом, у попису убијених у Сарајеву при побунама 1747–1756:

Маџаревић, брат Алије Маџаревића (1918: 29)⁵

Из Батинићевог извештаја писац је преузео следеће елементе: део имена Маџар-Алије који указује на његово етничко порекло; долазак у манастир Сутјеску и напад на двојицу фратара; друга Комја-агу, који у причи постаје Абдуселамбег. Док у предлошку Маџар-Алија у манастир долази заједно са Комја-агом, у причи Мустафа Маџар у манастир долази сам, а Абдуселамбега среће касније на путу ка Сарајеву. Видимо и да је хвалисавост Маџар-Алије, због које је овај насилник настрадао, писац пренео на лик Абдуселамбега те од ње начинио његову главну, и такође кобну, карактерну црту.

На мотив конвертитског комплекса, којим је Андрићев јунак снажно обележен, као и на његово обесно и окрутно понашање, могао је утицати пример ова два потурчењака, из 1736. године, у време рата са Русијом:

Бивши се потурчили Антун Ловрић-Боло и њеки Стево из Сутјеске, стадоше оба прогонити фратре и католике тако, да очевидац не узтрчаје се узпоредит их с Антикрстом. Кроз више дана ни једно кршћанско чељаде у Фојници не смјеше се на двор помолити, будућ су обојица непрестано ходала по варошу, праћени од многих турских безпослењака, с бубњи и свиралами, а вишепут и покрај самостана пролазили, псујућ и погрдјујућ све, које би срили, куће лупајућ и прозоре разбијајућ, уз

⁴ У литератури је на овај предлог најпре упутно Никола Мирковић (2009 [1938]: 46). Мирковић је изгледа мислио на летопис фра Бона Бенића, а не на Батинићев, на шта нас наводи његово указивање на Алију Маџара *Добујанина*, како га именује Бенић (1925: 6). У том случају је делимично погрешно, јер је Бенићев летопис, који по настанку претходи Батинићевом и служи му као извор, објављен тек 1925., две године након настанка Андрићеве приповетке, док је Батинићев објављен још 1881. Извештаји о Маџар-Алији у ова две летописа су веома слични, али нису исти. На Мирковићев навод касније упућују Славко Леовац (1979: 49) и Мухсин Ризвић (1996: 74), док цео пасус из Батинићеве хронике наводи Иван Ловреновић (2013: 16).

⁵ Исто место у савременијем преводу Мехмеда Муџезиновића гласи: „Мађар Алија / Брат Алије Мађара” (BAŠESKIJA 1997: 33).

крику: „Хоћеш се потурчити”. Ови и слични нападаји на особну сигурност понављали су се широм све Босне и Херцеговине проти фратром и кршћаном, а да тому није било лека од стране државне области (ВАТИЊИЋ 1881–1887, III: 57).

Долазак Мустафе Маџара у причи такође прате бубњари и трубе; он се хришћанима обраћа речима „крмци крмски”, „бије кога год стигне и сретне” и разгони „хришћане с таквим бијесом да ни Турци нису волили да га сретну”.⁶ Сви ти чиниоци овај извод чине вероватним предлошком за Андрићеву причу.

БАЊОЛУЧКА БИТКА

У фрањевачким хроникама се писац информисао и о Бањолучком боју, који се збио 1737. године. Најпре, заузимање Бање Луке од стране Аустријанаца и домаћих хришћана, Батинић описује овако:

Бањалучки мухамеданци уплашени овом навалом, пребјегли су у град, а кршћани, држећи да је надошло вриеме њихова ослобођења и турскога пораза, провалише у празне куће и разнесоше све боље покућство, које Турци у хитњи оставише (1881–1887, III: 62).

У приповетки налазимо следећи опис:

А кад Аустријанци опколише Бањалуку и раја сатјера Турке у град а варош опљачка, све босанске војске сиђоше на Врбас.

У мотивацији плана за напад који је сковао Мустафа Маџар, Андрићу су послужили и Батинићев и извештај Николе Лашванина:

Аустријска је војска међутим приспјела под Бањалуку и... [није] смјела приметити борбе с непријатељем, већ се је задовољила градњом сплави на горњем Врбасу... [...] Нашавши на Врбасу готове сплави, бијаше му [Али-паши] лакшо војевати на обе стране Врбаса (ВАТИЊИЋ 1881–1887, III: 62–63).

Међу то Турци мислећи с коју ће страну на њих ударити, а дође им један старовирац и рече: Ако их не добијете с ову страну, с ону нигда, зашто их је много. Удиљ га Турци послушав појдоше и придоше риду Врбас коњици на коњих, пишаци начинише мост од ужа и од конопах и тако од Подрашнице до Бањалуге нигди турска војска не иде путевим него све шумом, нит паша даде обноћ ватре наложит, да их ђаури не-подпазе, а кад би у недиљу 4. коловоза полагаано привукоше се к стражи, коју приварком изсикоше, потомтога удрише изненада на Немце, који

⁶ Сви наводи из приповетке дати су према издању Андрић 2017.

сиђаше тер играше, који мису слушаше, ники Бога мољаху, ники ручак справљаху, ники трпезу стераху, ники ракију пијаху, ники се по празних кућах турских скитаху... (LAŠVANIN 1889: 130).

Док је према изворима турска војска на Врбасу заузела сплавове које су изградили Аустријанци, а идеја за то потекла од неког „старовирца”, у приповетки сплавове праве Турци, а пресудна улога је приписана Мустафи Маџару:

Али нађоше Аустријанце надмоћне и не смједоше ударити на њих све док Мустафа Маџар не изради план: да се, мало повише, начине сплавови и ноћу спусте низ воду, а у свитање да војска нагрне преко њих и изненади Аустријанце.

О самој бици, која је представљена у свим изворима, најречитији је текст Савфет-бега Башагића:

На Бањалучком пољу разреди војску овако: Мехмед капетана зворничкога и све серхатске капетане стави на десно крило, од четири занцака алејбеге са зајимима и спахијама на лијево крило, а он сам с војском од 32 котара, које су предводиле кадије, с јењичарима постави се у срце војске. У то ненадано низ брдо удари ћесарева војска. Битка се приметне и након два сахата љутога покоља Турци извојште побједу. Од Нијемаца, што не паде на бојноме пољу, то се подуши у Врбасу. Док је остатак ћесареве војске прешао преко ћуприје, дотле се Турци одморе, па опет сложене ударе. У првом јуришу четири коња погину под Мехмед капетаном а он рањен и гологлав с голом сабљом пјеше улетје међу непријатеље и врати се натраг. Кад му Али паша дадне свога коња, доламу и челенку, замота рану, па се опет постави на чело свога крила. Само с таквим јунаштвом Бошњаци су могли толикој сили одољети.

Пет јуриша учињено је до запада сунца. У задњем јуришу порену Турци ћесареву војску, која грну прама ћуприји. Ну ћуприја пукне у стисци, те, што не погину, подуши се у Врбасу. Остатак, који се заврнуо с ону страну Врбаса по ноћи остави све шаторе и топове, па почне бјежати прама Сави. На брзу руку паша дадне начинити сале, па пребаци неколико стотина коњаника, који оду у потјеру за непријатељем (1900: 97).

Овај Башагићев текст рађен је према врло опширном опису битке из пера савременика битке Омера Новљанина, у којем је издвојена улога Мехмед-капетана, чија нас издвојеност у бици, храброст и ратничка умешност подсећа на Андрићевог јунака.⁷

Свршетак битке у приповетки два је пута означен насиљем над домаћим хришћанима, једном као „сјеча раје”, други пут као „покољ раје и плачка”.

⁷ Судећи на основу тога што се у Новљаниновој хроници не могу пронаћи места слична тексту приповетке, да се закључити да Андрићу тај спис није послужио као предложак, иако му је био доступан у немачком преводу (ÖMER EFENDI 1789). Вид. NOVLIJANIN 2010.

У изворима се, као што видимо, користи управо реч „сјећи”, мада се указује и на другачије поступке победничке војске:

Нешто заробе, нешто посијеку, а остало – обрaтив се на јуначко веледушје с ријечима: ако бога знате и свеца љубите, немојте нас више прогонити – спаси се преко Саве (BAŠAGIĆ-REDŽEPAŠIĆ 1900: 97).

Батинић, с друге стране, опширно говори о томе како су хришћани ипак били поштеђени, мада су сами фратри претрпели насиље и били одведени у сарајевску тамницу:

Глас, да су Турци разбили кршћанску војску и почели се славодобитни враћат својим кућама, тужно одјекну у срцих католика, а напосе фрањеваца, те су мрли од страха, познајући крволочност и биес својих господара, кад им се пружи и најмањи повод, да се разгњеве. Први бише на реду бањалучки кршћани, који су се полакомили за плиеном, те чим се разиђе војска ослободитељица, мјестни мухамеданци учинише виеће, како да им се освете. Након дуга договора превлада савјет старијих и умјеренијих, да се ништа не чини за то кршћаном, говорећи: „Ако је наша раја и скривила плиенећ наше куће, она ће то и надокнадити; ако ли ју пако изсјечемо, остат ће нам куће за увiek празне, дапаче и срушит ће се, будућ је нама мрзко радити, а неупутно просити”. Посве су другачије говорили они мухамеданци, који су били из средине Босне, а сада се враћали на своја огњишта. Они су смрћу и затором приетили колико фрањевцем, толико и католиком ради тобожње издаје. И најближја околина везирева хлепила је за осветом, те премда је Али-паша био човјек у свакоме погледу мудар и опрезан, мораде попустити обћој разјарености, пак дозволит најстрожију изтрагу и обећат строго педипсат кривце. Стигавши у Травник, препусти циелу ствар свому љубимцу Мехмед паши из Корче, а овај повјери свому сину, давши му у ту сврху пашину кескин-бујрунџију (оштру заповијед), да оде у сва три самостана и доводе повезано гвардијане, те све остале „који се конопом пашу”. Видећи то фрањевци у Фојници и Крешеву, дадну многе јаспре везиреву изасланику, само да пусти у миру бискуп Деливића и другу браћу, дапаче скочише и њеки сусједни Турци те се ујамче за фратре, да нису о издаји радили. Међутим пашалије одведу оба гвардијана, фојничког и крешовског у Бусовачу, да ту дочекају пашу, који је имао туда проћи у Сарајево и собом ствар извидити. Обавивши овако насиље на речена два самостана, исти изасланик оде с пратњом и у Сутјеску, камо дођоше пјевајући, пак одсједоше под једним бристом. Изасланик позва гвардијана Бенића и Турке сусједе, пак проштивши наредбу, заповиједи, да се сви фратри на пут спреме. [...] „У томе апсту (тамници) бисмо десет дана, а сваки дан долазили су хабери, да ће нас на колац набити све тројицу. [...] Опет нас послаше у апст, они пако начинише илам добар по нас и Пашић га однесе к паши, а паша нам га лиепо бујуриса (потврди) и ми дадосмо онди блага три кесе и пђ. Кад нам једну вечер даде изум (дозволу), да идемо, рече да се пазимо од баша те нам даде два своја момка и допратише нас до Латинлука, а ми кад се добависмо коња, да видиш како се по ноћи бјежи дома” (1881–1887, III: 64–66).

Међутим, само две странице потом, након победе турске војске код Ужица 1738. године, каже нам се да Турци:

кукавну рају изсјекоше, повјешаше и у робље окренуше (ВАТИЊИЋ 1881–1887, III: 68).

РАТ СА РУСИЈОМ

Рат са Русијом из 1736. године у изворима се помиње у записима о регрутацији војске у Босни и о вестима о рату које су касније стизале.

Исте године дојде (неколико ријечи нечитљиве) у Сарајево из Цариграда, да се пишу бешлије и сејмени по Босни протива Москову и уписавши се не само одоше они, него јоштер четир босанска алајбега са свими зајими, бези, спахијам од свију крајина нефери све по три оправише четвртог и ове године нигди се не удрише, него само чете идоше, које кад добише, а кадкад изгубише. Босанске бешлије поробише у Каравлашкој Турској нека села и манастире влашке, вратише се тужећ се на глад и на зиму... (LAŠVANIN 1889: 129).

Код Батинића можемо видети како се тај рат одразио на домаће хришћанско становништво:

Турска несретно је сада ратовала с Перзијом, а Руси су побједоносно напредовали у Криму проти њезиним савезником Татаром, гдје им допадоше руку градови Азов и Перекоп, дапаче и татарска приестолница Багчисераи. Ови порази веома смутише све, а напосе босанске мухамеданце, да су ови планули мржњом на кршћане, а циелу кривњу за руску навалу обарали на домаће фрањевце, те су на њих изкаљивали своју освету, како то свједочи бискуп Деливић у споменутом рујанском листу. У коловозу стиже виест, да је Porta службено навестила рат Русији, а уједно стиже много благо, да се пишу сејмени и бешлије, а када се пописах, одоше с њими многи бези и нефери, вођени од четири босанска алајбега, тако, да све три човјека одпремише четвртога (1881–1887, III: 56–57).

[...] проти Русу било дигнуто 5000 спахија, осим иних нередовних чета [...] (60).

Међутим непрестано стигивали су неповољни гласови у Босну о напредовању кршћанског оружја и турским порази. Босанске мухамеданце највише разтужи виест, да су њихове чете у Криму листом заглавиле. О тому фојнички летописац слиедеће приповиједа: „Узмавши Руси на вјеру Азов (Озију), почеше пушћати Турке из града без икакве заприеке; ну њеки од Бошњака, да покажу своје јунаштво, тргнуше сабље и стану сјећи Москове; ал у зао час по се, јер их опет све врате у град и што бијаше просте војске изсјекоше, а што госпoде засужњише. Међу овом бијаху многи босански бези, да их није нигда више допало робства” (67).

Код Башагића налазимо на податак о већем броју војника:

Под јесен године 1736. под заповједништвом беглербега Бећир паше Ченгића 20.930 Бошњака и Херцеговаца отишло је у јужну Русију, да тамо чува границу. [...] У томе жалосноме стању изгубивши у Персији и Русији преко 20.000 најбоље своје војске [...] (1900: 94–95).⁸

Дугогодишњи сукоб са Персијом може осветлити помињање топонима Ерзерум као места у којем је боравио главни јунак, пошто је Ерзерум град који се налазио на путу између Истанбула и Персије.

Рат из 1736. године само је један од неколико које су водиле Османска и Руска царевина. У Башескијиној хроници говори се о оном из 1769. и у попису 40 сарајевских ага који су под својим барјаком повели по 50 војника на Русију, налази се неколико с именом Мустафа, а Башескија наводи и да се један од њих, Хаџи Мујага, „показао јунаком на бањалучкој војни” (1919: 43).⁹ Међу тим агама био је и један Хаџи Мујага Делалић, чије презиме носи ага под чијим је барјаком у рат отишао Мустафа Маџар.

ДОЛАЗАК КУЛ-ЋЕХАЈЕ

Долазак кул-ћехаје Лутфибега на крају приповетке мотивисан је двама историјским догађајима: доласком кул-ћехаје у Сарајево, који се збио 1772. године, и завођењем реда које је 1745. спроводио Али-паша Хећимоглу, војсковођа из Бањолучког боја.

О кул-ћехајином поступању, из различитих углова, пишу и Батинић и Башескија:

Међутим, стигавале су у Цариград из Босне силне тужбе на самовољу јаничара, који су некажњиво чинили сваки дан убојства, а да тому нитко не стаје на пут; пак с тога концем ове године стиже царски Кул-ћехаја, по имену Али-ага, у Сарајево а други тако у Травник, да уведе какву такву сигурност у земљи и малко опаметује Бошњаке. Онај што дође у Сарајево, бијаше страшан човјек и врло мудар, те премда је са собом довео циглих 20 људи, уплаши ипак сву Босну, тако, да су добри одахнули и злочинци којекуда се разбјегли. Вршећ строгу правду над свима, посјеће 12 сарајевских баша, међу овими и некога Скембу, који пошто бијаше стар и слијеп, баше би га доносили на рукух у кавану, да их учи злу; а да зато није питао ни муле нит и кога. Уједно диже башама ноже иза паса, те смиливши по Сарајеву, посмица многе по фојничком,

⁸ Према савременим научним истраживањима, на обале Црног мора тада је отишло између 8.000 и 10.000 османских војника из Босанског ејалета. Претходне деценије Османско царство је ушло у дугогодишњи рат са Персијом и 1727. године на османско-персијски фронт из Босанског ејалета отишло је 5.200 војника (PELIDJIA 2003: 44–50).

⁹ Име Муја је хипокористик од имена Мустафа (ŠKALIĆ 1966: 477).

височком и другим котарима, тако, да нису ни уписни војници смјели никаква зла чинити, те да си могао сребрену главу, да си ју имао, свакуда прониети. Кад би му који понудио новца, одтурио би и рекао: „Нећу, мени је мој цар дао више него ми треба.” Уредивши овако баше, стаде и остале мухамеданце дотјеравати у закон, па им забрани пити вино и ракију, дочим то допусти кршћаном, од којих нит кога погуби нит кому на жао учини. Посве слично понашао се је и онај у Травнику, те обојици пође за руком успоставити ред, мир и сигурност у њихову подручју (БАТИНИЋ 1881–1887, III: 136).

25. шабана (21. новембра) стиже у Сарајево бивши колђехаја Ахмет еф. Ћесрић, проповједач у Хусрев беговој џамији и поче проповједати и изађе на поповједаницу и преузе ову службу од Токатлијина сина. Једне ноћи бјеше удављени ради својих недјела што су починили у мјесецу шевалу, 6. дан рамазана (1. децембра) и то: Шкенбо, Тазо, Педо и Мемиић. Друге ноћи такођер бјеше удављена још четворица злочинаца и бивших убојица: један старац из Вогошће и његов син, те други Припузовић од 10. џемата и Харбић, бјеше смакнути ради својих злодјела, премда се та злодјела нијесу установила, а то се учини, да се очува ред. [...] Опет једне ноћи удавише тројицу и то: Потурченика, казаза Кахвеџића и Салика унука Фазлагина. [...] Услијед тобожње пријаве и клевете Аликадића, испослује колђехаја потајно царски смртни ферман те не рекав ником ништа и не показав фермана, подави у тврђави насилно старце од 80 година, без икакве кривице, и то сина Алиаге Ћартозана, који је био мој таст, у оба ока слијепог Мујагу од 97. џемата, а серденгечдијски башага и бивши башескија од 10. буљука побјегоше. Овај потоњи по имену Хасан бег, бјелобради старац, био је добричина, те би се лијепим ријечима јавио сваком, био кршћанин или јевреј, а осим тога био је тако стрпљив, да је дворио своју 40 година у оба ока слијепу жену. Исте ноћи удавише и једног табака... (БАЊЕШКИЈА 1918: 44).

О народним немирима и реакцији Али-паше Хећимоглуа извештава само Батинићева хроника:

Мимо све најупорније се одаприеше горњи Хорцеговци, међу које и опет дође делибаша Влахињић те оглоби дожалостне мајке, а предњаке повеза у ланце и собом поведе. Чувши пако, да је народ убио брата херцеговачког паше и још њеке владине присташе, тргну сабљу и поче сјећи повезане и све, које могаше стигнути. Ту погину до 60 првинаца, све ага и капетана, ну каде много и кршћана. Напокон ово све би пријављено у Цариград, на што дође царски коморник (капиђибаша) и диже пашу још у листопаду исте године, неби ли се на тај начин слегло незадовољство народа, које бијаше до разјарјености допрло (1881–1887, III: 82).

Ево како изгледа обликовање кул-ђехајиног успостављања реда и атмосфере у Сарајеву у самој приповетки:

Послије многих и дугих ратова, бијаше се намножило беспослењака и пијаница, који су по Сарајеву и осталој Босни отимали, убијали и

чинили насиља сваке врсте. Кад у Стамболу додијаше жалбе, султан посла овог свог нарочитог изасланика с неограниченом влашћу. Тај високи човјек, што је пролазио улицама као какав испосник, блијед, погнут, оборених танких бркова, бијаше неумољив, свиреп и брз. Никад се није осјетила толика строгост власти. Кога год ухвати пијана или беспослена, или кога му прокажу као убицу или отимача, он га баци у Жуту табију, гдје су његови целати Анадолци давили тврдим гајтанима све редом, без испита и истраге. Било је дана кад је удављено по шездесет зликоваца за једну ноћ. Раја се радовала. Турци почеше да мрмљају на његову строгост. Али он ухвати и удави двојицу сарајских дућанџија, који су га јавно оговарали, прије него што се ико могао за њих заузети.

У пишевој уметничкој транспозицији јасно се виде трагови сва три наведена предлошка: Батинић помиње 20 људи које је са собом довео султанов изасланик, одавање пијанству, те 60 убијених ага и капетана, што су све детаљи којих код Башескије нема, док, с друге стране, једино Башескија наводи како су нека убиства била насумична и без утврђивања кривице.

СЕКСУАЛНО НАСИЉЕ НАД ДЕЧАЦИМА

Чин сексуалног насиља над дечацима, који је у приповетки на Криму починила јединица од петнаест османских коњаника, „већином Анадолаца”, и који прогони Мустафу Маџара у сновима, као свој предлошак највероватније није имао ниједан конкретан догађај, већ је у причу уведен као мотив који одражава феномен педерастичке у османском друштву као културолошки феномен. Том питању, Андрићевим изворима и другим историјским сведочанствима посветили смо посебан рад,¹⁰ а овде ћемо навести тек два извора која су Андрићу могла дати иницијални подстицај за формирање такве сцене.

У књизи *Српски народ, Црква и свешћенство у Турском царству од 1459. – 1557. године* Миленко Вукићевић доноси превод једног места из мемоара Бартоломеја Георгијевића, у којем овај турски заробљеник из 16. века описује страхоте којима су била изложена хришћанска деца код турских трговаца робљем:

Пред вече дође њихов мучитељ, јер њих треба у засебно место затворити и закључати или морају овом човекопродавцу задовољити ћеф (willen pflegen), колико год он то хоће. Тада пред вече настаје тужан плач и цвиљење дечака и девојчица, да се човеку срце потреса, јер их ови нечисти гадови и нељуди силују. Они не штеде ни девојчице, које имају тек шест или седам година. Таква је безбожна тиранија овога ђаволскога народа, Турака, нечистих поганаца, који се ни од тога не могу уздржати...

¹⁰ У питању је рад под насловом *О феномену педерастичке у Османском царству. Поводом Андрићеве приповетке 'Мустафа Маџар'*. Рад је тренутно у процедури за прихватање и објављивање у часопису *Свеске Загужбине Иве Андрића*.

Сутра дан овако измучене и напаћене гоне даље поступајући још нечовечније према њима. Деси ли се да ко застане услед умора, слабости или других којих узрока, онда настаје фијук прута и пуцањ канџија и бичева, те их тиме нагоне на издржљивост пута (1896: 23).

На педерастичко насиље наилазимо и код Батинића, и то у години која претходи насилништву Маџар-Алије у сутјеском манастиру:

Још у већу неприлику дођоше фојнички фрањевци почетком слиедеће (1751) године. Половицом сиечња путовао је фра Иво Грбић, травнички жупник и фра Филип Тешевац из Травника у Фојницу. Код језера међу Витезом и Бусовачом сretoше Хаци-Османа Цигића, родом из Сарајева, који опазивши млада и пристала Тешевца, полети да на њем изврши протунаравни блуд. Није било хасне молити га ни преклињати, а ни бјежати, јер је слиепо сртао; напoкон Тешевцу не преостаде друго, до силу силом сузбити, пак потегне пушку из потаје и на мјесту остави га мртва (1881–1887, III: 89).

БИТКА КОД ОРЉАВЕ И НАСИЉЕ НАД ЖЕНОМ У ЕРЗЕРУМУ

Сан у којем се Андрићевом јунаку указују два хајдука из битке код славонске реке Орљаве и сарафова жена из Ерзерума као предложаk имао је највероватније следећи део из Батинићеве историје:

Нит пуне две године иза тога не минуше, а већ се (1600) основа нови замашитији устанак, који су сада руководили Марко и Мато Лапсановићи, а босански фрањевци свими могућими средствима потајно подтицали и подјаривали. Усташка чета бројила је овај пут преко хиљаду момака, и одважним вођам пође за руком многе турске градове попалили, многу душманску главу узкинути, те много им добро заплиенити. Одлучна битка и овај пут приметне се на утоку ријеке Орљаве у Саву, гдје су усташе имали се борит с војском од 5000 Турака, те премда ових добра половина оста на бојном пољу, ипак морадоше кршћани најпосље узмаћи. Ову крваву турску побједу крваво платише фрањевци, јер пожешки паша, вратив се кући, дадо похватати и у тамнице побацати пожежке фрањевце, гвардијана пако на колац натакну, знајући добро, да су душе циелому устанку били сами фрањевци, ти неустрашиви пастири својега стада. Што је фрањевце постигло, то ни католике није митило. Пуна два мјесеца иза споменуте битке циела Славонија била је позориштем најокрутнијих турских бездјела: кршћани су били стављани на свакојакe муке, женам су сисе биле резане, људем носови и уши, многи бивали живи парани, на колац набијани, у врелу воду бацани, дјеца пако била затворана и гладом умарана (1881–1887, II: 71–72).

Овде најпре видимо да су хајдуци Лапсановићи, стварне историјске личности, у приповетки преименовани у Латковиће и да је Битка код Орљаве

из 1600. године премештена у временску близину Битке код Бање Луке. Међутим, један податак из овог пасуса води нас ка претпоставци да је њиме можда инспирисан и мотив сарафове жене:

[...] и у дну хоризонта, гдје се пјешчана равница спаја с небом, види гдје се помаља жена у црнини, с рукама на грудима и искривљена лица. Он је зна и зна зашто рукама дојке притиште и зашто јој је лице болно искривљено. Иако све то мисли и гледа у жену и сјећа се како ју је, у Ерзеруму, затекао саму у сарафовој кући и како се очајно отимала, ипак се присебно брани од двојице хајдука.

Писац је појављивање ове жене изразио посредним и не лако одгонетљивим описом: она се помаља „с рукама на грудима”, а он, Мустафа, „зна зашто [она] рукама дојке притиште”. На шта нас упућује то његово *знање*?

О овом памћењу нам је речено још само то да се жена „очајно отимала” и да јој је лице „болно искривљено”, што би требало да значи да се он зауставио на силовању и да није посегао за још неким видом насиља. Овакав опис може просто представљати жену која након силовања лежи у болу и притиска своје груди. Мустафино *знање* би у том случају значило то да он зна да ју је *силовао* и да само *ипришискање* *груди* упућује на чин силовања. Међутим, тиме што нам мотив руку на грудима даје два пута и тиме што жена *ипришције* груди, писац читаоца можда упућује на извештај о страху који је у вези са грудима, а не само на гестикалацију након силовања. Поведени наведеним изводом из Батинићеве хронике, овде можемо помислити на женин страх од тога да насилник не досегне за тим да јој одсече дојке. Мустафа би у том случају знао *од чега* она страхује, што би значило да им је такво чињење османских војника обома познато, те да он то зна *о онима којима сам ипријага*.

Ту претпоставку могу оснажити и извештаји о насиљу турске војске над Јерменима и Грцима током Првог светског рата, пошто је жена о којој је реч највероватније хришћанка, и то Јерменка. Сарафи (тур. „мењачи новца”) у Османском царству углавном су били Јевреји или хришћани (BEARMAN и др. 2004: 710), а како је Ерзерум један од градова или области где су Јермени до турског геноцида чинили већински део становништва, логично је претпоставити да је у лику сарафове жене означен јерменски идентитет.

У чувеној *Плавој књизи* (*The Treatment of Armenians in the Ottoman Empire 1915–16*), збирци 149 извештаја о страдањима Јермена у Османском царству током Првог светског рата, на три места наилазимо на ову врсту насиља:

У областима Харпут и Мезре људи су имали да поднесу ужасно насиље. Обрве су им биле истргнуте, дојке одсечене, нокти ишчупани (BRYCE 1916: 90).¹¹

¹¹ In Harpout and Mezré the people have had to endure terrible tortures. They have had their eye-brows plucked out, their breasts cut off, their nails torn off... (BRYCE 1916: 90).

Нису ни све жене избегле смрт. Жене су безобзирно масакриране; оне са дететом распорене мачем; осталима су одсечене дојке (217–218).¹²

У исто време, река Јел Дејирмени доносила је сваког дана до мора мноштво тела, унакажених и сасвим нагих жена одсечених дојки (293).¹³

Та је књига штампана 1916. године у Лондону, а један део извештаја је претходно објављен и у светским дневним новинама. Могуће је да је Андрић био упознат са садржајем ове књиге, макар путем усменог преношења.

Слично сведочење налазимо и у *Црној књизи сѣрадања ѣрчкој народа у Турској од ѣримирја до краја 1920* (*The Black Book of the Suffering of the Greek People in Turkey, from the Armistice to the End of 1920*), коју је издала Константинопољска патријаршија. Извод који следи говори о погрому Грка у Никеји 1920. године:

Неколико пронађених тела било је застрашујуће унакажено: оним женским дојке су биле одсечене, а трбух распорен (OECUMENICAL PATRIARCHATE 1920: 127).¹⁴

ДРУГИ ПРИПОВЕДНИ МОТИВИ

И неколико сасвим споредних приповедних мотива своју историјску подлогу имају у хроници фра Мија Батинића.

Када је Мустафа Маџар дошао у Сутјеску, његов „коњ се плахну од бијела крста што је провиривао иза зида”. У одељку који говори о догађајима из периода 1745–1747, Батинић наводи следећи случај:

Половицом српња р. г. бише обтужени фојнички фрањевци, што су под својим самостаном усадили криж преминулому фра Мији Кумићу, пак да не могу Турци туда коња пројакхиват, јер им се тобоже коњи од тога плаше (1881–1887, III: 82).

У овој хроници сазнајемо и да везивање фратора и вођење тако свезаних у тамницу није била необична пракса османских власти у Босни. О томе нам, на пример, говори овај случај из 1792. године:

Овому ферману, како они даље пишу, зачудили су се сви Турци, ну кривњом једног јавног закупника (ваљда Смаил-харачије) побунили су се мухамеданци сарајевски, травнички и бањалучки, пак су стали

¹² Nor did all the women escape death. Women were wantonly slain; those with child ripped up with swords; the breasts of others cut off (BRYCE 1916: 217–218).

¹³ At the same time, the river Yel-Deyirmeni brought down every day to the sea a number of corpses, mutilated and absolutely naked, the women with their breasts cut off (BRYCE 1916: 293).

¹⁴ Several bodies were found, horribly mutilated, those of the women, whose breasts were cut off and their bellies cut open (OECUMENICAL PATRIARCHATE 1920: 127).

везат фратре коњима за репове и босе гонити по најљућој зими пред судове, затварат их у најгоре тамнице, гдје се највећи злочинци држе, и неби их пустили, док силни новац неби им исплатили (1881–1887, III: 160).

На то што је писац Мустафу Маџара обукао у кабаницу црвене боје можда су утицале ове речи о правилу одевања из 1827. године:

Понајприје свима у очи удари, што је строго заповједио, да се одсе-
ле строго разликују ношњом кршћани од мухамеданаца, наредивши, да
Турци носе црвену или зелену одјећу и обућу, а кршћани црне масти, пак
и исту капу (ВАТИЊ 1881–1887 III: 202).

ХРОНОЛОГИЈА ДОГАЂАЈА У ИСТОРИЈИ И У ПРИПОВЕТКИ

Овде ћемо дати хронолошки преглед догађаја које је Андрић користио у изградњи своје приче. У самој приповетки нема помена ниједне године бројем, али ми ћемо као окосницу узети 1737. годину, годину Бањолучке битке.

Историјски догађај	Приповедни мотив
1600. битка код реке Орљаве у Славонији, пожешки паша са 5000 војника потукао хајдуке браћу Лапсановиће	пред Бањолучку битку (1737), „страшни бој код ушћа Орљаве”, борба са хајдучима браћом Латковићима
1736. Руско-турски рат на Криму, одлазак 10.000 војника из Босанског ејалета	око 1731. (шест година пре Мустафиног повратка у Босну) одлазак војске из Босне на Крим
1737. Битка код Бање Луке; турску војску предводи Али-паша Хеџимоглу, а напад на Аустријанце чине ноћу, спуштајући се низ реку; помиње се зворнички капетан Мехмед, који се истакао јунаштвом у тој борби	1737. Битка код Бање Луке; главни заповедник турске војске се не помиње, а досетка за напад и највеће заслуге приписују се Мустафи Маџару
1752. Маџар-Алија и Комја-ага малтретирају фратре у манастиру Сутјеска, затим Маџар-Алија убија Комја-агу, да би у Сарајеву од стране власти и сам био убијен	после Бањолучке битке (1737), Мустафа Маџар малтретира сутјеске фратре, потом убија Абдуселамбега и бива убијен у Сарајеву
1745. Али-паша Хеџимоглу крваво гуши народне немире и убија 60 ага и турских првака; 1772. у Сарајево стиже из Истамбула кул-џе-хаја Али-ага (или Ахмет еф. Ћесрић) са 20 људи и окрутно заводи ред, насумично осуђује и убија сарајевске преступнике	после Бањолучке битке (1737), долази кул-џе-хаја Лутфибег са џелатима Анадолцима, који су у Жутој табији „давили тврдим гајтанима све редом, без испита и истраге”, а „било је дана када је удављено и по шездесет зликоваца за једну ноћ”

У приложеној табели лако можемо увидети принцип Андрићевог приповедачког поступка: издвајање одређених чинилаца из различитих историјских догађаја и њихово уклапање и временско сажимање да би се добило јединство радње и компактна слика. Како би његов јунак имао времена да се испуни искуством, писац је одлазак војске из Босанског пашалука на

Русију од Бањолучке битке уместо једне удаљио шест година, а остале догађаје и мотиве из широког временског лука преобликовао и скупио у једну годину или свега неколико дана.

Хронологија догађаја у *Мусџафи Маџару* је сасвим неисторијска, а сви јунаци измишљени: ипак, овој приповетки не може се порећи верност историји у погледу носећих чинилаца од којих су ти догађаји и јунаци изграђени.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

Андрић, Иво. *Иво Андрић, „Приповејке”, Српска књижевна задруга, Београд, 1931.*

Критичко издање дела Иве Андрића, коло 1, књига 1, Београд: Задужбина Иве Андрића, 2017.

Вукићевић, Миленко. *Српски народ, Црква и свешћенство у Турском царству од 1459. – 1557. године*. Београд, 1896.

Леовац, Славко. *Приповедач Иво Андрић*. Нови Сад: Матица српска, 1979.

Мирковић, Никола. Иво Андрић: Студија. *Изабране студије и критике*. Београд: СКЗ, 2009, 12–83.

САМАРЦИЋ, Радован. Андрићев Мустафа Маџар. Драган Недељковић (ур.). *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Београд: Задужбина Иве Андрића, 1981, 271–280.

BAŠAGIĆ-REDŽEPAŠIĆ, Safvet. *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*. Sarajevo, 1900.

BAŠESKIJA, Mula Mustafa. *Kronika Mula Mustafe Bašeskije*. (prev.) Riza ef. Muderizović. *Гласник Земаљској музеја у Босни и Херцеговини XXX* (1918), 29–102.

BAŠESKIJA, Mula Mustafa. *Sarajevski nekrologij Mula Mustafe Bašeskije*. (prev.) Riza ef. Muderizović. *Гласник Земаљској музеја у Босни и Херцеговини XXXI* (1919), 39–60.

BAŠESKIJA, Mula Mustafa Ševki. *Ljetopis*. (prev.) Mehmed Mujezinović. Sarajevo: Sarajevo Publishing, 1997.

BATINIĆ, Fra Mijo Vjenceslav. *Djelovanje franjevaca u Bosni i Hercegovini za prvih šest vjekova njihova boravka I–III*. Zagreb: Dionička tiskara, 1881–1887.

BEARMAN, P., T. BIANQUIS, C. E. BOSWORTH, E.J. van DONZEL, W. HEINRICHS. *Encyclopaedia of Islam XII* (Supplement). Leiden: Brill, 2004.

BENIĆ, Bono. *Ljetopis franjevačkog samostana u Kr. Sutjesci*. (pr.) fra Julijan Jelenić. *Гласник Земаљској музеја у Босни и Херцеговини XXXVII* (1925), 5–42.

BRYCE, Viscount. *The Treatment of Armenians in the Ottoman Empire 1915-16*. London, 1916.

ИМАНОВИЋ, Харис. Andrić – pro et contra. (*sic!*): *časopis za po-etička istraživanja i djelovanje*. 21. 2. 2021. <<https://sic.ba/esej/haris-imamovic-andric-pro-et-contra/>>

LAŠVANIN, Nikola. Izvadak iz ljetopisa fra Nikole Lašvanina. (pr.) Ćiro Truhelka. *Гласник Земаљској музеја у Босни и Херцеговини I/4* (1889), 127–134.

- LOVRENOVIĆ, Ivan. Ivo Andrić, paradoks o šutnji. *Ars: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 13/1–2 (2013), 1–36.
- MAHMUTĆEHAJIĆ, Rusmir. *Andrićevstvo*. Beograd: Clio, 2015.
- NOVLJANIN, Omer. *Historija Bosne u vrijeme Hekim-oglu Ali-paše*. (prev.) Lidija Hadžiosmanović. Sarajevo: BZK Preporod, 2010.
- OECUMENICAL PATRIARCHATE. *The Black Book of the Suffering of the Greek People in Turkey, from the Armistice to the End of 1920*. Constantinople: Press of the Patriarchate, 1920.
<https://find.slv.vic.gov.au/permalink/61SLV_INST/1sev8ar/alma997607063607636>
- ÖMER EFFENDI. *Die Kriege in Bosnien in den Feldzuegen 1737, 1738 und 1739*. Wien, 1789.
- PELIĐJA, Enes. *Banjalučki boj iz 1737: Uzroci i posljedice*. Sarajevo: El-Kalem, 2003.
- RIZVIĆ, Muhsin. *Bosanski muslimani u Andrićevu svijetu*. Sarajevo: Ljiljan, 1995.
- ŠKALJIĆ, Abdulah. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.

Msr Radoslav Dokmanović

HISTORICAL MATERIAL IN IVO ANDRIĆ'S STORY *MUSTAFA MAGYAR*

Summary

The paper explores the historical sources that served as material for the narrative world of Ivo Andrić's story *Mustafa Magyar*. These sources include the chronicles of the Franciscans Mijo Batinić (1846–1912) and Nikola Lašvanin (1703–1750), the annals of Mula Mustafa Bašeskija (1731–1809), and Safvet-bey Bašagić's history of Bosnia. Along with text templates from these sources, corresponding passages from the story are also included, so that their connections, similarities and differences can be easily observed.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
radoslavedokmanovic@gmail.com

Др Маја Ј. Медан Орсић

МИЛАН ДЕДИНАЦ ИЗМЕЂУ ЕСТЕТИЦИЗМА И НАДРЕАЛИСТИЧКОГ АНГАЖМАНА

С обзиром на то да се поезија Милана Дединца тумачи као сусрет чисте и ангазоване лирике, у раду ћемо покушати да објаснимо начин на који песник концептуално осмишљава ову врсту (наизглед) контрадикторног споја. Најпре ћемо да размотримо противречности које се крију у оба концепта, како у естетистичкој песничкој пракси с краја 19. века, тако и у идеји о авангардној револуционарности, а на крају, покушаћемо да испитамо могућности превазилажења антиномије естетизам/ ангажована књижевност, као и начине како се ова превазилажења реализују у песничком раду Милана Дединца.

Кључне речи: Милан Дединац, чиста лирика, естетизам, ангажована књижевност, надреализам.

У научној и критичкој литератури о Дединцу нема спора око тога да њему припада некаква гранична позиција између наизглед противречних и искључујућих поетичких ставова.¹ Његова поезија тумачила се као сусрет чистог и ангажаног лиризма (Пилановић 2014: 82, 90), као измирење надреалистичке и симболистичке поетике (Хамовић 2014: 158–159). Процењује се да је Дединац „успео да помири поетичке и идејно-идеолошке претпоставке покрета са естетичким захтевима песништва и оствари чисту поезију“ (Јовић 2014: 79). Унутрашња контрадикторност његовог песничког пројекта одређује се као „величанствени неуспех“ (Гвозден 2014: 135), или као „успели неуспех“ (Јерков 2014: 111). Оно што је *величанствено* и *успело*, везано је пре свега за Дединчеву намеру да изједначи естетику и политику, те да посредно покаже какве су (не)могућности превазилажења антиномије естетизам/ ангажована уметност.

¹ Рад је проистекао из докторске дисертације „Поетичка констелација симболизма и надреализма: лирски дискурс Милана Дединца“, одбрањене на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Бојане Стојановић Пантовић.

Авангардисти нападају статус уметности у грађанском друштву и тим поводом имају за циљ да наруше концепт уметничке аутономије који је постојао у модернистичкој књижевности. Уметничкој аутономији они приписују друштвену неделотворност као главну мањкавост естетичистичког концепта, а њој супротстављају књижевност која ће бити ангажована, револуционарна и активистичка. Дакле, авангарда се залаже против уметничке аутономије књижевности, на начин на који се она разумевала у естетичистичкој песничкој пракси, а истовремено се и залаже за аутономију, схваћену као независност уметности од притисака тржишта, издавачких кућа, музеја, галерија, маркетиншких стратегија, и уопште схваћену као потпуно отклањање од институције књижевности карактеристичне за грађанско друштво. У овом раду, покушаћемо да размотримо противречности које се крију у оба концепта, како у естетичистичкој песничкој пракси с краја 19. века, тако и у идеји о авангардној револуционарности, те коначно да испитамо могућности превазилажења антиномије естетизизма/ ангажована књижевност, аутономна/ хетерономна уметност, и начине како се они реализују у песничком раду Милана Дединца.

1. АПОРИЈЕ ЕСТЕТИЦИЗМА И ПОЗИЦИЈА МИЛАНА ДЕДИНЦА

У књизи *Умει̃ноσ̃ι̃ ради умει̃ноσ̃ι̃и и књижевни живо̃и̃* Бел-Виљада нуди једну функционалну и прецизну дефиницију естетизизма. Проглашавајући термине „естетизизам“, „чиста поезија“, „уметност ради уметности“, „формализам“, „естетски сепаратизам“ за готово синониме, аутор објашњава да је реч о идеји по којој одређени стих или проза „немају никакве моралне, друштвене, сазнајне или неке друге ванкњижевне сврхе“.

Једини циљ књижевног дела је да буде лепо, добро саздано и добро написано. Из књижевности не „учимо“ апсолутно ништа о животу или вредностима. Питања „садржаја“ отуда немају легитимитет или значај у писању, читању, проучавању или процени књижевних производа. Књижевна уметност се, поврх тога, развија искључиво на властитим основама; она не одражава нити на њу утичу друштвене, историјске или биографске околности њеног стварања. Књижевност је једно (као што су склопови речи, слика, текстова; систем знакова, самодовољни артефакт, чиста фикција), а стварни свет нешто сасвим друго (Бел-Виљада 2004: 9–10).

Критике које су авангардисти и надреалисти упућивали на рачун естетизизма најчешће су за мету имале њихову изузетост из друштвеног и политичког живота. Због неделотворности, ларпурлартизам се проглашавао за „средство у служби владајуће класе“, „уточиште слабих који се боје живота“, за неку врсту одводног канала за „непредвиђене и нежељене продукте сувише успелог васпитања“ (Bor, Ristić 1932: 56–57). Међутим, Биргер убедљиво упозорава на неистинитост појма аутономије, упућујући на то да

„издвојеност уметничког дела из животне праксе у грађанском друштву“ може бити само „релативна“, а не потпуна. Из тог разлога, јер „повезује један моменат истине (издвојеност уметности из животне праксе) и један моменат неистине (хипостазирање историјски насталог стања ствари у „суштину“ уметности)“, Биргер говори о аутономији као о идеолошкој категорији (BIRGER 1998). На нужност историзације естетизма указује и Бел-Виљада, инсистирајући на томе да је и естетизам, као и сва друга људска настојања и доктрине, „учесник у историји“, односно, „део економских, политичких и културних кретања“, те да је историју заправо немогуће занемарити, чак и у делима која је негирају (Бел-Виљада 2004: 339). У том смислу, ако не из тренутка настајања и почетних амбиција (Бел-Виљада наводи рани 19. век и 1830. као годину прве појаве ове доктрине), онда свакако *a posteriori*, имамо обавезу да узмемо у обзир дихотомију између уметности и друштва у естетистичким учењима, као и да закључимо колико се онда, имајући у виду могућност само делимичне аутономије, разликују поједина каснија авангардна настојања.

Аутори који се сматрају „извориштима уметности ради уметности“ (Бел-Виљада), као што су Шефсбери, Кант са својом *Критиком моћи суджења*, Шилер у писмима *О естетском васпитању човека*, без обзира на безинтересност лепоте на којој ће инсистирати Кант, проналазе начин да лепоту повежу са друштвеним и моралним питањима, односно, проналазе везе између лепог и доброг и истинитог, и тако избегавају затварање у чист естетизам. Штавише, сам Шилер упозорава на „опасан правац“ чистог естетизма да у својој усмерености на форму, а не и на садржај, у потпуности занемари „сваку реалност“ и „истину и моралност жртвује привлачном сликовитом приказивању“ (ŠILER 2007: 137). Рекло би се да су оваква коригована и ублажена виђења естетизма блиска Дединчевој позицији. Посредством њих лепота није лишена друштвеног, моралног па ни сазнајног својства. Напротив, Шилер тврди да је управо „путем једне више уметности“ могуће ујединити све снаге и превазићи раздор између „спекулативног духа“ и „чула“, разума и интуиције, главе и срца, јер „пут до главе мора водити преко срца“ (ŠILER 2007: 123, 125, 131).

О дихотомији између уметности и друштва у естетистичким учењима свакако нешто говори и чињеница да је сам естетизам настао управо као резултат побуне, критике, борбе, коју су још „просветитељски мислиоци усмерили против културног статуса кво“. Да би се изборила за аутономију и властите критеријуме, „књижевност је морала да се отресе верских и неокласицистичких правила и да се, након тога, ослободи клерикалних и дворских ограничења“ (Бел-Виљада 2004: 22). Разлог зашто се у промишљању о ларпурлартизму често пренебрегава овај аспект друштвене делотворности и због чега се он чешће доживљава као „дечја утопија школе *l'art pour l'art*“ (Бодлер), можемо можда тражити у чињеници да је под формом естетизма могуће донети било какав, а често и опречан, идеолошки и социјални садржај. За разлику од рецимо надреалиста, који су се

политички јасно определили за марксистичку оријентацију, уметност естетизма карактерише идеолошка неодређеност и отвореност, она „може да учествује у простору и дискурсу скоро сваке идеологије, било да је она добро утемељена или тек настаје, владајућа или маргинална, званична или опозициона“ (БЕЛ-ВИЉАДА 2004: 307). Зато се естетизму, односно „афирмативној култури“ како га назива Маркузе, приписивало и „обогаћивање индивидуе“, њено дисциплиновање зарад повиновања „неком лошем поретку“ (MARKUZE 1977: 72). Погледајмо у каквим је све режимима естетизам имао учешћа.

[Д]овековни естетизам сведочи о монархистима и републиканцима, побуњеницима и реакционарима, социјалистима и фашистима, либералима и конзервативцима свих боја и опредељења. Било је прогресиваца који су позивали на радикалну промену, централиста који су хвалили статус кво, носталгичара који су чезнули за *status quo ante*. (...) Када се борила против старог система цркве и круне, уметност ради уметности је настојала да делује као део антифеудалне, прорепубликанске борбе. Када је, међутим, либерално слободно тржиште потиснуло феудализам ствари су постале много сложеније. Викторијански капитализам са својом обновом хришћанства одвео је Раскина и Вајлда ка опозиционом и, уопште узев, социјалистичком становишту. Насупрот томе, лирски песници посматрали су себе као потпуно отуђене од тржишног друштва, тако да су многи међу њима на крају сањали о повратку неке врсте раније презреног старог режима (Енглеске пре Кромвела, Француске пре 1789. Југа САД пре 1890), и замишљале су феудалне, аристократске улоге за себе. Неке естете су отворено стале на страну десничарске репресије, као Готје и Флобер у случају антикомунарских репресалија, а Паунд у случају италијанског фашизма (БЕЛ-ВИЉАДА 2004: 305, 306).

На непрецизно и нетачно разумевање ларпурлартизма и његових модернистичких настављача, у којем се уметност потпуно одваја од стварног света и затвара у неку врсту елиптичности и солипсизма, упозорава и Бенјамин поводом расправе о надреалистичкој лирици. Он истиче да „*l'art pour l'art*“ готово никада није требало узимати буквално, то је скоро увек била застава под којом плови нека роба која се не може декларисати јер је још безимена“ (BENJAMIN 1974: 264, 265). Бенјамин критикује и она тумачења у којима се сатанизам Рембоа и Лотреамона тумачи „као пандан ларпурлартизму у инвентару снобизма“, јер „ако се одлучимо да отворимо ту романтичну замку, наћи ћемо у њој нешто корисно“, „[н]аћи ћемо култ зла као, макар и романтичан, дезинфекциони и изолациони апарат политике против сваког морализаторског дилетантизма“, а све то води нас право до Едгар Алан Поа (BENJAMIN 1974: 267–268).

Иако Бретон у манифестима предлаже одрицање од сваке естетске преокупације, усмеравање ка антиестетском, антилитерарном, којим би на крају надреалистичка уметност требало саму себе да превазиђе и изједначи се са животном праксом, Дединац неће ићи тим путем. Нема сумње у то да он задржава право на естетизацију.

Присуство „артифицијелне лепоте“ (Радован Вучковић) и одлика чисте лирике (Света Лукић, Бојана Стојановић Пантовић, Бојан Јовић, Владимир Гвозден, Петар Пијановић итд.) које се не очекују у поезији надреализма, препознати су у бројним критикама и досадашњим истраживањима Дединчевог песничког дела. Уколико имамо у виду фазе које се могу препознати у његовој поезији, оно што није тешко увидети јесте да је песник у поеми *Један човек на њрозору* и у *Песмама из дневника заробљеника број 60211* тематски највише везан за непосредну стварност, за одређена социјална, морална и револуционарна питања, која су условљена непорецивим историјским тренутком: у случају поеме предратном атмосфером, а у случају *Дневника* страхотним искуством логоровања. За разлику од тих песама, у циклусима *Зорило* и *Ноћило*, у поеми *Јавна њишица* и песмама писаним на Црногорском приморју, стварност је у највећој могућој мери трансформисана и апстрахована у готово херметичне слике лирског, естетског искуства. Оно што би се очекивало, имајући у виду овакву поделу Дединчеве поезије, јесте да се у песмама које су у значајнијој мери детерминисане актуелном стварношћу (поема *Један човек на њрозору* и *Дневник*) песник више приближава надреалистичкој песничкој пракси, да користи аутоматско писање и да се удаљава од сваког порива за естетизацијом, чија сврха је дубоко проблематизована у атмосфери општег страдања за време Другог светског рата. Исто тако, очекивало би се да се у *Јавној њишици*, која је за Марка Ристића представљала типично и највише надреалистичко дело, Дединац опредељује за методу аутоматског писања, те да поема репрезентује на адекватан начин управо онај авангардни порив за превазилажењем естетског у свакодневном искуству. Међутим, то се не дешава. Фиксирање у песмама некаквог аутентичног естетског искуства, као и сам поступак дотеривања и честог прекрајања, естетизације форме и садржаја, представљају константу у Дединчевом стваралаштву. Као што није могао да их се одрекне ни у *Дневнику*, када користи и бројне традиционалне облике и везани стих, ни његов надреалистички врхунац оспољен у анти-поеми *Јавна њишица* не подразумева аутоматско писање него „структуру“, и не подразумева „уметнички ангажман“ (Брајовић 2014: 271, 276), него бележи Дединчеву „унутрашњу драму артикулације, захтевне и перфекционистичке“, која је претила опасношћу „од лудила уколико не успе да се изрази“ (Елез 2014: 240). Управо ова одступања *Јавне њишице* од поетичких начела надреалиста, који је без обзира на то стално присвајају и проглашавају својим ексклузивним продуктом, стварају „тајну трајне уметничке интригантности *Јавне њишице*“ (Брајовић 2014: 276).

Поред перфекционистичког бављења проблемима артикулације и уобличавања садржаја песме, као још један аспект Дединчевог рефлектовања феномена естетског, може се сматрати његов однос према музикалности, ритмичности и мелодичности. Ипак, у тој Дединчевој мелодиозности, ритмичности, „семантичкој поливаленцији“, нема самопоуздања, него напротив, има нечег депресивног, неког страха и неповерења да ће „нарцистички депресивац“ бити заувек „разбаштињен неисказивог добра“, како поводом Нервала пише

Јулија Кристева (КРИСТЕВА 1994: 20–22). Има нечег аутсајдерског и у самој чињеници да је мелодија, ритам, семантичка неодређеност, једини „садржај“ помоћу којег се „растварају и поново стварају знакови“, а за који Кристева каже да осигурава „неизвјестан али адекватан утицај на Ствар²“ (Исто 1994: 23).

Када Бел-Виљада објашњава карактер естетизма, поводом којег смо увек „подвојени“ и „несигурни“, он истиче да „заиста постоје“ тренуци у песничком раду „када нека посебна реч или звук могу бити одабрани само зато што добро звуче или изгледају“, и таква ауторска одлука нема „скоро ништа заједничко са притисцима тржишта или моралним и политичким захтевима“ (БЕЛ-ВИЉАДА 2004: 11). Овакво становиште, потпуно супротно од авангардне социјалне и ангазоване концепције књижевности, могло би се наслутити и у Дединчевим аутопоетичким исказима у књизи *Од немила до недраћа*, где одговара на питање о разлозима певања, и такође наглашава важност звучања, титраја, шумова, који постају главни покретачи за песничко стварање.

Што певам, то је зато, то је због тога да би мој глас могао до некога да допре. Често ми се чинило да су песме, моје песме, уствари најчешће само пука дозивања. И да на крају кад застану, заћуте, то је једино зато да би ослушнуле ехо (ДЕДИНАС 1957: 52).

Асоцијалност и естетизам Дединчеве поезије која се овде да наслутити, још непосредније се изражава у исказима које ћемо навести у наставку. Посебно важан је други цитат, у којем аутор недвосмислено наводи да су песму у њему пре могли да покрену „једва чујни шумови“ и „титраји“, док је пред многим „судбоносним догађајима“, важним историјским, политичким и приватним дешавањима, *као ђесник* остајао збуњен.

А шта је све могло дотад и касније – колико једва приметих, скривених појава! – у њему песму да покрене: тајна неких замандаљених врата (...) Или сенка једног осмеха (...) или глас онај инокосан који је наједном плануо, ведар и врео (...) Или лик љубичастог неба (...) Или Вечерња звезда која је једног сумрака, над морем у Петровцу, ненадно запламсала, крупна, и ниска (...) шум изнад прозора неке куће који му јавља (...) Или поток неки који мрмори (...) Или хук плаховите воде, сребрне (...) А од тутња те воде, која је у његовом сну заноћила, примио је мелодију првог стиха једне песме (ДЕДИНАС 1957: 62–63).

Да, како су понекад једва чујни шумови, једва наслућивани титраји успевали да покрену песму у њему, док је пред многим судбоносним догађајима, којима се спонтано сав предавао, остајао као песник збуњен (Исто: 64).

² Када каже „Ствар“ Кристева мисли на Лаканово поимање Ствари: нешто што је присутно „од почетка“, што „зовемо ван-означено“, што се појављује „као неодређено, неподјелљено, неухватљиво, до одређења саме сексуалне ствари“. „За Лакана је то крик, а за Фројда реч – односно, оно прећутано“ (КРИСТЕВА 1994: 21, 67–68). Разуме се, није неважно што Кристева о овој теми пише управо поводом Нервала, који ће и за Дединца представљати важан песнички глас.

Без обзира на то што наведени делови могу створити другачији утисак, чини се да естетско код Дединца ипак није самосврховито, и да оно, макар посредно, води испуњењу неких других идеала. Кантово тумачење естетског суда на основу идеје о постојању „заједничког чула“ или *sensus communis-a*, у којем долази до „саглашавања свих људи“ (KANT 2004: 97) или Шилерова теза да „у царству естетског привида, испуњава се идеал једнакости“ (ŠILER 2007: 202) блиски су Дединчевом сензибилитету. То се најбоље може уочити у песмама писаним у заробљеништву, када Дединац преузима гласове својих ропских другова, од њих конструише песме, и ствара *ново њребивалишће заједнице* (Рансијер) у језику и у естетском.

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

Требало је преуредити и на другачији начин засновати идеју једнакости. Дединац није био задовољан тиме да се идеал једнакости у логору у Шлеској остварује искључиво посредством заједничког партиципирања у улози жртве или кроз тешкоћу живота логорашких заробљеника, иако и то постоји као незаобилазан мотив *Дневника*. Његов песнички и уметнички сензибилитет тражио је нови критеријум поистовећивања са друговима, којим ће се готово у потпуности избећи подела света на доминацију и ропство, саборце и противнике, пријатеље и непријатеље. Тај нови критеријум, који га у наредном степену води ка естетском, јесте постојање елементарне човечности и солидарности међу логорашким друговима. Идеја једнакости се тако кроз изразе самилости, хуманости, правичности, реализовала у домену естетског, у песмама из *Дневника*, испеваним врло често у полифонији и многогласју. О непроцењивој улози коју је имала уметност за Дединца, за време боравка у логору као и пре и касније, много говори чињеница да је тада крадом водио свој лирски дневник, а да би то боље сакрио и избегао потенцијалну казну, јавно је преводио Расинову *Фегру*. Рекло би се да је Дединац једино још у сфери естетског могао да пронађе простор слободе која му је у стварности била одузета, и у том смислу, његово виђење поново се приближава Шилеровом одређењу естетске државе. У њој је свако, „слободан грађанин“, па и „онај који служи“ „има иста права као најплеменитији“, „а разум који силом натерује потлачене масе да служе њеним циљевима, мора их овде питати за њихов пристанак“ (ŠILER 2007: 202).

Поред тога што Дединац посредством поља естетског покушава да оствари идеал једнакости, он уметности индиректно приписује и моралну функцију. Разуме се, Дединац је о нормативном, буржоаском и грађанском моралу мислио исто као његови надреалистички другови, и супротстављао

му је морал жеље, као нешто што би човека требало да ослободи од репресивних сила поретка и друштвених принуда. Међутим, моралност се у Дединчевој поезији препознаје на још једном плану, у самом чину стварања естетског садржаја, што није карактеристично за остале представнике надреализма (код нас то можемо препознати рецимо још у поезији Душана Матића, а код Француза у делу Ренеа Шара). Речи Уметност, Поезија, Књижевност, Дединац пише великим почетним словом, и тај гест тумачен је као знак да Дединац поезију доживљава као „морални чин“: он „осећа да је овај означитељ постутопијски исцрпљен“, а „велико слово је последње упориште идеје о поезији као дискурсу вредном пажње“, и о поезији као дискурсу који би био у стању да „избегне есенцијално мишљење“ и тако оправда „постојање песме како за песничког субјекта, тако и за претпостављеног читаоца, па чак и за ширу заједницу“ (Гвозден 2014: 135,137,139). Тако естетско код Дединца не подразумева *чистиј естетизацизам* (под претпоставком да тако нешто уопште и постоји), него је оно на кантовски или шилеровски начин повезано са развојем морала, с тим да се уметност ради уметности „не користи“ „да би се предавало о моралу и истини“, него да „би се чулно утемељили морал и истина“ (Бел-Виљада 2004: 37).

У последњој стваралачкој фази, у Дединчевим *Песничким оџедима с њуџовања њо Црној Гори* (1939–1955), осећа се додатно интензивирање (пост) симболистичких песничких стратегија, а подручје естетског сада се испољава посредством приказа лепоте приморских и планинских пејзажа Црне Горе, камена, сунца, маслине, траве. Ту се испуњава и она русоовска и кантовска идеја о повезаности лепоте природе и моралног осећања, јер лепота дрвећа и поља изазивају у нама осећања блиска оним „душевним стањима које у нама изазивају морални судови“ (КАНТ 2004: 181).

Коначно, последњи аспект у којем се може препознати Дединчево стремљење да задовољи високе естетске критеријуме везан је за начин конципирања његових песничких књига, пре свега књиге *Од немила до недраџа*. Многи истраживачи су на примеру овог изузетног самоприређивања и прављења избора из сопствене поезије, видели далеки одјек Малармеове интегралне Књиге (Хамовић, Стојановић Пантовић, Новаковић).

2. Апорије надреалистичког активизма и позиција Милана Дединца

Нема сумње да су антиконформизам, револт и отпор уписани у готово све прогласе, брошуре, програмске и аутопоетичке текстове надреалиста. Међутим, о њима се често мисли на поједностављен начин, као о неком једнозначном, статичном и универзалном позиву на Марксов *преображај свеџа*, који је у свим фазама надреализма био исти. Још Бенјамин упозорава на то какав пут је надреализам „имао да превали од својих почетака до политизације“. На самом почетку, надреализам је заступао „екстремно контемплативни став“ о чему сведочи и Арагонова изјава: „Помисао на сваку

људску активност нагони ме на смех“, док ће касније доћи до промене овог става, и његове „револуционарне опозиције“. Разлоге за ову промену Бенјамин проналази у „непријатељству буржоазије према сваком испољавању радикалне духовне слободе“ и то „непријатељство је отерало надреализам у левицу“, уз одређене политичке догађаје као што је рат у Мароку (BENJAMIN 1974: 266). Занимљиво је ово обртање данас преовлађујућег става о надреализму: надреализам није настао са циљем да пружи отпор буржоаској култури, него је буржоазија била она која је *a posteriori* надреализам отерала у левицу.

Чини се нужним да се о револуционарним претензијама надреалиста мисли у распону између онога шта је надреализам желео да буде и онога што је заиста успевао да оствари у пракси. Своје неповерење у могућност постојања уметности која би изражавала аспирације радничке класе изражава Бретон још у септембру 1928. године, док ће две године касније, у *Друћом манифесту*, још јасније релативизовати могућност акције и приближити се неким готово естетистичким поимањима књижевности. Бретон јасно истиче став да писац који припада грађанским круговима није у стању да изрази аспирације радничке класе, а онај који би евентуално био у стању њима да приступи, морао би да одговори на високе захтеве моралности, осетљивости и поштења (BRETON 1979: 82–85). Отац надреализма овде отвара питање којим ће се касније бавити Бенјамин, Биргер и други тумачи авангарде – питање недостатка друштвене класе која би била у стању да спроведе авангардно превазилажење естетског у политичком. Већ почетком 1929. године, непуних годину дана после овог Бретоновог исказа, Бенјамин се истим проблемом бави у свом чувеном есеју „Надреализам, последњи тренутни снимак европске интелигенције“, објављеном у часопису *Die literarische Welt*. Он ту разматра разлоге због којих револуционарна интелигенција није успела да оствари контакт са пролетерским масама, истичући да то није могло да се деси на контемплативан начин, и исто тако, да је погрешан био порив уметника „грађанског порекла да постану мајстори пролетерске уметности“ (BENJAMIN 1974: 272).

Иако су револуционарност и отпор поретку уписани у саме основе надреалистичког покрета, потребно је напустити „једноставне пројекције“ о авангардној књижевности као „вечитом-метафизичком антидоту у односу на капитализам“, и прихватити да је „историјска улога авангарде“ била проблематизација амбивалентности између аутономије за коју се залагала, и свести да је и она сама „тек део хетерономних формација у друштву“ (LOŠONC, GVOZDEN 2016: 159)³.

Прича о револуционарном карактеру, отпору и субверзији авангарде званично се завршава са почецима њене институционализације. О процесу

³ Више о утканости авангарде у динамику капитализма у студији *Авангарда на распродати* у: А. Лошонц, В. Гводен, *Анајомија робе. Оілеги из кријишке ііолитичке економіје*, Адреса, Нови Сад, 2016.

институционализације авангарде Дединац је писао поводом Ф. Т. Маринетија и његовог уласка у Италијанску краљевску академију, у јануару 1930. године. Дединац сликовито описује овај догађај, не скривајући скандалозну недоследност знаменитог футуристе.

Маринети, члан Италијанске краљевске академије!

Творац футуризма, смели вођ футуриста, ватрени и неупорни бунција, „најжешћи револуционар у уметности и књижевности“ – како је он себе називао, човек који је први бацио у свет, као какву бомбу, ону фамозну крилатицу о спаљивању музеја и академија – ушао је у академију... Ушао је и гордо заузео своје место (DEDINAC 1994: 226).

Дединцу је стало да представи апсурд урликања који се и даље могао чути из Маринетијевих уста, с тим да је тај крик сада официјелан, „законски“ – „Некада бунтован, он је данас у националним водама“. Уместо младића „упаљених лица и још упаљенијих мозгова“, студентата, револуционара, којима се раније обраћао, Маринетијеву публику сада чини „старија господа, дипломате, виши чиновници“, „даме у крзнима и господа у вечерњем оделу“, а говорника више „не дочекује звиждање, него плесак“. „Публика га је у тишини слушала – само је он викао. Викао из свег гласа. Грдио, нападао. – Кога? Ради чега? – Сви су му плескали“ (Isto: 227). Авангарда је, дакле, доживела своју институционализацију, њени поступци интегрисани су у институцију уметности, постали су део официјелне културе, а њена критичка, полемичка и подривалачка оштрица изгубила је смисао управо „музеизацијом“ авангардних манифестација и њиховим „уметничким успехом“ (BIRGER 2010: 705). Салвадор Дали сада се „може везивати за различите модне аранжмане у то између осталог на страницама *Vogue*, *Harper's Bazaar* и *Vanity Fair*, он је величао Харија Лангдона и окарактерисао је Чаплина као дегенерика“, па „ко жели да се радује томе заиста може рећи да је надреализам уместо службе у односу на револуцију, почео да служи динамици моде“ (LOŠONC, GVOZDEN 2016: 177).

Имајући у виду чињеницу да је свеукупна делатност наших надреалиста у већој мери одређена марксистичком оријентацијом него што је то случај код Бретона, могли бисмо и у том смислу да позиционирамо стваралаштво Милана Дединца. Да ли чињеница да он задржава естетске преокупације, одвајајући се од антиестетских и антилитерарних претензија својих песничких другова, може да иде у прилог тези да је управо Дединац један од ретких или можда једини представник бретоновског типа надреализма у српској књижевности? Такође: Ако је друштвени успех до којег је авангарда – самоиницијативно или не – дошла, био пресудан за њен неуспех, да ли је „неуспех“ Дединчеве поезије, у смислу да она никада није припадала првим редовима популарне и неизоставне међуратне уметности, знак његовог успеха као авангардисте? Или се и у том смислу може говорити о мањку опасности и ангажованости његове поезије, која се никада није доживљавала као

довољно спорна или претећа, можда баш због тог артистичког и херметичног вишка? Недостатак „погибелне пустиловине“ Бертолино не препознаје само код Дединца, него код свих наших надреалиста. То би била та најчешћа критика упућена на рачун њиховог уметничког ангажмана, заснована на тези да су наши надреалисти представљали институционализовану интелигенцију са „комотним социјалним положајем“, те да су „убедљивији пример јединства уметничке личности и животне праксе код нас остварили модернисти: Растко, Црњански, чак и Дис“ (BERTOLINO 2011: 248).

Било би сасвим погрешно рећи да је Дединчев песнички свет лишен револуционарних амбиција, иако у њему изостаје читава она линија надреалистичког црног хумора, негаторства и нихилизма, која своје претече има у сатиричном, лакрдијском лику Алфреда Жарија и у (ауто)деструктивном хумору Жака Вашеа. Код Дединца, револуционарни, подривалачки, критички и активистички карактер у највећој могућој мери пренео се са тематско-мотивског на формални план песме. Да ли нас то наводи на његову скривену блискост са експресионистичким песницима, уколико знамо да се надреализам од осталих -изама разликује баш по типу револуционарности? Док се „авангарда двадесетих година“ и „већина *изама*“ није занимала за „идеолошко/ политичко својство уметности“, а „њена револуционарност се највише огледала на плану форме, а не на плану садржине“, надреализам се супротстављао „једној тако формалистичкој и идеалистичкој концепцији“, „с јасним програмским начелом негације формалне револуционарности“ (Tešić 1991:179). Побуна, која јесте један од основних ставова Дединчеве поезије, естетизована је на начин атипичан за надреалисте, и у том смислу га више приближава одређеним симболистичким, постсимболистичким и експресионистичким решењима.

Када је реч о Дединчевом непосредном политичком и културном активизму, ту није мањкало непосредности и жестине. У тексту *Неразумевање дијалектике* (1932) који Дединац потписује заједно са Марком Ристићем и Кочом Поповићем, већ на самом почетку, правдају се шамари, како интелектуални тако и они физички, упућени Драинцу и Душану Недељковићу.

Само у изузетним случајевима, и више због демонстрације, надреалисти су на извесне примерке и представнике таквог критиковања, случајно изабране, Драинац, др. Душан Недељковић, реагирали средствима одговарајућим своје предмету, реагирали на начин који су сматрали за једино могућ у односу на критике *и* те врсте и које са *и* те стране долазе: физичким или интелектуалним шамарима. Ови шамари се у ствари нису односили на личности које су имале да их отрпе, него, преко тих личности, на читав један комплекс мрачњаштва, који су те личности представљале а ти шамари имали да прокажу (Ristić, Popović, Dedinac 1932: 1).

О Дединчевом политичком иступању најпрецизније сведочи богата документација из Легата Милана Дединца и Радмиле Бунушевац која се

налази у Архиву САНУ⁴. Он учествује 1935. године у великој акцији коју воде комунисти за амнестију политичких осуђеника, у септембру и октобру 1937. године одлази у Париз на светску изложбу, и тамо присуствује митингу „Француска-Французима“ поводом најновијих терористичких недела страних фашиста у овој земљи⁵. У послератним годинама када је требало поново покренути *Полиџику* у којој је и сам радио, „Мима је [...] учинио много и на зближавању револуцији и неких личности које се нису активно много ангажовале у време рата, које су, неке од њих, чак изгледале и неопредељене (Стојиљковић)⁶“.

Колико год Радмила Бунушевац и сам Милан Дединац покушавали да изједначе његову политичку и песничку личност, што би потпуно одговарало рембоовском а касније надреалистичком изједначавању живота и уметности, чини се да у његовом случају ипак долази до некакве дискрепанције. Чињеница је да је Дединац држао предавања и можда највише политички и надреалистички иступао у периоду када је песнички ћутао. Мислимо на време од 1926. до 1937. године, односно, на десетогодишње ћутање између објављивања *Јавне џиџице* крајем 1926. године, све до септембра 1937. године када се појавила поема *Један човек на ѝрозору*. У овом периоду Дединац је одржао два запажена предавања, једно о надреализму и друго о Првом Конгресу совјетских писаца у Москви, које се завршило тучом Коче Поповића са провокатором устремљеним на Милана Дединца и његовим сутрашњим хапшењем.

Када запазимо да Дединчево ћутање започиње после написане и објављене *Јавне џиџице*, а да се окончава поемом *Један човек на ѝрозору*, постају јасније и потврђују се још неке претпоставке. Дединац није био спреман да напише дело које би било више надреалистичко од *Јавне џиџице*, она је његов надреалистички максимум који ће довести до ћутања. Све радикалније од тога, значило би само прилагођавање надреалистичкој методи и изневеравање онога како је Дединац схватао поезију. Он није био једини, како у контексту српске, тако и у контексту француске књижевности, који је осећао потребу да се „ослободи од површности надреализма“ (Делић 2014: 31), и да као рецимо Матић и Давичо код нас, па и Растко Петровић раније, или Пол Елијар, Робер Деснос, Леон Пол Фарг, Пјер-Жан Жув, Сен-Дон Перс и Рене Шар у Француској, направи отклон од надреалистичке поетике и одбаци аутоматско писање. Наведеним ауторима није заједничко само напуштање надреалистичке поетике него и начин на који се то напуштање по-

⁴ Захваљујемо се Архиву САНУ на омогућеном истраживању целокупне (необрађене) грађе из Легата Милана Дединца и Радмиле Бунушевац, Историјска збирка број 15034.

⁵ Биографски подаци о Дединцу преузети су делом из документације која се налази у Легату Милана Дединца и Радмиле Бунушевац, а делом из опширне биографије приређене за потребе сабраних песама Милана Дединца (Милан Дединац, *Сабране џесме*, приредио: Света Лукић, Нолит, Београд, 1981; биографију приредила Радмила Бунушевац).

⁶ Интервју са Стојиљком Стојиљковићем о Дединчевој улози у листу *Полиџика*, Архив САНУ, *Летај Милана Дединца и Радмиле Бунушевац* (необрађена грађа).

етички осмишљава: песници неуралгичне тачке надреализма решавају окретањем ка симболистичким решењима, интегришући тако ова два правца у специфичну поетичку констелацију. Шта то значи за причу о Дединчевом активизму? Нема сумње да се у свакодневном, политичком животу Дединац определио за ангажман и да је ту био доследан. Међутим, он није био спреман да своју поезију у потпуности стави у службу надреалистичке револуционарности, и о томе најбоље сведочи његово десетогодишње ћутање, које је уједно и највећа потврда његовог колебања „између модернизма и надреализма“ (Петров 2014: 58).

3. Покушај превазилажења антиномије чиста/ ангажована лирика

Како смо видели, нити се може говорити о чистом естетицизму који би подразумевао потпуну уметничку аутономију, нити се може говорити о авангарди као о њеној супротности, израженој кроз неконформизам, бунт, отпор и револуционарне амбиције одрживе у времену. Дакле, иако је то најављено њиховим теоријским концептуализацијама, естетицизам није могуће у потпуности лишити социјалног, политичког, сазнајног и моралног, као што ни авангарда није успела у потпуности да се ослободи од естетских преокупација. Дозволићемо себи да помало сензационалистички закључимо да је естетицизам ангажован таман онолико колико је авангарда естетска.

Из тог разлога, за потребе подривања антиномије естетицизам/ ангажована уметност, посебно су занимљива запажања која праксу уметничке аутономије и естетицизма виде као „*нужни прегуслов* авангардистичке интенције“ (Birger 1998: 77). Ово успостављање континуитета између уметничке аутономије и авангардних стремљења Биргер објашњава на следећи начин.

Важно је уочити да авангардисти при томе преузимају један суштински моменат из естетицизма. Он је дистанцу уметности према животној пракси претворио у садржај дела. Животна пракса, на коју је усмерен естетицизам негирајући је, јесте сврховито и рационално уређена грађанска свакодневица. Авангардисти нипошто не смерају да интегришу уметност у *шу* животну праксу; напротив, они са естетицизмом деле одбацивање сврховито-рационално уређеног света. Оно што их од овога разликује јесте покушај да се из уметности организује једна *нова* животна пракса. И у том смислу естетицизам се показује као *нужни прегуслов* авангардистичке интенције. Само уметност, и у домену садржаја појединачних дела, потпуно одвојена од (лоше) животне праксе постојећег друштва, може да постане средиште око којег се може организовати нова животна пракса (Isto: 77).

Овим Биргеровим становиштем, уметничкој аутономији додељена је улога „припремних радњи“ за касније авангардне активистичке претензије.

Аутономијом је уметност одвојена од непожељне грађанске свакодневице и створени су услови за „организацију нове животне праксе“, тако да се и на овом плану може говорити о континуалним уметничким претензијама у низу естетицизам – авангарда.

За нашу тему, још је занимљивије становиште Буркхарта Линднера у раду *Autonomisierung der Literatur als Kunst, klasisches Werkmodell und Auktoriale Schreibweise*, у којем аутор објашњава да захтев за аутономијом уметности, карактеристичан за дела естетицизма, у себи истовремено подразумева и захтев за превазилажењем уметности, тако да се у том смислу не може направити оштра дистинкција између поезије с краја 19. века и касније авангарде. Линднер идеологију књижевне аутономије види у супротности са просветитељством, у којем књижевност није била „хипостазирана“ као „привилеговани медиј“, него је представљала део у општем тоталитету знања. Међутим, аутор сматра да се „напетост између просветитељства и аутономне концепције књижевности“ не губи њеном „аутономизацијом“, односно освајањем књижевне аутономије, „баш као што се већ у просветитељству развијају суштинске категорије аутономије“ (LINDNER 1975: 93). Линднер тако дихотомију просветитељство/ естетска аутономија, или ангажман/ естетицизам види као „синхронијску супротност“, „која је остала присутна до данас“ (Isto: 93), а не као одвојене, дијахронијски и каузално условљене концепције књижевности, како то сматра Биргер у претходно наведеном фрагменту. Навешћемо део у којем он објашњава неодвојивост два наизглед противречна захтева: захтева за књижевном аутономијом и захтева за њеним превазилажењем у животној пракси; истост услова у којима се ови захтеви остварују у књижевности, и чињеницу да текстови естетицизма, као и текстови који изједначавају књижевност и животну праксу, уносе експес у традиционално схваћени однос између производње и рецепције уметничког дела.

Ова дихотомија сведочи да је успостављање аутономије естетског првобитно повезано са проблемом укидања аутономије. Јер без обзира на то како се изводи статус помириатељске парадигме естетског – историјско-филозофски као код Шилера, трансцендентално-песнички као код Шлегела, верскофилозофско-теолошки као код Жана Паула – на овај начин се увек поставља захтев за трансценденцијом који превазилази ограничено подручје естетике. Идеални услови под којима уметност стиче аутономију и може тврдити да је тоталитет исти су, што у исто време чини чињеничне услове производње и рецепције дела неадекватним и ограниченим (LINDNER 1975: 89, превод М.М.О.).⁷

⁷ „Dieser Zwiespalt bezeugt, daß die Konstituierung einer Autonomie des Ästhetischen gleichursprünglich mit dem Problem der Aufhebung der Autonomie verbunden ist. Denn wie auch der Status des ästhetischen Versöhnungsparadigmas hergeleitet wird – geschichtsphilosophisch wie bei Schiller, transzendentalpoetisch wie bei Schlegel, glaubensphilosophisch-theologisch wie bei Jean Paul – es wird damit immer ein Transzendierungsanspruch aufgerichtet, der den begrenzten

Овакве тезе авангарду стављају ближе естетизму или симболизму, оне изједначавају књижевне и политичке услове у којима се може реализовати аутономна уметност, са условима које захтева авангарда. Ту се пре свега мисли на херметични, неоргански уметнички текст који је у стању да критикује грађанско, буржоаско друштво и пружи отпор притисцима тржишта и капиталистичкој логици профита. Да би овако нешто доказао, Линднер је морао да критикује и Биргерово поимање институције књижевности, која представља један од кључних појмова за диференцирање авангардне уметничке праксе у односу на целокупну пређашњу књижевност. Линднер истиче да појам институције књижевности „није неспорна категорија која би се могла користити без потешкоћа“. Институција уметности подразумева учвршћивање и афирмацију оне књижевности која одговара одређеним „нормативним правилима“, која промовише некаква „леgitимна размишљања“, и исто тако, она рачуна на одређене материјалне услове који омогућавају „пристаниште“ или место догађања тог новог „подсистема књижевности / уметности“ (LINDNER 1975: 92). Међутим, у делима естетизма и у аутономној књижевности губе се „естетске норме“, владајуће „нормативне поетике“, и не постоји некаква „ново место“ суђења књижевне вредности, као ни „култна институција“ која верификује нечију присутност на књижевној сцени (Isto). Једино место које Линднер издваја, као оно које пропaгира јасна правила „културне идеологије“, јесте школски и универзитетски сектор 19. века, у којем се инсистира на „дуализму“ између „уметности (идеалне)“ и „оштре стварности (живота)“, чиме се, по Линднеровом мишљењу, обликовало „самопоуздање буржоазије“ (Isto).⁸

Bereich des Ästhetischen übersteigt. Die ideellen Voraussetzungen, unter denen Kunst Autonomie erlangt und einen Totalitätsanspruch stellen kann, sind dieselben, welche zugleich die faktischen Bedingungen der Produktion und Rezeption der Werke als ungenügend und beschränkt erscheinen lassen“.

⁸ „Der Institutionsbegriff umfaßt die normativen Regelungen, die legitimatorischen Reflexionen und die materiellen Verankerungen des neuen Subsystems Literatur/Kunst. Freilich ergibt sich das Problem, daß der Institutionsbegriff in den Sozialwissenschaften keine unumstrittene Kategorie darstellt, die ohne Schwierigkeiten angewendet werden könnte. Zudem ist der Autonomisierungsprozeß gerade dadurch gekennzeichnet, daß die ästhetischen Normen den Verpflichtungscharakter kodifizierter Regelpoetiken einbüßen und daß es keinen dem Hof oder der kultischen Institution entsprechenden neuen Ort gibt, in dessen Besuch die Teilnahme am ästhetisch-literarischen Bereich demonstriert würde. Dennoch entstehen verpflichtende Regeln einer kulturellen Ideologie, die im 19. Jahrhundert ihre Basis im schulischen und universitären Sektor gewinnt und als Dualismus von Kunst (Ideal) und rauher Wirklichkeit (Leben) das Selbstverständnis des Bürgertums prägt“ (Isto: 92).

„Концепт институције обухвата нормативне прописе, легитимна размишљања и материјална пристаништа новог подсистема књижевности / уметности. Проблем настаје, наравно, што појам институције у друштвеним наукама није неспорна категорија која би се могла без потешкоћа користити. Поред тога, процес аутономије карактерише чињеница да естетске норме губе обавезни карактер владајуће нормативне поетике и да не постоји ново место које одговара суду или култној институцији у чијој посети би се показало учешће

Тако прича о односу естетизма/ ангажована књижевност заправо захтева пропитивање разлога за одвајање уметности и живота и лоцирање оних сфера интелектуалног живота у којима се на том одвајању инсистира. Дуализам или раздвајање уметности и живота, „тргује контрастом између (практичног, тј. еготиичног) појединца и (уметничких, тј. идеалних) људи, који је настао у 18. веку и у Немачкој, углавном као опозиција између човечанства и буржоаских услова“⁹, а није формулисан као „опозиција према буржоаском и грађанском/ између буржоаског и грађанског“ (Исто: 92). Занимљиво је да Линднер маркира академски простор као онај где се инсистирало на раздвојености уметности и живота.

Могли бисмо да закључимо да одвајање уметности и живота, формирајући са једне стране естетизам, а са друге концепт ангажоване литературе, у већој мери је резултат накнадних интервенција и читања одређене књижевности, као и потребе да се она (п)одреди владајућим академским, социјалним или политичким параметрима, а у мањој мери то одвајање диктира сам књижевни текст. Исто тако, савремене теоријске артикулације појма *политичке књижевности* на добар начин упућују на проблем раздвајања уметности и живота: оне не признају чист естетизам, стављајући га неминовно у социјални, политички и културни контекст чији је он резултат, али наглашавају и то да за политику нечије књижевности релевантни али не и пресудни могу бити јавни политички наступи одређеног аутора и његова идеолошка оријентација¹⁰. Ово се на добар начин види управо у делу Милана Дединца, у његовом одвајању политичких иступа (који су били најзаступљенији када је песнички ћутао), као и у недостатку тог непосредног ангажмана у његовој поезији, што нас наравно не спречава да говоримо о политици његовог естетизма.

Критикујући одвајање уметности од живота, Линднер се позива и на важна Маркузеова становишта, којим овај покушава да елиминира дистинкцију култура/ цивилизација, односно, естетско/ емпиријско, сакрално/ профано. Појам естетске аутономије повезује се са Маркузовим појмом

на естетско-књижевном подручју. Ипак, појавила су се обавезна правила културне идеологије, која су своју основу добила у школском и универзитетском сектору у 19. веку и, као дуализам уметности (идеалне) и оштре стварности (живот), обликовали самопоуздање буржоазије“ (превод М.М.О.).

⁹ „Dieser Dualismus tradiert in vereinfachter Form den Gegensatz von (praktischem, d. h. egoistischem) Individuum und (kunsstinnigem, d. h. idealem) Menschen, der im 18. Jahrhundert entsteht und in Deutschland weitgehend als Gegensatz von Menschheit und bürgerlichen Verhältnissen, nicht als Gegensatz von Bourgeois und Citoyen formuliert wurde“.

¹⁰ Више о томе у: Жак Рансијер, *Политика књижевности*: „Политика књижевности није политика писаца. Она се не односи на њихово лично учешће у политичким или друштвеним борбама њиховог доба. Она се не односи ни на начин на који писци у својим делима представљају друштвене структуре, политичке борбе или различите идентитете. Под изразом *политика књижевности* подразумева се да се књижевност бави политиком остајући књижевност“ (RANCIER 2008: 7).

„афирмативне културе“¹¹, и премда је Линднеру блиска Маркузеова „линија континуитета буржоаске културе“, која се прати „од антике до фашизма“, а исцртава се посредством инсистирања на разлици између културне и економско-политичке праксе, Линднер ипак није задовољан начином на који Маркузе завршава своје дело. Наиме, иако он инсистира на укидању раздвајања уметност/ животна пракса, чиме се уплиће у апорије авангарде, Маркузе „допушта било какве последице“ и ствара или „пледоаје за очување аутономне уметности“ или „пледоаје за њену ликвидацију“.

Животна пракса је очигледно недовољно специфична категорија да би се схватила веза између уметности и друштва. А естетски садржај аутономне уметности не може се сматрати „укинутим“ у ослобођеној пракси, како се најављује у материјалистичком ревидирању хегелијанске естетике (LINDNER 1975: 90).¹²

Овде Линднер указује на нашу централну тему, доводећи у питање антиномију уметност/ животна пракса, и рекло би се да изражава потребу да се ове две сфере у потпуности изједначе, што би било на трагу авангардних интенција. Међутим, корекција коју Линднер уноси у односу на авангардисте, јесте инсистирање на „естетском садржају аутономне уметности“ који се одржао и у животној пракси, за разлику од авангардистима својственог позивања на превазилажење естетског и напуштање аутономије¹³.

Авангардисти су добро разумели потенцијално трагичне последице издвојености уметности од живота на које је упозоравао и Маркузе. Та дистанца која се направила између културе и цивилизације, дозвољавала је цивилизацији да „преузима, организује, купује и продаје културу; идеје које

¹¹ Маркузеова „афирмативна култура“ је „она култура грађанске епохе која је у току свог властитог развоја довела до тога да се духовно-душевно свет као самостално царство вредности одвоји од цивилизације и уздигне изнад ње“. Она се доживљава као нешто „веома узвишено над свакидашњицом“. „Културни идеал је прихватио чежњу за срећнијим животом: за човечношћу, добротом, радошћу, истином, солирадношћу“, „али све оне носе афирмативни предзнак: да припадају неком вишем, чистијем, несвакодневном свету“ (MARKUZE 1977: 46, 59).

¹² Obgleich seine: „Theorie mit der Kategorie des modernen bürgerlichen Subjekts als dem Substrat der affirmativen Kultur eine historische Konkretisierung zu leisten vermag, bleibt sie der schematischen Opposition, Trennung Kultur/Lebenspraxis – Aufhebung dieser Trennung“ verpflichtet, die, wie seine neuen Arbeiten zeigen, beliebige Konsequenzen zuläßt: das Plaidoyer für die Erhaltung der autonomen Kunst ebenso wie das Plaidoyer für deren Liquidierung. *Lebenspraxis* „ist offenkundig eine zu unspezifische Kategorie, um das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu erfassen. Und der ästhetische Gehalt autonomer Kunst läßt sich nicht, wie die materialistischen F., ortschreibungen der Hegelischen Ästhetik proklamierten, als in der befreiten Praxis „aufgehoben“ denken“ (превод М.М.О.).

¹³ Линднер бира Жана Паула као пример песника који је успео да оствари истовремено чисту и ангажовану лирику, а начин на који то образлаже могао би потпуно да се примени и у случају поезије Милана Дединца (LINDNER 1975: 90-98).

по својој суштини нису операционалне, нису оријентисане према понашању, преводе се у операционалне, саобразне понашању“ (MARKUZE 1977: 228). Авангардисти зато нападају институционални оквир уметности јер су музеји препознати као „најподесније место“ за „репродуковање удаљености уметности од стварности“ (MARKUZE 1977: 71). Авангардистима је, дакле, било јасно да култура треба да се бави оним што је дато, а не да трага за неким сасвим новим животом. „Култура треба да прожима оно што је дато оплемењујући га, а не да ставља на његово место нешто ново.“ У противном, култура/ естетска пракса

уздиже индивидуу не ослобађајући је из њене стварне унижености. Она говори о достојанству човека не хајући за стварно достојније стање људи. Лепота културе је пре свега унутрашња лепота, па и онемо што је спољашње може доћи само изнутра. Њено царство је у суштини царство *душе* (MARKUZE 1977: 52).

Оно што антилитерарно оријентисани авангардисти нису прихватили, јесте могућност да таква ангажована уметност истовремено сачува и своју аутономију, не у односу на притиске тржишта и различите социјалне и политичке репресије, него да сачува своју естетску аутономију. Нема сумње да је Дединац покушао управо то да оствари, али и да су у традицији српске авангарде такав књижевни поступак, експлицитно, у значајнијој мери верификовали експресионисти (Растко Петровић, Милош Црњански и Станислав Винавер).

У потреби да се изједначи уметност и живот може се препознати један хуманистички став, који је изражаван у својим различитим варијацијама, и пре авангардиста, Дединца, Биргера или Линднера. Тумачећи Дединчево поимање чисте лирике, Владимир Гвозден се позива на књигу *Уметности као искуство* Џона Дјуија, у којој се такође критикује ларпурлартистичка издвојеност уметности у односу на живот, а Дјуи на следећи начин објашњава повезаност свакодневног искуства са естетским искуством: квалитативно искуство свакодневног живота је оно које подстрекује уметничко стваралаштво, а у искуствима размишљања, практичног и моралног понашања такође се могу препознати елементи естетског (DEWEY 1934: 33, 44). Оно што је заједничко свим овим размишљањима, јесте да она отварају простор за некакав *средњи џуџ*, којим се избегавају тоталитарне идеје до којих може одвести и чист естетицизам, као и екстремна авангарда. Хана Арент је писала о најекстремнијим тачкама авангарде у којима се „самовољно“ и „слепо“ кретање приближава логици тоталитарних покрета, што је уосталом и потврђено стављањем футуризма у службу фашистичке идеологије, или експресионизма у службу нацизма, односно комунизма. Са друге стране, Маркузе је исте тенденције препознавао у естетицизму, односно у тзв. афирмативној култури. Он тврди да је афирмативна култура омогућила либералне методе дисциплиновања и да је у својој последњој фази доста допринела стварању

ауторитарне државе. Апстрактна заједница „културно изолованих индивидуа“ „затворених у себе“ и у свој приватни живот, претвара се на крају у „апстрактну спољашњу заједницу“, у „лажни колектив (раса, народност, крв и тло)“ (MARKUZE 1977: 66, 67).

Таква поезија која је у стању да изједначи уметност и живот, естетику и политику, мора бити *аморална* (што је уосталом уписано и у саме дефиниције естетизма и надреализма), док се деловање те аморалности изједначава са највишим хуманистичким вредностима. Поетичка линија на коју она треба да се настави, јесте оно што Лероа-Теркем означава као тзв. мистичну линију у књижевности, која се показује и као линија моралности и радикализма, а до реконструкције такве песничке традиције долази се надреалистичком потрагом за алтернативним европским предромантизмом и романтизмом, који ће бити не-уџбенички и не-официјелни, и укључује ауторе попут Маркиз де Сада, Петруса Борела, Хелдерлина, Лотреамона итд (LEROY-TERQUEM 2010: 144).

Много је нивоа на којима се у Дединчевој поезији покушава остварити изједначавање естетике и политике, уметности и живота. Логиком надреалистичког објективног случаја који почива на идеји да је могуће пронаћи тачку у којој се преплићу, комуницирају или изједначавају субјективна жеља и објективна стварност, случај и нужност, слобода и условљеност, Дединац бира наслов анти-поеме *Јавна џиџица*. Матић тврди да му је наслов био „дошапнут“ једне вечери у Кнез Михаловој, а и у самом значењу насловне синтагме спаја се простор јавности и субјективности (изражене кроз мотив птице и њене песме), док је та дијалектика јавно/ приватно уједно и једна од доминантних тема саме поеме. Други пример, везан је за Дединчеву *Баладу човека који је уснио мреже*, односно за њену пропратну, аутопоетичку белешку у којој аутор директно објашњава начин на који се у његовој поезији врши транспоновање стварности у лирски израз. Дединац објашњава да се у годинама пред Други светски рат у њему „све јаче и све чешће јављало“ „осећање спутавања личности, губљење перспектива живота, доласка нечег страшног и нељудског што одузима смисао даљем живљењу“.

Из дана у дан то осећање постајало је све свесније и све дубље и оно је прожимало сваки мој доживљај, чак и онај најудаљенији од политичке стварности. Та мора, та чума, сламала је сваки полет, будила револт и толико ме притискала да сам често у сну, преплашен, викао: „Мреже!“ – јер сам стално живео под утиском да сам спутан, да сам уловљен (DEDINAC 1957: 245).

Такво расположење пратило га је све до почетка рата и одласка у ропство, где је, тек после две године боравка међу логорским жицама, видео, „једног јесењег јутра“, „уобличење свега онога што је изазивало“ његову мору. „И сва она дотле неуобличена депресија, која је давала боју свему што сам годинама доживљавао, а која само форме није имала, добила је тада

своју песничку конкретизацију у тој жици, у тој мрежи“ (Dedinac 1957: 245). На основу ових редова јасно је да се у Дединчевом делу чак ни не врши транспоноване, преношење елемената стварности у лирски свет, него њихово препознавање, поистовећивање свакодневног и естетског искуства.

О Дединчевој потреби да доведе уметности и стварност у што ближу релацију, са тенденцијом њиховог изједначавања, довољно сведочи начин на који је приредио и осмислио своју књигу *Од немила до недраћа*. С обзиром на то да је аутор скоро целокупном свом песничком раду придружио опширне есеје и пропратне текстове у којима описује биографске, историјске, културне, социјалне и политичке околности у којима су настајале његове песме, готово је сигурно да Дединац сматра да се такав друштвени контекст не може ишчитати из самих песама, и да оне, саме по себи, заиста добрим делом представљају чисту лирику. Тако се заправо нуде два различита начина читања његове поезије. Дединчеви стихови независни „од ауторових прозно-лирских пасажа и есејистичких коментара“, од „спољњег омотача у који су уметнути вољом песника“, деловали би „сами собом и једино оним оркестрацијама песничких слика, звукова, наговештаја и лирских визија што омогућавају да проговори чиста егзистенција у својој асполутној лепоти“ (Вучковић 2014: 47). Са друге стране, Дединчева поезија читана у контексту придодатих коментара, задовољава авангардну тежњу ка постварењу и превазилажењу естетског у свакодневном искуству. Истраживачи су већ уочили да Дединац посредством ове збирне књиге, којом паралелно одговара на потребу за постизањем целине (сасвим страну авангарди), преплиће токове „чисте“, „беспредметне лирике, с једне, са исказом песничког самоиспитивања и аутобиографских коментара, с друге стране“ а све то препознаје се као „измирење надреалистичке и симболистичке поетике“ (Хамовић 2014: 158).

Исту логику, пре него што је она примењена на самоприређивање књиге *Од немила до недраћа*, Дединац користи у оквиру поеме *Један човек на њрозору*, када свој изразито лиризовани субјективни доживљај временске непогоде у Београду, употпуњује исечцима из новина *Полиџика* и *Време*, односно, репортерским, новинарским извештајима о олуји која је захватила главни град. У том кључу могу да се тумаче и разне графике, цртежи, фотомонтаже и остали интермедијални елементи које Дединац уноси као равноправне и не мање важне од песничких делова. Они имају функцију постварења, „отелотворења“, визуелне материјализације онога о чему се у песмама пева.

На крају, чини се да је Дединца боље рецепције коштао управо тај спој естетског и ангажованог, чисте лирике и политике. Одржавањем култа естетског он је изневеравао антиестетска очекивања поборника надреализма, док политичку и идеолошку везаност за надреализам нису могли да му опросте поборници чисте лирике.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕЛ-ВИЉАДА, Џин Х. *Умешнось ради умешносьи и књижевни живої. Како су йолика и їржищїе доїринели уобличавању идеолоїје и кулїуре есїейицизма 1790-1990*. прев. Владимир Гвозден. Нови Сад: Светови, 2004.
- БРАЈОВИЋ, Тихомир. Јавна птица или самосвесна имагинација Милана Дединца. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 265–278.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. Лирски роман Милана Дединца, С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 43–54.
- ГВОЗДЕН, Владимир. Милан Дединац и генеза чисте лирике. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 135–148.
- ЕЛЕЗ, Весна. Путовање, птица, звезда: лирски сензибилитет Милана Дединца. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 235–248.
- ЈЕРКОВ, Александар. Смисао заборав: Дединац и заборав самога себе. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 103–131.
- ЈОВИЋ, Бојан. Позиција Дединца (Милан Дединац и авангарда). С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 65–80.
- КРИСТЕВА, Јулија. *Црно сунце, деїресија и меланолија*. Нови Сад: Светови, 1994.
- ЛЕГАТ Милана Дединца и Радмиле Бунушевац. Историјска збирка број 15034. Београд: Архив САНУ. (необрађена грађа).
- ПЕТРОВ, Александар. Милан Дединац и српски надреалистички круг. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 55–64.
- ПИЈАНОВИЋ, Петар. Милан Дединац: култура и поетика. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 91–102.
- ХАМОВИЋ, Драган. Дединац и „стражиловска линија“ модерне српске поезије. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур). *Поезија и ѱоеїика Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 149–168.
- DEDINAC, Milan. Marineti govori: Vođ futurista F. T. Marineti član je Italijanske kraljevske akademije. Gojko Tešić (ur.). *Avangardni pisci kao kritičari*. prir. Gojko Tešić. Novi Sad: Matica srpska, 1994, 226–229.
- DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: The Berkeley Publishing Group, 1934.
- BRETON, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala, 1979.
- BIRGER, Peter. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga, 1998.

- BIRGER, Peter. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*. *New Literary History*. 41 (2010): 695–715.
- BERTOLINO, Nikola. *Glasnici neznanog*. Vršac: Književna opština Vršac, 2011.
- BENJAMIN, Valter. *Eseji*. preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.
- DEDINAC, Milan. *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit, 1957.
- LEROY-TERQUEM, Mélanie. „Enfoncé, Lanson!, ou comment le surréalisme a changé l’histoire littéraire“. *Labyrinthe*. 35 (2012): 133–150.
- KANT, Imanuel. Kritika moći suđenja. preveo Nikola Popović, Beograd: Dereta, 2004.
- LINDNER, Burkhardt. Autonomisierung der Literatur als Kunst, klasisches Werkmodell und Auktoriale Schreibweise. *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*. München: Becksche Verlagsbuchhandlung, 1975, 85–107.
- LOŠONC, Alpar; GVOZDEN, Vladimir. *Anatomija robe. Ogledi iz kritike političke autonomije*. Novi Sad: Adresa, 2016.
- MARKUZE, Herbert. O afirmativnom karakteru kulture. *Kultura i društvo*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
- RANSIJER, Žak. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa, 2008.
- RISTIĆ, Marko; POPOVIĆ, Koča; DEDINAC, Milan (1932). Nerazumevanje dialektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže. *Nadrealizam danas i ovde*. jun 5/II (1932): 1–14.
- TEŠIĆ, Gojko. *Srpska avangarda i polemički kontekst*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- ŠILER, Fridrih. *O lepom*. Novi Beograd: Book & Marso, 2007.

Dr Maja J. Medan Orsić

MILAN DEDINAC BETWEEN AESTHETICISM AND SURREALISTIC ENGAGEMENT

Summary

Given that Milan Dedinac’s poetry is interpreted as a meeting of pure and engaged lyricism, in this paper we will attempt to explain the way in which the poet conceptually conceives this type of (seemingly) contradictory combination. First, we will consider the contradictions hidden in both concepts, both in the aestheticist poetic practice of the late 19th century, as well as in the idea of avant-garde revolutionism, and finally, we will try to examine the possibilities of overcoming the antinomy aestheticism/engaged literature and the ways in which these overcomings are realized in the poetic work of Milan Dedinac.

Keywords: Milan Dedinac, pure lyricism, aestheticism, engaged literature, surrealism.

Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Др Зорана Ђинђића 2
medanmaja@ff.uns.ac.rs

Др Јован Делић

СТРАЖИЛОВО – ПОЕМА УДВАЈАЊА

Поема *Стражилово* посматра се као поема удвајања. Кроз шест пјевања се варира једна ритмичко-мелодијска фигура и иста строфичка структура. Удвајају се Тоскана и Срем, Арно и Дунав, Фиезоле и Стражилово, тосканска ренесанса и српски романтизам, Бранко Радичевић и Милош Црњански. У подтексту *Стражилова* су двије Радичевићеве пјесме: „Кад млидија’ умрети“ и „Бачки растанак“. Црњански жели да буде као Бранко – први преломни пјесник своје епохе. *Стражилово* је поема дионизијског заноса и слутње блиске смрти, с интензивним доживљајем природе и културе, и њиховога јединства. Изузетна поема у којој је дионизијски занос уједињен с музичко-математичком строгошћу, а слободни стих са врло строгим строфичким распоредом.

Кључне речи: поема, удвајање, мелодија, строфа, дионизијски занос, рана смрт, природа, култура, математичко-музичка строгост, Срем, Тоскана, Бранко Радичевић, Милош Црњански

Стражилово је нарочито високо цијенио Марко Ристић, близак пријатељ Милоша Црњанског из двадесетих година XX вијека; коуредник у часопису *Путићи*. Ристић је једно вријеме после Другог свјетског рата био водећи државни званични критичар, веома утицајан и немилосрдан, наглашено идеолошки инспирисан. Критика је за њега тада била „књижевна политика“. Прославио се књигом *Три мртва љесника*, којом је 1954. године „убио“ и „сахранио“ још доброг живог и стваралачки моћног Милоша Црњанског. Управо је у тој књизи исхвалио раног Црњанског, нарочито поему *Стражилово*, можда и зато да би показао дубину и тежину његовог „пада“ и каузалну везу између идеолошког и пјесничког „слома“ великог писца. После *Сеоба*, односно после 1928/29. године, Црњански, према Ристићу, незадрживо пада, идеолошки и пјеснички. Црњански је, за Ристића, „тај живи песнички самоубица“ који се самокаменовоао. Биће, ипак, да га је „каменовоао“ управо Марко Ристић, а да је Милош Црњански, са дјелима објављеним

пошто је проглашен мртвим – *Друџа књиџа Сеоба, Ламенџ наџ Беоџраџом и Роман о Лонџону* – преживио и надживио своје убијање и отиснуо се у вјечност.

Ристићу треба одати признање за прецизно читање и високу оцјену *Сџираџилова*. Он је у једној фусноти од пет ситних густих редова описао структуру поеме, што ће на више страница развијати Александар Петров, подстакнут формалистичким и структуралистичким идејама. Та фуснота илуструје идеју о строгој унутарњој правилности поеме – о понављању истог композицијског начела и исте метричко-ритмичке слике:

„Поема *Сџираџилово* компонована је из шест подједнаких делова иден-тичне структуре (сливених у непрекинути континуитет); сваки део састављен је од седам строфа и у сваком прва строфа има пет стихова, друга и трећа по седам, четврта, пета и шеста по четири, седма је понављање прве, а стихови су, у одговарајућим строфама, истог састава, метра и ритма.“

Ристић оцјењује *Сџираџилово* као јединствено дјело – највиши, али и последњи домет пјесничког стварања Милоша Црњанског:

„Ти стихови, те јединствене, певајуће строфе *Сџираџилова*, које већ више од тридесет година значе за оне, бар за мене од оних који су их у својој младости први пут доживели, музику која их увек изнова може да узбуди, да опије, ти меки, меланхолични стихови (...) били су неоспорно највиши домет песничког стварања Црњанског. Али и последњи“.

Сџираџилово је круна, сума и свод пјесничког стваралаштва и живота Милоша Црњанског; пјесничка архитектонска грађевина која је у себи објединила строгост конструкције и илузију спонтаности израза:

„Страџилово је круна тог живота, збир и кулминација Црњансковог поетског стваралаштва, његов *свод*, где видна и за једну лирску поему заиста монументална конструкција архитектонских маса не противуречи лакоћи и смараџдној прозирности материјала од којих је саџрађена, на спонтаности елемената који су у њу уџрађени. Све оно спонтано и оно намерно, нехотично и вољно, ту су можда једини пут у читавом Црњанском делу, нашли свој савршени склад, свој пуни, завршни акорд.“

Ристић истиче и звучну, мелодијску линију *Сџираџилова* као изузетну, уз јединство строгости и спонтаности. Можда је та мелодијска линија, и илузија спонтаности, заклонила строгост и правилност конструкције. Критичар је на малом простору дао низ веома драгоцјених налаза – критичких ставова о првој поеми Милоша Црњанског. Ти налази не губе на свом значају ни у прљавом контексту, у времену.

Изузетно су лијеџи, сажети и тачни критички налази Зорана Мишића о *Лирици Иџиџаке* и *Сџираџилову*, али и о пјесниковој драгоцјеној и плодној вези с традицијом, као о утицају на савремено пјесништво. Овај подужи цитат који доносимо почиње општом оцјеном поезије Милоша Црњанског, потом усмјерењем на *Лирику Иџиџаке* и на *Сџираџилово*, па на однос према традицији и завршава се истицањем утицаја на савремено пјесништво:

„Поезија Милоша Црњанског је највиши уметнички израз послератне духовне климе разочарањем клонућа, безнадежног, нихилистичког непри-

стајања на неподношљиве оквире грађанског морала, екстатичног и пантеистичког подавања чулним сензацијама и космичким заносима. У *Лирици Ийјаке*, а нарочито у *Сйражилову* сусрела су се и дивно ускладила два века српске поезије: она давнашња, елегична и мека, распевана и нежна мелодија, потекла са Бранкових извора, и нова, сложенија и немирнија осећајност модерног човека, утанчана слуха и најскривеније унутрашње кретње у свеопшту повезаност бића и ствари. Песник једног новог 'светског бола', Црњански, није раскинуо с традицијама, већ је своју 'суматраистичку' визију света прелио дахом родних винограда и открио присно наше резонанце за немире свога века. Зато је његов утицај остао толико снажан и опчинио читав низ савремених песника, које глас наше епохе упућује новим садржајима.“

Изузетно значајну улогу у враћању Милоша Црњанског у матицу књижевног живота Србије и Југославије имао је Никола Милошевић још као асистент, а затим као професор Филолошког факултета у Београду. Црњански је, за Милошевића, сам врх српске књижевности, како у поезији тако и у прози, а романе *Сеобе* и *Друћу књију Сеоба* овај тумач сврстава међу најбоља романијерска остварења у свјетским размјерама. Самим тим су његове оцјене и тумачења привлачиле, и још увијек привлаче, посебну пажњу. Таква су и тумачења програмске пјесме *Суматра* и прве поеме *Сйражилово*. Међу овим пјесничким остварењима Милошевић налази структуралну сродност: у њима филозофска димензија има функцију организатора пјесничке структуре тако што су јој мелодијски и емотивни слој подређени. То би значило – у терминима Тињанова и Јакобсона – да филозофска димензија у овим дјелима добија функцију доминанте.

Ма колико признавао неке врлине формалистичком приступу књижевном дјелу, Милошевић је био велики критичар формализма, истичући да формалисти запостављају „поруку“, „филозофску димензију“, односно значење књижевног дјела, за рачун умјетничког поступка. Формалисте је превасходно занимало како је неко књижевно дјело „направљено“, а Милошевића – шта оно значи. Овај наш теоретичар методолог и тумач књижевности ће временом термин *филозофска димензија* књижевног дјела замијенити, идући за Романом Ингарденом, трагањем за „метафизичким квалитетима“. Уосталом, већ је Милошевићев Херцеговац Јован Дучић био увјерен да је лирика највиши степен метафизике.

Милошевић у *Сйражилову* налази одсјечке који изазивају сјету „сасвим специфичне врсте“, сјету „која одговара пишчевој филозофској поруци“. Она је последица „доживљаја узалудности“, а одговара јој слободни ритам стихова Црњанског. Класична структура везаног стиха не би могла – сматра Милошевић – да изрази тако сложена емотивна и интелектуална стања. Постоји, дакле, веза између слободног стиха и филозофске и емотивне поруке поеме.

Слично је – мисли Милошевић – и са *Суматром*, која има „лабаву“ структуру, што је видљиво већ у односу наслова и цјелине пјесме. Наслов није чврсто ни непосредно повезан са цјелином пјесме. Међусобна повезаност строфа такође је „лабава“. Јединство пјесме ваља тражити „у јединству

поруке“, а то је сугестија визије „тајанствене нити која спаја корале из неког далеког мора са трешњама из нашег завичаја“, односно визије космичког прожимања свега постојећег.

Милошевић, дакле, утврђује дубоку повезаност између природе стихова и односа строфа *Сумайре* и *Сѣражилова* са њиховим филозофским порукама, потврђујући стваралачко начело Црњанског: „Пишемо слободним стихом, што је посљедица наших садржаја.“

„Лабава“ структура може, можда, да важи за *Сумайру*, али је већ Марко Ристић констатовао строгу правилност у распореду строфа, и њихових односа, у *Сѣражилову*, а Александар Петров формалном и тематском анализом то убједљиво доказао, запитавши се да ли је стих *Сѣражилова* уопште слободан стих. Правилност и строгост у компоновању *Сѣражилова* несумњива је, али је стих, наравно, слободан: ријеч је о феномену ритмичког реда. Дјела испјевана у слободном стиху могу бити строже компоноване него она у везаном, али то не значи да њихов стих није слободан. *Ошкровење* Растка Петровића компоновано је по такорећи аритметичкој строгости, али је његов стих до те мјере слободан да је сасвим близак прози. Композиција и ритам су појмови различитог реда, иако их пјесник може довести у близак, па и у присан однос.

Милошевић је био неупоредиво склонији дјелима меланхоличне осјећајности, па отуда и потискивање дионизијског у *Сѣражилову* у други план, а истицање „филозофске поруке“ у знаку „доживљаја узалудности“ као доминантне, што у *Сѣражилову* није сасвим тако. Ни теоретичар који је био сасвим свјестан психолошких и идеолошких фактора као фактора инкохеренције духовних творевина, и о томе развио цијелу теорију, није био сасвим слободан од дјеловања тих фактора: по правилу је давао предност дјелима меланхоличног и трагичног емотивног и значењског усмјерења, а каткад, као у *Сѣражилову*, потискивао је значење и значај дионизијског заноса и пјесникове похвале смијеха и радости.

Најдетаљнију, најсистематичнију, па и најпрецизнију анализу *Сѣражилова* понудио је Александар Петров у књизи *Поезија Црњанској и српскојеснишћиво*. Управо је поглавље посвећено *Сѣражилову* најбоље у цијелој, иначе драгоцјеној, књизи. То поглавље је Мило Ломпар изабрао и уврстио у *Књију о Црњанском*.

Сѣражилово је поема од 216 стихова, распоређених у 42 строфе. Строфе су распоређене у шест цјелина које ми зовемо „пјевањима“. Свако пјевање има по седам строфа, при чему се прва и седма понављају и обје су квинте. Друга и трећа су септимае, а четврта, пета и шеста су катрени. Овај строфички распоред се шест пута понавља. Постоји, дакле, изузетна строфичка правилност у *Сѣражилову*; уочио ју је већ Марко Ристић. Али та строгост – та математичка конструкција – „не разара илузију спонтаности“; јединства и цјеловитости поеме; штавише – повећава је, јер строфе кроз поему међусобно „кореспондирају“ – све прве и седме, све друге, све треће и четврте, све пете; четврте кореспондирају истовремено и са шестим строфама.

Петров детаљно и на примјерима говори о структуралној кореспонденцији међу строфама, па као видове те кореспонденције прати број стихова у строфи, број слогова у стиху, риму, синтаксичке и лексичке кореспонденције и, на крају, тематске. То би био „хоризонтални пресек“. У одјелку о вертикалној кореспонденцији Петров се бави интонацијом, тематском вертикалном кореспонденцијом и тематским јединством *Сѣражилова*. Врло пажљиво и изнијансирано се критички односи према тумачењу *Сѣражилова* Николе Милошевића, о чему је већ било ријечи.

Завршни дио овога поглавља су закључци, у којима је највише пажње посвећено мотиву смрти и варијацијама тога мотива, а онда и мотиву завичаја као новооткривеном апсолуту. Завичај је, међутим, од почетка у средишту поезије Милоша Црњанског – није ли то Итака као Одисејев завичај?

Петровљева студија о *Сѣражилову* је, доиста, драгоцјена: враћамо јој се и када мислимо да смо је апсолвирали. Али она тражи да се враћамо и Петровљевој књизи *Поезија Милоша Црњанског и српско ђесништво* у цјелини, што ми и чинимо у више махова, уз повремену неопходну критичку дистанцу.

Горана Раичевић пажљиво прати „развој“ Милоша Црњанског, односно његове мијене кроз вријеме, доводећи у везу његова дјела различите жанровске припадности. Стварајући својеврсну игру огледала напоредним читањем тих дјела, она долази до финих, изнијансираних налаза, који су, по правилу, измицали врским и искусним тумачима поезије. Тако ова ауторка ишчитава значења појединих нејасних стихова поеме *Сѣражилово* из контекста пјесникових остварења које *Сѣражилову* непосредно претходе, а нарочито дјела која га „прате“ и која чине „стражиловски комплекс“. Готово паралелно, на путу по Тоскани, настају „два ремек-дела српске књижевности“ – како их ова ауторка оцјењује – путопис *Љубав у Тоскани* и поема *Сѣражилово*. Претходно темељно изучивши пјесникову есејистику, она је учила изузетан значај предавања, односно есеја Милоша Црњанског о проти Васи Живковићу за разумијевање поетике самог Црњанског, па и поеме *Сѣражилово*.

Црњански је, као наставник панчевачке гимназије, био позван, у прољеће 1922. године, да говори о проти Васи Живковићу, а он је позив прихватио, задржавши јубиларни повод у наслову свога, данас знаменитог есеја, објављеног исте године: *О сѣојодишњици Васе Живковића*. Овај будући панчевачки прота школовао се у Пешти и Пожуну, али пјесник ставља у први план почетак његовог школовања „под Фрушком гором“, зато што је за Фрушку гору и Стражилово везивао епохалну промјену сензибилитета у српској поезији, насталу са предромантизмом. Прије Живковића наша књижевност, према Црњанском, није знала шта је „сребрни смех нити снага расцветаног дрвећа“, али се баш под Фрушком гором зачала „нова књижевност, нова етика, на највишој вредности људског бића: на радовању“, а претеча и носилац тог новог сензибилитета управо је био овај предромантичар, коме је Црњански одредио изузетно мјесто у историји српског пјесништва и књижевности уопште. Од Живковића је бол у српској поезији другачији. Живковић је „свештеник, претеча“, који има снаге и „отмености да напише најлепшу реченицу

тога доба: 'из туге се радост рађа'. За њим је дошао Бранко“. Све ово поеми *Сѣражилово* Милоша Црњанског даје изузетан аутопоетички значај, па чак и културноисторијски димензију. Овај есеј освјетљава, с једне стране, однос Црњанског према традицији – према предромантизму, романтизму, Васи Живковићу и Бранку Радичевићу – али, с друге стране, и поему *Сѣражилово*, њену поетику и помаке у односу на претходна дјела Црњанског, у првом реду на *Маску*. Све су прилике да Бранко Радичевић у поезији и драми Милоша Црњанског није сасвим исти, један и јединствен; није сасвим исти у *Маски* и *Сѣражилову*. Визија Бранка мијењала се у зависности од промјена поетике Милоша Црњанског, макар те промјене биле само помјерања унутар у основу исте поетичке оријентације.

Нигдје – ни у поезији ни критици – Бранко Радичевић није добио такав статус као код Милоша Црњанског; Васа Живковић поготову. Каснија истицања Васе Живковића и његовога значаја само су одједи онога што је за њега и о њему рекао, написао и учинио Милош Црњански. Дионизијски елеменат, према Црњанском живи и у хришћанству, па и у српској поезији предромантизма и романтизма; тај елеменат ће дати поезији српског романтизма „ренесансни замах“. Отуда блискост Стражилова, Срема, Бранка и Тоскане. На страну колико је та и таква књижевноисторијска визија оправдана, она је изузетно релевантна за поетику Милоша Црњанског, а нарочито поеме *Сѣражилово*. Ренесанса у поезији Бранка Радичевића за нас је сумњива, али је за поетику *Сѣражилова* несумњива и пресудна. Пјесникове идеје не морају бити књижевноисторијски беспрекорне. Важно их је препознати као поетичке, обликотворне идеје и као спојницу између поеме *Сѣражилово* Милоша Црњанског, Бранка Радичевића и његовога Стражилова и Срема, с једне, и Тоскане, Фиренце и брда Фиезоле, са друге стране. Тим необичним, неочекиваним спојем ренесансе и романтизма Црњански „објашњава“ како се „по земљама нашим“, познатим по кукању и јадиковању, „раширише песме радовања и борбе“. За то су заслужни Васа Живковић и, нарочито, Бранко Радичевић.

Пут у Италију, јесте „узбудљиво путовање у радост“ на којем настаје „један од најлепших српских путописа“ – *Љубав у Тоскани* – у којем се „пејзажи тоскански преливају (...) у пејзаже песниковог унутрашњег света“. Пјесник путује с „авангардистичком вером у моћ уметности“ – да је могућ спас за његово „несрећно и неосвешћено словенство“ што жуди „за љубављу, лепотом и смислом“.

Управо је „спознаја о смислу“ оно што *Сѣражилово* Црњанског уздиже изнад Бранкове туге: „као њојединац, он мора бити жрђиван да би се колектив обновио“. Та визија се, мисли Горана Раичевић, зачала у Паризу, наговјештена је у *Љубави у Тоскани*, а описана у есеју о Васи Живковићу. Да није тога есеја, остао би неразумљив и један од најлепших стихова српске поезије: „Лутам, још, витак, са шапатам страсним / и оштресам чланке, смехом иреливене“ (подвукла Г. Р.). Тај смијех по чланцима избија из земље у коју је покопана некад исто тако весела и заљубљена младост“ романтичар-

ска, „са расутим лишћем, што, са гроба Бранка, / на мој живот пада“, при чему „смех добија лековиту моћ“.

Још два увида Горане Раичевић ваља истаћи. Први је да дионизијски принцип код Црњанског није „пука телесност“, већ „одуховљена радост постојања“, која доводи до осјећања да је цио свијет премрежен невидљивим везама, па се из тог повезивања свијета рађа утјеха и моћ обнављања, „симбол љубави, блалости и рађања“ – симбол *Магоне њородиле*, централни симбол *Љубави у Тоскани*. Има основа да се и суматраизам Црњанског, и његова визија да је свијет премрежен невидљивим везама, могу довести у везу с Бодлером. Сам Црњански је истицао Бодлера као свога ближњег, мислећи, вјероватно, на његову визију веза и сагласја у свијету. Визија веза и сагласја Милоша Црњанског је, истина, оригинална и другачија, и његова поетика не иде у смјеру симболизма, већ од њега одудара, бирајући други смјер.

Други увид није сасвим само њен: Црњански је растрзан између двије опречне силе: прве, да буде „биће на путу“ које иде у свијет и друге, која га је вукла кући. Црњански се плашио „да се у мраку историје не изгуби“, па је носталгија за домовином као идеалом водила и ка *Сѣражилову* и од *Сѣражилова* ка *Србији*. Али тај пут од *Сѣражилова* ка *Србији* у знаку је другог и другачијег емотивног регистра, о чему ће тек бити ријечи.

Нема сумње, бројни увиди Горане Раичевић о Црњанском су тачни и нови. Њено читање *Сѣражилова* у контексту дјела „стражиловског комплекса“ – *Љубав у Тоскани* и есеј о Васи Живковићу – показало се плодним и довело је до драгоцјених увида. Њена оцјена *Сѣражилова* као најбоље српске поеме је изазовна и подстицајна.

Поему *Сѣражилово* Црњански је – према интервјуу датом Зорану Секулићу за лист *Сѣугенџ* 1972. године – написао у заносу, за веома кратко вријеме: „за неколико сати, за два-три дана, то је било једно лудило“, на брачном путовању, „када је човек у прилично ненормалном стању“. Несумњиво је у овом исказу у првом плану стваралачки занос; дионизијски стваралачки принцип, за који је карактеристично „ненормално стање“, односно „једно лудило“. То се слути и из саме поеме. Такав вид стварања није погодан за пјесничко моделовање неког филозофског концепта, али, несумњиво, може обликовати неко осјећање свијета. Пјевање „у једном даху“, „као у неком бунилу“, потврђује блискост Црњанског романтичарској традицији, али и пјесниково познавање Ничеа.

Сѣражилово се памти по изразитој мелодиозности. Мелодијски модел *Сѣражилова* је, изгледа, раније пронађен, а у поеми је знатно сложенији од тога „проналаска“. Александар Петров упућује на пјесму *Ново њокољење*, објављену у часопису *Мисао* 1. јануара 1920. Тема је била блиска и Сими Пандуровићу, уреднику *Мисли*. Ове пјесме нема у каснијим изборима пјесништва Милоша Црњанског. Као да ју је склањао од јавности сам пјесник. А та пјесма, безмало, нуди модел за пјевање *Сѣражилова*: има седам строфа, са квинтом на почетку поновљеном на крају пјесме, са септимама као другом и трећом строфом, па опет квинтом на четвртм мјесту, затим са катре-

нима као петом и шестом строфом. Разлика у односу на *Сѣражилово* у природи и распореду строфа је једино у четвртој строфи: ту поема има катрен умјесто квинте. Пјесник је, са једним изузетком, направио строфички модел пјевања у *Сѣражилову* пјесмом *Ново њокољење*. Тај седмострофични модел је у поеми благо кориговао – квинту као четврту строфу замијенио је катреном и шест пута строфички модел умножио. Тако смо добили строфички модел *Сѣражилова*, шест пута умножен: квинта, септима, септима, катрен, катрен, катрен, квинта – шест пута.

Шестоструко понављање истог строфичног модела, као шест пјевања исте поеме, и код слабијих пјесника и пјесничких остварења ствара високу мелодичност и сугерише музичку структуру дјела. Понавља се модел, али не и гласови, ријечи, реченице; варирају се мотиви и дужина стихова. Основни композициони поетско-музички поступак је, дакле, *њонављање и варирање*, а то већ подсећа на композициони модел фуге. Отуда, по нашем осјећању, највећим дијелом мелодичност *Сѣражилова*: она је уграђена у строфичку структуру и свакога пјевања појединачно, и поеме као цјелине. Поступак понављања и варирања основни је пјеснички поступак поеме. Поезија и музика су се прожеле – поема је постала својеврсна фуга.

Баш зато вјерујемо у истинитост пјесникових ријечи – да је поему написао изузетно брзо, за неколико сати, у два-три дана, у правом и стварном дионизијском заносу. Звучни и композициони модел је био готов; ваљало га је варирати и испунити очито снажним емоцијама, којима је српски пјесник, уз вољену жену, у Тоскани, био препуњен. Мелодиозност *Сѣражилова* је нужна и неминовна – она је структурално својство поеме.

Али то није све. Мелодиозности *Сѣражилова* доприноси и рима, по правилу непредвидива, и звучно богатство стихова – алитерација и асонанца – па чак и неједнака дужина стихова, којем се разбија изосилабичност и свака успављујућа монотонија. Наравно, и понављање прве строфе – квинте – као седме, тако да она добија функцију рефрена, правећи не само звучни, мелодијски прстен око свакога од шест пјевања.

Поема није ни химна, ни апотеоза Стражилову ни Бранку Радичевићу, али је више од тога. Стражилово је симбол: завичајни, идентитетски, пјеснички, културно-историјски; врх и брдо поезије и њене првине; метонимија гробом за Бранка Радичевића, његову поезију, његову веселост, али и болест и рану смрт; за весело друштво младих берача грожђа, за смијех и радост младости, за бол и болест; за растанак ђачки; за пјесников гроб и свело лишће што из Бранкове поезије и Фрушке горе по гробу пада, и по човјеку. Тај пјесников гроб је идентитетски знак; знак двоструке припадности: пјесницима, и роду и народу. Тај пјесников гроб је светионик традиције, нужно изабране. Стражилово сугерише и занос младости, грожђем, вином, игром, еросом, ријеком – Тијим Дунавом – и фрушким брдом. Два су пјесничка остварења Бранка Радичевића – *Ђачки расѣјанак* и *Кад млидија' умреѣи* – дискретно у подтексту *Сѣражилова*: *Ђачки расѣјанак* са врелом и занесеном младошћу, игром, бербом, дитирамбом и дионизијским заносом, али и са болом растанка,

коначног и неопозивог. Растанак је већ у наслову; *Каг млигија' умреџи*, са сувим лишћем, слутњом болести и блиске смрти, са мишљу на поезију.

Поетски субјект *Сѣражилова* далеко је од свога брда, од завичаја и Дунава, од Срема; он је у Тоскани, на брду Фиезоле, изнад Фиренце, у драгој, духовно блиској туђини; он још лута:

Лутам, још, витак, са сребрним луком,
расцветане трешње, из заседа, мамим,
али иза гора завичај већ слутим,
где ћу смех, под јаблановима самим
да сахраним.

Како само једна запета Милоша Црњанског очуђује и загонета значење и мијења интонацију: још, издвојено двјема запетама, као да стоји уз боје сусједне ријечи – *луџам, још и још, виџак*. Све је и познато и ново: *луџање, расцвјеџане ѣрешње, завичај, јабланови*. Али то није Одисеј који се враћа из рата и пјесников двојник, који лута по Тоскани, мамећи расцветане трешње из заседа и слутећи завичај иза гора. Јабланови припадају завичајном свијету, а нијесу јабланови ни борови из *Serenate*; под њима ће поетски субјект да сахрани свој смијех. Завичајни јабланови, смијех и сахрана здружени су на крају прве строфе.

Двије септима развијају мотив удвајања. Прво се удвајају ријеке, Дунав – Арно:

као да, долином тајно, Дунав тече.

А онда се мостом, који само поетски субјект види, повезује Арно с околином, облацима и тврдим зеленилом, са тешком тамом фрушког брда:

А где облаци силазе Арну на дно
и трепте, увис, зеленила брда,
видим мост што води, над видиком,
у тешку таму фрушког брда.

Слутња завичаја и веза брда Фиезоле са фрушким брдом конкретизују се мостом који их, *над видиком*, повезује, и који само поетски субјект види. Оно што је невидљиво и фиктивно, постаје конкретно. Суматраистичке везе Тоскане и Срема постају поетска стварност; мост се извија куда га ни најсмјелији архитекта видјети не може.

У другој септими пјеснички субјект се удваја у Бранка Радичевића, иако се Бранково име не спомиње. Ма колико тоскански Мјесец, који „расцветан као крин, блиста“, заслужио да му се поетски субјект клања, он осјећа да ће „овог пролећа закашљати ружно“. Тако се уводи мотив болести Бранкове и везује за пјесника *Сѣражилова*, иако Црњански тврди да никад није имао туберкулозу. Болест се јавља као слутња и предосјећање, односно

као вид удвајања, а за њом и визија којој је прво својство „витак стас“, карактеристичан за пјесничког субјекта од првога стиха:

И видим витак стас, преда мном, што се рони,
верно и тужно,
сенком и кораком, кроз воду што звони,
у небеса чиста.

Пјеснички субјект *види* да га прати Бранков „витак стас“, „верно и тужно“, „сенком и кораком“, и чак *чује* како тај корак *звони* кроз воду „у небеса чиста“. Све што је визија и утвара изразито је *чулно конкретизовано* сликом и звуком, и изразито је убједљиво. Бранкова сјенка прати лирског јунака *Сѣражилова* „верно и тужно“, и сама витка луталица по својој појави и природи. Пјеснички субјекат је повео „давно ту погнуту сенку“, и вољно и хотимично, и са њом „у оној гори / познао грожђе, ноћ и теревенку, / и поток, што сад, место нас, жубори“. С Бранком, и преко Бранка, пјеснички субјект доживљава дионизијске заносе бербе грожђа, ноћи и теревенки: све су то Радичевићеви мотиви из *Бачкој расѣанка*. Њима Црњански придружује свој, суматраистички „поток, што сад, место нас, жубори“. У *Сумаѝри* тај поток „румено тече“, умјесто каквог блиједог, изгубљеног лика:

Растужи ли нас какав бледи лик,
што га изгубисмо једно вече,
знамо да, негде, неки поток,
место њега румено тече.

Црњански нас, мотивом изгубљеног блиједог лика и потока, упућује на *Сумаѝру*: *Сѣражилово*, барем његово прво пјевање, треба читати са свијешћу о *Сумаѝри* и суматраистичким везама у свијету. Те везе се простиру кроз простор и кроз вријеме: повезују *Сѣражилово* са *Бачким расѣанком*; Црњанског са Бранком и младим берачима грожђа; Срем, Фрушку гору и Дунав са Тосканом, Фиренцом, Фиезолом и Арном. Суматраистички мост је премостио Тоскану и Срем, Фиезоле и Стражилово.

Имао је Новица Петковић велико право када је инсистирао на „чулној истанчаности“ како поезије, тако и прозе Милоша Црњанског. При том није ријеч само о чулном, конкретизованом дочаравању опаженог у физичком свијету, већ и о дочаравању визија, сјенки и утвара, онога што је резултат рада имагинације и „привиђења“. Навод који слиједи савршено одговара „опаженом“ у поеми *Сѣражилово*, иако ће Петковићеви примјери бити више из прозе Црњанског. Овај навод се може разумјети и као имплицитна полемика с Николом Милошевићем, особито у својој завршној реченици:

„У прози подједнако као у стиху, код Црњанског се сва чула налазе у подједнаком раду: види се, чује се, опажа се оно што се раније у нашој књижевности није опајало, или бар није у тој мери. Књижевне промене код њега нису водиле навише, према појмовном и мисленом, него наниже, према опа-

жајној утанчаности. Отуда превагу односе око и ухо, сликовно и ритмичко-мелодијско. Сав у преношењу таквих, по својој природи иконичких обавештења, Црњански није писац који би нас особито могао занимати као мислилац.“

Сћражилово ове налазе потврђује. Али вратимо се поеми. У првом катрену – у четвртој строфи – ријеке се удвајају, умножавају: одједном су у плуралу. То није само Арно, већ и Дунав који „*долином ѿајно (...) ѿече*“, па пјеснички субјект живи „збуњен, над *рекама* овим голувијски сивим“ (подвукао Ј. Д.).

Кроз цијелу поему провлачи се мотив болести, повезан са Бранковом сјенком повијеном. Пјеснички субјект зна да ће „овог пролећа, закашљати ружно“, а очи су му, „без туге“, „мутне од неке боље, дуге“, док му „без блуди“, на уснама „горка трулост руди“. Сlike знакова болести изузетно су чулне и успјеле, и остају незаборавне: „горка трулост руди“ на уснама као што руди воће у зрењу. А то је непредвидиво, јединствено. Иако је свако зрење у сусједству смрти.

Друго пјевање у почетној квинти уводи два паралелна мотива: *мојѿив разливања* свега што пјеснички субјект зида „из вода и облака“ – грађевински материјал му је етеричан и флуидан, непоуздан за тврду градњу, па се грађевина, зидана на брду, разлива; и *мојѿив љубави* која слаби пјеснички субјект „до слабости зрака, / провидна и лака“.

Ваља запамтити ово слабљење „до слабости зрака“ и присјетити га се кад читамо ванредну пјесму *Привиђења*. Зар и *Сћражилово* није поема о привиђењима? И о *сенима*? Подсјетимо се тог значајног шестостиха *Привиђења*, с почетка и са краја пјесме:

Заиста, зрак сам само? И то је сјај у мени,
што се сад, нестајући, расипа у празнину,
осветливши ми пут, и бездан, у исти мах?
Све су то биле, дакле, пролазне само сени,
на које сам, кроз благост, и жалост, и тишину,
стресао, устрептао, свој звездан, зрачни, чист прах?

Тек се из ове строфе види колика је „слабост“ зрака: он се „расипа у празнину“ и када у исти мах осветљава и пут, и бездан. Од зрака до звезданог, чистог зрачног праха само је трен.

У *Сћражилову*, љубав слаби лирског јунака „до слабости зрака / провидна и лака“. Двије „заспале болне дојке не дају“ његовој веселости, „болној и поамној“, „да се гласним криком баци по трешњама“ што су му остале у завичају. Љубав, еротска жеља и чежња, преноси се на биље, на завичајне трешње.

Пјеснички субјект је емотивно узбуркан, заљуљан, заплускиван различитим осјећањима: од веселости, чиле и поамне, љубави која га слаби „до слабости зрака“, до родне болне језе која га стиже, осјећања предстојеће дуге патње, у коју ће кренути, погнувши главу „кад лишће буде жуто“. Амплитуда емотивног клатна изузетно је широка и динамична, никад монотона ни једнозначна.

Лишће густо и расуто завичајног је поријекла и природе – лишће Стражилова и Бранкове поезије – одакле је поетски субјект пошао. У Тоскани он види завичај „под водом“ мирисних ријека на које прилијеже, испод мостова туђих, све са лишћем жутим и расутим, завичај је чињеница физичко-географског реда, али и психичког, душевног – можда жижна тачка унутарњег живота лирског јунака и пјесничког субјекта поеме – а самим тим и духовног, поетског, идентитетског, културно-историјског, превасходно традицијског реда. Није Стражилово средиште и врх, „оса свијета“ тога завичаја зато што се на њему Црњански родио – Црњански није Сремац него Банаћанин – већ зато што је то фрушко брдо метонимија Бранка Радичевића и његове поезије – *Бачкој расијанка* и „жутог лисја“ из пјесме *Каг млидија умреји* – традицијска оса и осовина, метонимија једног моћног гроба који живот значи и зрачи поезијом. Отуда удвајање у Бранка Радичевића у свијет *Сѣражилова* и *Бачкој расијанка*; удвајање које чак прелази у *замјену* живота:

А место овог живота, давно живим
буре и сенке грозних винограда.
Настављам судбу, већ и код нас прошлу,
болесну неку младост, без престанка;
тек рођењем дошлу,
са расутим лишћем, што, са гроба Бранка,
на мој живот пада.

„Болесна нека младост“ је Бранкова и његове ђачке генерације, пробуђена и наслијеђена, традицијом усвојена, а није здравствено стање пјесничког субјекта, осим као доживљај традиције и свијест о наслеђивању и уживљавању, дубоко и до идентификације. Зато „без гроба“ – стражиловског Бранковог – „веселост је нека, у мени, ругоба“. Отуда и поређење сопственог искуства и сазнања са сазнањем Бранкове генерације, и заједничка опијеност завичајем:

Једног пролећа, и ја сам горко знао
да, кроз свирале девојачког ребра, здравље дајем.
И груди своје, у грождју, криком, раскидао,
наг, на дну неба, опивши се завичајем.

Отуда и веселост, и занос, од којег се пјеснички субјект тетурa видиком, на лику дионизијска „сенка јарца, трешња, тица“.

Тај занос прати и буђење ренесансне, тосканске младости и ренесансног заноса, које Црњански доживљава као блиске српском предромантизму и романтизму, према Васи Живковићу и Бранку Радичевићу. Смијех те младости пјеснички субјект стреса са чланака.

Интензивна повезаност с природом доводи, у четвртој пјевању, до дрхтања „од река и небеса“, па поетски субјект милује ваздух, слутећи да ће свиснути за оном младошћу опјеваном у *Бачком расијанку*:

Дрхтим, још витак, од река и небеса.
 Милујем ваздух, последњом снагом и надом,
 али, свиснућу, то и овде слутим,
 за гомилом оном, једном, давно, младом,
 под сремским виноградом.

У другој строфи – септими – у средиште пажње стављен је неименовани пјесник, идентификован описно – *блаћи сѿас* – двојник пјесничког субјекта, два пута истакнут као *ѿрви – код нас*., несумњиво Бранко Радичевић: он је први заљуљао пољупцем вишње и трешње, и у дионизијском заносу повео младо друштво, прескачући, *ѿрви ѿуѿи*, „потоке, у смеху“:

За један благи стас,
 што, први пут, заљуља
 вишње и трешње, пољупцем, код нас
 и поскочи, видиком, са ритова муља.
 За друштво му, што по винском меху
 свело лишће расу, са осмехом мутним,
 прескачући, први пут, потоке, у смеху.

Тај завичајни, давни, наслијеђени смијех фрушкогорске младости лирски јунак *Сѿражилова*, расипа по видику „место свог живота“, над Тосканом, очито у љубавном заносу, у прољеће све се то „опет збива, / свуда, гдје ја волим“. Смијехотворни дух постаје и без ријечи љековит „за све туђе смрти“.

Други катрен – пета строфа четвртог пјевања – велика је похвала љубави која добија космичке, суматраистичке димензије и моћи:

Јер љубав ће моја помешати, тајно,
 по свету, све потоке, и зоре,
 и, спустити на живот, ведро и бескрајно,
 и код нас, небо, и сенку Фрушке горе.

Љубав тајно струји свијетом, мијешајући потоке и зоре, и спуштајући на живот чак небо и сјенку завичајне Фрушке горе. Та љубав зрачи сјајем, заносом и смијехом Бранкове генерације. Смијех, у суматраистичком преображају, пада „са небеског лука“, па се за лирским јунаком живот преображава у трешње:

за мноm ће живот у трешње да се мења.

У петом пјевању појачава се слутња блиске и ране смрти; понављање Бранкове судбине. По нашем осјећању, Радичевићев *Ђачки расѿанак* је лабудова, опроштајна пјесма једне генерације. То је крај једне веселе, заједничке, занесене младости и наговјештај раног умирања. Жуто лисје стражиловачко пада и веје по стиховима и пјевањима поеме Милоша Црњанског, а долази и из друге антологијске пјесме Бранка Радичевића *Каг млигија'*

умрејти. Понекад се превиђају и занемарују сјетни тонови коначног расстанка у Радичевићевој поеми и њихов одјек у *Ситражилову*. Меланхолија је иманентна поезији Милоша Црњанског, па и *Ситражилову*. На почетку петог пјевања слутња умирања је *јасна*, а дух је *пошамнео*, *тежак* и невесео:

Лутам, још витак, са осмехом мутним,
прекрстим руке, над облацима белим,
али, полако, сад већ јасно слутим
да умирем, и ја, са духом потамнелим,
тешким, невеселим.

Како разумјети ову просторну позицију пјесничког субјекта с прекрштеним рукама „над облацима белим“? Да ли је он то, у заносу, на небу и облаку? Или је, можда, у питању авангардна, инверзна слика – да је облак испод посматрача? Ријека је испод тијела пјесничког субјекта, а облак је у ријечи, и мјесец, и звијезда:

И овде реку једну
видим под својим телом,
(...)
и крај Месеца, и овде, звезда заблиста,
видим да је, у раном умирању,
моја и туђа, младост, горка и једна иста.

Пјевање о раном умирању се наставља и доводи до сазнања да је и своја и туђа младост „горка и једна иста“. Отуда сусрет са давним животом, болним и прозачним, туђим, „са ужасима новим“. Отуда је и тосканска земља „свилена и прозирна“, да се кроз њу види и тај давни живот ренесансне младости тосканске, али и сопствени *завичај облачан*, са свелим лишћем:

И, место своје судбе, са ужасима новим,
сусрећем давни живот, болан, и прозачан.
А, кроз ову земљу, свилену и прозирну,
чим, уплашено, спустим девојачко тело,
кроз маслину мирну,
видим, далеко, опет, лишће свело
и завичај облачан.

Отуд љубав према тосканској, прозирној земљи коју спаја са завичајем, па лирски јунак „туђину, пољупцем, диже(м) у ветрове пролетње“ и осјећање да „све је прах“. И овдје, као у „Суматри“, пјеснички субјект превлачи руком „над провидним брдима и реком“. Превлачење дигнутом руком над провидним брдима и ријеком утврђује лирског јунака *Ситражилова* у осјећању да „све је прах“ и да његово миловање „по умирању лута“, док је у *Суматри* то благо миловање далеких брда и ледених гора, уз смијешак, из сна.

Слутња пјесничког субјекта да и он умире „са духом потамнелим, / тешким, невеселим“ прелази у завршном пјевању у слутњу да ће и њега сти-

ћи тишина „кад све ово свене“, иако сада, „са шапатој страсним“, у земљи тосканској, „отреса чланке, смехом преливене“, повезујући дух, и земљу, ренесансне тосканске младости, са романтичарским Бранковим духом, ђачком бербом, ђачким растанком и Стражиловом као стожерним мјестом:

Лутам, још, витак, са шапатој страсним
и отресам чланке, смехом преливене,
али, полако, трагом својим, слутим,
тишина ће стићи, кад све ово свене,
и мене, и мене.

И игра, и чула, и страсти ће се у смрти смирити, и „вино што се слило“, „и смех, и дивна бестидност далека“ ренесансе, романтизма и личне савремености. Као што код Бранка игра, пјесма, занос и берба кулминирају у дану ђачког растанка можда заувјек, тако и пјеснички субјект *Сѣражилова* обећава до смрти игру „сјетних пијаних бића“:

И, тако, без мора,
прелићу живот наш, зорама Фрушких Гора.
И, тако, без пића,
играћу, до смрти, скоком, сретних, пијаних, бића.

Поема *Сѣражилово* Милоша Црњанског, попут фуге, варира кроз шест пјевања једну ритмичко-мелодијску фигуру и строфичку структуру. Кроз цијелу поему провучен је поступак удвајања и повезивања удаљених свјетова, свога и туђега: удвајају се и повезују покрајине Тоскана и Срем, ријеке Арно и Дунав, брда Фиезоле и Стражилова, односно Фрушка гора, стилске епохе – тосканска ренесанса и српски романтизам, пјесници Бранко Радичевић и Милош Црњански. У подтексту *Сѣражилова* су два пјесничка дјела Бранка Радичевића: „Кад млидија’ умрети“ и *Вачки расѣанак*. Као што је Бранко први и преломни у српској поезији – што је подвучено у *Сѣражилову* – тако и Црњански жели да буде први и преломни у својој епохи. Приближавање игре „сретних, пијаних бића“ с осјећањем блиског раног умирања заједничко је обојици пјесника. *Сѣражилово* јесте поема дионизијског заноса, али и варијација слутње блиске, ране смрти. Ријетка су пјесничка остварења толиког емотивног распона и таквих амплитуда, тако необичних спојева „свога“ и „туђега“ и интензивног доживљаја природе и културе, и њиховога јединства. Изузетна поема у којој је пјеснички дионизијски занос уједињен с математичко-музичком строґошћу, слободни стих са врло строґим строфичким распоредом.

Akademik Jovan Delić

STRAŽILOVO – A POEM OF DOUBLING

Summary

The poem *Stražilovo* is interpreted as a poem of doubling. Throughout its six cantos, a single rhythmic-melodic figure and the same stanzaic structure are varied. Tuscany and Srem, the Arno and the Danube, Fiesole and Stražilovo, the Tuscan Renaissance and Serbian Romanticism, Branko Radičević and Miloš Crnjanski are all paired. In the subtext of *Stražilovo* lie two poems by Radičević: “When I Thought of Dying” (*Kad mlihija’ umreti*) and “A Student’s Farewell” (*Đački rastanak*). Crnjanski aspires to be like Branko – the pivotal poet of his era. *Stražilovo* is a poem of Dionysian rapture and the premonition of an early death, with an intense experience of both nature and culture, and their unity. It is an exceptional poem in which Dionysian fervor is combined with musical-mathematical precision, and free verse is matched with a rigorously ordered stanzaic form.

Keywords: poem, doubling, melody, stanza, Dionysian rapture, early death, nature, culture, mathematical-musical precision, Srem, Tuscany, Branko Radičević, Miloš Crnjanski

Српска академија наука и уметности
 jovandelic.delic@gmail.com

Мср Милица А. Кандић

ДЕТЕКТИВСКИ ЖАНР У РОМАНУ *АТЛАНТИДА* БОРИСЛАВА ПЕКИЋА¹

У овом раду најпре смо означили жанровску хибридизацију као изузетно важан део Пекићеве поетике, самим тим скренули смо пажњу на жанровску испреплетеност и коегзистенцију жанрова зато што сматрали неопходним за само тумачење и бављењем Пекићевим романом *Атлантида*. У наставку рада смо указивали на то које све поступке Пекић користи да би деконструисао жанрове и осветлили каква померања и одступања која је писац начинио у односу на жанровска одређења детективске приче. Пратећи радњу романа представили смо комплексност истрага које се у оквиру жанра детективских прича воде и приказали да су оне присутне на различитим нивоима, почевши од истраге убиства, па до опстанка читавог човечанства.

Кључне речи: Б. Пекић, роман, Атлантида, детективски жанр, антропологија.

1. УВОД

Теоријско одређење жанра у књижевности представља изузетну комплексност и вишесложност самог термина, а исто тако подразумева променљивост конвенција жанра, управо зато што текстови поседују особине више жанрова који се међусобно укрштају. Под појмом жанра подразумевају се „књижевна дела која имају извесне заједничке и само њима својствене особине” (Поповић 2007: 894). То, даље, и покреће питање хоризонта очекивања читалаца, али је такође битно разматрати и феномен прелазности изме-

¹ Истраживање спроведено у раду финансирао је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научно-истраживачког рада истраживача на акредитованим високошколским установама у 2025. години број: 451–03–136/2025–03/200198).

ђу једног, два или више жанрова, те и оне настале хибридизацијом. За Пекића (1993: 212) је форма темељ поетике, но она није само то, већ је и начин креирања стварности као литерарне грађе. Шуваковић (1995: 163) говори о жанру као појединим врстама уметности у зависности од тематике, с тим што у обзир узима и тенденције деконструкције: релативизације и преокрочења који чине уметничке стратегије постмодернизма образујући полижанровске моделе. Оно чиме ћемо се у раду бавити јесте управо деконструкција детективског жанра у Пекићевом роману *Ајланијига*, при чему ћемо пратити два детектива и две детективске приче које су саме по себи веома комплексне. Жанр као концепт се не сагледава више као строго структурирана форма, како је сагледава Тодоров, већ постаје својеврсна умреженост елемената и схема говора/писања, који се пореде и усаглашавају са постојећим жанровским шемама (Милутиновић 2009: 26).

Поимање умрежености, тј. интертекстуалних веза, кључно је за даље праћење промена жанровских форми, али и због указивања на везу жанра и текста, те става да се форма разуме као отворена и подложна изменама. Роман *Ајланијига* један је део Пекићеве *антиутопијске трилогије*, где се комбинују различити жанровски модели као што су *научна фантастика* или *криминалистички роман* при чему се користи реинтерпретацијом жанрова у смислу жанровске дестабилизације и хибридизације (Орлић 2017: 195). Орлић у својој студији *Приповедачке структуре (и)модернистичког романа* говори да Пекићева дела системски деконструишу врсте митова, али исто тако и истражују суштину стапања митова и митолошке свести, а ми бисмо ту додали и *историју*, *антирологију*, *криминалистички жанр*, чију деконструкцију испитујемо у наставку рада. Настојаћемо да укажемо на то како Пекић измешта жанр, затим како га реконструише и при томе ствара нову функцију жанра и новог света који је састављен од „крхотина антиутопија”.

Када говоримо о детективском жанру, треба узети у обзир време унутар романа када се радње одигравају. Пекић нам у *Ајланијиги* нуди другачију концепцију времена – нелинеарност и отворена структурираност текста која се увек изнова интерпретира и бесконачно реинтерпретира (Орлић 2017: 203). Овде, даље, треба узети у обзир и циклични модел стварности и историје као битних делова Пекићеве поетике (Орлић 2017: 204), те прошлост и убиства вештица и људи из Салема, затим садашњост у којој се прати истрага убиства, те атлантићанска стварност и живот на палуби, и на крају будућност или 1999. у којој је најбитније од свега препознати и убити роботе. Приповедна методологија Пекићеве поетике је једносмерна, јер се заснива на жанровској дестабилизацији, хибридизацији и метатекстуалној интерполацији са друге стране (Орлић 2017: 207). Ова приповедна методологија јесте део Пекићеве нове текстуалности, а хибридизацијом и дестабилизацијом ствара се негација жанра, али се исто тако врши и жанровско померање граница. Пекићева форма јесте управо та која „владајући дух трансцендира на тај начин што му се опире, што сваком постојећем начину духовног и друштвеног живота супротставља неку нову, могућну и идеал-

ну духовност и животност, и тако садашњост отвара према будућности” (Радуловић 1985: 109). Све ово представља битан предуслов за настанак нових форми и њихових бескрајних могућности настанка. Пекићева жанровска хибридизација јесте оно што роман *Атлантида* карактерише, али и представља искорак и прелазак граница жанровских ограничења, својеврсно кретање ка постмодернистичкој поетици. Хибридност и поливалентност семантичког језгра Пекићевих романа јесу разлози за опрезност приликом покушаја да се значењске доминанте именују (Пијановић 1991: 299). Поливалентност усложњава значења, али их и дестабилизује, те читалац никада није сасвим сигуран да ли је унутар правог значењског поља, као ни то шта му оно заиста говори, те су, стога, читалачка рецепција и хоризонт очекивања знатно шири. Интеракција између читалаца и текста је жива, текст провоцира читаоца својом неравнотежом, а такође и иронијским дејством и пародијски обликованим поступцима. Но, иако значење измиче (ако у обзир узмемо иронију као битан чинилац Пекићеве поетике), оно што опстаје јесте пишчева запитаност над човековом судбином која се налази на прагу ере робота (Пијановић 1991: 299).

У Пекићевим романима (као и у драмама) уочавамо да се на почетку сваког поглавља јавља мото, било као део стварног цитата или као Пекићева референца на неког писца, филозофа, на *Библију* и слично. Мото заправо представља својеврстан дијалог са читаоцима, али и дијалог са традицијом, чији циљ није увек уско везан за ишчитавање, већ за другачије читање (Стојановић 2009: 419). Он даје специфично значење поглављу као основном тексту, припрема читаоца да пређашња разумевања прочитаног прошири и усложњи за још једну референцу. Жанровска прожимања и укрштања јесу преиспитивања граница до којих та прожимања могу досећи, али тако да текст остане књижевно вредан (Стојановић 2009: 420). Његово укрштање и експериментисање жанровима јесте текстуална другост, различитост која управо конституише уметничке и егзистенцијалне ставове – рефлексију и ауторефлексију. Свако укрштање јесте нови дијалог који се може отворити, док је то у трилогијама један алтернативни пут човечанства из чега проистиче чињеница да би се „различитости могле припитомити” и да би то била обнова везе са природом и успостављање везе са свемиром (ГЈЕРГЈЕЛ 2007: 184). Чини се да Пекић никако ове различитости није могао и желео припитомити, већ је настојао да представи Атлантиду као свет у свом нестајању, са људима који су пред истребљењем услед налета робота и роботизованог света који жели да са лица земље избрише пређашњу цивилизацију. Брисање цивилизације значило би уклонити меморију коју та цивилизација са собом носи. Својом изузетном слојевитошћу, меморија прожима све аспекте цивилизацијског живота, при чему Пијановић (1991: 302) наводи мит, усмена предања, биографије, аутобиографије, личне доживљаје, снове, фантазмагорије, писма, мемоаре, историју и књижевност, хронике, дневнике, историјске расправе и документе, новинске текстове, научну и филозофску литературу, књижевноисторијске и естетичке расправе, економске доктрине

и футуролошке списе. Пекићево дело сабира и окупља чињенице и промишљања о цивилизацији, почевши од митског прастања и историје, затим из историје у апокалиптичну будућност као својеврсни нови мит што обитава с ону страну цивилизације и времена које знамо и поимамо (Пирановић 1991: 302).

Атлантида нам је представљена као скуп, тј. свеукупност цивилизацијског живота пред нестајањем, али и као мит који се пред нама изнова испишује и смешта у различите просторно-временске конвенције. На тај начин се мит о Атлантиди измешта, помера и децентрира, баш као што је то случај и са осталим жанровима унутар романа. То ће бити случај и са детективским жанром, а управо оно што га децентрира јесте постојање три времена, затим постојање двојништва, подвојених и искривљених исказа и прича. Сва времена и простори повезани су, баш као и ликови, без обзира на просторно-временски јаз који нам је на почетку романа приказан. Повезани светови заправо имају функцију да омогуће комуникацију различитих нивоа стварности, те да ликове уведу у другу стварност, а исто тако и да уметну и удвоје различите нивое стварности и метастварности (Пирановић 1991: 265). Када сагледавамо детективски жанр и истражни дискурс унутар Пекићевог романа, морамо имати у виду и просторне и временске хронотопе, јер је роман *Айлантинга* роман-истрага на оба нивоа. Простор и време су вишесложни и испреплетени, нису линеарни, брзо се смењују, самим тим је и истрага знатно сложенија, јер читаоци прате три основне временске равни романа и два јунака – јунака (и његовог двојника) и антијунака. Нашу пажњу приликом читања све време ометају различите временске димензије, као и сам феномен двојништва све до тренутка док не будемо уверени да двојник заиста постоји. Пекић нам приликом истраге (јер је и улога читалаца, између осталог, такође детективска) скреће пажњу на конкретне године, догађаје и људе (роботе) и на тај начин увезује сва времена романа. Уметањем једног времена у друго чини истрагу још сложенијом и знатно је отежава. Дисконтинуитет у просторно-временском хронотопу заправо представља главни деконструкционистички поступак детективног жанра унутар Пекићевог романа. Просторно-временске координате расуте су по читавом роману и умногоме отежавају читаоцима да прате време и радњу. Истражни дискурс унутар детективног жанра треба да расветли следеће: да разоткрије убицу (култ Терафим и њихов обред), затим да одговори на питање ко је робот и како га препознати и треба да објави истрагу као циклично понављање које захвата сва три времена подједнако.

Цитати са почетка романа могу нам открити нешто јако битно – да је у питању роман у коме је централна прича истрага и реконструкција пропасти Атлантиде и њено измештање из центра моћи, и губитка те моћи, док је друга прича негативно понављање – негативна цикличност брише све пређашње као да није ни постојало, да би циклус стварања могао изнова да отпочне. Тежња ка циклизацији присутна је у бројним Пекићевим делима

и сматра се централном за митолошки поглед на свет, али је исто тако повезан и са пекићевским песимистичким погледом на историју (ТАТАРЕНКО 2013: 73). Овом цикличношћу се роман и завршава – да би читав један свет отпочео морају се покренути машине. Заборав пређашњег проузрокује и губитак свести о другим могућим путевима цивилизације и историје, а своју духовну природу угушио је цивилизацијским и догматичним културним стегама, те је зато човек осуђен на погрешке, без могућности да их исправи и да има било какву будућност (РАДУЛОВИЋ 1995: 173).

2. АТЛАНТИДА И ДЕТЕКТИВСКИ ЖАНР

Говорећи о фантастици као жанру, тј. дајући дефиницију фантастике у *Злајном руну*, Пекић (1989: 622) напомиње да је изложена границама између маште и реалности, машта залази у реалност, један део садржаја се губи, док је други у настанку као оно што треба изнова усвојити или одбаци. Фантастика је израз – потреба за другим и другачијим, то је жеља да се постојећи свет измести и да се један свет замени другим (НУМЕ 1984: 20). Стављајући жанр фантастике у граничну позицију, постиже се преиспитивање, тј. деконструкција жанра, али се исто тако сам жанр отвара за нове могућности. Зато је важно говорити о хибридизацији жанрова код Пекића, јер жанрови код њега коегзистирају, постоје један због другог, али и један упркос другоме. Због тога, када говоримо о једном жанру, конкретно детективском, морамо узети у обзир и жанрове са којима он коегзистира као што су историја, митологија, антропологија, научна фантастика и многи други. Коегзистенција жанрова омогућава да један жанр шири своје семантичко и литерарно поље на рачун других жанрова и да укаже на своје бесконачне могућности које сежу изван жанровских ограничења. Коегзистенција жанрова омогућава и њихово измештање и игру у деридијанском смислу, при чему један жанр помоћу других може преиспитивати своје могућности (и границе). Овај догађај преиспитивања Дерида (1988: 289, 291) је назвао преломом или удвајањем, што се са жанровима и догађа, зато што он почиње да промишља о себи самом, постаје предмет сопственог размишљања.

Постојање жанра у књижевности довољно је само по себи, може унутар себе објединити све своје пређашње и будуће облике и варијације колике год разлике између њих биле, јер игра унутар дискурса омогућава постојање и свеукупност постојања са свим својим специфичностима и одступањима. Дерида у свом тексту „Закон жанра” (*The Law of Genre*) говори о закону жанра, али и о одступањима. Заузимајући постструктуралистички став, Дерида (1980: 227) сматра да се један жанр не може гледати самостално, већ помоћу генеративистичког принципа треба гледати смерове, почетке, нове почетке и могуће путеве којима се жанр може кретати. „Сваки текст учествује у једном или неколико жанрова, не постоји текст без жанровског одређења; увек постоји жанр или жанрови, свако учествовање у грађењу жанра јесте

продукт припадања том жанру” (DERIDA 1980: 212). Пекићеви романи, а посебно *Айланџига*, јесу пример учествовања и постојања различитих живота једног жанра унутар других жанрова.

Почетак романа представља повест о пловидби и животу људи на мору као и њиховој идеологији. Међутим, унутар те повести наговештава се преплитање времена, као и смена Старог времена и света Новим. Овде је смештена и антрополошка прича о два човека – Џону Олдену и Џону Карверу (који је својим највећим делом Џон Хауланд, тј. живи живот свог двојника), али су уочљиви и елементи биографског и дневничког записа због смештања у тачно време, 1620. година, на простору Атлантског океана. Но, сви ови жанрови прожети су и митском причом о Атлантиди и Атлантиђанима као људима који су пред истребљењем, а овој причи придружује се и детективски жанр који треба да разоткрије низ чудних околности и убиства људи. Пекић је, користећи се жанровским метаморфозама, желео да заведе читаоце, али и да створи посебан однос између њих и Атлантиде и њега (Јовић 2009: 489).

Роман *Айланџига* Пекић уврштава у *ејџос*, при чему се у свом основном значењу подразумева величање јунака, високи стил, описивање догађаја, али се то унутар романа не догађа, већ се пародира еп као класични књижевни жанр (КАЛЕЗИЋ 2019: 241, 242). Сакривши се под жанровском одредницом епоса, Пекић је поставио замку читаоцима који би очекивали да роман садржи приповедање о догађајима, јунацима и историји Атлантиде, што подразумева присуство „високог стила”. Међутим, посредни је нешто посве другачије – помоћу „ниског стила” писац се посвећује причама које су испреплетене и све оне треба да проговоре о темама човечанства, о људском опстанку. „Ниска књижевност” управо има за циљ да разоткрије и проговори о темама пред којима је „висока књижевност” окретала главу (Владушић 2007: 143). Како нам Владушић (2007: 143, 144) скреће пажњу, „висока књижевност” обрађује теме прошлости и сва у прошлости обитава, постаје нам разумљивије зашто Пекић свој роман дефинише као епос. Али, с друге стране, треба у обзир узети бројне жанрове и оно што се „ниском књижевношћу” отвара и сагледава. Тако и детективска прича, иако као жанр измештена и деконструисана због дисконтинуитета који се тичу времена и простора, треба да разоткрије да је људска цивилизација пред истребљењем, али да поред ове опасности прети и сама модерност, која чини да Атлантиђани све мање буду људи, а све више роботи.

Роман *Айланџига* садржи елементе криминалистичког романа, јер сама прича поседује композиционе блокове: припрему злочина-истрагу-откриће-потеру и казну (ЛАСИЋ 1973: 65), који нису у потпуности спроведени јер поједини елементи недостају, као што је на крају романа дуго ишчекивана казна и катарзично дејство које она треба да има (ПИЛАНОВИЋ 1991: 268, 269). Сваки од два дела романа има своју мистерију и свог детектива који треба да је разреши, те је на тај начин омогућено преплитање детективске и антрополошке приче као доминантних тема романа.

Главно жанровско померање које је Пекић извршио тиче се времена које није стриктно линеарно, већ он чини кораке напред-назад и на тај начин увезује два времена, паралелно градећи два загонетна језгра прича које ко-егзистирају, постоје синхронизовано, све до тренутка када се Олденова загонетка присилно разрешава и отклања, а остаје само антрополошка прича која постаје главно и доминантно језгро до краја романа. Два дела приче, као и два нивоа на којима је остварена прича, откривају да је *Айланџида* грађена употребом спиралне или линеарно-повратне наратије (Ласић 1973: 58, 59). Оваква форма, па и сами нивои прича, назначени су у првом поглављу романа као и синхронизитет два времена, док је цикличност назначена у много наврата унутар самог романа, при чему ћемо као пример издвојити разговор Хауланда са Луаном:

- „– *Пишао сам како. Нисам добио одговор.*
 – *Добио си. Рекла сам ти, друкчији као James или ја.*
 – *То није одговор! То је крућ!*
 – *Све је крућ, Johnе, крућ је одговор.*” (Пекић 2011: 262).

У цикличности треба пронаћи одговор, али и излаз. Запажа се да је то Пекић управо и учинио, зато што је крај романа заправо почетак једног новог времена – оног у коме су машине искључене, али је зато и људска аутентичност престала да постоји.

На самом почетку је, дакле, наговештено жанровско померање и деконструкција жанра, те можемо очекивати да се кроз читав роман одигравају жанровска померања различитим приповедним средствима. Ако се фантастици приступи са становишта њене мотивацијске природе, долази се до закључка да је фантастика једна од најсложенијих антрополошких форми духовне културе, при чему је кључно истаћи њен спознајни карактер који подразумева улазак у човеков универзум који је скуп његових имагинација, испуњен садржајима који су искључиво људски (SWINFEN 1984: 230). Пекићев роман функционише по законима научнофантастичне литературе – приказан је живот људи и робота, технолошки напредак хуманоида и андроида, побуна робота и истребљивачки рат против људи, а све ово треба да увери читаоце у то да савремена цивилизација отуђује људе, али и човека од себе самог (КАЛЕЗИЋ 2019: 242). Међутим, одређеним приповедним поступцима један жанр лако може превазићи своје границе.

Што се детективског жанра тиче, једна од главних прича тиче се убиства и истраге и у својој основи поштује жанровска одређења: постоји детектив, полиција, врши се истрага, прате се трагови и чине погрешке, али Пекић свакако користи прилику да читаоце одведе на погрешан траг или да их пак обрише, што даље отежава истрагу или одвлачи пажњу. Џон Олден је први детектив који истражује необичне околности и убиства из 1620. године, али и друге успутне догађаје који су му такође нелогични и неразумљиви. Један од примера таквих догађаја јесте одбијање потписивања докумената деве-

торо људи који на тај начин не прихватају наметнуту идеологију. Истрага бива покренута од тренутка када Олден схвати свој задатак и наилази на први траг – ћуп из кога лије вода помоћу кога ће се касније разоткрити много тога битног за самог Олдена. Тако ће он научити да прати трагове, да распознаје знаке и да их тумачи. „Научио је да трага за чињеницама, макар и немале смисла. Ако човек располаже са довољно непорецивих чињеница и времена да се озбиљно њима позабави, ма како необјашњива њихова природа, неки ће се смисао пре или касније успоставити” (Пекић 2011: 31).

Детективска прича представља једну од основних и кључних нити романа и јесте много комплекснија. Наиме, није реч само о истрази убиства, већ треба разрешити и мистерију хуманитета, чему ће Пекић више пажње посветити у другом делу романа, а који је најављен у првом помоћу антополошког разматрања о цивилизацијама. Џон Олден јесте детектив чију истрагу пратимо у првом делу романа. Он жели да разоткрије ко убија и оставља обезглављене жртве, али је исто тако вођен личним разлозима, онима из прошлости, јер жели да дозна како је његов предак из 1620. године умро. Информације до којих Олден долази и трагове које следи јесу ти који треба да разоткрију обред култа Терафим, учеснике у обреду и сврху извођења. Разоткривањем култа и извршилаца обреда Олден би стао на пут људима који обезглављују роботе, но, то се ипак не догађа. Детектив из првог дела романа, како нам га је Пекић таквим представио, јесте разоткривен и означен као негативац који је на почетку романа дошао у сукоб са другим детективом Карвером (тј. са убицом и вођом култа Терафим Хауландом). Писац нам сукоб открива тек касније, односно читаву логику догађаја на палуби и чудо у коме је Хауланд преживео. Сусрет јунака и антијунака и сукоб ће се из 1620. преместити у 1988. годину, где ће се и разрешити, а све ово Пекић је у првом поглављу свог романа и наговестио:

„Склоност једног младог човека златних очију усамљености и савест другог чије су очи посуте гвозденом рђом учиниле су да ова прича почне 16. јуна 1988, на жаловима Pleasant Baya, између Chathmana и Orleansa, тамо где се Природа и Цивилизација, спремне на пресудан обрачун, додирују али не разумеју, подносе али не маре” (Пекић 2011: 36, 37).

Други детектив на кога такође треба указати јесте Карвер који је по занимању антрополог, што између осталог подразумева познавање цивилизација, култура, општељудске историје, те њему Пекић није случајно поверио задатак да спасе човечанство од пропасти и да стане на пут роботима који полако али сигурно уништавају Атлантиђане. Пuteви два детектива ће се укрштати, зато што потрага за култом Терафим подразумева пратити трагове убице, наилазити на погрешне трагове и чинити погрешке, док други пут подразумева промишљати о цивилизацијама, њиховом животу и уништењу, како би човек поучен искуствима и погрешкама претходних цивилизација пронашао решење за време у коме живи и тако успео да спасе

човечанство. Са ликом Карвера – антрополога, уткани су и бројни Пекићеви ставови и промишљања о човечанству и његовој пропасти.

„Цивилизације су пропадале зато што никад успешно нису решиле загонетку елиминисања својих отпадака. Духовне су отпатке депоновале у обичаје, нарави, подсвест потомства; умне у историју; физичке су сахрањивале под земљу. Умирале су у властитом ђубрету, уместо да, као природа, од њега живе. Човек се изузео из општег поретка, одустао од сврхе њиме одређене” (Пекић 2011: 48).

Самим тим, уочавамо да је у детективску причу дубоко уткана и антрополошка прича која измешта детективску из свог примарног жанровског оквира, дајући јој нове оквире који се тичу читавог човечанства. Као антрополог, Карвер се не бави само видљивим делом историје, већ се његова истрага својим највећим делом и заснива на том невидљивом делу који је недоступан људима. Исто тако, Карвер треба да научи како да разазна стварност и да је одвоји од халуцинација које отежавају перцепцију и саму спознају, као и истрагу коју треба да изврши. Али, докле год се свет скрива иза халуцинација, он је безбедан и роботи могу да спроводе планове планског уништавања људи. Од тренутка када се људи пробуде, свет ће увелико бити захваћен кризом виђења и халуцинација које више не могу да одложе осветљење људи. Проблем погледа јесте назначен управо овде, где треба распознати виртуелно и одвојити га од историјског. Пекић у својој *Айџланџи* жели да обелодани сва она виђења пред којима се поглед скреће и да разоткрије проблем модерности тог погледа, као и проблематику коју поглед и модерност са собом носе. Детективска прича, поред свог уобичајеног виђења и поимања у роману и уопште, указује и на проблем виђења као врсту спознаје коју Џон Карвер треба да доживи. Овај јунак свој поглед треба да изоштри и спозна шта је стварно у оном виртуелном (Владушић 2007: 155). Наиме, Карвер у роману постепено открива свој задатак, као нешто што му је при рођењу дато, дакле, са добијањем имена.

Поводом пређашњег проговора о повезаним световима, у *Айџланџи* ће се манифестовати, између осталог, и мешање виртуелне-телевизијске стварности са стварношћу људи, при чему читаоци више не могу бити сигурни када која стварност преовладава. Наиме, у стварни свет уметнута је изванстварност, али је њен значај у томе што се повезује са криминалистичким жанром, јер се на тај начин одиграва убиство Надин Хатавеј. Пијановић (1991: 266) нам указује на то како се у свет књижевности умеће изванстварност која представља повезивање двеју стварности. Представљајући нам ову слику из романа, отвара се једна посве друкчија проблематика детективног жанра, а то је проблем у коме се услед мешања двеју стварности може извршити виртуелно убиство.

„Војник се није мицао. Није га, несрећник, видео, мислила је, тонући у сан. Учини јој се да је Индијанац мимоишао стражара. Да се успра-

вио и постао већи. Није више био го, нож му није био у зубима. Држао га је у руци. Али то није био нож. Био је то томахавк, индијанска ратна секира. Мора бити да је то други дивљак, мислила је.

Mascalero Apache је сишао с екрана и пошао право према њој.

Насмешила се и окренула се на бок.

Није видела како је подигао секиру” (Пекић 2011: 146).

Уколико пажљиво посматрамо Олдена и сагледамо га као детектива, ми наилазимо на место злочина и на починиоце, при чему је злочин део ритуала атлантиђанског уништења робота. Ми као читаоци пратимо детектива, ФБИ агента који у пратњи полиције врши саслушања осумњичених или оних који су на неки начин повезани са личностима осумњичених и/или самом истрагом. Пекић ће овде искористити прилику да пародира криминалистички жанр, чиме ће га додатно дестабилизovati – поред тога што је посредством лажних визија створио лажна документа, затим халуцинацијама којима се права историја прикрива, стварањем привида о Атлантиди, а све наведено додатно отежава истрагу. Чак ни сами јунаци нису сигурни у свој идентитет, те се ток истраге битно мења и у зависности од тога у ком је степену загонетка идентитета разрешена. Када је реч о пародији као де-конструкционистичком поступку, писац истиче незаинтересованост полиције за истрагу и сам случај, а исто тако и инспекторе који не познају закон и непоуздани су очевици.

„– Ухватили сте га? – Био је несрећан. Толике године рада на случају који је завршио неко ко о њему до сада није имао појма.

– Мислим да јесмо.

– Како *мисли*те?

– Јесте ли или нисте ухапсили човека?

– Ухватили смо га, али га још нисмо ухапсили.

...

Само да нађем цедуљицу. Увек заборавим ту јебену формулу.

Извучао је из џепа цедуљицу и монотоним гласом, у прописаној форми, Aldenu ставио до знања да је ухапшен и да све што од овог тренутка каже може бити уперено против њега” (Пекић 2011: 162).

Несигурност детектива поводом тога ко је убица само још више дестабилизује криминалистички жанр и подстиче читаоце да преиспитају смисао истраге, као и њену аутентичност и стварност. Али, Пекић ће искористити да у неколико наврата додатно допринесе пародирању истраге и укаже на конкретно дело – на *Мишоловку* Агате Кристи, уз коментар да инспектор који ради на случају такође не подноси ФБИ. Но, поред пародије, то за нас може значити и нешто сасвим друго, и да ми, на месту када се жанр детективског пародира, сада преузимамо улогу детектива и схватамо да ће Олден бити ухваћен у замку (означену мишоловком), али да ће се слично збити и са нама.

- „– То је глупо. Ја сам радио на случају.
 – И инспектор у *Мицоловци* Agathe Christie радио је на случају – рекао је Schryver. Није трпео ФБИ.
 – Ако сам ја то учинио, зашто нисам побегао, зашто сам нађен без свести два спрата испод стана Nathawayeve?
 – Откад патите од падавице, Aldene?
 – Какве падавице? Убица ме је сачекао и ударио по глави” (Пекић 2011: 162, 163).

Као што можемо запазити, истражни дискурс је и те како присутан у роману, такође се запажа и елемент потраге за убицом, док хапшење и казна изостају као крајњи исходи истраге. Треба додатно запазити и да се ФБИ агент Олден претвара у жртву, тј. очевица кога ће инспектор саслушати, што представља још један вид пародијског изокретања саме приче и детективског жанра. Али, убрзо ћемо схватити да то није баш тако – детектив није детектив већ негативац, док су они које је он сматрао негативцима заправо људи и то Атлантиђани. Овим преокретом Пекић нам сугерише да ништа није онако како се чини, те ни Атлантида није онаква каквом ју је представио, а оно што смо видели јесте њен привид, халуцинација. Од тренутка када се све разоткрива, наступа освешћење, отклањање халуцинација и Пекић тада осликава право стање ствари. Тек када се све ово догоди, читаоци су спремни да закораче у свет Атлантиде, да им се она као таква разоткрије и отвори са свим својим стварним проблемима који су прећутно одлагани.

Пекић нам, најпре, представља једну перспективу, омогућивши нам да сагледамо свет и догађаје Олденовим очима (човека са „гвозденим очима”), да поимамо да њему сами догађаји нису чудни и у њему не буде осећање зачуђујућег. Након тога, ми гледамо свет Карверовим очима (човека са „златним очима”), при чему следи преокрет у виду освешћења и схватамо да су претходне перспективе само део привида и то оног који нам је Пекић најавио онда када је говорио о „Хроници Вилијама Бредфорда”, путника на једрењаку.

„Опет је, дакле, његова халуцинација, инспирисана историјском грађом, златооко Howlandovo привиђење, још мокро и полузадавлено, пренела у ритове National Seashorea, до којих, чак и да духови постоје, у својим загробним лутањима никад не би само доспело. Ако је то нека његова халуцинација, ако ипак није налиције историје које се обраћа лицу да му нешто каже?” (Пекић 2011: 52).

Привид је, запажамо, зашао чак и у хронике, те она не може бити објективна и поуздана, већ подстакнута нечијим увидима, писана под утицајем или самим утиском који је догађај произвео на онога ко је догађај забележио. Поступак јесте деконструкција хронике као жанра, али је истовремено и деконструкција детективског романа, зато што непоузданост документа

умногоме утиче на отежано прикупљање доказа и трагова на које Олден наилази.

Тренутак Карверовог освешћења јесте тренутак када научи да распозна праву од лажне историје и када успе да рашчита оно што је названо „невидљивом историјом”. Тада увиђа да је једини интерес робота да униште Атлантиђане који су преостали, чак и ако то захтева жртвовати понеког робота (Владушић 2007: 158). Али жеља за истребљењем је тотална, она захвата подједнако и људе и роботе, те се тако разлике између њих бришу, зато што жеља за систематским уништењем укида људскост и емпатију као једину разлику два сукобљена света. Жеља за истребљењем представља жељу за уништењем оног другог које се сагледава као страно тело, али, исто тако, жеља за истребљењем са собом повлачи и жељу за успостављањем система. То би значило да чланове система треба уредити према том систему, уклонити и искључити сваку различитост и научити препознавати понашање које би од прописаног одступало (Владушић 2007: 150).

Међутим, сама детективска прича је много сложенија, и по неким својим елементима одступа од детективског жанра посебно зато што истражни дискурс унутар овог жанра покреће и питање истраге и потраге за сопственим идентитетом. Наиме, Џон Карвер јесте личност која се поистовећује са Џоном Хауландом – убицом Олденових предака обезглављених пре више векова. Ово је такође начин измештања детективског жанра из његових оквира. Да би Џон Карвер постао прави детектив и преузео свој задатак, он мора да уклони халуцинације и забалуде у вези са сопственим идентитетом, како би могао начинити следећи корак – распознавати стварни део историје и разликовати га од виртуелног света. Џон Карвер јесте Џон Хауланд највећим делом романа, све док не растера своје халуцинантне визије. Први део романа представља разрешење дела загонетки, али читаоци поимају да је Олден ухваћен у замку и да се истрага налази у истрази, при чему се ове две детективске приче укрштају. Завршетак једног детективског дела приче заправо је почетак и наставак друге, што указује на истинитост тврдње о линеарно-повратној наративи (Пицановић 1991: 272).

Сваки од детектива врши свој задатак и води свој део истраге, које су, најпре, различитог смера, донекле и супротстављене, све док се њихови путеви не укрсте и Џон Олден не буде близу разрешења чиме је његова истрага насилним путем окончана. Он без тог кључног дела више није детектив, већ постаје помагач другом детективу, Џону Карверу, и сада Карверов циљ да разреши загонетке човечанства постаје заједнички. И Карверова као и Олденова истрага су комплексне јер се одвијају на два нивоа стварности, зато што је унутар њега и друга личност, те он кроз двоструку визуру пропушта и свет као и саму истрагу. Ту је укључена и логика „оностраног”, што логику саме истраге чини непримереном детективском жанру и поезији криминалистичког романа (Пицановић 1991: 271). Логика „оностраног” подразумева и комуникацију са својим двојником – Џон Карвер треба да открије ко је његов двојник у ствари, а када то разоткрије, покушаће да

утврди разлоге за обезглављење људи који заправо нису људи већ роботи. Тај разлог наговештен је поглављем „Хауланде, где је брат твој?” при чему је назначена читава једна атлантиђанска идеологија због које је Џејмс морао бити жртвован и смештен у душевну болницу (Ахметагић 2006: 130). Трагајући за својим двојником и његовим пореклом, Карвер открива да је усвојен, а да је његово породично презиме заправо Хауланд. Овим сазнањем разоткрива узрок својих халуцинација и разлог своје подвојености, али то умногоме и мења његов пређашњи лик – он добија задатак да буде вођа култа Терафим који лоботомијом настоје да разоткрију будућност и тако победе неизвесност. Победити неизвесност значило би уклонити је као разликовно својство Атлантиђана и робота, што је заправо корак ка самоуништењу читаве људске цивилизације. Још једна кључна ствар која се разоткрива са задатком вође јесте да је он сам саучесник у стварању лажне историје и да су чланови култа ти који су његови саучесници у злочину. Свештенство је као део култа стварало роботе у жељи за бесмртношћу, а Карвера су поучавали о Атлантиди, постепено га водећи ка њеној пропасти (Пилановић 1991: 273).

Урбани човек не успева да помоћу чињеница и науке пружи доказе који би ишли у прилог *високе хуманистичке свесћи* (Цвијетић 2009: 519). Висока хуманистичка свест готово да не постоји, зато што човек вођен страхом и нагоном за опстанком постаје животиња спремна да убије зарад сопственог опстанка. Пређашњи статус хуманитета и идентитета самог као и односа људи према роботима, битно је измењен услед страха људи који је поништио разлику између људи и робота. Оно што остаје као отворен крај и уједно и питање јесте какав то свет са искљученим роботима и поништеном разликом остаје, као и то хоће ли се поништена разлика икада изнова моћи успоставити. Посреди је необичан крај у коме се јунак и антијунак сукобљавају, где јунак губи и мења место са антијунаком. Антијунак се занима за неизвесност због које ће повући полугу, на тај начин ће се супротставити роботској логици и биће човечнији од самог јунака који се пред неизвесношћу повукао (Моцна 2009: 508). У тренутку када Олден преузима кључну људску особину – неизвесност, одиграва се губитак те особине код људи, зато што имитирајући роботе и сами постају роботи, губе духовна својства Атлантиђана, док Олден који је робот на крају доживљава преображај.

3. ЗАКЉУЧАК

У истраживању смо приказали начине на које је померање детективског жанра извршено, али смо такође настојали да објаснимо и жанровска померања и укрштања у глобалу. Поред тога, циљ рада био је означити Пекићев однос према жанру и указати на жанровску хибридизацију као најважнији поступак и одлику његове поетике. Као једна од доминантнијих нити романа, детективски жанр је изузетно присутан и укршта се са антрополошким и филозофским пекићевским промишљањима поводом битних

питања човечанства. Разматрањима поводом детективског жанра, указали смо на два смера истраге које се у роману воде и умногоме разилазе, да би се у другом делу романа различити путеви сусрели и стопили у истрагу која се тиче читавог човечанства. Унутар романа сегменти које детективски жанр поседује својим највећим делом су присутни, с тим што казна битно изостаје и катарзични тренутак у роману изостаје, јер је човечанство које је пред апокалипсом изгубило и последње одлике човечности, те више не би успело да препозна казну као такву. Самим тим, долазимо до закључка о комплексности саме истраге као дела детективског жанра, али и бројних начина дестабилизације жанра. Вршећи истрагу на више нивоа, са више аспеката, посредством јунака и антијунака, Пекић нам уједно говори и подстиче нас да се истражујемо текст који је пред нама, да препознајемо његове ставове и да промишљамо о проблемима које у роману отвара. Ушавши у улогу детектива, ми као читаоци и сами доживљавамо пекићевске проблеме као личне, јер питање човечанства и хуманитета јесте питање које се дубоко и истински тиче свих нас. На основу свих пређашње изложених запажања и разматрања, долазимо до закључка да су детективски жанр и истражни дискурс присутни на свим нивоима унутар читавог романа, те да представљају и покрећу човекову запитаност над егзистенцијом, која се за човека отвара тек онда када започне истрагу и када је преиспитује, јер је на тај начин изнова реактуелизује.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

- АХМЕТАГИЋ, Јасмина. *Анђиројојеја: библијски ѿодѿексѿи у Пекићевој ѿрози*. Београд: Драслар партнер, 2006.
- Владушић, Слободан. *Порѿпреѿ херменеуѿичара у ѿранзицији*. Нови Сад: Дневник, 2007.
- Илишевић, М. Драмско и приповедно у контексту жанровске хибридизације. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поеѿика Борислава Пекића: ѿреѿлиѿање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност. Београд: Службени гласник, 2009, 417–429.
- Јовић, Бојан. О неким изворима Пекићевих роботских антропоеја. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поеѿика Борислава Пекића: ѿреѿлиѿање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Службени гласник, 2009, 485–497.
- Милутиновић, Дејан. Жанр – појам, историја, теорија. *Philologia Mediana* 1/1 (2009): 11–39.
- Моћна, Ирена. Архетипски сижеи, мотиви и ликови у антиутопијској трилогији Борислава Пекића. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поеѿика Борислава Пекића: ѿреѿлиѿање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Службени гласник, 2009, 505–515.

- Орлић, Милан. *Андрић, Црњански, Пекић: њиховедне стилистичке српској (јосић)-модернистичкој романа: деконструкција њиховедној субјекта и реконструкција фигура приповедача*. Панчево: Мали Немо, 2017.
- ПЕКИЋ, Борислав. Фантастика и псеудо-фантастика 'Златног руна' са становишта аутора. Предраг Палавестра (ур.). *Српска фантастика: најприродно и несавремено у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989, 621–631.
- ПИЈАНОВИЋ, Петар. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета: Досије; Горњи Милановац: Дечје новине; Титоград: Октоих, 1991.
- ТАТАРЕНКО, Ала. *Поетика форме у прози српској јосићмодернизма*. Београд: Службени гласник, 2013.
- ЦИВЈЕТИЋ, Маја. Слика мегалополиса у антиутопијским романима Борислава Пекића, Симаковом роману 'Град' и Орвеловој антиутопији. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поетика Борислава Пекића: њихови жанрови*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Службени гласник, 2009, 515–523.
- DERIDA, Žak. Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka. Ričard Meksi, Eudenio Donato (пр.). *Структуралистичка контроверза: језици критике и науке о човеку*. Београд: Просвета, 1988, 289–315.
- DERIDA, Žak. The Law of Genre. *Critical Inquiry*, *Glyph* 7/1 (1980): 202–232.
- GJERGJEL, Sabina. Problem Drugog/ Različitosti u prozi Borislava Pekića. *Analiza Borislava Pekića* 4 (2007): 178–184.
- HUME, Kathryn. *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*. New York: Methuen, 1984.
- KALEZIĆ, Sofija. Pekićeva naučnofantastična distopija. *Matica crnogorska* 78 (2019): 225–252.
- LASIĆ, Stanko. *Poetika kriminalističkog romana*. Zagreb: Izdavačko-knjižarsko preduzeće Zagreb, LIBER Izdanja Instituta za znanost o književnosti, 1973.
- PEKIĆ, Borislav. *Vreme reči*. Београд: Београдско издавачко-графички завод SKZ, 1993.
- PEKIĆ, Borislav. *Atlantida*. Београд: Laguna, 2011.
- POPOVIĆ, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Београд: Logos Art, 2007.
- RADULOVIĆ, Milan. *Istorijska svest estetske utopije: krimički eseji o savremenim piscima*. Београд: Истраживачко-издавачки центар SSO Србије, 1985.
- SWINFEN, Ann. *In defence of fantasy: A Study of Genre in English and American Literature since 1945*. Routledge library editions: modern fiction, 1984.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Postmoderna*. Београд: Народна knjiga, 1995.

Msr Milica A. Kandić

THE DETECTIVE GENRE IN BORISLAV PEKIĆ'S
NOVEL *ATLANTIDA*

Summary

In this paper, we initially highlighted genre hybridization as a crucial aspect of Pekić's poetics. In doing so, we drew attention to the intertwining and coexistence of genres, deeming this essential for interpreting and analyzing Pekić's novel *Atlantida*. In the subsequent sections, we examined the techniques Pekić employs to deconstruct genres and explored the shifts and deviations he introduces in relation to the genre conventions of detective fiction. By tracing the novel's plot, we demonstrated the complexity of the investigations within the detective genre and showed how they unfold on multiple levels, from the investigation of a murder to the survival of humanity itself.

Keywords: B. Pekić, novel, *Atlantida*, detective genre, anthropology.

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
Истраживач-сарадник
milica.kandic@filum.kg.ac.rs

Др Биљана М. Бабић

ЗАБОРАВЉЕНЕ РЕЧИ У МЕНТАЛНОМ ЛЕКСИКОНУ УЧЕНИКА*

Грађа за школски речник

У раду се анализира ученицима непозната или мање позната лексика екскерпирана из књижевних дела заступљених у читанци за шести разред основне школе. Прикупљена грађа се класификује, анализира, квантификативно и статистички обрађује. Као критеријуми класификације узети су: а) статус лексеме у односу на савремени књижевни језик (издвојени су: *исџоризми*, *архаизми*, *застареле колоквијалне речи*, *дијалектизми*, *јоеизми* и *рејке речи*), б) језички нивои, в) порекло речи, и г) тематске групе. Сprovedено истраживање део је ширег пројекта (под окриљем Матице српске) насловљеног *Школски речник заборављених речи српског језика*, који за циљ има израду речника непознатих речи намењеног основцима.

Кључне речи: непознате речи, књижевна дела, читанка, ментални лексикон, школски речник.

1. Уводне напомене. Сваке године у исто доба, у време завршних испита у основној школи, у време мале матуре, читамо и слушамо о томе које речи на тесту из српског језика ученици нису знали, разумели, нису правилно употребили и сл. Да би се ученицима основношколског узраста помогло у учењу и бољем разумевању речи које им нису блиске, с којима се не срећу често, под окриљем Матице српске 2020. године започет је пројекат *Школски речник заборављених речи српског језика*. Крајњи и најзначајнији циљ пројекта јесте израда речника који треба да обухвати, за основце, непознате и мање познате речи забележене у читанкама од петог до осмог

* Рад је настао у оквиру пројекта Матице српске *Школски речник заборављених речи српског језика*, који се реализује уз финансијску подршку Покрајинског секретаријата за високо образовање и научноистраживачку делатност и под руководством Јасмине Дражић.

разреда основне школе. Прелиминарна селекција обухвата веома велик број лексема за које – по свему судећи – неће бити довољно простора у речнику због његовог ограниченог обима. Из истог разлога, и у овој анализи укупно 1611 селектованих речи из *Чишћанке за српски језик за 6. разред основне школе* (аутор: Маријана Милошевић, издавач: Завод за уџбенике, Београд) пробрано је и сведено на 940 јединица. Изабране речи потичу из 12 народних лирских и епских песама и из 27 ауторских књижевних текстова, као и из методичко-дидактичке апаратуре у *Чишћаници*, што значи од самог њеног аутора. Дакле, ради се о делима насталим у веома широком распону – од давних времена до данашњих дана.¹

Избор речи из *Чишћанке за 6. разред* направиле су Даница Томаш, сарадница на пројекту (шири избор) и Јасмина Дражић, руководица пројекта (ужи избор). Критеријум за одређивање речи као непознатих и мање познатих било је њихово лично искуство и лична процена (као, уосталом, и код свих осталих сарадника на пројекту који су ексцерпирани лексик из читанки за 5, 7. и 8. разред).² Најпоузданија грађа, међутим, била би она која би се прикупила непосредно од самих основаца, експерименталним социолингвистичким истраживањем – било да је они сами издвоје подвлачењем у тексту током читања, било да се до ње дође применом одговарајућих анкета међу ученицима. Спровођење истраживања у школама трајало би дуго и захтевало би много сарадника међу наставницима, што у нашем случају није било изводљиво из више разлога.

2. ПРЕДМЕТ И ЦИЉЕВИ РАДА. Ексцерпирана грађа из *Чишћанке за 6. разред* обухвата застареле, ретке, заборављене речи, ученицима необичне, непознате и мање познате речи – речи које се једним именом називају агноними. Међу њима има речи и страног и домаћег порекла, речи које припадају и пасивном и активном фонду српског језика, дијалектима и књижевном језику, араичном и савременом језику. Опет ограничени обимом рада, овде ћемо – као предмет истраживања – идентификовати и издвојити само мањи део укупне грађе, с циљем да је класификујемо, анализирамо, квантификативно и статистички обрадимо. Као први и најважнији критеријум класификације узећемо статус лексеме у односу на савремени књижевни језик, па ћемо идентификовати и издвојити *историјске, архаизме и застареле колоквијалне речи*.³ Све оне припадају пасивном фонду, а „Пасивни лексик

¹ Списак дела и њихових аутора дат је на крају рада, у Прилогу.

² Запажање о томе да слично искуство деле и аутори читанки налазимо у раду В. Брборића: „По правилу, свака читанка доноси и објашњења оних речи и израза из књижевних текстова који би ученицима могли бити непознати. Истина, тешко је рећи како се долази до тог избора, најчешће аутор предвиђа које би речи ученицима могле бити непознате“ (Брборић 2017: 475).

³ Застареле колоквијалне речи одвојили смо од архаизама због тога што су биле одлика првенствено разговорног језика.

састоји се од застарјелих ријечи које су ишчезле из опће употребе, али и од нових ријечи које још нису у опћу употребу ушле⁴ (MELVINGER 1984: 68). Осим наведених лексема, истраживањем су обухваћени и *дијалектизми* и *йоейизми* (лексика ограничене употребе), и *рејке речи* (припадају опште-употребној лексици и активном фонду, али су ниске фреквентности). Наведене групе су издвојене као специфичне, обележене у односу на остатак грађе, који припада активном фонду савременог српског језика.

3. ПРЕТХОДНА ИСТРАЖИВАЊА НЕПОЗНАТИХ РЕЧИ И ЊИХОВОГ ТУМАЧЕЊА У ЧИТАНКАМА. Непознате речи и њихово тумачење у настави српског језика били су предмет различитих истраживања до сада, домаћа лексика једнако као и стране речи, речи активног фонда као и оне из пасивног. Запажање да су и знатно раније (поред архаизама, позајмљеница, провинцијализама, неологизама и термина) ученици имали проблем и с непознатим домаћим речима, налазимо код М. Николића, који их назива обичним књижевним речима, обичном лексиком,⁵ а као примере наводи *вајтраљ*, *забран*, *коначиције*, *мојовило*, *обданица*, *осоје*, *йресоје*, *йрјина*, *йуцкомеј* и сл. (за појмове ученицима непознате), али и *бдеји*, *данјубији*, *киван*, *наочий*, *нейпремице*, *йодланица*, *разіовейан*, *рацијркан*, *скела* итд., као речи врло честе у употреби (Николић 1992²: 214–215). В. Брборић, анализирајући читанке двају издавача (Завода за уџбенике и Клета) за више разреде основне школе (од петог до осмог разреда), одн. речнике и објашњења непознатих речи у њима, налази да ученицима шестог разреда уз приповетку И. Андрића *Аска и вук* нису објашњене речи које би им могле бити непознате: *врбова маца*, *клијсаци*, *клиснути*, *маховина*, *мекеј*, *ојайњийи*, *йайак*, *йландиције*, *рашчерецији*, *йор*, *чедан* (Брборић 2017: 481). Као што видимо, и овај аутор је, као и М. Николић, издвојио сасвим обичне речи и изразе, с којима се свакодневно можемо срести.⁶ Ауторима анализираних читанки В. Брборић замера пре свега то што нису објашњене све непознате речи, што су објашњења таквих речи кратка (сведена на једну реч или синтагму) и неуједначена, то што су објашњења речи уз текстове једнака објашњењима у речнику на крају читанке, што нису увек прецизна и потпуна, и односе се само на значење речи у контексту (самим тим нова реч не може бити усвојена у потпуности). Аутор даље сматра да би објашњења у речнику на крају књиге требало

⁴ У *Чишанци за српски језик за 6. разред основне школе* нема неологизама, нађена су свега два англицизма: *римејк* и *соні*.

⁵ Под термином *обичне речи* подразумевају се лексичке јединице које се свакодневно користе, за чије разумевање није потребно консултовати речнике српског језика.

⁶ Могли бисмо отворити и по једну читанку за сваки разред од петог до осмог и у њима наћи одређени број издвојених и објашњених обичних речи, али нема потребе за тим, довољно је и ово што смо показали да нам буде сасвим јасно зашто су у називу пројекта и будућег речника *заборављене речи*, а не – рецимо – *сйране речи*. То и јесте основни задатак речника – пописати и обрадити све речи за које претпостављамо да су ученицима непознате, без обзира на њихово порекло.

да буду целовита по узору на *Речник српскога језика* Матице српске, нарочито у случају вишезначних речи:

„Тако бисмо уз конкретан књижевни текст, на маргини имали кратко објашњење предвиђене непознате речи, и то само њено значење у контексту, у конкретном случају. На крају уџбеника бисмо имали, као додатак, речник мање познатих речи и он би морао донети потпуно објашњење непознате речи и њена секундарна значења, уколико их има. На овај начин би се могле избећи извесне непрецизности код иницијалног објашњења, оног које је дато у конкретном тексту“ (Брборић 2017: 476).

В. Брборић у истом раду непознавање лексике доводи у везу и с кризом читања, коју изазивају „нови услови живота и нагли развој технике и технологије и чињеница да ученици све више избегавају читање обавезних дела из књижевности“ (Брборић 2017: 476). Проблем је, међутим, много сложенији јер ти нови услови живота и нове технологије не погађају само читалачке навике основаца и њихов вокабулар него и све сфере живота савременог човека, самим тим и основце. Исто тако значајна је и чињеница да та појава није специфичност само нашег друштва и наших ученика. Тако је Oxford University Press 2007. године из тадашњег издања речника *Oxford Junior Dictionary*, а на основу стотина хиљада децјих састава пристиглих на годишњи конкурс (који организује Би-Би-Си 2 за децу узраста од 5 до 13 година), избацио педесетак речи (као мање фреквентне) које именују ентитете у природи (међу њима и: *blackberry* 'купина', *acorn* 'жир', *badger* 'јазавац', *buttercup* 'љутић', *otter* 'видра', *wren* 'царић'), а уместо њих у речник унео нове, фреквентније речи које се тичу затвореног простора и нових технологија (на пример: *Blackberry*, *chatroom*, *broadband*, *cut-and-paste*) (LUTHIN 2020: 2). М. Лутин је, подстакнута овим догађајем и реакцијама јавности које је изазвао, спровела истраживање међу говорницима⁷ енглеског језика у Монтани (САД) и дошла до следећих закључака: 1) млађи говорници заиста имају мање развијен лексикон који се односи на ентитете из природе од старијих говорника; 2) познавање речника је у корелацији са узрастом: млађи испитаници су идентификовали мање биљних и животињских врста од старијих испитаника, и навели мање врста у оквиру одређене категорије (на пример, врсте змија); 3) преношење овог лексикона и знања о природи с једне генерације на другу опада; будући да су све више удаљени од природе, млађи говорници би је могли сасвим другачије концептуализовати и категоризовати, и њихов однос према њој могао би бити сасвим другачији (LUTHIN 2020: 20–21).

Примењене методе и резултати овог истраживања могли би имати и шири значај и примену. Значај преноса знања с једне генерације на другу, о којем М. Лутин пише, може се претпоставити и у осталим тематским гру-

⁷ Испитаници су рођени у распону од 1930-их до 2000-их.

пама речи, не само у лексикону који се односи на ентитете из природе. Бројне речи које у српском језику именују родбинске односе, на пример, треба да се преносе и уче у породици пре него у школи. Данас распрострањена употреба личног имена уместо именовања родбинског односа у директном обраћању и у разговору о широј породици (нпр. *Ана* уместо *ћейка*, или уместо *ћейка Ана* и сл.) такође доприноси сиромашењу вокабулара. Ако речник који се односи на ентитете из природе полако нестаје из употребе, можемо очекивати да ће доћи до сиромашења лексике и у свим другим тематским групама које обухватају предмете, појаве и појмове с којима савремени човек губи додир.

4. АНАЛИЗА СЕЛЕКТОВАНЕ ГРАЂЕ.

4.1. КЛАСИФИКАЦИЈА ПРЕМА СТАТУСУ ЛЕКСЕМЕ У ОДНОСУ НА САВРЕМЕНИ КЊИЖЕВНИ ЈЕЗИК. Као што смо у уводном делу поменули, полазећи од статуса изабране лексеме у односу на савремени књижевни језик, идентификовали смо и из укупне грађе издвојили *историјизме*, *архаизме* и *застареле колонијалне речи* (застарела лексика), затим *дијалектизме* и *поетизме*, и *рејке речи*.

4.1.1. ЗАСТАРЕЛА ЛЕКСИКА. Приликом одређивања застареле лексике ослањали смо се на дефиниције архаизма „речи које су припадале неком прошлом раздобљу, али су у савремено време потиснуте из активне употребе, па се њихова спорадична појава у неким стиливима савременог језика оцењује као архаична и стилски обележена“ (Радовић-Тешић 1982: 257) и историзма „речи које означавају појмове који више не постоје, а припадали су одређеној историјској епоси, те у језику служе као номинативно средство за именовање данас непостојећих појава, предмета, ствари итд. и срећу се пре свега у научно-историјској литератури и књижевним делима чија је радња везана за неку историјску епоху“ (Исто, 1982: 258).

Други ослонац у анализи грађе био нам је *Речник српскохрватскога књижевног језика* Матице српске (у наставку РМС), јер садржи готово двоструко више речи (и њихових значења) него *Речник српског језика* истог издавача (у наставку РСЈ). Од ова два речника пошли смо и приликом утврђивања и провере застареле лексике и њеног статуса у односу на стандардни српски језик. У РМС, међутим, нашли смо да свега тринаест лексема из наше укупне грађе (од 940 јединица) има неку од ознака (квалификатор) које указују на застарелост лексеме или појма:

- *ист.* 'историјски, историја' (*варварин, кнез, начелник, оклојник, срез*),
- *заст.* 'застарело' (*механа, наредити, срески*),
- *заст.* 'песн. 'застарело песнички' (*зайочник*),
- *арх.* и *поет.* 'архаизам' и 'поетика, поетски' (*чарни*),
- *цсл.* 'црквенословенски' (*Васељена, васељенски, насущан*).

Ако им додамо још и три позајмљенице које смо уврстили у застарели слој грађе (*варв.* 'варваризам'⁸: *обрсѝ*, *фуруница*, *џѝѝанѝла*), долазимо до броја од свега шеснаест обележених речи.

Како је РМС завршен пре готово 50 година (1976), претпоставили смо да би РСЈ (из 2011) могао пружити више информација. У њему, међутим, од тражених ознака налазимо:

- *исѝ*. 'историја; историјски' уз исте речи као и у РМС (*варварин*, *кнез*, *начелник*, *оклојник*, *срез*), овде још и уз *ѝисар*,
- *арх.* и *ѝесн.* 'архаизам; архаично' и 'песнички; књишки' (*чарни*),
- *арх.* 'архаизам; архаично' (*ѝисмено*, обично у множини; необележено у РМС),
- *сѝѝѝ*. 'старокњижевни, који је из стар(и)јих типова књижевног језика' (*Васељена*, *насуѝѝан*, посредно односи се и на изведеницу *васељенски*) – ознака које нема у РМС, тамо је уз ове две речи стајало *џсл.* 'црквенословенски',
- *засѝ*. не постоји у списку скраћеница, а уз *механа* налазимо само *ѝур.* 'турцизам; турски', уз *зѝѝѝочник* и *срески* нема никаквог квалификатора, док глагол *наредѝѝѝ* нема застарело значење с којим је употребљен у песми *Проѝасѝ царсѝѝѝа срѝскоѝа* 'довести у ред, уредити; поређати'⁹,
- *варв.* такође не постоји међу скраћеницама у РСЈ, па две позајмљенице из РМС овде имају само етимолошку ознаку *ѝур.* 'турцизам; турски' и *ѝем.* 'деминутив; деминутивни' (*фуруница*), односно *нем.* 'немачки' (*џѝѝанѝла*), док трећи пример (*обрсѝ*) није ни забележен.

Закључујемо, на основу РСЈ, да ни после 35 година (од 1976. до 2011) многе лексеме нису промениле свој статус у српском језику. Уз *крајѝѝѝару*, рецимо, налазимо само податак о пореклу речи (*нем.*), док се у прошлост смешта посредно употребом атрибута 'некадашњи' у опису њеног значења ('некадашњи аустријски бакарни новац мање вредности'). А данас су већ и многе европске валуте постале историзам након увођења евра у оптицај 2002. године (нпр. немачка марка, италијанска лира итд.). Иста је ситуација и са бројним другим речима, поменимо само неке: *мускеѝѝа* ('врста некадашње војничке пушке која се палила помоћу фитиља'), *ѝеѝаљ* ('стара мера за дужину (одговара размаку између врха палца и врха средњег или малог прста у испруженом положају (око 25 cm))'), *ока* ('стара мера за течност, запремину и тежину (1,28 kg)').¹⁰ Лексеме *ѝелеѝѝѝаф*, *ѝелеѝѝѝафисѝѝа*, *ѝелеѝѝѝафисаѝѝѝ* такође су необележене (имају само етимолошку ознаку), у њиховом случају чак се ни посредно не указује на то да припадају прошлости (*ѝеле-*

⁸ Позајмљенице су у РМС означене квалификатором *варв.*

⁹ Значење према РМС.

¹⁰ Истина, „При дефинисању историзама запажа се да описна дефиниција обично садржи временску одредницу која лоцира реч у неком времену, или је граматички глаголски облик у дефиницији употребљен по правилу у перфекту“ (Радовић-Тешић 1982: 259), али би било добро да поред тога уз историзме у речнику стоји и одговарајући квалификатор.

џраф ’телекомуникациони уређај за отпремање и примање уговорених знакова; установа за хитно преношење писмених порука’) – у време када деца и млади више не знају ни чему служи бројчаник на некадашњем телефону, а камоли да знају шта је телеграф и како изгледа.

Ако се вратимо на дефиницију историзма и архаизма „Ријечи које су застарјеле зато што су нестали предмети, појаве и појмови што их означају називају се *хистџоризми*, а ријечи које су застарјеле зато што су неке друге ријечи или облици заузеле у активном рјечнику њихово мјесто, називају се *архаизми*“ (MELVINGER 1984: 68–69), видимо да ни РМС ни РСЈ не квалификују на одговарајући начин оне речи које несумњиво јесу и историзми и архаизми. Ако би неки основац потражио у РМС / РСЈ неки од историзама или архаизама из наше грађе, остао би ускраћен за информацију о њиховом статусу у савременом српском језику. Не би знао да ли реч припада активном или пасивном фонду, када је оправдана њена употреба (или неко њено значење) а када није, а неке од њих не би ни нашао у РСЈ. Одсуство одговарајуће ознаке у РМС и РСЈ такође оправдава то што су се сарадници на пројекту ослонили на своју интуицију и искуство приликом селекције речи које ученицима могу бити непознате, необичне, застареле јер нам речници, као што видимо, не помажу у томе. Од укупно 121 застареле речи (79 архаизама, 31 историзам и 11 застарелих колоквијалних речи), свега 16 има одговарајућу квалификацију у два прегледана речника (16/121 = 13,2%).

Архаизми: алас, алка, аналфабета, бадава, бачва, бедро, бена, брукa, буљина, буљук, вајдити се, варварин, варош, варошица, варошки, Васељена, васељенски, већма, вишњи, гледати се, гнојити, грахораст, дуб, дућан, ђеђеран, ђердан, ђерђеф, звериње, изба, јогуница, каљав, качар, кириџија, клубе, коложег, котарица, кошара, курјак, курјачки, кућаница, механа, милошта, намолован, настојник, насушан, невјеста, образина, обрст, овнујски, пазарити, паланка, писаљка, писар, писмено, планинац, плот, позно, појездити, пословач, потегнути се, просинац, пустимице, разбој, рз, рубац, салва, сермија, сињи, софра, табор, тиморан, ћух, ударити се, хаљина, хум, ченгел(а), цигерица, шиљеже, шипарица.

Застареле колоквијалне речи: вала, госпа, дабоме, де, дедер, камо, канда, лимунаџија, море, нашто, теј.

Историзми: антидинастичар, заточник, капислара, кнез, крајџара, меџдан, мејдан, мејданџија, мускета, ока, оклопник, паж, пџс, педаљ, перо, пехар, порфира, скерлет, срез, срески, струга, стругарица, телеграф, телеграфисати, телеграфиста, тканица, токе, топузина, џамбас, џелат, шестопер.

4.1.2. Дијалектизми и поетизми – лексика ограничена употребе. Од оних речи које смо окарактерисали и издвојили као дијалектизме (укупно 26), утврдили смо да у РМС ниједна нема ознаку *дијал*. ’дијалекатски, дијалект’ (у РСЈ та скраћеница и не постоји). У РМС уз пет наших речи налазимо квалификатор *џокр*. ’покрајински’ (*долиџаџи*, *друкџе*, *ђоја*, *задолиџаџи*, *оџрђуџиџиџи*), док РСЈ наведене речи и не бележи, али је у њему *авлија* обележена

квалификатором *нар.* 'народски; покрајински'. Дакле, према коришћеним речницима обележена је скоро четвртина овог сегмента грађе ($6/26 = 23,1\%$).

Дијалектизми: авлија, бак, букати, велим, долигати, друкше, ђоја, задолигати, застрашавати, једаред, јоште, кујна, много, никаки, опрљуштити, патријар, пјан, прнути, ришћански, сахат, узенђија, фуруница, хаснити, шеница, штангла, шутати/шутјети.

Други сегмент лексике ограничене употребе, поетизми, такође само мањим делом има тај статус у РМС. Нашли смо да ознаку *йесн.* 'песнички' имају *жуг, љуба, шир*, квалификатор *нар. йесн.* 'народно песништво' стоји уз *зајоркиња* и *неимар, засиџ.* *йесн.* 'застарело' и 'песнички' уз *зайочник*, а *арх.* и *йоей.* 'архаизам' и 'поетика, поетски' уз *чарни*. Изражено у процентима, то је 38,9% јединица (7/18). За разлику од слојева које смо раније прегледали у два речника, овде се РСЈ и РМС готово у потпуности слажу – у РСЈ не постоји једино реч *жуг*, а *неимар* је у њему необележено.

Поетизми: бон, винце, витез, девојана, жуд, загоркиња, лађан, љуба, невидело, неимар, сен, студ, сужањ, таван ('мрачан'), тавница, тијо, чарни, шир.

4.1.3. РЕТКЕ РЕЧИ. Будући да ретке речи припадају активном фонду, њихов статус се не разликује у односу на књижевне речи. Карактер ретких речи није могуће утврдити на основу било које квалификације у речницима, и овај део грађе је иначе био најтежи за издвајање. Неким изворним говорницима ове речи су познате, неким нису, а то је условљено разликама индивидуалног карактера и социјалним факторима (да ли су били у прилици да се сретну с том лексиком у свакодневном животу или не). Пошли смо од претпоставке и личне процене да их већина говорника српског језика ипак не користи често. Чињеница да, за разлику од РМС, у РСЈ нису забележене следеће речи ($9/73 = 12,3\%$): *џраја* ('грактање'), *засјениџи се*, *зрнати се*, *једнолико*, *коралски*, *облучје*, *одврђи се*, *околиџи*, *џландиџије*, иде у прилог нашој претпоставци да су заиста ретко у употреби.

Ретке речи: бости се, буков, виловит, виторог, врцнути се, говедар, граја ('грактање'), гутнути, жуљав, забрдица, забрекнути, зањискати, засјенити се, зрнати се, зуцкати, избирач, избирачица, једнолико, кезити, кикот, клипсати, кокетовати, коралски, круница, лешиница, мамузнути, надојен, неправо, облити се, облучје, обрвати, ђгледати, одврђи се, околити, околица, пасти ('бити, налазити се на паши'), паша ('напасање; пашњак'), пландиште, погибија, поклон ('наклон'), пољар, преслица, присој, пробесједити, прометање, прометнути, прометнути се, просидба, просилац, проћи се, путоног, разбрати се, ргати, ребрити се, рогоз, свекрвица, свилорун, скопнео, skut, стреман, стрњиште, сусеткиња, телесина, тршав, угасит, уздарје, хајкати, химера, хитнути, хранилиште, чедан, честар, шура.

– творбени – „имају исти коријенски морфем као и одговарајућа књижевна ријеч, али од ње се разликују по афиксалним морфемима или пак по каквим партикулама“ (нпр. *кумек* ’кум’, *ѿолак* ’пола’, *њојзи* ’њој’),

в) лексичке:

– у правом смислу те речи – „ријечи којима у књижевном језику одговарају синоними с другом морфолошком основом. Њима се означају исти појмови који се означају и књижевним ријечима“ (нпр. у кајкавском речи *хижа* ’кућа’, *ѿикња* ’тачка’, *бегасѿ* ’глуп’), и

– семантички – „ријечи су које постоје у књижевном језику, али с другим значењем“ (нпр. у дубровачком говору *ѿруб* ’ружан’, у Лици *мариѿи* ’требати’) (MELVINGER 1984: 62–63).

Јасно је да се ове три класификације заправо заснивају на разликовању језичких нивоа, и њиховим укрштањем спровешћемо класификацију наше издвојене лексике.

4.2.1. Као најзахвалнији за ову врсту класификације показали су се архаизми, који могу бити:

а) лексички: *алас*, *алка*, *аналфабѿѿа*, *бадава*, *бачва*, *бедро*, *бена*, *брука*, *буљина*, *буљук*, *вајдиѿи се*, *варварин*, *вароѿ*, *вароѿица*, *вароѿки*, *виѿињи*, *ѿледаѿи се*, *ѿнојѿиѿи*, *ѿрахорасѿи*, *дуб*, *дућан*, *ђеђеран*, *ђердан*, *ђерђеф*, *изба*, *јоѿуница*, *каљав*, *качар*, *кириѿија*, *коложеѿ*, *коѿиарица*, *коѿара*, *курјак*, *курјачки*, *кућаница*, *механа*, *милоѿѿѿа*, *намолован*, *наѿѿојник*, *насуѿан*, *невјесѿа*, *образица*, *обрсѿи*, *ѿазариѿиѿи*, *ѿаланка*, *ѿисаљка*, *ѿисмено*, *ѿисар*, *ѿланинац*, *ѿлоѿи*, *ѿозно*, *ѿојездиѿиѿи*, *ѿоѿеѿнуѿи се*, *ѿросинац*, *ѿусѿиѿиѿице*, *рз*, *рубац*, *салва*, *сиѿи*, *серѿија*, *софра*, *ѿабор*, *ѿѿморан*, *ћух*, *удариѿи се*, *хум*, *ченѿел(а)*, *ѿиљеже*, *ѿиѿарица*. За све ове архаизме у савременом књижевном језику постоје синоними с другом морфолошком основом који означавају исте појмове (нпр. *дуб* ’храст’, *бедро* ’бут’ итд.).

б) Семантички, постоје и у данашњем књижевном језику, али с нешто другачијим, суженим значењем у односу на некадашње (једно од значења им је застарело): данас *хаљина* означава само женски комад одеће, некад је била ’одећа женска или мушка која се носи поврх рубља’¹¹ („Огртач му је био пребачен преко уснуле богиње, рукави доње *хаљине* заврнути“ (В. Алексић, *Каљави коњ*)), *ѿиѿерица* је данас намирница, врста меса у кулинарству, некад је означавала и људски орган, јетру („Вита су му ребра изломљена, // виде му се *ѿиѿерице* беле“ (*Косовка дјевојка*)). *Разбој* више не разумемо као ’разбојиште’, бојно поље („Она иде на Косово равно, // па се шеће по *разбоју* млада, // по *разбоју* честитог кнеза“ (*Косовка дјевојка*)), данас означава гимнастичку справу (млађим генерацијама) и справу за ткање (старијима).

¹¹ Значење наведено према РМС, као и сва остала значења до краја поглавља 4.2.

в) Творбени, који у својој морфолошкој структури имају застарелу творбену морфему, без разлике у значењу у односу на савремени облик (*већма, овнујски, звериње, клубе, њословач*).

4.2.2. Међу некадашњим колоквијалним речима такође уочавамо неколико лексема које се фонетски разликују од савременог језика јер имају и застарело и другачије звуковно устројство: *јосѝа, дабоме, канда, лимунација*.

4.2.3. Историзми, будући да су отишли у прошлост заједно с појмом који именују, застарели су у потпуности, а међу њима бисмо издвојили само семантичке, јер је једно од њихових значења нестало из употребе заједно с појмом на који се односи: *ѝехар* више није 'већа и обично масивна посуда за пиће у облику чаше' („Цар узима златан *ѝехар* вина, // Па говори свој господи српској“ (*Кнежева вечера*)), него само 'посуда, ваза (обично од скупоценог материјала) која се даје победнику на спортском такмичењу', *кнез* данас не означава 'сеоског старешину' („Преклињао је *кнеза* да му испуни жељу“ (П. Кочић, *Јаблан*)), може бити једино наследна титула потомака владара (у Кнежевини Монаку, на пример), *ѝас* данас још можемо разумети као 'најужи део човечјег трупа изнад кукова, појас', али више не означава 'оно чиме се опасује, потпасује одећа по струку, појас, опасач' („онде ј' пала крвца од јунака, // та доброме коњу до стремена, // до стремена и до узенђије, // а јунаку до свилена *ѝаса*“ (*Косовка дјевојка*)), *ѝеро* је некад било и 'челична или од другог метала начињена направа којом се пише мастилом' („Седне и умочи *ѝеро*“ (Б. Нушић, *Аналфабеѝа*)), данас се тиме више не служимо, а перо нам означава пре свега израслину која покрива тело птица.

4.2.4. Међу дијалектизмима једнак је број лексичких и фонетских примера:

а) лексички: *авлија, бак, букаѝи, велим, долиѝаѝи, ђоја, задолиѝаѝи, оѝрљуѝиѝиѝи, хасниѝи*,

б) творбени: *друкѝе, једаред, јоѝѝе, никаки*,

в) фонетски: *засѝраѝаваѝи, млоѝо, ѝаѝиријар, ѝјан, ѝрнуѝи, риѝѝански, сахай, ѝеница, ѝуѝаѝи / ѝуѝјеѝи*.

4.2.5. Поетизми, иако малобројни, такође су занимљиви за анализу, па разликујемо:

а) лексичке: *виѝез, љуба, невидело, неимар, сужањ*,

б) творбене: *винѝе, девојана, жуг, заѝоркиња, сен, сѝуг, ѝир, и*

в) фонетске: *бон, лађан, ѝаван* ('мрачан'), *ѝавница, ѝијо, чарни*.

4.2.6. Ретке речи су специфичне, оне припадају општем лексичком фонду, али су ниске учесталости јер већина ових речи описује животиње, рад са њима, и природу – управо оно од чега се данашња деца, па и одрасли, све више удаљавају: *босѝи се, буков, виловѝи, виѝороѝ, ѝоведар, ѝрђја* ('трактање'), *забрѝица, забрекнутѝи, зањискаѝи, зрнаѝи се, круница, леѝиница, мамузнутѝи, облиѝи се, облучје, ѝасѝи* ('бити, налазити се на паши'), *ѝаѝа* ('напасање;

пашњак'), *йландициџе*, *йолар*, *йрисиј*, *йуџиноџ*, *ребриџи се*, *роџоз*, *свилорун*, *сѣремен*, *сѣрњициџе*, *хајкаџи*, *хранилициџе*, *чесѣар*. Отуда смо међу овим речима уочили само јединице творбено специфичне: *џура*, *џуљав*, *коралски*, *йросилац*, *разбраџи се*.

4.3. КЛАСИФИКАЦИЈА ПРЕМА ПОРЕКЛУ. Ако размотримо порекло забележених и анализираних речи, опет полазећи од РМС, долазимо до следећих закључака.

Међу архаизмима налазимо речи разноврсне етимологије, речи пореклом из турског (*алка*, *бадава*, *бена*, *буљук*, *вајџиџи се*, *дућан*, *ђердан*, *ђерђеф*, *јоџуница*, *кириџија*, *механа*, *йазариџи*, *рз*, *сермија*, *софра*, *џабор*, *ченџел(а)*, *џиџерица*), мађарског (*алас*, *вароџ*, *вароџица*, *вароџки*, *ђеђеран*), грчког (*аналфабеџа*, *варварин*), немачког (*намолован*, *обрсџи*) и француског језика (*салва*). Од 79 јединица, 28 је страног порекла (28/79 = 35,4%), остале су домаће речи.

Некадашње колоквијалне речи, саме по себи малобројне у нашем корпусу, обухватају исто тако малобројне лексеме страног порекла, свега четири (4/11 = 36,4%): *вала* (тур.), *лимунаџија* (лат.), *море* (грч.), *џеј* (нем.).

Нађени историзми већим делом потичу из страних језика (19/31 = 61,3%), и то из турског (*мејдан*, *мејдан*, *мејданџија*, *ока*, *скерлеџи*, *џоке*, *џоџузина*, *џамбас*, *џелаџи*), грчког (*анџиџинасџиџар*, *йорџира*, *џелеџраф*, *џелеџрафисџи*, *џелеџрафисџа*), немачког (*крајџара*, *йехар*), италијанског (*мускеџа*), француског (*йаж*) и латинског језика (*каџислара*).

Забележени дијалектизми већином су домаћег порекла, међу њима је свега осам јединица стране етимологије, и то пореклом из турског (*авлија*, *ђоја*, *сахай*, *узенђија*, *фуруница*, *хасниџи*), грчког (*йаџиријар*) и немачког језика (*џиџанџа*). Процентуално исказано – 30,8% (= 8/26).

Интересантно је да од 18 поетизама само једна реч није домаћег порекла (1/18 = 5,6%), ради се о именици *неимар* (тур.).

Као што смо већ поменули, ретке речи припадају општеупотребној лексици и већином описују животиње и природу. Овоме у прилог иде и податак да су те речи већином домаћег порекла, а да се међу њима налазе свега четири лексеме страног порекла: *коралски* и *химера* (грч.), *кокеџоваџи* (фр.), *мамузнуџи* (тур.) (у процентима, 4/73 = 5,5%).

Укупно гледано, од 238 анализираних лексема 64 су страног порекла (или 26,9%), остале су домаће речи (73,1%).

Ако сагледамо проценте, видимо да је највише стране лексике у категорији историзама (61,3%), некадашњих колоквијалних речи (36,4%), архаизама (35,4%) и дијалектизама (30,8%), док су поетизми и ретке речи првенствено домаћег порекла (94,4%, одн. 94,5%).

Ако погледамо стране језике из којих ова лексика потиче, видимо да је турски дао највише речи које су све мање разумљиве (36 лексема), грчки знатно мање (11), док су примери из осталих језика спорадични: из немачког 6 примера, мађарског 5, француског 3, латинског 2 и из италијанског 1.

одређене речи, да препознају семантички правилну употребу речи (у контексту), да самостално одреде значење речи дате без контекста, или у контексту, да наведу синоним речи у контексту, да реченице допуне понуђеним речима, да повежу међусобно спојиве речи, и да истумаче један акроним. Проверено је познавање укупно 71 речи и једног акронима, заступљени су:

- именице, глаголи, придеви, прилози, предлози и речце,
- домаћа и страна лексика,
- различите тематске групе: делови тела, боје, родбински односи, човекове особине,
- архаизми, историзми, општеупотребна лексика, ретке речи, речи које интелектуализују говор.

Укупни резултати анкете биће накнадно анализирани и описани, овом приликом осврнућемо се само на један мањи део (81 упитник, попуњен у сеоској средини), сасвим довољан да потврди мање или веће непознавање изабране лексике међу ученицима шестог и седмог разреда. Статистички су обрађени сви упитници, укључујући и оне задатке на које ученици нису одговорили (такви задаци су малобројни – ако изузмемо акроним – и њиховим искључивањем из анализе, проценат би био тек незнатно другачији).

Већини ученика познато је значење следећих речи: *сценарисџа* (59,3%), *џозно* (63%), *џошљак* (79%), *знамење* (76,5%), *недокучив* (54,3%). Већином су им познате и именице које означавају сроднике: *зеџ* (72,8%), *џасџ* (75,3%), *девер* (74,1%), *свасџика* (66,7%), *свекрва* (82,7%), *снаха* (67,9%), али ипак непријатно изненађује проценат оних који те речи не знају (креће се у распону од 17,3% до 33,3%).

С друге стране, већина ученика не зна шта је: *џрја* 'измешани гласови и узвици (људи, животиња); галама, ларма'¹² (70,4%), *џиџарица* (79%), *насџојаџи* (70,4%), *софра* (66,7%), *џодви* (50,6%), *сџихија* (85,2%), *ђердан* (54,3%), *сџреха* (61,7%), *џелаџ* (72,8%), *меланхолија* (72,8%), *џлу* (75,3% – изненађујуће за сеоску средину). Издвојени називи за делове тела такође су им непознати: *бедро* (87,7%), *бок* (58%), *недра* (75,3%), *џлећа* (72,8%), *џруџ* (77,8%), као и придеви: *јамачан* (84%), *јаросџан* (77,8%), *осоран* (69,1%), *сџокојан* (81,5%), *суморан* (75,3%), *џредузимаџив* (81,5%).

Иако смо овде приказали само део резултата анкете (за 33 лексеме, што је скоро половина укупног обухвата ($33/71 = 46,5\%$)), и то нам је довољно да покажемо да су сарадници на пројекту начинили добру селекцију непознатих и мање познатих речи. Чак 22 лексеме непознате су већини од 81 ученика (у процентима, 31% лексема), од тога за 19 лексема проценат нетачних одговора је изнад 60%. За ову прилику узели смо задатке који су били захвални за обраду, свеобухватна анализа ће показати сличне резултате и у осталим задацима. (Илустрације ради, значење акронима *САНУ* покушало је да истумачи 11 ученика, од тога је само један дао сасвим прецизан одговор, петоро је дало скоро прецизан одговор, и петоро је дало потпуно

¹² Значење према РМС.

погрешан, чак и бесмислен одговор, преосталих 70 нису ни покушали да одговоре.)

Познавање лексике страног порекла међу ученицима шестог разреда проверено је 2003 (у једној основној школи у Новом Саду) и анализирано у раду Н. Миљановић *Именице сѝраної њорекла у Чиїѝанци за ѝеїѝи разред основне шкколе* (према Драгићевић 2012: 31–32). У тој анкети од испитаника је тражено да у писаној форми дефинишу 23 лексеме узете из *Чиїѝанке за ѝеїѝи разред* (авлија, ашовчић, љуњ, делија, дейѝѝа, дивизион, долама, ђаконија, имѝерайѝор, кадија, механѝија, немар, огаја, ѝаѝа, раја, риѝи, ѝерѝија, ѝѝока, фес, чакѝиѝре, чанак, ѝарѝѝер, ѝеїѝриѝ; у контексту или изван њега). Резултати су и тада показали да веома велик број ученика не зна шта значе речи *немар* (82,75%), *имѝерайѝор* (51,72%), *риѝи* (34,48%), *огаја* (22,42%), *чанак* (20,69%) (према Драгићевић 2012: 32). Двадесет година касније, на основу наше анкете јасно нам је да ситуација није ништа боља, по свему судећи – још је и гора. И у нашој анкети једна од речи које је требало дефинисати била је именица *немар*. Од 81 испитаног ученика свега четворо је знало њено значење, 19 је дало нетачан одговор, а 58 ученика није ни покушало да одговори. Овде не треба имати заблуду да се ради само о томе да ученици нису били мотивисани да попуне анкету, јер – опет из личног искуства – уверили смо се да одлични ученици шестог и седмог разреда не знају шта значе речи *коњушар*, *љубоѝиѝиљив*, *мајушан*, *дворани*, *врѝлар*, *ѝреврѝиљиваѝ*, *скуѝиѝи се*, *ѝодвиѝ*, *руина*, *сеоба*, да наведемо само неке. Ако нису способни прозрети значење домаћих изведеница и сложеница, још мање ће бити успешни у разумевању лексике страног порекла. Ако не знају делове тела животиња, на пример, шта ће им значити придеви грађени од тих именица (*виѝѝорої*, *свилорун*, *ѝуѝѝоної*)?

6. ЗАКЉУЧАК. Широм анализом обухваћено је 940 речи забележених у *Чиїѝанци за срѝски језик за 6. разред основне шкколе*, али је од тога за ову прилику издвојено и анализирано 238 јединица (одн. 25,3%).

С обзиром на то да се у језику одражавају друштвено-историјске промене, па неке речи нестају, прелазе у пасивни фонд, један слој ове издвојене лексике чине архаизми и историзми. Други њен слој карактеристичан је за поједине крајеве и чине га дијалектизми (MELVINGER 1984: 60–71). Отуђеност човека од природе и непознавање многих назива појмова у природи, или ознака за њихове особине, разлог је што су се и неке домаће речи, из активног фонда, а које се односе на човека, природу, животиње и биљке, нашле у корпусу. Иако се под активним фондом подразумевају лексичке јединице које су разумљиве сваком говорнику књижевног језика (MELVINGER 1984: 68), иако су и основци говорници тог књижевног језика, њима бројне речи из активног фонда нису и не могу бити јасне и разумљиве.

Истраживање је показало да се аутори будућег школског речника заборављених речи не могу ослонити на значајне дескриптивне речнике српског језика (РМС и РСЈ) – кад је у питању утврђивање застареле лексике, као ни

у случају идентификације осталих слојева лексике које смо анализирали. (Рецимо да једино код ретких речи нисмо очекивали помоћ наведених речника, одсуство квалификатора уз њих јесте било очекивано.) Њима, као једини ослонац при избору грађе за нови речник, остају читанке, као и лично искуство и субјективна процена. Уз то, статус лексеме у лексичком систему може се претраживати помоћу електронских корпуса (<http://korpus.matf.bg.ac.rs/>) или савремених претраживача. Значење идентификоване лексеме нужно је проверити у речницима различите намене и профила, као што су речници турцизама, страних речи и израза, етимолошки, фразеолошки, речници симбола, митологије, *Рјечник хрватског или српског језика ЈАЗУ*, *Речник српскохрватског књижевног и народног језика САНУ*, *Српски рјечник Вука Стеф. Карацића*, дијалекатски речници (нпр. *Речник српских љовора Војводине*, *Речник косовско-метохијског дијалекта* Г. Елезовића итд.), *Речник славеносрпског језика*, као и на репрезентативним платформама, као што је нпр. *Расковник* (<https://raskovnik.org/>).

Гледано, условно речено, по језичким нивоима, највише је забележено лексичких архаизама, дијалектизама и поетизама (укупно 83). Семантичких архаизама и историзама далеко је мање, свега седам. Творбено специфичних јединица има међу архаизмима, дијалектизмима, поетизмима и ретким речима, укупно 21. (Иако М. Радовић-Тешић налази да „У српскохрватском језику овај је тип застареле лексике врло запажен“ (1982: 259), то се у нашој грађи није показало.) Фонетски специфичне лексеме нађене су међу застарелим колоквијалним речима, дијалектизмима и поетизмима, укупно их је 19.

С обзиром на порекло, анализирану грађу чине 64 лексеме које потичу из страних језика, далеко већи део грађе, међутим, чине 174 лексеме домаћег порекла (или 73,1%), што поново оправдава назив пројекта и будућег речника – *Школски речник заборављених речи*.

Основне тематске групе у које смо разврстали половину анализиране лексике (124/238 јединица, или 52,1%) – човек, животиње, кућа, природа, биљке – показују да се не ради о непознавању неког далеког поднебља, других крајева света, неких имагинарних сфера живота, већ о непознавању властитог језика, културе и прошлости.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРБОРИЋ, Вељко. Речници у читанкама за основну школу. *Научни састајник слависта у Вукове дане* 47/1 (2017): 473–486.
- ДРАГИЋЕВИЋ, Рајна. *Лексикологија и граматика у школи. Методички ољеди*. Београд: Учитељски факултет, 2012.
- МИЛОШЕВИЋ, Маријана. *Читанка за српски језик за 6. разред основне школе*. Београд: Завод за уџбенике, 2019.
- НИКОЛИЋ, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1992².

РАДОВИЋ-ТЕШИЋ, Милица. Архаизми и њихова обрада у Речнику САНУ. Драго Ћупић (ур.). *Лексикографија и лексикологија*. Београд: САНУ, Филолошки факултет – Нови Сад: Филозофски факултет, Матица српска, 1982, 257–262.

*

LUTHIN, Margaret C. *Loss for Words: An Investigation of the English Nature Vocabulary*. <<https://scholarworks.umt.edu/utpp/294>> 7. 11. 2023.

MELVINGER, Jasna. *Leksikologija*. Osijek: Pedagoški fakultet, 1984.

РЕЧНИЦИ

Глинкина, Л. А. *Иллюстрированный толковый словарь забытых и трудных слов русского языка*. Москва: Мир энциклопедий Аванта+, 2008.

РСЈ: *Речник српскога језика* (ур. Мирослав Николић). Нови Сад: Матица српска, 2011.

РМС: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, I–VI. Нови Сад: Матица српска – Загреб: Матица хрватска, 1967–1976.

ПРИЛОГ

Народне лирске и епске песме:

1. *Божјиње ђесме (Грану сунце иза брда)*
2. *Коледарске ђесме (Добар вече, коледо! Домаћине, коледо!)*
3. *Краљичке ђесме (Домаћину)*
4. *Ивањске ђесме*
5. *Кнежева вечера*
6. *Косовка дјевојка*
7. *Марко Краљевић и вила*
8. *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*
9. *Доголске ђесме (Ој дого, ој дого ле!)*
10. *Пројаси царства српскога*
11. *Смрт Мајке Јујовића*
12. *Цар Лазар и царица Милица*

Ауторски књижевни текстови:

1. В. Алексић, *Каљави коњ*
2. И. Андрић, *Аска и вук*
3. И. Андрић, *Травничка хроника*
4. М. Антић, *Плава звезда*
5. М. Антић, *Шацава ђесма*
6. М. Данојлић, *Овај дечак зове се Пејо Крсћиа*
7. Ј. Дучић, *Градови и химере*
8. Ј. Дучић, *Поље*

9. Ј. Дучић, *Село*
10. Д. Ерић, *Свиџац међу маслацима*
11. Д. Ерић, *Чудесни свиџац*
12. В. Илић, *Свети Сава*
13. Ђ. Јакшић, *Вече*
14. С. Јесењин, *Песма о керуџи*
15. В. Карацић, *Марко Краљевић* (Одломак из књиге *Животи и обичаји народа српског*)
16. П. Кочић, *Јаблан*
17. Ф. Молнар, *Дечаџи Павлове улице*
18. Б. Нушић, *Аналфабетица*
19. В. Петровић, *Рајџар*
20. Б. В. Радичевић, *Каг мајџи меси медењаке*
21. С. Раичковић, *Лејџо на висоравни*
22. С. Раичковић, *Хвала сунцу, земљи, џрави*
23. И. Секулић, *Буре*
24. М. Станисављевић, *И ми џрку за коња имамо*
25. Н. Тесла, *Моји изуми*
26. К. Трифковић, *Избираџица*
27. В. Хулпах, *Смедеревска џврђава*

Dr Biljana M. Babić

FORGOTTEN WORDS IN STUDENTS' MENTAL LEXICON

Corpus for a school dictionary

Summary

The paper analyzes vocabulary unknown or less known to students, which has been extracted from literary works included in the reading book for the sixth grade of elementary school. The collected data has been classified, analyzed, quantitatively and statistically processed. The classification criteria have been the following: a) lexeme status in relation to the contemporary standard language (historicisms, archaisms, obsolete colloquial words, dialectisms, poeticisms and rare words have been singled out), b) language levels, c) word origin, and d) thematic groups. The conducted research is a part of a wider project (under the auspices of Matica Srpska) entitled *School Dictionary of Forgotten Words of the Serbian Language*, which aims to create a dictionary of unknown words intended for elementary school students.

Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српски језик и лингвистику
 biljanab@ff.uns.ac.rs

UDC 82.09
821.581.09
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.1.10
<https://orcid.org/0000-0003-2467-3552>
<https://orcid.org/0000-0003-2559-870X>
Примљен: 8. априла 2024.
Прихваћен: априла 2025.

Др Зоран Скробановић
Др Мирјана Павловић

КЊИЖЕВНИ ЈЕЗИК ПРОМЕНЕ: ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТ И ДРУШТВЕНИ АНГАЖМАН У КИНЕСКИМ МОДЕРНИЗМИМА*

У овом раду осветлићемо везу различитих књижевних експеримената у три таласа кинеског модернизма и корених друштвених промена које су обележиле 20. век у Кини и кинеским говорним подручјима. На одабраним примерима жанровски и поетички различитих аутора, надахнутих западним литерарним наслеђем, покушаћемо да укажемо на друштвену ангажованост која је пресудна за разумевање западних утицаја које су кинески писци уградили у своје стваралаштво. Друштвена еманципација жена у првом таласу модерности у постдинастичкој Кини значајно је утицала на перцепцију западних драмских стваралаца као што је Хенрик Ибзен, али и на тумачење и пласман нових западних поетских покрета попут имажизма Езре Паунда. Други талас кинеског модернизма педесетих и шездесетих година прошлог века првенствено на Тајвану, одсликава трауматична постколонијална искуства кинеских стваралаца ван матице, као и противуречне ставове о западним утицајима и наводној вестернизацији кинеске књижевности. У трећем таласу кинеског модернизма плодносни међукултурни утицаји кинеским писцима постмаоистичке епохе представљају средство за дистанцирање од догматског приступа књижевности, али и начин да у својим делима проговоре о трауматичним искуствима из Културне револуције. У овом раду указаћемо на чињеницу да сложен и често конфликтан однос између интеркултуралности, традиционалних вредности и друштвеног ангажмана кинеских књижевних стваралаца у различитим периодима кинеске модерности представља кључ за разумевање многих аспеката савременог кинеског друштва и стваралаштва.

* Прелиминарна верзија овог рада усмено је изложена на научној конференцији *Неизбежност интеркултуралности*, одржаној 13. и 14. октобра 2023. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду.

Кључне речи: интеркултуралност, Кина, модернизам, књижевност, друштвени ангажман.

*У ствари, на тој земљи није било њуџа, али џио је више људи џуда корачало, што се више претварало у сјају.
Лу Сјун¹*

Кинеска модернистичка књижевност увек је била у тесној вези с колективним друштвеним настојањима и ангажманом својственим кинеској матици, као и различитим кинеским говорним подручјима. Услед низа историјских околности, у кинеском књижевном контексту реч је заправо о три различита таласа модернизма која бележимо у прошлом веку. Наиме, кинески књижевни модернизам, мењао је поднебља и друштвено-политичке околности, али залагањем кинеских стваралаца у различитим историјским епохама, данас је могуће говорити о континуираним модернистичким тенденцијама које су успеле да премосте друштвене преломе и географске препреке.

Првим *шаласом кинеској модернизма* називамо књижевно раздобље које је уследило након смене династичке власти и оснивања Републике Кине 1912. године. Пресудан тренутак у настанку нове литерарне сцене у Кини представља оснивање часописа *Нова омладина* (新青年) 1915. године,² а Покрет четвртог маја (五四运动), који име дугује масовним студентским демонстрацијама на Тргу небеског мира (天安门) у Пекингу 1919. године против јапанских империјалистичких тежњи, био је семениште Покрета за нову књижевност (新文学运动) који ће у наредним годинама одиграти кључну улогу у стварању и дефинисању нових књижевних праваца. Рат с Јапаном који је избио 1937. године, а потом и грађански рат у Кини довео је до измештања кинеског књижевног модернизма у друга кинеска говорна подручја, као што су Хонгконг и пре свега Тајван. У ратним околностима, многи ствараоци сале се из матице, али једнако настављају да промовишу модернистичке концепте и поетике. Стога се педесете и шездесете године прошлог века на Тајвану сматрају *другим шаласом кинеској модернизма* и представљају значајну спону између раних модернистичких импулса и последњег – *трећег шаласа књижевне модерности* која ће се вратити у НР Кину крајем седамдесетих година (MANFREDI–LUPKE 2019: 3; CHEN 2022: 28).

Међукултурна размена идеја лежи у позадини свих модернистичких књижевних настојања, али имајући у виду еклектичност кинеских аутора у сва три таласа модернизма, у овом раду ћемо се усредсредити на оне мо-

¹ Из приповетке „Завичај” (故乡), први пут објављене у првом броју девете свеске часописа „Нова омладина” (新青年), 1921. године. В. 鲁迅, 2005а: 510.

² На челу *Нове омладине* (који је имао и страни назив на француском језику *La jeunesse*) као главни уредник налазио се један од водећих интелектуалаца Чен Дусју (陈独秀, 1879–1942). О врло живој активности часописа у овом раздобљу в. LEE, 1973.

менте у кинеском модернистичком контексту који, по нашем мишљењу, представљају најилустративније примере примене западних модернистичких концепата и поетика који су кинеским ствараоцима послужили као платформа за промовисање ванкњижевних идеја усмерених на друштвени препород и напредак у различитим историјским епохама.

Преломни период у стварању кинеске модерности јесте доба свеобухватног културног препорода Покрета четвртог маја, које је трајало од 1915. године до тридесетих година минулог века. За разлику од реформиста 1898. године, који су, суочени с националном кризом и убрзаном колонизацијом после пораза Кине у Првом кинеско-јапанском рату (1894–1895), одлучно напустили синоцентричан поглед на свет, али су под утицајем западних учења своје напоре усмерили углавном на реформе у области образовања, државне организације и економије,³ интелектуалци Покрета за нову културу (新文化运动), понесени дубљим разумевањем западних духовних идеја, оштрицу критике уперили су директно против традиционалног кинеског морала и старих друштвених пракси.

Већина кинеских интелектуалаца и писаца у првом таласу модернизма школовала се у иностранству, махом у европским земљама, Сједињеним Америчким Државама и Јапану. Други су се пак образовали у језуитским школама, као што су Универзитет Светог Јована (St. John's University/圣约翰大学) и Универзитет Зора (Université l'Aurore /震旦大学) у Шангају, или на катедрама за стране језике кинеских универзитета на којима су често предавали повратници са Запада или из Јапана.⁴ Захваљујући неуморном прегалаштву и жеђи за новим сазнањима, као и у настојању да се у модерним западним антитрадиционалним идејама пронађе решење за проблеме у области кинеске економије, политике и културе, у том периоду преведен је и представљен огроман број западних теоријских и књижевних дела – од Канта (Immanuel Kant, 1724–1804), Ничеа (Friedrich Nietzsche, 1844–1900), Бергсона (Henri Bergson, 1859–1941), Расела (Bertrand Russell, 1872–1941), Дјуија (John Dewey, 1859–1941), Фројда (Sigmund Freud, 1856–1939) до писаца као што су Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), Витман (Walt Whitman, 1819–1892), Бодлер (Charles Baudelaire, 1821–1867), Стриндберг (August Strindberg, 1849–1912), Вајлд (Oscar Wilde, 1854–1900), Достојевски (Фёдор Достоевский, 1821–1881), Ибзен (Henrik Ibsen, 1828–1906), Чехов (Антон Чехов, 1860–1904) итд. У том погледу, главни носиоци динамике књижевног живота били су многобројни часописи оснивани у урбаним центрима, у којима су се осим превода и оригиналних дела домаћих писаца, објављивали и текстови о разнородним књижевним поетикама, посвећујући каткад цео број једном страном писцу. У еклектичним западним идејама и модерним

³ Гуо Веидунг истиче да упркос томе што је у политичком погледу доживео пораз, Покрет сто дана реформе (戊戌变法) као друштвени и културни покрет представља „први корак модерне Кине ка интелектуалном ослобођењу” (Гуо 2017: 627).

⁴ Више о томе видети у LEE 2002: 53.

естетским приступима у књижевности и уметности уопште, Лу Сјун (鲁迅, 1881–1936), по многима отац модерне кинеске књижевности, видео је драгоцено средство којим су се Кинези могли свесно и активно, „зграбистички” окористити не би ли „проширили хоризонте”, „постали нови људи” и „створили нову књижевност” (鲁迅, 20056: 40).⁵

Позивајући се на науку и демократију и усвајајући најновије тековине западне духовне културе, кинеска интелектуална елита покушала је, заправо, да створи „нову културу” (新文化), у којој „нова књижевност” (新文学) заузима врло важан сегмент. Реч „нов” у дискурсу интелектуалаца од краја династије Ђинг (清朝, 1644–1911) до Покрета четвртог маја, према Леу Оу-фан Лију (Leo Ou-fan Lee), „била је уско повезана са свим друштвеним и интелектуалним покретима, који су настојали да ослободе земљу од њених традиционалних окова како би постала модерна” (CHEN, 2022: 27). Стога, нагласак на новом у појмовима као што су „нова проза” (新小说), „нова поезија” (新诗) или „нова драма” (新戏) указују на готово радикалан раскид са старим књижевним формама и окретање темама попут индивидуализма спрам традиционалног конфуцијанског колективизма, одговорности интелектуалца у савременом тренутку или преображај друштва. У том контексту, како истиче Чен Сихе (Chen Sihe), „реч ‚нов’ често се користила уместо речи ‚модеран”” (2022: 27), која ће у Кини ући у употребу тек 1932. године са оснивањем часописа *Модерна* (现代杂志) у Шангају.

Модернистички импулси у кинеској књижевности до тридесетих година прошлог века нису пак били програмски утемељен покрет. Штавише, разнородни модернистички правци који су имали одређеног одјека у кинеској књижевној арени попут естетизма, симболизма, футуризма, експресионизма често су се збирно називали новим романтизмом. Иако су двадесетих година прошлог века два најјача организована књижевна покрета били романтичарски и реалистички,⁶ у делима писаца чији су стваралачки приступи били окренути тим правцима неретко се среће снажан модернистички печат. Иако махом окренут критичком реализму, Лу Сјун у својој приповеци *Дневник једног лудака* (狂人日记) из 1918. године вештим и сложеним преплетом снажних симбола, као што су месечина и разне врсте животиња, у форми несређеног дневника медицински прецизним понирањем у психологију умно оболеле особе разобличава традиционално кинеско друштво као људождерско. Водећи романтичарски писац Ју Дафу (郁达夫, 1896–1945) под

⁵ Зграбизам (拿来主义) је Лу Сјунова кованица за стваралачко усвајање страних идеја без бојазни „од западања у поданички однос спрам позајмљених идејних полазишта” (SKROBANOVIĆ 2014: 95).

⁶ Романтичари су били окупљени око друштва Стваралаштво (创造社), које је основала група студената у Јапану 1921. године, а реалисти су деловали преко Удружења за проучавање књижевности (文学研究会), основаног у Пекингу исте године. Више о тим друштвима и њиховим међусобним расправама на српском језику в. Павловић 2014: 31–38. Видети и LEE 1973: 3–27 и 陈思和 2001: 39–70.

утицајем Тургенева (Иван Тургенев, 1818–1883), али и модерне јапанске романескне форме шишџоцу (私小説)⁷ и Фројдове психоанализе, у својој прози непоколебљиво је усмерен на друштвено неприлагођеног појединца, својеврсног кинеског „сувишног човека” који због лома у сопственом унутарњем свету пати од усамљености и отуђености, што је често судбина и модернистичког јунака. С друге стране, *Дневник ѿсѿођице Софи* (莎菲女士的日记), рана новела Динг Линг (丁玲, 1904–1986), која је, по сопственом признању, узор имала у енглеској, француској и руској литератури, према Биљани Дојчиновић, приповест је „о спознаји и прихватању сопствене сексуалности” (2015: 128) током „интимног суочавања јунакиње са самом собом” (2015: 129), у којој она уочава јасно уобличену модернистичку форму (дневник, ауторефлексивни монолог) и књижевне мотиве (место за којим се жуди, болест итд.).

Имајући у виду преку потребу кинеских интелектуалаца у првом таласу модерности да реше горућа питања модернизације своје земље, на овом месту занимљиво је показати и начин на који су њихова унапред одређена очекивања утицала на перцепцију појединих западних писаца и њихових поетика. У том погледу, можда најилустративнији пример јесте Хенрик Ибзен, чија су дела релативно касно преведена на кинески језик,⁸ али је својим идејама и драмским поступцима у кинеској модерној књижевности, а нарочито у драмском стваралаштву оставио неизбрисив траг.

Први пут представљајући Ибзена кинеском читаоцу, Лу Сјун 1907. године у свом тексту *О снази Марове ѿоезије* (摩罗诗力说)⁹ у норвешком писцу првенствено види „духовног ратника” који се „љутио што је свет умртвљен и жалио што је истина скривена”, непоколебљиво се борећи против „осредњости и незнања” (鲁迅, 2005б: 97). У први план овде очигледно није стављена књижевна поетика одређеног писца већ се пре свега преко идејног садржаја његовог дела, у овом случају драме *Народни нејријател*, жели указати „на потребу да се уздрма успавана кинеска нација, ушушкана у осећајима самозадовољства и самодопадљивости” (Pavlović 2014: 73). Та линија схватања Ибзена као оштрог критичара друштва и борца за индивидуализам свој пуни израз оствариће се у чувеном Ху Шијевом (胡适, 1891–1962) тексту *Ибзенизам* (易卜生主义) из 1918. године,¹⁰ у ком кинески теоретичар детаљно анализира друштвене проблеме описане у Ибзеновим, махом друштвено-

⁷ Шишџоцу је врста исповедне прозе у којој писац најчешће приповеда у трећем лицу, али у великој мери описује сопствена искуства или расположење.

⁸ Прве Ибзенове драме, и то *Нора* (Луѿкина кућа) (*Eit dukkehjem*, 1879), *Народни нејријател* (*En folkefiende*, 1882) и *Мали Ејолф* (*Lille Eyolf*, 1894) објављене су у четвртој свесци, број 6 у часопису *Нова омлагина* од 4. јуна 1918. године, који је у целисти био посвећен Ибзеновој мисли и стваралаштву.

⁹ Тај текст први пут је објављен у другом и трећем броју гласила *Хенан* (河南), који су основали кинески студенти који су у то време студирали у Јапану.

¹⁰ Текст је први пут објављен у четвртој свесци часописа *Нова омлагина*, број 6.

критичким драмама. Према њему, суштина избенизма може се сабрати у три тачке. На првом месту, то је реалистички приступ уметности, али и реално сагледавање живота уопште. Потом, с једне стране, разобличавање односа унутар породице као најмање ћелије друштва, који се темеље на себичности, потчињености (нарочито у релацији мушкарац-жена), лажном моралу и кукавичлуку, и, с друге стране, критика „три силе” (胡适, 1996: 9), то јест закона, религије и морала, на којима почива читав друштвени кон-структ. Коначно, анализом сукоба између освешћеног појединца и традици-онално устројеног друштва, Ибзен се залаже за индивидуализам, слободу самосталног одлучивања и одговорност.¹¹

Овако прочитане Ибзенове драме послужиле су, дакле, као парадигма за стварање кинеске модерности, нарочито у оном делу који се тиче еманци-пације жена. С обзиром на то да је жена у традиционалном кинеском дру-штву имала изразито подређен положај, тресак врата који се чује када Нора у *Луџикиној кући* (*Eit dukkehjem*, 1879) напусти Хелмера и свој дом, одјекнуо је широм Кине. Ибзенова јунакиња постала је икона феминизма и индиви-дуализма у Кини, па је по узору на њу написан велики број друштвенопро-блемских драма, које су назване „драме о Нори“ (娜拉剧). Било да је реч о драмским или пак прозним делима, у борби за слободу личности и личног избора брачног партнера, ломећи стеге традиционалног морала утемељеног у начелима *синовљеве послушности* (孝), као и *ири послушности* и *чејири врлине* (三从四德), које су важиле посебно за жене,¹² кинеске Норе покази-вале су бунт како према родитељима тако и према супружницима. Попут норвешке Норе, демонстративно су напуштале своје породице и одлазиле у непознато. У том контексту, створен је храбар и пркосан лик „нове жене“ (新女性), која више не жели да се повинује застарелом начину размишљања и понашања.¹³

Промовисање идеје о „новој жени” која више није спутана стегама традиционалног феудалног друштва, лежи и у позадини првих превода имажистичке поезије приређених за кинеске читаоце. Наиме, уредник ча-сописа *Модерна* (часопис је имао двојезични наслов на кинеском и на фран-цуском – *Les Contemporains*), Ши Џецун (施蛰存, 1905–2003) одлучио је да песнички имажизам представи кинеској публици преводима трију имажи-стичких песникиња. Реч је о поемама Хилде Дулитл (Hilda Doolittle, 1886–1961),

¹¹ О детаљнијој анализи тог текста видети Eide 1987, као и на српском језику PAVLOVIĆ 2014.

¹² Синовљева послушност подразумева осећај моралне дужности да се родитељима служи послушношћу. Три послушности се односи на покоравање традиционалне Кинески-ње вољи оца пре удаје, затим вољи супруга после удаје, а у случају смрти мужа, вољи сина. Четири врлине су пожељне особине које треба да красе кинеску жену: верност, пристојан говор, прикладно понашање и марљивост (првенствено у ручном раду).

¹³ Детаљније о „драмама о Нори“ и прозним делима у којима се појављује мотив ки-неске Норе, и то не само као женског лика, већ и мушког в. у PAVLOVIĆ 2014. и 宋剑华 2016.

Евелин Скот (Evelyn Scott, 1893–1963) и Ејми Лоуел (Amy Lowell, 1874–1925) које Ши преводи и објављује 1932. године у јулском издању *Модерне*. У предговору приређеним преводима, Ши имажистичке песникиње ослонява термином учењакиње (女史, њуши) који се од касне династије Ћинг употребљавао за образоване жене (КО 1997: 80).

Шијеве преводне стратегије имају посебну тежину, јер када је реч о развоју кинеске модернистичке поезије, већина песника Покрета за нову књижевност настојала је да уведе кинеску књижевност у модерне токове тако што су предност давали предмодернистичким западним правцима. За разлику од њих, Ши Џецун је као прозни књижевник, песник, преводилац и уредник *Модерне*, давао предност истинским модернистичким поетикама својственим западној књижевној сцени, па се он данас сматра аутентичним родоначелником кинеског модернизма. Чињеница да се Ши Џецун одлучио да западни модернистички покрет чији је родоначелник Езра Паунд (Ezra Pound, 1875–1972) представи читаоцима *Модерне* својим преводима поменутих песникиња свакако је имао за циљ даљу потврду женске еманципације у кинеском модерном друштву, јер баш као и на Западу, нова кинеска жена „жели да је самостална и слободна у изражавању своје личности, материјално и духовно независна“ (Долчиновић 2015: 56). С друге стране, чини се да Ши својом уредничком стратегијом такође покушава да исправи неправду својствену раним кинеским модернистима који су махом занемаривали бројне антологије класичних кинеских песникиња настале у време династија Минг (明朝, 1368–1644) и Ћинг (CHANG 1997: 170). У том погледу, пионирски преводи имажистичке поезије у Кини несумњиво се могу сматрати још једним доприносом успостављању нове парадигме за нову улогу жене у постдинастичкој Кини.

У контексту промовисања ширих друштвених идеја које излазе из књижевних оквира деловања, стратегија којој је Ши Џецун прибегао у представљању имажизма кинеској књижевној публици илустративна је на још један начин. Наиме, две године касније, у октобарском броју *Модерне* из 1934. године, Ши је читаоцима представио и преводе песама родоначелника имажизма Езре Паунда, којег је, заједно с осталим ауторима представљеним у истом броју часописа, ставио у контекст америчке модернистичке књижевности. За многе кинеске модернисте првог таласа, Сједињене Државе представљале су синоним за демократске промене којима су тежили у сопственом друштву, па је Ши одлучио да цело октобарско издање часописа посвети искључиво америчким ауторима, а свој уреднички избор образложио је ставом да „осим Совјетске Русије, само Сједињене Државе заслужују да се назову модерним, јер су све друге државе заробљене у сопственим традицијама... због тога америчка литература представља охрабрујући пример за нову кинеску књижевност која је створена независно, прекидајући све везе са традицијама из прошлости“ (施蛰存 1934: 835).

На трагу Ши Џецуновог доживљаја америчке књижевности и други кинески модернистички аутори посебну пажњу посвећивали су тековинама

америчке књижевне традиције. Песник Сју Чи (徐迟, 1914–1996) не само да је у сопственом стваралаштву био надахнут имајизмом, већ је дела појединих америчких књижевника сматрао доприносом који се може поредити с демократским напретком за који су заслужне политичке вође из америчке историје у којима Сју препознаје „симбол слободе и независног духа”¹⁴ (徐迟 2014: 58). У ширем друштвеном контексту, дакле, књижевни часопис *Модерна* послужио је Ши Џеуну у својству уредника као платформа за популарисање ванкњижевних идеја усмерених на препород кинеског постдинастичког друштва, било да је реч о преиспитивању улоге жене или о потрази за демократским начелима. Друштвена ангажованост својствена је готово свим књижевним ствараоцима у овом периоду, али је Ши илустративан због чињенице да се у својим поетичким ставовима и пласману књижевних и друштвених идеја ослања пре свега на западне модернистичке правце и идеје, а не на предмодернистичку западну традицију.

Еклектичност раних кинеских модерниста не огледа се само у чињеници да су се, у складу са својим поетичким захтевима и различитим видовима друштвене ангажованости, служили извесним сегментима западне књижевне традиције, већ и у отклону који су правили у односу на поједине модернистичке правце западне књижевности. Такав је, рецимо, случај с футуризмом. Наизглед, западни футуристи и припадници Покрета четвртог маја залагали су се за сличне идеје које су водиле радикалном раскиду с прошлошћу и књижевном традицијом, али футуристички приступ књижевности није заживео у раном кинеском модернизму. Разлози уздржаног односа кинеских стваралаца према футуризму су вишеструки. С политичке тачке гледишта, италијански футуризам је од 1924. године био нераскидиво повезан са снажењем фашистичког покрета, што је код кинеских књижевника изазивало одбојност, будући да су кинески интелектуални кругови гајили анти-империјалистичка осећања (Скробановић 2022: 92).

С друге стране, постоје значајне поетичке разлике између футуристичког антипасатизма (*antipassatismo*) и антитрадиционализма кинеских раних модерниста. Значајан кинески писац и књижевни критичар Мао Дун (茅盾, 1896–1981) у тексту *Садашње стање футуристичке књижевности* (未来文学的现实)¹⁵ илустративно је објаснио сопствену перцепцију футуризма, приметивши да „италијански футуризам представља реакцију на естетизам и глорификацију прошлости, али је у свом приступу површан и осуђен на заборав јер се превише фокусира на пролазно одушевљење механизацијом и индустријализацијом“ (茅盾 2001: 260). Осим тога, у раном кинеском модернизму дошло је до корених промена и на језичком плану, које су по

¹⁴ Тај текст је први пут објављен у првом броју часописа *Централна равница* (中原) од јуна 1943. године.

¹⁵ Тај текст први пут је објављен у месечнику *Проза* (小说月报) 13. октобра 1922. године.

својој природи много револуционарније и од најрадикалнијих приступа књижевности у западном модернизму.

Наиме, после вишемиленијумске литерарне традиције коју је баштини-ла династичка Кина, нова кинеска књижевност настала у постдинастичком периоду карактеристична је по преласку на говорни језик, баихуа (白话), који постаје основа књижевног језика уместо класичног кинеског језика који је дотад имао примат у књижевној употреби. Ова језичка револуција има своја исходишта у касној династији Ћинг, када су многи интелектуалци заступали идеју да окретање говорном језику представља „основу модерни-зације“ (裘廷梁 1963:123). У том смислу, радикални захтеви и домети футу-ризма, значајно заостају у односу на свеукупну реформу коју су остварили кинески модернисти и, као што примећује Бијен Џилин (卞之琳, 1910–2000) анализирајући западне утицаје у новој кинеској поезији, „увођење говорног језика у песништво далеко је револуционарније од свих модернистичких песничких преврата на Западу, јер се они ипак могу тумачити као само још један нов корак у линеарном поретку развоја западне поезије“ (Bian 1982: 152).

Питања језика, страних утицаја и националног идентитета остаће актуелна и у наредним таласима кинеског модернизма. Бурна дешавања у Кини која су започела ратом против Јапана 1937. године, а затим и грађан-ским ратом, довела су до постепеног гашења модернистичке књижевне сце-не. Уследиће оснивање НР Кине, а потом и период у којем политика преу-зима водећу улогу у свим видовима књижевног испољавања. Брак између књижевности и политике, запечаћен је Мао Цедунговим (毛泽东, 1893–1976) *Јенанским разговорима о књижевности и уметности* (在延安文艺座谈会上的讲话) 1942. године, у којима је он закључио да „књижевност треба да слу-жи револуционарном раднику, сељаку и војнику“ (Мао 1967: 69). Маов говор, диктирао је културну политику у Кини у наредне четири деценије, практично укинувши слободу књижевног изражавања. Због тога до среди-не седамдесетих година прошлог века даљњи развој модернистичке кинеске поезије можемо пратити углавном ван НР Кине, у Хонгконгу и посебно на Тајвану. Након 1949. године, Хонгконг је био уточиште многим песницима који су побегавши из Кине током педесетих година ангажовано деловали на спајању авангардних песника из Хонгконга с песницима с Тајвана, што ће се у каснијем контексту показати као веома значајно за историју модер-не кинеске поезије (в. LEUNG 2009: 24–34).

Тајван је вековима био мета западних и азијских освајача, па је у раз-личитим историјским периодима био под влашћу Португала, Холандије и Шпаније. У XVIII веку постао је провинција под влашћу последње дина-стије Ћинг, али је након Кинеско-јапанског рата 1895. године предат као концесија Јапанцима. У време јапанске колонизације, спроводила се тзв. *коминка* – политика јапанизације локалног становништва, па је у априлу 1937. године, три месеца пре инвазије Јапана на Кину, кинески у потпуности забрањен у школама и медијима, а јапански проглашен „националним јези-ком“ (или *кокуџо* на јапанском). Након Другог светског рата, националисти

са континента преузимају власт над острвом, а Тајван постаје такозвана „клијентска” држава која је под директним утицајем САД. Ваља напоменути да књижевна револуција првог таласа модернизма ипак има свој пандан на Тајвану где су књижевне промене започеле 1925. године. Када се Џанг Вођун (張我軍, 1902–1955) вратио са школовања у Кини и објавио утицајне чланке под називом *Писмо младима Тајвана* (致臺灣青年的一封信) и *Ужасна књижевна сцена Тајвана* (糟糕的台灣文學界)¹⁶. У њима је нападао класичну кинеску поезију као декоративну и мртву, и представио тајванској публици водеће ствараоце ране кинеске модерне. Модернистички приступ песништву на Тајвану, међутим, од самог почетка оптерећен је успостављањем националног идентитета. Различити покрети за домаћу литературу настојаће у наредним деценијама да се ослободе јапанске културне доминације, али и да се дистанцирају од континенталне Кине, инсистирајући на дијалекту хокјен или хока (福建話 – дијалекат провинције Фуђијен) као основу за говорну књижевност на Тајвану.

У пракси, већи део књижевних дела објављиваних током двадесетих, тридесетих и четрдесетих година био је мешавина кинеског, јапанског и наречја хокјен. Јапански је доласком националиста на власт био искључен из употребе, а нове власти с подозрењем су гледале на оне песнике који су пре доласка националиста на Тајван писали на јапанском језику. С друге стране, дела писана у Кини, међу њима мноштво оних из предратног периода, била су такође забрањена јер се на њих гледало као на левичарска. Друштвено-политичке промене на острву вратиће питање језика у фокус новог таласа кинеског модернизма који се рађа на Тајвану. Као и у случају раних модернистичких настојања у Кини, када је говорни језик постао нова књижевна парадигма и на Тајвану су језичка питања далеко превазилазила лингвистичке оквири и постала својеврсно огледало корених друштвених промена.

Изузетно сложена историја Тајвана представља по много чему јединствен случај у историји постколонијалне културе. За разлику од многих земаља у Азији, Африци или Јужној Америци које су стицањем независности морале да се боре с проблемом широке употребе колонизаторских језика, на Тајвану је ситуација била обрнута: тајвански писци били су разапети између две језичке културе – јапанске, дакле језика бившег колонизатора који је доласком националиста био забрањен и кинеске језичке матрице. Иако је кинески био њихов матерни језик, многи од тајванских књижевника нису умели да га говоре. Речју, тајвански књижевници нису имали језик са којим би могли у потпуности да се идентификују и као што примећује Мишел Је (Michelle Yeh), ова „културна афазија” имаће значајан утицај на развој модерне поезије на острву (2016: 329). Створиле су се две генерације писаца: такозвана „ућуткана генерација” млађих писаца с Тајвана који нису умели да говоре кинески и такозвана „трансјезичка генерација” писаца који су

¹⁶ Џанг Вођун је књижевни псеудоним писца Џанг Ђингжунга (張清榮), а чланци су први пут објављени у априлском издању часописа *Тајванске народне новине* (台灣民報), 1924. године.

се прилагодили писању на кинеском језику, као и оних писаца из Кине који су нашли уточиште на Тајвану. Новонастале друштвене прилике производе једну нову врсту изолације за тајванске песнике, па главну улогу на поетској сцени имају они песници који су се после 1949. године преселили на Тајван.

Један од њих је Ћи Сјен (紀弦, 1913–2013) који је у својим раним годинама књижевног деловања у Кини био познат под псеудонимом Луис (路易士). На Тајвану је наставио да се бави писањем и „представља једну од кључних фигура тајванске модерне која је допринела континуираном развоју кинеског модернистичког песништва, јер његови тајвански експерименти представљају неку врсту непрекинуте нити у погледу настављања модернистичких традиција првог таласа кинеског модернизма” (SKROBANOVIĆ 2015: 166). Преносећи модернистичко семе са континента на острво и започевши тако други талас кинеског модернизма, Ћи Сјен је саставио манифест модернистичке школе у којем на првом месту истиче да је ту реч о модернистима који „развијају даље дух и елементе свих песничких школа насталих од Бодлера наовамо, а одбацују оно што није корисно” (紀弦 1956: 4).¹⁷ У том контексту, према његовом мишљењу, кинеска нова поезија представља „хоризонталне трансплантате” (橫的移植), а не „вертикално наслеђе” (縱的繼承) (紀弦 1956: 4), што ће рећи да она није толико резултат аутохтоног књижевног наслеђа колико напора да се по угледу на еклектичност западних предмодернистичких и модернистичких књижевних традиција стваралачки „истражи нов поетски континент” (紀弦 1956: 4).

Може се, међутим, рећи да стандардна историја модернистичке поезије на Тајвану почива на трonoшцу утицаја трију књижевних удружења: Модернистичке школе (現代派) коју је основао Ћи Сјен 1956. године, а којој је претходило оснивање тромесечника *Модерна ѿпоезија*; удружења Плава звезда (藍星) коју су основали Ћин Цихао (覃子豪, 1912–1963), Џунг Дингвен (鍾鼎文, 1914–2012) и остали песници 1954. године и Епохе (創世紀) или Епохе поезије (創世紀詩) коју су основали Џанг Мо (張默, р. 1931), Луо Фу (洛夫, 1928–2018) и Ја Сјен (痲弦, р. 1932) 1954. године. Реч је о разнородним приступима поезији, али све школе се углавном надовезују на полазишта првог таласа кинеског модернизма и налазе надахнуће у различитим правцима и поетикама западне модерне. Овакав приступ књижевности, изазваће нове критичке и друштвене полемике које, заједно с језичким питањима, прате све кинеске модернизме, а то је питање културног и националног идентитета модернистичке књижевности.

Почетком седамдесетих година, поново је оживела дебата о модерној поезији на кинеском говорном подручју која је започела двама есејима Џона Куан Терија (John Kwan Terry, 1939–1993), професора енглеског језика на Националном универзитету у Сингапуру који је под именом Гуан Ћијеминг

¹⁷ Ћијев манифест први пут је објављен у тринаестом издању тромесечника *Модерна ѿпоезија* (現代詩季刊) у фебруару 1956. године под насловом *Објашњење модернистичких начела* (現代派信條釋義).

(关杰明) објавио низ критичких чланака (*Невоља модерне кинеске поезије / 中国现代诗人的困境 / Илузије модерној кинеској њесништва / 中国现代诗的幻境*). Есеји су објављени 1972. године и представљали су коментаре на енглески превод збирке модерне тајванске поезије коју је Тери окарактерисао „као роба западне културе који је изгубио у потпуности своје кинеске карактеристике“ (1976: 138). Чланци су произвели читав низ напада на модерну, посебно модернистичку поезију коју су оптуживали да је нарцисоидна, ескапистичка и потпуно вестернизована. Модернистички приступ многих песника окарактерисан је као декадентни естетизам који представља резултат западне колонизације, посебно Сједињених Држава, па Тери закључује да су тајвански модернисти „превише американизовани и (да су) у потпуности изгубили додир с кинеском књижевном традицијом коју отеловљују (класични) песници као што су Ли Баи (李白, 701–762) и Ду Фу (杜甫, 712–770)...” (1972: 10–11).

У историји модерне поезије ове дискусије су у тој мери добиле на важности да су постале познате као *гебаџа о модерној поезији* (现代诗论战). Наравно, није у питању изоловани инцидент, већ је јавна дебата само оживела проблем који је делио књижевни свет у претходним епохама: како припаднике Покрета четвртог маја и књижевне модернисте првог таласа модернизма у Кини, тако и тајванске модернистичке књижевнике новог таласа. На мети критика нашла се модернистичка поезија коју су пре свега поистовећивали с Ћи Сјеновом Модернистичком школом и поезијом друштва Епохе чији су припадници често пропагирали екстремне видове поезије попут надреализма. Иако је закључио да је кинеска књижевност нераскидиво повезана са западном литературом, Тери послератну поезију сматра продуктом „културалног колонијализма” (1972: 10–11). Поново се заступа идеја о супериорности реалистичког приступа, а модернизам симболизује декадентни индивидуализам који је последица корумпираности западним идејама.

Књижевност која је изгубила свој национални идентитет упоређује се с биљком која је ишчупана заједно с кореном и због тога осуђена да увене. Ове аналогии представљају имплицитну критику метафоре коју је Ћи Сјен употребио у свом манифесту Модернистичке школе из 1956. године у којем је говорио о „хоризонталним трансплантатима“ који имају предност над „вертикалним наслеђем“. Критичари модерниста одбијали су да признају да је западна поезија органски део кинеске песничке модерне, а Ћи Сјенову „трансплантацију” (移植) утицаја поистовећивали су са речју „колонизација” (殖民). У одбрани Ћи Сјенових модернистичких постулата, још један тајвански модернистички писац који се укључио у дебату, Лин Хенгтаи (林亨泰, 1924–2023) појаснио је да Ћијеви „хоризонтални трансплантати“ заправо подразумевају „пасивно наслеђивање традиције и активно крчење нових уметничких простора“ (Lin 2019: 645). Ипак, све гласније критике на рачун модернистичког приступа књижевности који је, наводно, угрожавао национални идентитет, увели су тајванску књижевност у нове постмодернистичке

токове. У том контексту, дебата о модерној поезији може се посматрати као претеча тајванског *йокрејџа за домаћу књижевност* (鄉土文學) који је поново добио на замаху шездесетих и седамдесетих година прошлог века.

После вишедеценијске паузе, дух експериментисања и слободе вратиће се на велика врата у НР Кину, у виду *йпређеј йаласа кинеске модерности*. Владавина Мао Цедунга од оснивања НР Кине до његове смрти 1976. године обележена је низом друштвених експеримената и превирања која су довела до догматског приступа књижевности подређеној политичким одлукама. Најснажније последице Маове политике, кинески народ осетио је током Културне револуције (文化大革命, 1966–1976), која је само номинално била усмерена на промовисање нових културних вредности, а заправо је Маоу послужила да формира култ личности и обрачуна се са политичким неистомишљеницима. Како би се стало на пут критичком мишљењу, затворени су многи универзитети и школе, а младе интелектуалце и образовану градску младеж власти су слале у забачене сеоске крајеве да се „додатно образују учећи од сељака”¹⁸. Одобравана су само она књижевна дела која су изражавала комунистичке идеје и кроз која су се могли спроводити политички ставови партије. Многи писци и њихова дела, као и сва дела западне књижевности била су забрањена. Ипак, у овом периоду јавиле су се и прве тенденције ка експерименталној поезији, које наглашавају бес, разочараност и тугу младих људи у тешким временима, а пионери оваквог израза били су песници Ген Ци (根子, р. 1951) и Ши Ци (食指, р. 1948). Књижевност, посебно поезија, која је тајно циркулисала у рукописима, постаје субверзивно оруђе у рукама стваралаца који имају потребу да се писаном речју одупру друштвеном систему.

Нови повратак модернизму у кинеској матици, међутим, започео је тек након Маове смрти 1976. године, а кључни моменат представља оснивање часописа о поезији и белетристици, двојезично насловљеног *今天/Today*, у децембру 1978. године. Надахнути новонасталим друштвеним слободама, млади радници и песници Џао Џенкаи (赵振开, р. 1949) и Ђијанг Шивеи (姜世伟, р. 1950), познатији читалачкој публици под књижевним псеудонимима Беи Дао (北岛) и Манг Ке (芒克), заједно са сликаром Хуанг Жуијем (黄锐, р. 1952) одлучују да изнесу сопствене идеје у јавност оснивањем *Данаса*. У жељи да редефинишу улогу уметника и његове уметности изван званичне идеологије Комунистичке партије, ови песници ће створити нов израз, и успоставити нов однос са поезијом, али и са читаоцем. Позајмивши из западне књижевне традиције слику о уметнику као трагичном, осетљивом јунаку који ствара своју реалност, „магловиту” и тешко схватљиву обичном посматрачу, они ће поново успоставити модернистичку поетику, која је, упркос западним

¹⁸ Још средином педесетих година, да би решио проблем незапослености младих у градовима Мао Цедунг је започео кампању *Горе у йланине, доле у села* (上山下乡运动), која је узела маха 1968. године како би се обуздали припадници Црвене гарде (红卫兵) који су се у радикалном револуционарном и идеолошком заносу отели сваком виду контроле. На тај начин, око шеснаест милиона младих Кинеза изгнано је у најсиромашније, често пограничне делове земље.

утицајима, суштински кинеска, јер је проистекла из политичких, економских и културних прилика у Кини.

Редакција *Данаса* објавила је, у уводном тексту првог броја: „Историја нам је коначно дала прилику да објавимо песме закопане у нашим срцима последњих десет година, без икаквог страха од застрашујуће казне. ... Наша генерација ће морати да успостави значење сваког појединачног живота и лично разумевање слободе...” (今天 1978: 1) У првом број часописа објављена је и Беи Даова песма *Одговор* (回答), написана 1976. године као реакција на угушене мирне демонстрације које су избиле поводом смрти премијера Џоу Енлаија (周恩来, 1898-1976), која садржи стихове:

Не верујем да је небо њлаво,
не верујем у одјеке њромова,
не верујем да су снови лажни,
не верујем у смрт без освешће. (北岛 2015: 17)

После деценија опресије током којих се од појединца захтевала активна вера у партијске догме, као и потврда вере у виду учешћа у различитим друштвеним обредима у виду часова преваспитавања, јавне самокритике, јавне осуде и потказивања, песничко одбијање да „верује“ поприма космолошке димензије.

Данас је излазио од 1978. до 1980. године, али иако кратког века, оставио је неизбрисив траг у кинеској књижевности, померио границе и ослободио ствараоце. Часопис је одгајио читаву генерацију песника, као што су Јанг Лијен (杨炼, р. 1955), Гу Ченг (顾城, 1956–1993), Дуо Дуо (多多, р. 1951) и песникиња Шу Тинг (舒婷, р. 1951) и профилисао Беи Даоа као својеврсног предводника постмаоистичке поезије. Беи Дао је био омиљен међу студентима, а његова песма *Одговор*, бунтовна химна одбацивању следе оданости, постала је борбени крик мноштва покрета, па чак и студентских демонстрација на Тргу Тјенанмен 1989. године.

Након затварања *Данаса* 1980. године, песници су почели да објављују у самиздатим публикацијама, настојећи да наставе традицију забрањеног часописа. У државним медијима, о новој поезији почело је критички да се расправља као о магловитој и неразумној, а раних осамдесетих година, уследиле су и теже оптужбе на рачун новог песништва, које је наводно фрустрирало очекивања читалаца о томе да поезија треба бити памтљива и лако разумљива. Израз „магловити песници” (朦胧诗人) који се данас користи у књижевном осврту на овај период развоја кинеске поезије, први је употребио критичар Џанг Минг (章明) 1980. године, и то пејоративно, у чланку насловљеном *Исцрпљујућа мајловићоси* (令人气门的朦胧) у којем осуђује њихов стил писања и замера им сличност са модерним са запада, као и склоност опскурном, неприступачном изразу (章明 1980: 53–54).

Званични критичари у то доба индивидуалност у новом песничком изразу приписивали су претераном угледању на ауторе са запада који предност дају личним импресијама, синестезији, фрагментарности и истражива-

њу субјективне реалности, речју свим оним стваралачким поступцима који су карактеристични за западни модернизам. Нова песничка поетика, проткана мотивима отуђења, декаденције, нихилизма, ескапизма и песимизма, потпуно одудара од социјалног реализма до тада пропагираног у поезији, па су нови песници оптуживани да су на извештан начин „издали Кину”, њену традицију и њену публику. Суштински проблем који је лежао у позадини напада јесте чињеница да ако би званични критичари, а самим тим и естаблишмент, признали магловиту поезију као суштински кинеску, то би значило да признају и чињеницу да постоји проблем, друштвена криза, лажне вредности, отуђење и дехуманизација у друштву. Да не би морали да се суоче са овим проблемима, они су магловиту поезију одбацили као производ страног утицаја. Чен Сијаомеи (Chen Xiaomei) smatra да су ови ставови проистекли из, случајног или намерног, неразумевања модернизма – западног и кинеског, од кинеских критичара (1991: 148). Јавне расправе о магловитој поезији коинцидирале су са службеном кампањом из 1983–84. године, за „борбу против духовног загађења” (清除精神污染) у облику увезених идеја. С јасним страним утицајима наслеђеним још из првог таласа кинеског модернизма, магловита поезија је била очигледна мета.

Као у поезији, и прозни писци имали су преку потребу да направе радикалан раскид с књижевношћу писаној по Маовом рецепту. С попуштањем политичких и идеолошких стега након завршетка Културне револуције, пажња књижевника у погледу тема првенствено се окренула преиспитивању протеклих догађаја и животних искустава. У том контексту, књижевност ожиљака (伤痕文学) и књижевност реформе (改革文学), без обзира на то да ли се баве страдањима у кинеским гулазима током Културне револуције или пак указују на нужност темељне социјалне реформе, крајње су друштвено ангажована дела у којима се покушава пронаћи начин на који ће рањено кинеско друштво изаћи из вишедеценијског трауматичног стања и друштвено-економске стагнације. Премда је та врста књижевности поново увела хуманистичке теме попут индивидуализма и указала на улогу књижевности у разобличивању мрачне стране друштва, она, међутим, махом нема велику уметничку вредност јер је најчешће писана готово документаристички и са снажним емотивним набојем. С друге стране, креативан и нов стваралачки одговор књижевним догмама Маовог доба пружили су поједини представници рефлексивне књижевности (反思文学), као што је, на пример Џанг Си-јенлијанг (张贤亮, 1936–2014), који у роману *Пола мушкарца је жена* (男人的一半是女人, 1985) руши дотадашње табуе о слободи изражавања сексуалне жеље, у ком, с модернистичком дозом црног хумора, крајње огољено и психолошки истанчано испитује слабљење маскулинитета под утицајем политичке репресије и маоистичког сексуалног пуританизма.¹⁹

¹⁹ Тај изванредан роман, који је преведен и на српски језик, у Кини је једно време био предмет жестоке критике због отвореног писања о сексуалним жељама, али и зато што је развод од супруге на крају романа схваћен као неморалан чин.

Највећи допринос развоју књижевности осамдесетих година у креативном, али и у теоријском погледу дали су представници књижевности тражења корена (寻根文学)²⁰ попут А Ченга (阿城, р. 1949), Мо Јена (莫言, 1955), Ђија Пингваа (贾平凹, 1952), Хан Шаогунга (韩少功, р. 1953) и других. Генерално незадовољни достигнућима кинеске књижевности првих година после завршетка Културне револуције која још није направила прави раскид са соцреалистичким конвенцијама маоистичке епохе и у жељи да своју књижевност уведу у светски књижевни канон, кинески писци су покушали да пронађу начин да превазиђу наметнута политичка и идеолошка ограничења у погледу тема и стила писања. У том погледу, надахнуће су тражили у модернистичкој прози Џојса (James Joyce, 1882–1941), Кафке (Franz Kafka, 1883–1924), Фокнера (William Faulkner, 1897–1962), Хемингвеја (Ernest Hemingway, 1899–1961), као и у Ничеовој и Сартровој (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) филозофији,²¹ дакле свим оним ауторима који су са отварањем Кине према свету сада увелико превођени на кинески језик. Главни подстицај, чини се, стигао је из Колумбије, земље тзв. Трећег света којем је и Кина припадала. Наиме, када је 1982. године објављен превод Маркесовог (Gabriel García Márquez, 1927–2014) романа *Сјмо љогина самоће* (*Cien años de soledad*, 1967),²² кинески писци су у употреби локалних митова и народних прича, помоћу којих овај нобеловац спаја реалистички опис свакодневног живота са фантазмогоричним елементима у циљу преиспитивања друштва и ментално-емотивног склопа појединца, препознали кључ за решење сопствених дилема. Схвативши, наиме, да су годинама били одсечени од сопствене културне традиције, у покушају да је реконструишу, окрећу се митовима, древној филозофији и испитивању не само ханске културе већ и култура националних мањина (посебно тибетанске и муслиманске), при чему нагласак неретко стављају на оно што је „примитивно”, мистично и ирационално. Истовремено, у тежњи да направе отклон од језика обојеног маоистичким политичким жаргоном, писци ове струје често се окрећу локалним дијалектима као извору инспирације. Трагајући, дакле, за аутентичношћу, за њих књижевност не представља више само ускогрудно друштвенополитички ангажман већ креативно средство да се на ширем плану разуме културно наслеђе, редефинише национални идентитет и „укаже на модерну свест која

²⁰ Та врста књижевности добила је назив према Хан Шаогунговом тексту *Корени књижевности* (文学的根) објављеном 1984. године.

²¹ Овде треба истаћи и то да се после Културне револуције у Кини обновило интересовање и за домаћу литературу првог таласа модернизма, па су после дуге тишине наново штампана дела писаца попут Шен Цунгвена (沈从文, 1902–1988), Џанг Аилинг (张爱玲, 1920–1995), Ши Џецуна, Ђијен Цунгшуа (钱钟书, 1910–1998), Ванг Ценгђија (汪曾祺, 1920–1997) итд. О завојитом односу писаца књижевности тражења корена према традицији Покрета четвртог маја в. у УЕН 2001.

²² Од латиноамеричких писаца у то време преведени су још и Љоса (Mario Vargas Llosa, р. 1936) и Борхес (Jorge Luis Borges, 1899–1986).

се управо обликује” (陈思和 1999: 277). У потрази за коренима и преиспитујући ближу прошлост, ови писци задиру и у низ савремених питања као што су буђење еколошке свести, значај образовања и самосталног размишљања, улога појединца у заједници итд. Прихвативши, дакле, достигнућа западне књижевности као референтног оквира и дубоко надахнути тековинама сопствене књижевне и културне баштине писци постмаоистичког доба успели су да лепотом писане речи подигну кинеско књижевно стваралаштво на виши ниво захваљујући чему су поново заузели равноправно место у арени светске књижевности.

*

Осврћући се на развој кинеског модернизма, немогуће је не приметити колико се временски и географски међусобно удаљене књижевне фазе међусобно преплићу. У свим трима таласима кинеске модерности, кинески ствараоци су се дотакли свих оних питања која ће до данас остати кључна за дубље разумевање кинеске књижевне сцене. Језички и културни идентитет, улога ствараоца и његов однос према друштвеној стварности и књижевни допринос друштвеним преображајима увек су били у фокусу модернистичких писаца у НР Кини и другим кинеским говорним подручјима. У њиховом еклектичном приступу стваралаштву, различите западне поетике нису биле само извор стваралачког надахнућа, већ су им често служиле и као платформа за промовисање и афирмацију нових друштвених идеја. Овај друштвени ангажман могуће је идентификовати у раној идеолошкој перцепцији западних драма, као и преводним и уредничким стратегијама раних модерниста који су настојали да успоставе нове парадигме за улогу жене у постдинастичком друштву, али и у језичким и поетичким приступима тајванских модернистичких писаца који западне утицаје препознају као хоризонталне трансплантате. Стваралачким интервенцијама кинеских модерниста трећег таласа, књижевност је такође добила значајну друштвену улогу и без обзира на то да ли је реч о „магловитом” песничком изразу супротстављеном вишеденцијском догматском језику поезије или прозним потрагама „за кореном”, литерарним сведочењима о генерацијским „ожилцима” задобијеним током револуције и другим књижевним експериментима, кинески модернизам је наставио да осваја нове уметничке, али и друштвене просторе. У контексту друштвеног ангажмана кинеских књижевних стваралаца у различитим периодима кинеске модерности, сукоб између интеркултуралности и традиционалних вредности често је узроковао друштвене напетости и јавне дискурсе који представљау кључ за разумевање многих аспеката савременог кинеског друштва и стваралаштва.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- 北島. 履历: 诗选 1972–1988. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2015.
- BIAN, Zhilin. The Development of China's „New Poetry” and the Influence from the West. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 4/1 (1982): 152–157.
- CHANG, Kang-I Sun. Ming and Qing Anthologies of Women's Poetry and Their Selection Strategies. Ellen Widmer and Chang Kang-I Sun (eds). *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford UP, 1997, 147–171.
- CHEN, Sihe. *Global Elements In Chinese Literature*. Leiden/Boston: Brill, 2022.
- CHEN, Xiaomei. Misunderstanding Western Modernism: The Menglong Movement in Post-Mao China. *Representations*, No. 35 (1991): 143–163.
- 陈思和. 中国新文学整体观. 上海: 文艺出版社, 2001.
- 陈思和. 中国当代文学史教程. 上海: 复旦大学出版社, 1999.
- DOJČINOVIĆ, Biljana. *Pravo sunca – drugačiji modernizmi*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2015.
- EIDE, Elisabeth. *China's Ibsen – From Ibsen to Ibsenism*. Copenhagen: Scandinavian Institute of Asian Studies, 1987.
- 關傑明. 中國現代詩人的困境. 趙知悌 (編). 文學, 休走 – 現代文學的考察. 臺北: 遠行, 1976, 137–143.
- 關傑明. 中國現代詩的幻境' – 兩篇. 中國時報人間副刊, 九月 (1972): 10–11.
- GUO, Veidung. Podsticajne reforme: rađanje moderne kulture. Singpei Juen et al. (ur.). *Istorija kineske civilizacije*, IV, Beograd: Albatros plus, 2017, 601–665.
- 胡适. 胡适学术文化随笔. 中国青年出版社, 1996.
- 今天. 第一期, 1978.
- 紀弦. 現代派信條釋義. 現代詩 13, 四月 (1956): 1–2.
- KO, Dorothy. The Written Word and the Bound Foot: A History of the Courtesan's Aura. Ellen Widmer and Chang Kang-I Sun (eds). *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford UP, 1997, 74–100.
- LEE, Leo Ou-fan. *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.
- LEE, Leo Ou-fan. Incomplete Modernity: Rethinking the May Fourth. Milena Doleželová-Velingerová et al. (eds). *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*. Boston: Brill, 2001, 31–65.
- LEUNG, Ping Kwan. Writing across Borders: Hong Kong's 1950s and the Present. Andrea Riemenschnitter and Deborah L. Madsen (eds). *Diasporic Histories: Cultural Archives of Chinese Transnationalism*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009, 23–43.
- LIN, Pei-yin. Masterpieces of Taiwan Poetry: Ji Xian and Yu Guangzhong. U: Ming Dong Gu (ed.). *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. London and New York: Routledge, 2019, 643–656.
- 鲁迅. 鲁迅全集, 第01卷. 北京: 人民文学出版社, 2005a.
- 鲁迅. 鲁迅全集, 第四卷. 北京: 人民文学出版社, 2005b.
- 鲁迅. 鲁迅全集, 第六卷. 北京: 人民文学出版社, 2005c.

- MANFREDI, Paul, Christopher LUPKE. Introduction. Paul Manfredi and Christopher Lupke (eds.). *Chinese Poetic Modernisms*. Leiden: Brill, 2019, 1–20.
- 茅盾. 茅盾全集: 外国文论, 第4集. 北京: 人民文学出版社, 2001.
- MAO, Tse-Dong. *Selected Works of Mao Tse-Dong*, Vol. III. Beijing: Foreign Languages Press, 1967.
- PAVLOVIĆ, Mirjana. *Moderna kineska drama i Henrik Ibzen*. Beograd: Geopoetika, 2014.
- 裘廷梁. 論白話為維新之本. 翦成文輯. 清末白話文運動資料. 近代史資料, 第二期 (1963): 123.
- SKROBANOVIĆ, Zoran. Fotografski aparat bez duše: percepcija italijanskog futurizma u ranoj kineskoj modernističkoj poeziji. *Folia linguistica et litteraria* 39 (2022): 85–105.
- SKROBANOVIĆ, Zoran. *U modernističkoj čajdžinici: doživljaj kineskog pisma u evropskom modernizmu*. Beograd: Geopoetika, 2014.
- SKROBANOVIĆ, Zoran. „Vuk samotnjak” kineskih modernizama: Đi Sjen (1913–2013). Radosav Pušić (ur.). *Biseri sa zrnima pirinča*. Beograd: Filološki fakultet, 2015, 161–167.
- 宋剑华. „娜拉现象”的中国言说. 北京: 人民文学出版社, 2016.
- 施蛰存. 现代美国文学专号导言. 现代, 第5卷第6期 (1934): 834–837.
- 徐迟. 徐迟文集, 第八卷. 北京: 作家出版社, 2014.
- YEH, Catherine Vance. Root Literature of the May Fourth 1980s: as a Double Burden. Milena Doleželová-Velingerová et al. *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*. Boston: Brill, 2001, 229–256.
- YEH, Michelle. Modern Poetry of Taiwan. Kirk Denton (ed). *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press. 2016, 327–336.
- 章明. 令人气门的朦胧. 诗刊, 第8期 (1980): 53–54.

Dr Zoran Skrobanović

Dr Mirjana Pavlović

THE LITERARY LANGUAGE OF CHANGE: INTERCULTURALITY AND SOCIAL ENGAGEMENT IN CHINESE MODERNISMS

Summary

This paper aims to shed light on the correlation between various literary experiments inspired by Western literary heritage and poetics in the three waves of Chinese modernism, and the radical social changes that characterized the different eras of modernism in China and the Chinese-speaking world. The cross-cultural exchange of ideas underlies modernism as a literary and cultural movement, and Chinese modernist writers are distinguished by their eclectic approach in appropriating Western literary poetics and concepts that were compatible with their pursuit of a thorough social renewal. Using selected examples of poetically diverse authors in various literary genres from all three periods of Chinese modernity, we will attempt to demonstrate that their social engagement

is often crucial for understanding the Western influences they incorporated into their literary work. The social emancipation of women in the first wave of modernism in post-dynastic China significantly influenced the perception of Western playwrights such as Henrik Ibsen, but it also played an interesting role in the interpretation and introduction of new Western poetic movements such as Ezra Pound's Imagism. The second wave of Chinese modernism, that emerged in Taiwan and other Chinese-speaking areas in the 1950s and 1960s, in many ways reflects the traumatic postcolonial experiences that shaped Chinese writers outside the motherland, as well as the conflicting attitudes toward Western influences that will culminate in public debates about modern poetry and the alleged Westernization of Chinese literature. The third wave of Chinese modernism, a historical period that saw a resurgence of modernist impulses in the People's Republic of China, marked a beginning of a new era of fruitful cross-cultural influences that, in the works of post-Maoist Chinese writers, serve both as a means of distancing themselves from a dogmatic approach to literature, and as a way to speak up about the traumatic experiences of the Cultural Revolution. In this paper, we aim to show that the complex and often contradictory relationship between interculturality, traditional values, and social engagement that defines Chinese writers in different periods of Chinese modernity, represents a key to understanding many aspects of the contemporary Chinese society and literary production.

Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за оријенталистику
 Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
zoran.skrobanovic@yahoo.com
mirjana.pavlovic@fil.bg.ac.rs

МЕЂУНАРОДНИ НАУЧНИ СКУП *АНГАЖМАН У КЊИЖЕВНОЈ
ФОРМИ: КЊИЖЕВНО ДЕЛО СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА*, ИНСТИТУТ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ БЕОГРАД, 6–7. ЈУН 2024.*

У сарадњи Одељења за поезију модерне и савремене српске књижевности и Одељења за историју српске књижевне критике и метакритике Института за књижевност и уметност, организован је и одржан међународни научни скуп о Слободану Селенићу. Интелектуалац који је вишеструко обележио српску културу друге половине XX века, Слободан Селенић (1933–1995) био је позоришни и књижевни критичар, антологичар, теоретичар драме, преводац, професор драматургије на Факултету драмских уметности, а пре свега прозни и драмски писац. Организовањем скупа о Селенићу Институт је потврдио своју значајну улогу у ревалоризацији и реинтерпретацији српске књижевности XX века. Институт посвећено организује догађаје о најразличитијим аспектима српске књижевности, мада су појединачни прозни аутори, за разлику од песничких, до сада нешто мање били у фокусу. Скуп о Селенићевом делу, одржан на његов рођендан, представља значајан подстицај да као интерпретативна заједница изнова понудимо одговор на питање: које је место Слободана Селенића у српској књижевности?

Скуп су уредили виши научни сарадник др Владан Бајчета и научни сарадник др Марко Аврамовић. У присуству учесника и гостију, догађај је отворио директор Института др Бојан Јовић, који се осврнуо на Селенићево дело и изрекао неколико анегдота о књижевнику. Тако је већ на почетку у разговор унет дах негдашњег Београда, који је нестао заједно са личностима које су га обележиле. Својим присуством скуп је оплемењила и удовица Слободана Селенића, госпођа Мерима Селенић. Скуп је протекао у радној, подстицајној и пријатељској атмосфери, а разговори о књижевности настављали су се, као по лепом обичају, у ресторану *Азбука*. Догађај је медијски испраћен, о њему је снимљен прилог за *Културни дневник* РТС-а.

Скуп о Селенићевом делу као вишегенерацијски дијалог објединио је гласове универзитетских професора, еминентних истраживача из земље и иностранства, као и младих истраживача и студената докторских студија. О пишевом делу говорили су и његови студенти, што је догађај посебно бојило личним тонама. Из суседних држава и иностранства своје реферате су представили проф. др Дејвид Норис (Универзитет у Нотингему), проф. др Сања Мацура (Филолошки факултет у Бањој Луци), проф. др Томислав Брлек (Филозофски факултет у Загребу), проф. др Роберт Ходел (Институт за славистику Универзитета у Хамбургу), проф. др Ален Ширца (Филозофски факултет у Љубљани) и проф. др Горан Радоњић (Филолошки факултет у Никшићу).

* Текст је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација број: 451-03-66/2024-03 од 26. 1. 2024.

Поред уредника др Марка Аврамовића и др Владана Бајчете, на скупу су излагали др Игор Перишић, др Марија Грујић (Институт за књижевност и уметност), проф. др Марина Миливојевић Мађарев (Академија уметности у Новом Саду), проф. др Иван Меденица (Факултет драмских уметности), проф. др Горан Гаврић, проф. др Петар Грујићић (Факултет савремених уметности), проф. др Снежана Милосављевић Милић, проф. др Јелена Јовановић (Филозофски факултет Ниш), др Јасмина Ахметагић, мср Јована Сувајџић и мср Магда Миликић (Институт за српску културу Приштина – Лепосавић), др Тамара Љујић, мср Јелена Маринков и мср Драгана Јовановић (Филолошки факултет Београд), доц. др Срђан Орсић, мср Милан Радоичић (Филозофски факултет Нови Сад), мср Милена Кулић (Матица српска), мср Растко Лончар (Гимназија „Јован Јовановић Змај“), Јелена Панић Мараш (Факултет за образовање учитеља и васпитача), Данијела Вујисић (Шеста београдска гимназија), Весна Црепуљаревић (Филолошка гимназија), Слободанка Шаренац (ОШ „Бошко Палковљевић Пинки“, Батајница–Земун) и др Јелена Милић (самостални истраживач).

Током два јунска дана у библиотеци Института говорило се о најразличитијим аспектима Селенићевог стваралаштва. У фокусу разговора била су пре свега његова прозна дела, односно романи, мада је било осврта и на ране приповетке. Говорило се о свим Селенићевим романима: о *Мемоарима Пере Бојаља* (1968), *Пријатељима* (1980), роману *Писмо/глава* (1982), затим *Очеви и оци* (1985), *Timor mortis* (1989), *Убиство с предумишљајем* (1993), као и о недовршеном роману *Малајско лудило* (обј. 2003). Истраживачка пажња била је и на драмском опусу, на драмама *Косанчићев венац 7*, *Ружење народа у два дела* и *Кнез Павле*, као и на позоришним и филмским адаптацијама његових дела. Било је речи и о идеолошко-политичким промишљањима из књиге *Искорак у стварност* (1995). Говорило се и о Селенићевим позоришним критикама, о његовом редакторском, антологичарском раду, текстовима о теорији и историји драме, о текстовима из заоставштине. Како су позориште и драма у основи његовог бављења књижевношћу, многи учесници полазили су од иманентне интердисциплинарности Селенићевог стваралаштва, што ће, претпостављамо, резултирати значајним увидима у радовима. Интердисциплинарност самог скупа један је од његових највећих квалитета. Омогућила је плодну размену између истраживача у оквиру различитих области којима се Селенић бавио.

Седам сесија научног скупа једна другу су допуњавале, дајући све заједно актуелан поглед на пишчево стваралаштво. Имајући све време у виду средишњу тему скупа, пишчево схватање ангажмана, истраживачи су знатну пажњу посвећивали темама грађанског друштва, као и еротизма у Селенићевом делу. Нека од излагања била су усмерена на књижевно-историјско и културно-историјско позиционирање Селенићевих остварења. Нека су у фокус постављала појединачна дела, а нека су Селенићево дело сагледавала у компаративном контексту. У дискусији и излагањима потврђено је да је Селенићево дело битно одређено преломним историјским тренуцима, а посебно је акценован еманципаторски и модернизаторски дух његовог укупног деловања.

Планирано је да из реферата са скупа проистекне зборник радова. После *Сјоменице Слободана Селенића* (САНУ, 2004), био би то други по реду зборник радова посвећен његовом делу¹. О Селенићу је до сада објављена монографија *Ејџифа зајирџима* (2011) Сање Мацуре, настала на основу докторске дисертације, затим

¹ Један део књижевних сусрета Савремена српска проза у Трстенику 1988. године чинио је скуп *Књижевни ѿорџреџ Слободана Селенића*. Са овог невеликог скупа у зборнику је објављено неколико текстова, међу којима је интервју с писцем.

књига есеја Срђана Орсића *Чејрсџи и камашине* (2014), као и стваралачка биографија *Књижевности с преглумањем* (2023) Владана Бајчете. Претходна, 2023. година, била је у знаку овога писца. Обележено је деведесет година од његовог рођења. Тим поводом уприличени су тематски блокови о његовом делу, у *Летњој Матици српске*, *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, као и у часопису *Сцена*, који је уређивао Селенић. Сва три темата приредила је мср Милена Кулић, докторанткиња Филозофског факултета у Новом Саду, која у својој докторској дисертацији која је у изради изучава Селенићеве текстове о позоришту. На Филозофском факултету Пале Универзитета у Источном Сарајеву 2022. године одбрањена је дисертација Валентине Вукмировић Стефановић *Поетика његовог писма Слободана Селенића*. Селенић је био предмет изучавања и у дисертацији *Жанровска пројекција у савременој српској драми (Борислав Михајловић Михиз, Борислав Пекић, Слободан Селенић)* Милене Стојановић, одбрањеној 2010. године на Филозофском факултету у Новом Саду.

Скуп *Антијазман у књижевној форми: књижевно дело Слободана Селенића* значајан је подухват који је показао да се о Селенићевом делу има шта ново рећи. На скупу су дате значајне синтезе досадашњих истраживања, а покренуте су и нове теме у вези са његовим делом, подстакнуте између осталог новим инсценацијама Селенићевих текстова. Поновним испитивањем Селенићевог статуса у српској култури даје се допринос разумевању укупног књижевно-историјског процеса у XX веку, како његових главних токова, тако и мањих рукаваца. На крају, сагледавање целине Селенићевог дела биће додатно охрабрено објављивањем целовите библиографије писца. Такву библиографију врло је изазовно саставити, с обзиром на то да је у питању велики број текстова, а један део њих је расут по периодици.

Тако је, на Институту за књижевност и уметност, у кругу зналаца његовог дела, прослављен 91. рођендан Слободана 'Бобе' Селенића.

Мср Мајда Миликић
Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
истраживач сарадник
magdamilic95@gmail.com

КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ДАНИЛОВОГ ЗБОРНИКА

Томислав Јовановић, *Зборник краљева и архиепископа српских. О зборнику краљева и архиепископа српских*, том I, стр. 264; Архиепископ Данило II, *Зборник краљева и архиепископа српских. Житија*, том II, стр. 515, српскословенски текст приредио Томислав Јовановић; Данилов Ученик, Данилови настављачи, *Зборник краљева и архиепископа српских. Житија*, том III, стр. 234, српскословенски текст приредио Томислав Јовановић, Београд 2023, Чигоја штампа

Зборник краљева и архиепископа српских односно *Данилов зборник* јединствен је појава у српској књижевности средњег века и као састав представља композиционо најсложеније дело, о којем постоји обимна литература. Настао је током XIV столећа, а сачуван је само на основу преписа из XVI, XVIII и XIX. „Његова мозаична композиција, какву данас познајемо, представља резултат његовог коначног обликовања“.

Нека од питања, о којима је било највише различитих теза у науци, односе се на број његових аутора и начин настанка *Зборника*. За овако сложено дело посвећено српским владарима и црквеним великодостојницима, према речима Томислава Јовановића, далеку паралелу могли би да представљају зборници са песничким саставима црквене поезије српским светима под називом *Србљак*.

Прва књига тротомног издања *Зборника краљева и архиепископа српских*, садржи обимну студију Томислава Јовановића о самом *Зборнику*, док су друга два тома посвећена издањима појединачних житија. Под насловом *О зборнику краљева и архиепископа српских* у првој књизи изложен је исцрпан историјат проучавања овог дела, чији је главни аутор архиепископ Данило II. Као историјски извор *Данилов зборник* коришћен је у првој деценији XVIII века, када се на њега ослања гроф Ђорђе Бранковић у својим *Хроникама*. Да би представио начин на који је гроф Ђорђе Бранковић користио *Зборник* – понекад је преносио целине на прескок, преобликовао их и прилагођавао контексту, или је преузету грађу комбиновао са подацима из штампаних извора – Томислав Јовановић донео је упоредни текст. Исто је учинио са *Историјом разних словенских народа* Јована Рајића, штампаном 1794. године. И Лукијан Мушицки користио је *Данилов зборник* за своју *Историју српских епархија*, док је Павел Јозеф Шафарик „начинио важан корак ка упознавању научне јавности“ са овим делом, али је веома неповољно оценио архиепископа Данила II као писца, замерајући му претерано теологизовање у похвалама краљевима и архиепископима. Шафарик је имао увид у сва три до тада позната преписа и то тридесетак година пре него што их је Ђура Даничић обухватио својим издањем. Даничићевом заслугом дошло је до издања *Даниловог зборника* 1866. године, што је покренуло „разграната и обухватнија проучавања овог сложеног дела“, чиме су се бавили и српски и страни слависти, нарочито руски. Томислав Јовановић констатује да су међу њима предњачили историчари, чија интересовања су испунила другу половину XIX

и прву деценију XX века, када им се придружују историчари књижевности, теолози, историчари језика и историчари уметности. Пажњу је посветио ставовима које су о појединим питањима везаним за настанак и састав *Зборника* заступали неки од његових важних проучавалаца – Иларион Руварац, Станоје Станојевић, Фрањо Рачки, Ватрослав Јагић, Јован Радонић, Павле Поповић, Владимир Ћоровић, Миливоје Башић, Љубомир Стојановић, Радмила Маринковић, Дамњан Петровић, Ђорђе Трифуновић.

Анализиран је, исто тако, начин на који су превођењу овог дела приступили Стојан Новаковић, Лазар Мирковић и Ђорђе Сп. Радојичић. Поређена су и упоредо приказана њихова преводилачка решења, чему је додата и оцена одлика превода делова *Зборника* које је начинио Миливоје Башић. Превод целог *Даниловој зборника* Лазара Мирковића из 1935. године „представља велику прекретницу у ширем упознавању читалаца са овим делом“. Мирковићев превод заснован је на Даничићевом издању, али је, по сопственом сведочењу, преузимао и варијанте из других преписа, попут оног, веома често цитираног одломка о бризи краљице Јелене за одгајање сиромашних девојака све до њихове удаје. Ово место, као сведочанство о „школи за девојке“ на Јеленином двору, наиме, постоји једино у најмлађем препису *Даниловој зборника* хиландарског проигумана Тимотеја из 1780. године. Оно, значи, не припада изворном тексту *Житија краљице Јелене*, већ представља интерполацију из XVIII века. „Овај уметнути део прихваћен је временом као да је саставна целина потекла од самог архиепископа Данила. Та заблуда учинила је да су се у бројним потоњим радовима о краљици Јелени истицале овакве њене врлине јер је то постао ‘најпопуларнији део’ њеног житија“. Јовановић наглашава да је укључивањем додатног и веома примамљивог дела у постојећи текст *Житија краљице Јелене* изневерена пишчева изворност. „Уместо језгровито изреченог залагања краљице Јелене у одгајању сиромашних девојака на свом двору, како стоји у свим преписима овог житија“, Мирковић је унео у свој превод накнадно преузет део, који, према истраживању Бранислава Тодића објављеном 2019, потиче из *Житија Пејтра Великог* Захарија Орфелина. Према Тодићевом мишљењу, објашњење за ову интервенцију налази се у чињеници да се хиландарски препис овог дела налазио у Патријаршијској библиотеци у Карловцима, што указује да је оно било намењено читалачкој публици у Карловачкој митополији. Хиландарски проигуман Тимотеј слику просвећене руске царице Катарине прилагодио је и пројектовао у лик српске краљице Јелене. Овај податак, који је и пример најраније рецепције Орфелиновог *Житија Пејтра Великог* (1772), постао је општеприхваћен, без критичке и текстолошке анализе.

Посебну пажњу Томислав Јовановић посветио је открићима још неких проучавалаца *Даниловој зборника*: Драгољуб Павловић утврдио је да је једно место из Даниловог *Житија краља Милутина* преузето из *Похвале Светом Ћирилу* Климента Охридског, прилагођено другачијим околностима и новом јунаку, што доказује да су текстови из Ћирило-Методијевске епохе били читани у XIV веку; Јелка Ређеп учила је утицај романа о Александру Великом на грађење лика краља Милутина, а Љиљана Јухас-Георгиевска Данилово угледање на Доментијана показала је на примеру *Житија краља Драгутина*, док је у *Житију краљице Јелене* истакла композиционе, поетичке и стилске одлике у представљању Јелениног лика. О утицају књижевних дела на средњовековно сликарство писао је Светозар Радојичић – налазио је у појединим житијима подлогу за нека сликарска остварења у немањићким задужбинама, као и Војислав Ђурић, који је сматрао да су поједина житија из *Даниловој зборника* (*Житије архиепископа Арсенија*, краљице Јелене, краља Драгутина, архиепископа Јоаникија) послужила настанку сцена из живота српских светих. Зна-

чајан је и допринос страних слависта, попут Јон Раду Мирче и Станислава Хафнера, који је превео житија српских краљева из *Зборника* на немачки језик. Гордон Мак Данијел докторирао је 1980. године на проучавању *Даниловој зборника*, бавио се праћењем историје текста, композицијом зборника, посебно питањем ауторства и успостављањем хронологије настанка.

После дијахронијског увида у историјат проучавања и у најважнија сазнања до којих су она довела, закључак је да су понека питања која се тичу првобитног облика *Даниловој зборника*, као и његове концепције, остала и даље нерасветљена до краја.

Када је реч о преписима *Даниловој зборника*, Томислав Јовановић констатовао је да постоји шест целовитих преписа који су настајали од XVI до XIX века, док су сви остали са делимичном садржином.

Након што је детаљно проучио комплетно рукописно наслеђе *Зборника* (22 рукописа и фрагмента), за основу свог издања узео је кодекс из Архива САНУ, исписан 1553. године у Милешеви, старањем проигумана јеромонаха Никанора и старца Нектарија. Они су овај рукопис, који је од изванредног значаја за историју српске књижевности, приложили Хиландару. Будући да је од шест сачуваних целовитих преписа једино овај исписан српскословенским језиком, полууставним писмом и недоследним ресавским правописом, узет је за основу издања, тако да су детаљно размотрене његове правописне и језичке одлике. Упоредо је указивано на разлике које постоје у односу на текстове осталих преписа.

За овај, као и за све остале рукописе, сачињен је преглед који обухвата њихов историјат, опис, садржај и записе. У посебну групу издвојени су преписи само са житијима српских архиепископа, препис са засебним житијима краља Уроша, краља Драгутина и краљице Јелене, преписи са житијима краљице Јелене и краља Драгутина, затим издвојени препис *Житија краљице Јелене*, препис *Житија архиепископа Арсенија*, одломци зборника од 12 листова, фрагмент из *Житија краљева и архиепископа српских* од архиепископа Данила, *Улијарска повеља* и кратко житије краља Милутина.

У другом тому под насловом Архиепископ Данило II, *Зборник краљева и архиепископа српских. Житија*, том II, српскословенски текст приредио Томислав Јовановић налазе се издања следећих житија: *Житије краља Уроша*, *Житије краља Драгутина*, *Житије краљице Јелене*, *Житије краља Милутина*, *Житије архиепископа Арсенија*, *Житије архиепископа Јоаникија*, *Житије архиепископа Јевстатија*.

Трећи том – Данилов Ученик, Данилови настављачи, *Зборник краљева и архиепископа српских. Житија*, том III, српскословенски текст приредио Томислав Јовановић састоји се из издања житија Даниловог Ученика и Данилових Настављача: Данилов Ученик, *Житије краља Стефана Дечанског*, *Житије краља Душана*, *Житије архиепископа Данила Другог*, Данилови Настављачи, *О архиепископу Сави Другом*, *О архиепископу Данилу Првом*, *О архиепископу Јакову*, *О архиепископу Јевстатију Другом*, *О архиепископу Сави Трећем*, *О архиепископу Никодиму*, *О њаиријарху Јоаникију*, *О њаиријарху Сави*, *О њаиријарху Јефрему*.

Настало као резултат како текстолошких тако и књижевноисторијских разматрања ово издање јесте незаобилазна основа за свако будуће бављење *Даниловим зборником*. Приређено по већ утврђеним начелима за објављивање старих текстова, обухватило је све познате преписе *Даниловој зборника*, односно комплетно рукописно наслеђе. Посебно је важно указивање на разлике и варијанте међу рукописима, што је недостајало у досадашњим анализама овог дела. Не мање значајно је и опширно представљање историјата проучавања и указивање на још увек нерешена питања везана за његову концепцију и ауторство.

Због изузетног доприноса српској филолошкој науци, посебно у домену текстологије и историје књижевности, ово критичко издање, које је приредио Томислав Јовановић, проглашено је за издавачки подухват 2024. године на Сајму књига у Београду.

Проф. др Свeтлана Томин
Филозофски факултет Нови Сад
Одсек за српску књижевност и језик
svetlana.tomin@ff.uns.ac.rs

UDC 821.163.1-94.09 Danilo II, srpski arhiepiskop(049.32)

<https://orcid.org/0000-0001-8622-095X>

Примљен: 14. новембра 2024.

Прихваћен: децембра 2024.

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА О КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ДАНИЛА БАЊСКОГ

(Ксенија Миловановић, *Зачејник косовској култи. Књижевно дело Данила Бањског*, Српска књижевна задруга, Посебна издања, Београд 2024, 288 стр.)

Резултате свог рада на докторској дисертацији под називом *Књижевно дело ѱаиријарха Данила II (Бањског) у рукописном наслеђу* Ксенија Миловановић приредила је и пренела у две дњиге које су објављене у размаку од две узастопне године у издању Српске књижевне задруге. Најпре се појавила 2023. године књига као 770. у низу Задругиног 115. кола под називом *Сабрана дела*, у којој су уз обимнији предговор донети преводи свих састава Данила Бањског. Уследила је друга књига 2024. године, названа *Зачејник косовској култи*, са поднасловом *Књижевно дело Данила Бањског*. Ова друга књига представља донекле измењену ауторкину докторску дисертацију прилагођену захтевима објављивања. Композиционо, она је подељена на два основна дела. У првом делу налазе се проучавања о аспектима Даниловог књижевног рада са следећим поглављима: Увод, Живот Данила Бањског, Досадашња проучавања књижевног рада Данила Бањског, Рукописно наслеђе, Пролошко житије Светог Симеона, Пролошко житије Светог Саве, Служба Светом краљу Милутину, Пролошко житије Светог краља Милутина, Слово о Светом кнезу Лазару, Одлике Данилове поетике, Језичко-стилске одлике Даниловог стваралаштва, Приређивачка начела, Закључак, Литература, Коришћени речници. Други део књиге испуњен је приређеним српскословенским текстовима свих Данилових дела.

Осим *Слова о Свeтлом кнезу Лазару* остали Данилови састави имају богослужбену намену. Полазећи од такве њихове природе, ауторка се кретала у више праваца у својим проучавањима. Већ у уводу указала је на мотиве и подстицаје којима се Данило руководио састављајући разнородна дела која је посветио Светом Симеону, Светом Сави, краљу Милутину и кнезу Лазару. Сва Данилова дела сачувана су само у преписима, чиме је проучавање изворности писца представљало додатну тешкоћу. Нека од његових дела позната су само по једном препису, а сачувани преписи настајали су у различитим духовним средиштима почев од XIV па до XVII века. Они се данас чувају у рукописним збиркама манастира Свете Троице код Пљеваља и у Хиландару, у Пећкој патријаршији, затим у Музеју Српске православ-

не цркве у Београду у збирци Радослава Грујића, као и у Народној библиотеци „Тирило и Методије” у Софији. Неки од преписа били су познати до новијих времена, али су или заувек нестали, или су изгубљени.

Ауторка је имала пред собом Данилова дела састављена у жанровима синаксарског житија, службе и слова. Праћење хронологије настанка сваког појединачног дела водило је неминовно и ка установљавању развоја самог писца, чиме је запажено да је он изграђивао и богатио свој израз у сваком наредном саставу. Свој стилски врхунац остварио је у *Слову о Свјетом кнезу Лазару*. Повезујући то не само са личним пищевим израстањем, ауторка сматра да је то могло имати везе и са припадањем датом времену у коме је живео кнез Лазар и са величином његове жртве у Косовском боју. Немајући довољно биографских података о писцу, што није неуобичајено када су у питању особе потекле из средњовековне епохе, ауторка је донекле склопила слику о веома бурном и трагичном времену из којег потиче патријарх Данило. Стога је читаво његово дело разматрано у контексту у коме је настајало, чиме је показана сва сложеност и пищев подвиг да се издигне из свог времена и на литераран начин захвати његову дубину и јарка обележја, често насликана поетским особеностима.

Свако Данилово дело појединачно је проучено, чиме се допрло до заједничких књижевнотеоријских поставки његове поетике и установило његово место међу писцима старе српске књижевности. Резултатима проучавања створена је јаснија слика о целокупном Даниловом делу. Изналажењем свог израза Данило се није одвајао од већ постојећих узора које је налазио у делима Светог Саве, Стефана Првовенчаног, Доментијана и Теодосија. На њих се истовремено угледао, али и кретао се ка новим решењима која су га чинила посебним. Кроз његово дело пројева Савин лиризам, Стефанова ученост, Доментијанова удубљеност и Теодосијева наративност. Настало на разноликим основама својих претходника и на личном изграђивању, Данилово дело почива на својеврсној препознатљивости, коју је ауторка настојала да разоткрије и објасни.

Кроз досадашња проучавања Даниловог књижевног рада ауторка је настојала да допре не само до времена у коме је Данило живео уз доношење низа сазнања која су до сада била расута по разним изворима, него и да употпуни и повеже друга виђења његовог књижевног рада. Трагајући за макар и ситним податком и фрагментом, ауторка је допринела да се о Данилу сазна понешто ново. У осврту на знатан број проучавалаца који су се дотицали Данилове личности и његовог времена, спознали су се научни напори у којима се мукотрпно разоткривала прошлост о којој се желело сазнати нешто више упркос недостатку извора и сведочења. Овом књигом та слика донекле је јаснија и Данило у њој изгледа далеко познатије. Ауторка је посветила дужну пажњу сваком проучаваоцу, који потичу још из XIX века па до најновијих времена, и изнела њихове основне резултате. Полазећи од досадашњих истраживања кроз ауторске осврте и свестрану анализу појединачних Данилових дела, показано је колико је овај писац препознат као засебна појава у српском средњовековљу.

Посебан део књиге односи се на сагледавање сваког Даниловог дела кроз сачуване преписе. Дат је опис са основним подацима о сваком рукопису, о томе из ког времена потиче, где се данас налази и у ком његовом делу је исписан сваки састав. Овај уобичајени археографски осврт неопходан је као полазиште за шири увид у физичко стање преписа. Опис сваког рукописа са потпуним навођењем садржине говори о контексту у коме се нашло Данилово дело. Кроз то се сазнаје врста рукописа, жеља наручиоца и практична сврха самог кодекса.

Обележје сва три Данилова пролошка житија да имају на почецима стихове додатно су ауторку определили да им да заслужено место у проучавању. Тако је за

стихове Симеоновог житија речено да је у њима постигнута одређена алитерација. Уочене су паралеле између Симеоновог пролошког житија и Доментијановог и Теодосијевог *Житија Свѣтої Саве*. Данило је преузео одговарајућа места из ових житија, притом више користећи Доментијаново дело, уводећи их у своје казивање о Светом Симеону. Писац је поједине делове дословно преносио, а неке парафразирао, што се запажа кроз паралелно навођење у приложеним табелама. За овакво Данилово одређење ауторка је дошла до следећег закључка: „Наведене подударности указују на Данилове стваралачке поступке, који унеколико почивају на трагању за успешним и сликовитим казивањем у књижевној традицији. Ова понирања у књижевну прошлост откривају и образованог писца, који је кадар да на темељу ранијих сагледавања створи нова књижевна дела, издвајајући важне појединости и уклапајући их у форму синаксарског житија.“ Даља анализа овог житија води ка проучавању палеографских, ортографских и језичко-стилских особености. Исти елементи сагледавања доследно се појављују и уз праћење свих других Данилових дела, чиме су се у рукописима изналазиле појединости о изгледу слова, типу писма, писаревим манирима, језичким и стилским вредностима. Таквим приступом проучавања добијена је јаснија представа о одликама појединих преписа, као и увид у Данилов стваралачки процес.

Пролошком житију Свѣтої Саве приступило се са додатном пажњом с обзиром на то да је Данило на почетку овог дела увео Силуанове стихове уместо стварања својих. Антологијски Силуанови стихови са препознатљивим алитерацијама очигледно су привукли Данила до те мере да их је прихватио као неодвојиви део свог *Пролошкој житију Свѣтої Саве*. Уметничка осећајност са лиризмом коју је неговао Свети Сава, пренели су се преко Силуанових стихова у Данилово *Житије* добијајући нове обресе. Нарочито је истакнут нови спој песничког и наративног: „лирски и епски сегмент се дубоко прожимају, комплементарно обликујући лик Светог Саве. Стихови житију дају свечанији тон, најављујући славу и посебност јунака о коме ће се у наставку говорити.“ Данило је у овом житију користио и своје раније написано *Пролошко житије Свѣтої Симеона* и из њега преузео поједине делове који се односе на Светог Саву. На исти начин како су средњовековни писци имали однос према Библији и делима својих претходника, тако је поступао и Данило, чиме се у потпуности саглашавао са основама поетике стварања старих писаца.

Служба Свѣтом краљу Милутину, као једино Данилово песничко дело, сагледана је у књизи са више аспеката како би се откриле њене пре свега поетске стране. Кроз *Службу* је исказана Данилова љубав према светом краљу. Боравећи у манастиру Бањској, који је подигао краљ Милутин и у коме је његово тело најпре почивало, Данило се увелико надахњивао приликом састављања ове службе. Обасут богатом симболиком, Милутинов лик показује сву песникову жељу да свог јунака прослави блиставим тоновима достојним таквог владара. Анализа је показала да су симболи у *Служби* „далеко сликовитији и садржајнији од епитета. Њихово порекло је библијско, с тим што се истичу симболи земљорадње, као исконског људског занимања.“ Истакнута је као значајна појава да су стихире испред канона изразито обележене светлосном симболиком, мада она прожима и остале делове *Службе*. Нарочито обележје ове службе састоји се у Даниловом заједничком слављењу Светог краља Милутина, Светог краља Драгутина и њихове мајке, Свете краљице Јелене. Уочено је такође да се Стефанов лик обликује и кроз поређења са библијским јуначима Јовом, Давидом, Соломоном и Јосифом. Њиховим одликама Данило је обогатио Стефанове особине старозаветном древношћу. Чињеница да је Краљ Милутин подигао или обновио четрдесетак цркава на широким хришћанским просторима нашла је своје место у његовој *Служби*. Данило је вештим поступком попут испле-

теног венца навео низ Милутинових цркава. Незаобилазно је истаћи ауторкино бављење лиризмом у *Служби* уз запажање да се Данило том особином највише препознаје и у *Слову о Свјетом кнезу Лазару*. У даљем осврту на све преписе *Службе* показано је да се у лексици појављује знатан слој грчких речи, као и извесних јеврејских. Оно што посебно чини Данилову сликовитост и живописност језика јесте бројна употреба сложеница. У Даниловом коришћењу глаголских времена преовлађује перфекат, свакако и уз друга глаголска времена. Од посебног значаја јесу облици императива којима се зазивају Свети Стефан, Господ и Богородица. Уочено је такође да се у смењивању микрожанрова у *Служби* донекле мења и разноврсност у стилском погледу.

Текстолошким разматрањем шест преписа и два претходна издања *Службе* пропраћене су бројне појаве које показују знатна међусобна одступања. Сачувана у неколико преписа, *Службу* одликују знатне композиционе разлике са премештањем појединих тропара. Дате промене свакако су настајале у различитим срединама када су стварани нови преписи. Једна од таквих појава условљена је местом настанка два преписа. Пошто је тело краља Милутина временом пренето у Софију, у два преписа његове службе који су исписани у околини Софије дошло је до увођења новог момента у слављењу. У већини преписа стоји да Стефан као пресветла звезда обасја „сву Српску земљу”, а у наведена два преписа додато је „и Бугарску земљу”. Иако је у питању изневеравање Данилове изворности, није необично да се и у другим српским службама временом дограђивало и мењало према датим потребама, што показује колико се тај жанр доживљавао у постепеном и живом настајању којим се светитељу обраћа са новим жаром.

Данило је остварио *Службу* укрштањем два канона, једног посвећеног Светом краљу Милутину и другог, *Молабној канона Богородици*, који је у два преписа замењен *Каноном пресвјетлој Богородици*. Данило је приликом писања *Службе* предвидео акростих најављујући га на почетку канона. Акростих је неједнако сачуван у преписима због каснијих измена. Чини се да се он најбоље очувао у хиландарском препису, што је можда најближе његовом изгледу у Даниловом аутографу. Поред праћења реализације акростиха у сваком препису, дошло се до сазнања да се кроз канон светом краљу Милутину појављује и Данилово име, које он није најавио, што се објашњава његовом скромношћу. Ауторка је у својој анализи показала да сва чтенија у оквиру *Службе* нису увек подједнака у преписима. Иако су предвиђена да се захватају из одређених стихова Премудрости Соломонових, то није увек одговарајуће спроведено. Неки стихови преузети су из делова других глава исте књиге, чиме је установљен још један вид измена које су се одвијале у појединим преписима. Поред тога, истакнута је и таква врста разлика којима је текст у одређеним преписима скраћиван, а у другим прошириван. Обим таквих неслагања иде од појединачних речи, стихова па све до читавих тропара и опширних упутстава за практично одвијање богослужења. Нарочито место у књизи заузима праћење лексичких варијација. За српскословенски језик то је показатељ његове разноликости и богатства, а када је реч о нарушавању Данилове изворности, то је још један знак удаљавања од ње, макар она била и на нивоу стварања лексичких синонима, што је допринело и одговарајућем стилском померању. Виђење ауторке о свеколиким променама сагледаним кроз преписе исказано је следећим закључком: „Наведене разноликости показују колико је ова служба попут неких других понекад доживљавана као жива и незавршена творевина, пре свега у богословском погледу, али такве измене истовремено се тичу и литерарних одређења.”

За *Пролошко житије Свјетог краља Милутина* ауторка је учила да су неки делови *Службе краљу Милутину* уграђени у *Житије*, мада се то може сматрати и обрнутим поступком. Да би се показале такве блискости напоредно су наведена

сва подударна места у оба дела. То су делови који се односе на мотив Јесејеве лозе, на мотиве маслине и уља, на Милутиново подизање цркава у Палестини, у Константинопољу и на подизање манастира Хиландара. Такође су подударни и делови који се тичу Стефанових чудотворних моштију и његовог гроба, као молитве за спас отачаства. Текстолошким сагледавањем преписа установљено је да су у преписима насталим у бугарским крајевима изостали почетни делови *Житија*. Пропраћене су и све врсте разлика међу преписима, чиме је створена представа о њиховом текстолошком стању.

Слово о Светиом кнезу Лазару сагледано је само на основу јединог сачуваног преписа. Да ово дело није сасвим опстало у првобитном облику говори уношење уводних делова у њега из другог слова посвећеног Светом кнезу Лазару које је саставио Непознати Раваничанин. Остаје непознато ко је такву промену начинио, да ли писар и уједно редактор сачуваног преписа, или неки претходник. Ауторка је уочила велике поетске вредности овог Даниловог слова, што је исказано на сликовит и језгровит начин: „Распони Данилових стваралачких способности испољени су у додатном узлету у његовом *Слову о Светиом кнезу Лазару*. Омеђено наративним и реторским токовима, ово дело саткано је од нити које блистају лирским одсјајима. Историјска подлога *Слова* израђа кроз Данилово виђење једног од кључних и судбинских догађаја српске историје, Косовске битке, и Лазаревог страдања у опредељењу за царство небеско. Стилска разиграност којом Данило води своје казивање одаје уметничку истанчаност којом је досегао величину догађаја који се налази у средишту овог дела. Смирени тонови излагања препознају се у свим деловима *Слова*. Чак и када се после низа земаљских слика погибелји наговештавају небеска пребивалишта мученика, међу којима Лазару припада заслужено место, код Данила све тече одмерено и усклађено између земаљских путева и небеског отишја.“

Да је ово слово посебно, не само у Даниловом стваралаштву, него и у оквиру других списа посвећених кнезу Лазару и Косовском боју, говоре многе његове уметничке одлике о којима је проговорено са довољно пажње. Свака композициона целина анализирана је тако што се у њима трагало за Даниловим поетичким одликама. Тиме је показана и складна мозаичност проткана смењивањем наративног и реторског ткива. Данилово дубоко проживљавање и разумевање косовског страдања приметно је у свакој његовој мисли. *Слово* је истовремено позив на мољење за спас народа. Оно поседује снагу којом се окрепљује, а не очајава. У њему се трага за помоћи у којој је кнез Лазар у средишту ишчекивања која долазе из небеских простора. Ауторка је дала своје виђење смисла који се налази у овом слову: „*Словом о Светиом кнезу Лазару* Данило је на уметнички начин дочарао време страдања изазвано надирањем Турака на Српску земљу и посведочио постојаност свог народа да истрпи немерљива искушења.“

Окончавајући анализу сваког од појединачних дела, ауторка је прешла на синтетичко разматрање Даниловог дела у његовој целовитости. Најпре је запажено да је Данило првобитно проналазио ослонац у делима старијих писаца, пре свега Доментијана и Теодосија. Његов приповедачки поступак у пролошким житијима Светог Симеона и Светог Саве одаје казивачку сажетост. Већа сужејна развијеност остварена је у *Синаксарском житију Светиої Сїефана*. Данилово приповедање у овим саставима нема дигресија и ширих епизода, што је условљено и поетиком жанра синаксарског житија. Писац је испољио већу стваралачку самосталност у Милутиновом синаксарском житију и поготово у *Слову о Светиом кнезу Лазару*. Његовој надахнутости у састављању *Службе и Синаксарскої житија Светиої Сїефана* допринео је боравак у манастиру Бањској у коме је краљ Милутин већ деценијама почивао. Ауторка сматра да је успомена на краља Милутина била „веома

жива у народу и посебно негована у његовој гробној задужбини“. Од значаја јесте и запажање да се Данило Бањски није ослањао на *Житије краља Милутина* које је написао архиепископ Данило II. О томе говоре „многе појединости које указују на то да је Данило III самостално обликовао култне списе посвећене бањском краљу, без поређења са претходним извором.“ За ауторку „Највећи допринос српској средњовековној књижевности, али и историографији, Данило је дао кроз *Слово о Светом кнезу Лазару*. Као Лазарев савременик и чест гост на крушевачком двору, Данило је изнео поуздане појединости из кнежевог живота, чија је тачност утврђена након каснијих историографских проучавања. Детаље о Лазаревом пореклу и породици Данило наводи хроничарски прецизно, Косовску битку приказује више у духовној него у ратничкој равни, доносећи утешитељску визију моралне победе праведника. Тада га јасно можемо сагледати не само као писца, већ и као духовног поглавара који жели да охрабри и оснажи свој народ.“ Данило је био учесник преноса Лазаревих моштију из Приштине у Раваницу, што је свакако имало одјека у његовом *Слову*. Он је истовремено „Као изванредан познавалац српскословенског језика и даровит стваралац, остваривао многе необичне спојеве у маниру плетенија словес.“ Као закључни поглед на Данилово дело истакнуто је да се распон његових стваралачких способности „најбоље огледа у *Слову*, у које је на свој начин уплео неколико микрожанрова ради постизања снажних стилских ефеката. Посредством плача, беседе и молитве, књижевни текст је обogaћен новим узлетима стваралачке мисли.“ Данилово дело израста „на темељима библијских, византијских и словенских традицијских елемената“.

У поглављу *Језичко-стилске одлике Даниловог стваралаштва* дат је преглед битних поступака који карактеришу овог писца. Анализом језика Данилових дела сагледан је лексички фонд његовог стваралаштва. Упоредени су лексички слојеви у свим књижевним саставима, чиме се дошло до увида у основни пишчев језички корпус. Поред тога, истакнуте су заједничке стилске одлике на нивоу свих дела. У закључку су предочени главни резултати добијени проучавањем Даниловог књижевног дела. Прему свему изнетом, дошло се до одређенијих и јаснијих погледа на Данилово стваралаштво које до сада није обрађено у толикој мери и целовитости. Пређени истраживачки пут ауторке говори о поузданом аналитичком и синтетичком методолошком поступку којим је добијена представа о значајном писцу српске средњовековне књижевности.

Приводећи свој рад окончању, ауторка је навела приређивачка начела и приложила списак коришћене литературе. Посебну вредност ове књиге представљају приређени текстови свих Данилових дела. Уједначеним едиционим начелима по први пут су Данилови састави окупљени на једном месту, што је посебна врлина читавог приступа проучавању овог писца. Овако приређена Данилова дела први пут појављују се окупљена у књизи *Зачетник косовског култа*. Уз претходну књигу са преводима Данилових дела Ксенија Миловановић остварила је обухватно и темељно проучавање стваралаштва овог важног писца српске средњовековне књижевности.

Др Томислав Јовановић
Универзитетски професор у пензији
tomjovan1@gmail.com

UDC 821.163.41'04.09 Danilo III, srpski patrijarh(049.32)
https://orcid.org/0009-0004-9621-6806

Примљен: 10. децембра 2024.
Прихваћен: децембра 2024.

ФРАНЦУСКО ПРОСВЕТИТЕЛСТВО У КЊИЖЕВНОМ ОГЛЕДАЛУ: СТУДИЈА ФИЛОСОФСКО-КЊИЖЕВНЕ ЕПОХЕ

(Nermin Vučelj. *Génie littéraire des Lumières françaises*. Novi Pazar: Akademska inicijativa Forum 10, 2024, p. 460.)

На самом крају 2024. године објављена је монографија *Књижевни дух француској просвети* (*Génie littéraire des Lumières françaises*), писана на француском језику, аутора Нермина Вучеља, ванредног професора француске књижевности и културе Филозофског факултета у Нишу. Она је несумњиво је резултат познавања детаља и прилика из богате историје 18. века, а према наслову има јасан задатак – да анализом изабране грађе дефинише и прикаже нам све оне елементе који творе *књижевни дух* епохе француског просветитељства. У овом приказу показује се њен садржај уз помоћ неколико одабраних примера и указује се на шири академски значај овог подухвата, будући да франкофони студенти имају један уџбеник више који могу користити током студија, а истраживачи француске књижевности 18. века један извор више у трагању за богатим наслеђем који је нам је из Француске преостао.

У том погледу, ово истраживање, очито, захтевало је неколико предуслова: прво, одабрати релевантни примарни корпус, тј. књижевна дела и теоријске, филозофске списе истакнутих француских просветитеља; друго, одабрати и проучити секундарну литературу, тј. студије из историје француске књижевности 18. века, монографске и часописне радове, коментаре и прилоге у критичким издањима одабраних дела француских просветитеља, као и речнике из области француске културе и језика; и треће, управо и оно што монографији даје на оригиналности и актуалности, систематизовати истраживачки корпус и понудити нови поглед преиспитујући досадашња позната и устаљена знања о француској књижевности просветитељства. Када говоримо о структуралној организацији овог подухвата, може се закључити да он испуњава све техничке предуслове које филолошко истраживање високог ранга захтева.

Аутор је распоредио анализирани корпус на следећи начин, у поглављима: 1. *Век просвећености: Друџа Књижевна Република* (*Siècle des Lumières: La Seconde République des Lettres*), 2. *Књижевне периодизације француској 18. века* (*Périodisations littéraires du XVIII^e siècle français*), 3. *Први период 1682–1721: Освиј просвети* (*La première période: Aube des Lumières*), 4. *Друџа периода 1721–1751: Усјон просвети* (*La deuxième période: Essor des Lumières*), 5. *Трећи период 1751–1782: Врхунац просвети* (*La troisième période: Apogée des Lumières*), 6. *Четврти период 1782–1802: Сумрак просвети* (*La quatrième période: Crépuscule des Lumières*), 7. *Пјер Бел, апостол толеранције* (*Pierre Bayle, âpôtре de la tolérance*), 8. *Робер Шал, отац француској деизма* (*Robert Challe, père du déisme français*), 9. *Монтезкје, пионер социологије* (*Montesquieu, pionnier de la sociologie*), 10. *Вольтер, патријарх филозофа* (*Voltaire, patriarche des philosophes*), 11. *Дуго, борбени енциклопедиста* (*Diderot, encyclopédiste militant*) и 12. *Русо, антифилософ просвети* (*Rousseau, anti-philosophe des Lumières*).

Овим поглављима претходи кратак предговор *Промишљајући о просвети* (*Penser les Lumières*), у којем аутор објашњава своју намеру и методологију истраживања, док се монографија завршава компаративном расправом *Сјање ствари у првој четвртини 21. века: светлост вокизма против светлости разума* (*État des choses dans le premier quart du XXI^e siècle: lumière du wokisme contre lumières de la raison*), а где Н. Вучељ оцењује социо-политички и духовни биланс прве четвртине 21. века у поређењу с тековинама просветитељства. Библиографски преглед

главних коришћених извора дат је у пет блокова на крају студије: 1. Уџбеници и студије из историје француске књижевности, 2. Уџбеници из теорије књижевности, 3. Монографска дела, 4. Философија, историја, култура и цивилизација и 5. Цитирана књижевна и философска дела. Поред тога, аутор је обезбедио и у самом тексту књиге, у фуснотама, детаљан податак о сваком извору, чиме је читаочево информисање о насловима студија поједностављено.

1. СТРУКТУРАЛНЕ ОДЛИКЕ КЊИГЕ. У самом предговору аутор прецизира своју намеру: он не жели да понуди још један панорамски поглед на књижевност 18. века, већ да на аналитички и критички начин представи француски дух епохе просвећености, те да образложи философско-књижевну струју која се налази у основи тог периода (11). Нермин Вучељ користи реч *дух* (*génie*) да би означио скуп склоности, или живе стварности, које су карактеристичне за одабрани период, а придев *књижевни* (*littéraire*) у вези је са широм одредницом – *хуманиситичке науке* (*Lettres*), а што чине књижевност, философија, историја и језици заједно. Стога, књижевни дух француског просветитељства дефинисан је као „философско-књижевни дух који је прожимао књижевнике у Француској од последње четвртине 17. века, током целог 18. века, све до Француске револуције” (*Le génie littéraire des Lumières françaises est ainsi l’esprit philosophico-littéraire dont furent empreints les gens de lettres en France à partir du dernier quart du XVIIe siècle et tout au long du XVIIIe siècle, jusqu’à la Révolution française*, 11).

Аутор се водио филолошким и алегоријским приступом у својој анализи: *филолошки приступ* (*approche philologique*) је, суштински, позитивизам, или историцизам, где је социо-историјски контекст важан у анализи књижевника и њихових дела; *алегоријски приступ* (*approche allégorique*) је, заправо, формализам, наратологија или структурализам, где је контекст, такође, важан, али се у овом случају ради о личном контексту критичара и читаоца, њиховој субјективној стварности и непосредне актуалности које они уписују у тумачењу књижевног дела. Нермин Вучељ, тако, настоји да избегне теоријски догматизам који помало влада нашом епохом и труди се да не западне у истраживачку замку где се термини и дефиниције стављају у први план, а науштрб самој анализи одабраног корпуса. Стога, он користи од сваког приступа оно што је добро, жели да их помири, иначе сви методолошки приступи у изучавању књижевности, а који се међусобно побијају, падају у догматизам, како се процењује у предговору ове књиге.

Првих шест поглавља, што у слободном тумачењу можемо одредити као извесни први део студије, баве се, суштински, методолошким питањем књижевности, тј. питањем оправданости књижевне периодизације. Своја, али и туђа разматрања о периодизацији књижевне грађе аутор примењује на француски 18. век и у овим поглављима објашњава нам разлику између календарског, тј. историјског века и књижевне епохе, те да ли, у том контексту, можемо говорити о *француској књижевности* (*littérature française*) или *француској књижевности* 18. века, чиме се продубљује питање о књижевним границама одабраног периода за анализу. Аутор разматра и сучељава приступе, као и одређене датуме и поводе за различито изведене периодизације епохе француске просвећености. Нермин Вучељ, такође, ближе дефинише кључне књижевноисторијске термине и нијансе између појмова *филологија* (*philologie*), *хуманиситичке науке* (*Lettres*), *леја књижевности* (*Belles-Lettres*), *књижевности* (*littérature*), *Књижевна република* (*République des Lettres*); он нам нуди разлику између *ренесансној хуманистије* и осамнаестовековног *просветитељства*, те објашњава шири историјско-културолошки контекст успостављајући паралеле и између античког, ренесансног, класицистичког и просветитељског књижевног духа. Даље, расветљавајући историјски контекст и догађаје из различитих фаза у француском просветитељству, указивајући на извесне књижевне паралеле

и разлике између претходних епоха, аутор припрема читаоце за други део своје анализе, тј. за разматрање дела и домета самих истакнутих просветитеља. Према томе, осталих шест поглавља процењују Пјера Бела (Bayle), Робера Шала (Challe), Монтескјеа (Montesquieu), Волтера (Voltaire), Дидроа (Diderot) и Русоа (Rousseau).

2. ОДАБРАНИ ПРИМЕРИ. Будући да је аутор монографије *Књижевни дух француској просвети* шест поглавља, свако засебно, посветио поменутим просветитељима, и на тај начин до детаља претресао њихово стваралаштво, то не значи да из његове анализе изостају и остали писци који су крстарили епохом француског просветитељства. Критичком преиспитивању подвргнути су и залагања једног Вовнарга (Vauvargues), Сен-Ламбера (Saint-Lambert), Маривоа (Marivaux), Мари-Олимпије де Гуж (de Gouges), Лаклоа (Laclos), маркиза де Сада (de Sade), Шамфора (Chamfort). Њихови доприноси књижевном духу француског просветитељства анализирају се у контексту претходно поменуте периодизације 18. века на четири периода: Освит просветитељства (Aube des Lumières, 1682–1721), Успон просветитељства (Essor des Lumières, 1721–1751), Врхунац просветитељства (Apogée des Lumières, 1751–1782) и Сумрак просветитељства (Crépuscule des Lumières, 1782–1802). За сваки од ових периода аутор нам нуди социокултуролошку слику и објашњава догађаје који су били упечатљиви, те тако читамо, на пример, о расправи Старих и Модерних, дебати о Хомеру, расправи о француском и италијанском позоришту и музици, или француском револуционарном позоришту.

Свака аналитичка студија из историје књижевности представља, на извесном нивоу, разговор са претходницима који су обрадили исту или сличну тему. Нермин Вучељ се ослањао на релевантне изворе из области историје француске књижевности просветитељства, на ауторитете историје француске књижевности уопште, на радове и монографије, критичке коментаре и прилоге аутора попут Лорана Версинија (Versini), Антоана Адама (Adam), Мишела Делона (Delon), Гистава Лансона (Lanson), Жозефа Бедија (Bédier) и Пола Азара (Hazard), Лагарда и Мишара (Lagarde et Michard), и многе друге. Међутим, то не значи да је наш теоретичар књижевности слепо следио њихове закључке или само информативно преносио анализе књижевних дела, те је, у складу с просветитељским духом и начелом картезијанске сумње, Н. Вучељ многе анализе и резултате подвргао критичком преиспитивању.

Па тако, у Маривоовим делима, које књижевна критика углавном хвали и издваја као незаобилазне примере у уџбеницима, Нермин Вучељ проналази мало просветитељског, или, штавише, књижевно-уметнички вредног материјала. С довољном дистанцом и критичком иронијом, закључује се како су Маривоова дела „досадна” и „без дубље интриге и правог духа 18. века”. Поред тога, аутор студије *Књижевни дух француској просвети* није следио устаљени теоретичарски суд по којем су Волтерове философске приче ремек-дела приповедне прозе 18. века. Аутор сматра да су то „осредња дела на свим нивоима” и то аргументује на следећи начин: сатира у њима је слаба, иронија незанимљива, нарација је неуверљива, а такозване метафоричке алузије су површне. Нермин Вучељ поставља следеће питање: који су то незаборавни цитати из Волтерових прича и којих се то узвишених фрагмената из његових романа сећамо – само једног реда: *Il faut cultiver notre jardin*.

Он је, према томе, потражио значај Волтеровог просветитељског ангажмана на другом месту, јер овај француски писац очито у књижевности није постигао оно што је приказао у теоријским трактатима, или у позоришним комадима, или као ангажовани интелектуалац, у сартровском одређењу те речи, у афери Калас. За разлику од књижевне критике, која олако прелази преко Волтерових трагедија, и бележи, попут Лансона, то да је само покушавао да оживи француску трагедију 17. века, Вучељ у Волтеру трагичару проналази формалне примесе француског класицистичког духа, али и античког театра, те се бави детаљном анализом његовог

Египта, Зауре и Мухамеда, и процењује да ови комади представљају право просветитељско политичко позориште које је достојно да се и данас изводи на сцени.

Поглавље посвећено Роберу Шалу, данас готово непознатом и заборављеном писцу француског просветитељства, представља новину на нашим просторима. Иако можда није тако широко познат као неки од његових савременика, Шалово просветитељско наслеђе очито заслужује место у проучавању књижевног духа просветитељства, што нам ова монографија сведочи. Иако је Робер Шал, календарски, провео само две последње деценије живота у 18. веку, Нермин Вучељ проналази све кључне просветитељске одлике у његовом делу, пружајући нам тако исцрпан поглед како на његов животни пут, тако и на стваралаштво. Увод у Шалову авантуристичку судбину, као адвоката, поставља нам контекст у коме се развијају његове идеје о религији и разуму. Аутор истиче Шалову способност да формулише двадесет и једну истину о религији, што пружа увид у његову критичку анализу традиционалних религијских начела. Ово поглавље, такође, анализира и апсурдност библијских бајки, појачавајући на тај начин антирелигијску критику која је обележила Шалово дело. Деизам, као концепт природне религије, представљен је у контексту Шалове реалистичне прозе, чиме се успоставља важна веза између његових литерарних и философских страна, а Нермин Вучељ га одређује оцем француског деизма. На тај начин, дело Робера Шала приказано је као претеча славне генерације француских просветитеља који ће делати у другој половини ове епохе.

3. ЗАКЉУЧАК И ОЦЕНА МОНОГРАФИЈЕ. У светлу претходно наведених и одабраних примера, може се казати да *Књижевни дух француског просветитељства* представља изузетно богато и дубоко истраживање интелектуалног пејзажа Француске током просветитељства. Аутор успева да осветли кључне идеје и утиције који су обликовали књижевне и философске токове тог периода, пружајући читаоцима јасну слику о међусобним везама између великих мислилаца и њихових дела. Анализе су добро аргументоване, а писање је прецизно, што додатно доприноси значају овог истраживања.

Осим тога, књига не само да обогаћује разумевање епохе француског просветитељства тако што реконструише њен књижевни дух, већ и инспирише савремене читаоце да преиспитају релеватност просветитељских идеја у данашњем свету, на шта нас посебно позива закључно разматрање ове студије, мада се паралеле са савременим тренутком могу пронаћи дуж целог истраживања. У том контексту, ова монографија се може сматрати важним доприносом књижевним проучавањима 18. века и позива на дубље размишљање о наслеђу просветитељских вредности и њиховом утицају на савремену (не)културу. Свакако препоручујем ову књигу, која ће превасходно бити корисна студентима француске књижевности, али и свакоме ко жели да се упусти у богатство француске интелектуалне традиције.

др Милан Н. Јањић

Универзитет Метрополитан у Београду

Факултет за стране језике

milan.janjic@metropolitan.ac.rs

UDC 821.133.1.09(049.32)

<https://orcid.org/0009-0007-4763-4157>

Примљен: 10. децембра 2024.

Прихваћен: децембра 2024.

СЛОВЕНСКИ МАТРИЈАРХАТ ЕВЕЛИНА ГАСПАРИНИЈА

(превод Иван Димитријевић, Прометеј, Нови Сад, 2023)

И сем основне тезе, подвучене у наслову, о матријархалној подлози свеколиког словенског племена, већ сад се може рећи да је у питању до сада најцеловитија и најкомплекснија етнолошко-антрополошка студија о Словенима у светској науци. Тим више, курзиозитет да ју је написао италијански слависта, а не неко из словенског научног круга увећава њен значај, кроз Гаспаринијеву научну потребу и научно поштење, да се резултати његових вишедеценијских истраживања формулишу у – за његово време – смело откриће и закључке, *о свеколикој матријархалној подлози словенске цивилизације*, а огромна етнографска грађа прецизно систематизује у три велике целине, са укупно 35 поглавља. Велика штета је што се ово Гаспаринијево дело није појавило у преводу на српски језик у доба појаве оригинала, а то значи пре пуних 50 година када је објављено (1973), већ симболично, пола века касније (што је честа судбина свих великих дела), а што је чињеница која само увећава значај преводилачког подвига др Ивана Димитријевића и издавачке куће Прометеј, као издавача ове капиталне књиге на српском језику.

За ову прилику, ми ћемо се само осврнути, како на структуру књиге, тако и на њене најзначајније резултате, с надом да ће се ова књига тек читати, цитирати, односно заузети достојно место, као незаобилазна референца у савременим истраживањима (и) српске фолклористике. На око 920 страница, Евелин Гаспарини (1900–1982), компаративно разматра огромну етнографску грађу словенске провинијенције, из прворазредних извора (руских, пољских, белоруских, украјинских, чешких, словачких, бугарских, српских и хрватских, односно, јужнословенских, које понекад с обзиром на раштрканост политичких простора које не зна како да именује у 20. веку, назива и Србохрватска, ређе Југославија), а повремено, захватајући и у евроазијске, афричке и јужно и северноамеричке зоне са Океанијом, проналазећи зачуђујуће сличан и неоспоран матријархални контекст, близак словенском. Још више, у овим истраживањима фасцинира лингвистичка компаративна метода, где се у језичкој сличности проналазе нека древна, заједничка и већ заборављена религијска значења старих Словена. Педантно систематизујући етнографску грађу у три дела (Материјална, Друштвена, Духовна култура), сваки део ове књиге, као у каквој складној симфонији садржи по 12 поглавља (сем трећег, које има 11). Довољно је рећи да сваки од ова три дела студије представља књигу за себе (од око 300 страница), а ако се томе дода да свако поглавље, има у просеку по сто фуснота, често са драгоценим додацима самог преводиоца, као и да ову књигу завршава Библиографија, такође на око стотину страница, са списком скраћеница, Регистром појмова и Регистром илустрација (уз инструктиван поговор др Ивана Димитријевића), стећи ћемо тек формалан увид у замашност овог истраживачког подухвата. Треба напоменути да су овде цитирани сви значајнији фолклористи који су се бавили Словенима до тада, нарочито из периода „бечке школе“ која се дуго сматрала неприкосновеном, а са којима Гаспарини неретко и полемише, али тако, да то не заузима превелик простор у његовим тумачењима и не одвлачи пажњу од главног истраживачког циља. Треба такође нагласити: у питању је изузетно читко и питко штиво, које свакако припада, колико оригиналу и стилу Е. Гаспаринија, толико и бриљантном преводу др Ивана Димитријевића.

И сам приказ ове књиге и они увиди до којих је у својим истраживањима дошао Гаспарини – захтевао би једну посебну студију, што остављамо за другу прилику. Покушаћемо овде да изведемо само неке од најзамашнијих, најзначајнијих и најза-

нимљивијих а систематизованих, и грађом подупртих открића, уз опаску – да ко хоће да посматра етнологију Словена, мимо главног, матријархалног контекста, имаће такође задовољство да упозна и изучи све најважније антрополошко-етнографске одлике које сачињавају словенску расу.

Наравно, *матријархални контекст*, као кључан, јесте оно што се ненаметљиво, али латентно помаља и провлачи из мноштва предочене етнографске грађе о Словенима, као црвена нит, задивљујуће истумачен и постављен у контекст самих основа словенског живота и цивилизације, са понекад сасвим новим значењским обасјањем. Тако се у првом делу (Материјална култура), као фундаментално за развој живота и друштвене заједнице Словена, предочава „женска моћница“ (3. поглавље), као суштинска одлика мотичке земљорадње и седелачких заједница, где је жена супериорно владала својим природним делокругом – земљорадњом, што одговара добу неолитских заједница. Гајење проса, боба, жита (јечам, раж, пшеница), њихово брање, туцање у авану, прављење каше, паленте и печење првог хлеба, тековине су аграрне, женске културе, усађене у саму срж словенског менталитета до данас. Управљање кућном баштом / вртом, или „коноплиште“ као искључиво женски простор, јесу такође делокруг женског власништва и очигледан траг матријархата, који је, по Гаспаринију „преживело патријархат и идеологију“ трансформисан миленијумима у „собину“ – *женску њиву*, као континуитет у женском власништву над земљом, често преношен са мајке на ћерку, све поткрепљено огромним бројем примера из етнографске грађе словенског света. По Гаспаринију, откриће плуга (дуго искључиво дрвеног), представљао је „пропаст женске земљорадње и дрвеног матријархата“, тј. крај „женских привилегија“ (99), мада је позната „женска обредна вуча“, када би се начинила заштитна бразда око насеља од злих сила (рата), као веровање преживело и код нас, све до 20. века. Такође, и управљање стоком и власништво над њом било је у власништву жена, све до „хомерске епохе“, када је почела „узурпација тих женских права, готово не приметна“, каже Гаспарини. Мора се напоменути да до истих открића долази и Ерих Нојман, готово истовремено (1974), такође у својој капиталној студији *Велика Мајка* (код нас преведена тек 2015), али са психоаналитичког становишта, и судећи по литератури, не знајући за ово дело Гаспаринија.

У овоме треба издвојити и словенску фасцинираност **дрветом** – све је у њиховом животу и насеобинама било сачињено од дрвета: од куће и плуга (Словени су повезивали светост земље са дрвеним плугом, и били су изразити „антиметалци“ како их назива Гаспарини, сматрајући да орати гвозденим плугом значи „ранити саме груди Мајке земље“, а то се све протеже и до српске славе, где се хлеб никада не сече (металним) ножем, већ само ломи рукама, до свих предмета у дому, често сачињених из „једног комада дрвета“: валов, кошница, наћве, колевка, точак, санке, што Гаспарини смешта у период „пуног неолита“. Посебно је фасцинантно његово тумачење изградње кућа и насеља код Словена: све је и на кући од дрвета, до дрвеног клина (никад металног), па је то особина која се добро може и данас упознати по различитим пределима Србије. Такође, у тој генези куће, Гаспарини представља импозантну етнографску грађу код Словена: од земунице, сојенице, избе, клети до брвнаре, са прецизним (и религијским) тумачењем сваког дела овако сачињених дрвених кућа и њиховог покућства (трем, стубови, двоводни кров, украси) све до клупа и кревета („на спрат“) око огњишта. И овде се подастире неприкосновени „женски простор“ као што је кућар (вајат), ткачки разбој (право женске личне и наследне својине), као и ланена и вунена предива за ткање (често са невестиног поља), те земљано посуђе (никако метално, барем за дуго времена), са напоменом „израда посуђа је свуда, заправо, женски посао“ (232), што је необично коинцидентно и са закључцима Ериха Нојмана (*Велика Мајка*). Гаспарини чак тврди да је жена

„изгубила своју моћ, када је изгубила власништво над жетвеним плодовима“, тј. када је мушкарац изумевањем плуга и точка (који је постајао и млински, и грнчарски, и на колима), „почео да је контролише“.

Такође, изузетно је интересантно и 12. поглавље *Плaйно као средcтвo илaђaњa* које задира у саме почетке неолитске културе, којој недвосмислено, и у сваком погледу припада и словенска цивилизација. Издвајајући *йoјac* као фундаменталан у култури одевања свих Словена, затим „дуплу прегачу“ и „пођаву“ (сукњу са дугим струком), Гаспарини назначава женско ткање и плетење „као први облик размене“. Сматрајући земљорадњу за свету ствар, као и њихове плодове („дoбa рoгoзинe“), где је у самом називу житарица у пољском и украјинском садржана реч „бoг“ (*збoжe, збижe*), када су „испред поља лана мушкарци скидали капе“ (а лан је „типична женска мотичка култура“), и женски производи у култури одевања, постали су прво средство размене – прво поклона, а потом трампе (никада куповине, јер новац код Словена није дуго био познат, нити омиљен). У истоветности женске ношње, од Балкана све до Урала, Гаспарини такође види *јeдинcтвeнo иpаисxoдициje cлoвeнcкoй мaтpиjapxиjи*.

У другом делу књиге (Друштвена култура), Гаспарини детаљно разматра Породичну задругу, Матрилокални брак, Матерински клан, Авункулат, с нарочитим феноменима, попут, Повратак супруге у „род“ или Егзогамне „себре“. Из овога ћемо укратко изложити најзанимљивија запажања и резултате његових истраживања: Гаспарини истиче начело *јeднaкocти* код Словена – од Велике Русије до Србије и Македоније, што подразумева „право гласа за најспособнијег“, а не најстаријег, као и специфичности у организацији својине, наслеђу и деоби, које, како каже, „ни различите религије нису уништиле“. Словенска породица „не познаје начело првородства“, напротив – привилегован је у целом словенском свету „онај ко је рођен последњи“. Отац влада само у једној генерацији, а о свим важним питањима пита се и домаћица. Матрилокални брак је појава код Словена да девојке за удају саме бирају момке и та њихова слобода се сматрала нормалном, у чему Гаспарини види древни матрилокални брак (који касније потискује патрилокални, или бар преплићући се са њим, али постоји све до 19. века). И једна врста „конзумирања брака пре свадбе“, такође је по њему „једина установа која сеже у истински матријархат“, а често момак долази у кућу младе, па се тек онда свадбени пир сели у његову кућу. Често удавача роди дете, и тек онда прелази у мужевљев дом, само својом ношњом показујући нови статус (невестинска капа, односно, подвезивање марамом). На исти начин се тумачи и Матерински клан у 3. поглављу овог дела, где је женин род „старији“ у моћи одлучивања од мужевљевог, па чак приликом његове смрти или развода, жена се враћа са децом у родну кућу. Ако је дуго била у браку сама (вишом силом, ратом), традиција је допуштала да „брачна постеља која се не посећује начини жену слободном за друге мушкарце, баш као што какву њиву која се не обрађује може заузети туђин“, а деца рођена из тог брака („копилад“) су била једнако прихваћена (као благослов), јер се „потомство одређује према мајци“ (335). Још је интересантније поглавље Авункулат. Главни женин заступник је њен рођени брат, који је и важан учесник свадбеног обреда, док је за њено потомство најважнији рођак ујак, што већ увелико сведочи и српска народна песма (попут баладе „Сеја брата на вечеру звала“). „Прелазак сестрића у породичну групу ујака чини аутентичан авункулат (378), по чему се врши и наследство („земља ујака“), а и рангира род („ујчевина“)“. Овде присуствујемо изузетно важном обичају, сачуваном и у српској свадбеној песми, са позивом невести да се окрене („Брат се награг, лепа Маро, мајка те зове...“). То није само снажан лирски и емотиван тренутак, напуштања заувек сопственог дома, већ позив да се очува матријархални код, женска лоза невесте. Другим речима, по Гаспаринију „Авункулат је компромисна установа у којој су бракови вирилокални,

али не и патрилокални, а лоза остаје матриликална, иако је преносе мушки сродници“ (392). На овом месту Гаспарини полемише са Нидерлеом и Шпиром Кулишићем (што је посредно утицало, како у поговору наводи преводилац Иван Димитријевић, да ова књига, коју је Кулишић у деловима читао у оригиналу, за дуго времена остане скрајнута и практично непозната у јужнословенској фолклористици) – о тобож, накнадним утицајима које су Словени примили од Германа, наводећи да су Словени „изградили своје друштво без утицаја, јер су сами Словени као матријалан народ, тај супстрат, та основа.“ (393). Позив невести да се окрене је „кључан обичај материнске филијације“, што значи да невесте настављају да помажу мајци и после удаје, нарочито у жетви, на „позив рода“. Често јој у поласку и родитељске куће предају једну икону (код Срба је то била „чаша молитвена“ у песми *Диоба Јакшића*), а невеста често има и у новом дому један свој „женски угао иза фуруне“, свој мали „свети кутак“, који је испуњен идолима, и који је раширен по читавој Евроазији и Русији, дакле „она је удаљена, али никада није раздвојена од рода“ (402). Наравно, у превладавању патрилинеарне породице, приликом преудаје, временом деца остају у породици мужа, али често удовицу и децу прима ујак, или она одлази код „оног брата где борави и њихова мајка“. Углавном, закључује Гаспарини, „матријархално наслеђе и егзогамија дали су словенској заједници другачији печат од оног који носе индоаријевска и западноевропска друштва“ (408), чија је још карактеристика, да су се брачни и породични односи одигравало увек у роду („сибу“ великој заједници), и да Словени, практично „никада нису упознали атомску породицу, тј. сугружнички живот, у најужем смислу“.

Још једно откриће чини ову Гаспаринијеву књигу изузетно важном: то су тзв. *бинарна села* код свих Словена. Она су увек у двоструком реду, настала као два „пола“. И заиста, род са једне стране, узима жене преко пута за невесте и обрнуто, што је и једна врста „савезништва“, али и прве егзогамије села. Словенска села изграђена уз друм, са дрвеним кућама, су по Гаспаринију, једнообразна, и кроз миленијуме и на свим просторима где Словени живе, често с две стране потока, речице премошћене мостом, а „прегазити реку“ значи, венчати се. Управо на овом месту Гаспарини уочава дубоки религиозни смисао везан за обредне женске поворке о Духовима, када групе девојка (Србија, Бугарска), у одећи са сабљама посећују куће и позивају на свадбу нежењене момке и неудате девојке, које се по рефренима својих песама називају Љеље, Краљице и Лазарице (врло слично у свим словенским језицима). Хришћанске Духове (Тројице) Гаспарини смешта у пагански обред помена мртвима, и истеривања нечистих сила (русалки), па је симболично оружје Љеља и Лазарки „вероватно сећање на истеривање ових духова“, али и обреда иницијације за све неудате девојке, јер је најстрашнији усуд био остати неудата, у којој су оне учествовале само једном у животу. Важан закључак је и да словенско бинарно село нема ничег заједничког са германским насељем. „Мала бинарна села, са 2 низа домова насупротив једни другима, са ужом фасадом дуж улице, најраширенији је тип словенских насеља. Штавише, она су настала из аграрне цивилизације, са узгајивачима житарица, која је у *основи земљорадничка (женска)* и то од неолитског доба. Словенско село је прастара културна творевина“ (475).

У последњем поглављу овог дела, Гаспарини разматра важне одлике словенског племена – то је територијална јединица више родова или „братстава“. Проистекли из једне материнске „себре“, словенски народи нису имали потребу за називом (тек са тотемистичким примесима), тумачећи реч „племе“ као – „плод“, тј. само скуп две групе који производи „пуноћу“, плодност и животност, виталност – саму основу људског постојања, са закључком да је словенско племе по томе – **неиндоевропског типа**. (491). Стога и **улица усред** словенског села је најбитније „место и симбол сусрета, сједињавања „себре“ у племе кроз уличну забаву, шетњу, као позорницу,

идеалну за удруживање и позивом на брак“ (обред Љеља). Треба напоменути да словенски језици једини имају изразе за „својту“, тј. женину породицу, у паралели са мужевљевом (таст, ташта / шурак / шурњаја; свак / сваст, сваја), са Гаспаринијевим закључком: „Билокалност словенских бракова која иза себе има прошлост дугу миленијумима, очувала се, и након што је словенско јединство полако попуштало“ (496). Супруга се касније низом патријархалних норми одваја од своје себре, и „губећи право на имовину, пашће дефинитивно под мушки јарам“. (506), што је наслов следећег и једног од најзанимљивијих поглавља *Животни љути невестје*, кроз који се прати скуп норми и обичаја који регулишу и прате живот жене – од детињства до менопаузе, чему је прилагођена и специфична ношња – настала из јединствене матице (и матрице!), и која је симболизовала све те функције и улоге жене кроз живот у заједници (такве фазе мушка ношња није имала). Гаспарини детаљно анализира женску „нешивену сукњу“ (поњаву), везану платненим појасом, затим капу (девојачку, невестинску, са два рога), затим „женске заједнице“ (солидарност у женском послу – прела, сијела) са посетама мушкарца, магијско схватање тих скупова (предбрачна слобода), што је све у супротности од патријархата, који касније као највећу женску вредност „велича девојачку невиност“.

Поглавља *Женске и мушке друштвене*, Гаспарини тумачи такође као остатке, магијских, ритуалних удруживања, од женских, које су нарочито слободне у доба жетве (са религиозним оправдањем: јавне, отворене, оправдане и обавезне), до оних, попут извршне анализе „тајне“ мушке групе, оличене у обреду „коледа“ („Коледари доносе вести из царства мртвих, они су посредници по којима се покојнику шаљу дарови“, сваке сезоне враћају се да би том дому донели благослов“, 576). Коледари прерушени у маске, подељени у две групе, ритуално су се сукобили („што би доносило плодност усевама и плен победничкој страни“), они су међутим, касније прерастали у ривалство које се приликом сусрета обавезно претварало у тучу, понекад са смртним исходом. Тај бинарни сукоб (страна, конач, пол), траг је егзогамне одвојености „које потичу од поделе села на два краја“ тумачи Гаспарини. Ритуални сукоб две мушке друштвене касније се проширио и на сусрет „две сватовске поворке“, које се такође сукобљавају (трагови и у нашим народним песмама), па често након таквих окршаја, остају, по легендама „сватовска гробља“ (597).

У поглављу *Јавни живот* Гаспарини уочава такође fine одлике менталитета словенског човека: *ѿријѿорија се мо҃ла Chesio меңайи, али ѿлеме је осѿајало иcтѿо*, а поток, шума, „понављају називе остављених топонима“. Словенска цивилизација има негативан став према путевима, којима долази „непријатељ, епидемије и зли духови“, док су им насеља сачувала изглед из античког и неолитског доба, са „стабилном аграрном цивилизацијом“. По Словенима, „Бог је створио село, а човек град“. Заједно с материнским правом из којег проитиче, једнакост је основно чињенично стање „над којом заједница бди“, кроз *једноћласносѿ одлучивања* – то је заједница без вође. Поштовање обичаја услов је поретка и самог колективног живота. Обичаји се поштују на несвестан начин. Народна ношња је изједначавала одећу и полове. Словенски матријархат не воли новац и једино се њим користи у односима с државом. „Кохеziја родова превазилази кохезиону снагу сваке друге политичке установе“ (611). У последем поглављу овог дела књиге *Словенски ѿири-јархаѿ*, Гаспарини прати процес „када моћ невестиног клана опада, невеста губи везу с њим и постаје потчињена мужевљевоm клану“, с опаском, да је „моћ оца у словенској задрузи ништавија“, потврђена и у народној песми. Државно право засновано на очевој власти, међутим, долази у сукоб са древним обичајима, а „мушка препотентност, усађена од стране цркве и државе – уноси штету у словенску задругу“ (643), са закључком да је „цивилизација Словена можда у индоевропској епохи

добила импулс ка патријархату, а напуштање обичаја АВУНКУЛАТА „из привилегије прешло у злоупотребу“ (646).

Трећи део ове књиге под насловом, Духовна култура, (кроз појам Словенске митологије и најистраженији до сада) представља најзанимљивији део. Обрађујући у првим поглављима појмове попут *духа шуме и духа дрвећа*, као очигледне производе анимизма (тј. „дрвеће су преображени људи“), веровања у свете гајеве, или стуб – као домаћина куће, те обожавање дрвећа што расте на чистинама, или последњег снопа жита – обученог у претка („као огroman резервоар енергије за обнављање“), све то припада специфично словенском култу дрвећа и анимистичко-вегетативној религији. Гаспарини овде разматра и неке типичне словенске митове и бајке: о захватању земље из мора, тј. мит о земљи насталој из шаке песка (птица, ђаво, Бог), где анализира и српску народну песму *Цар Дуклијан и Крсћийиџел Јован*. Изванредно тумачи хомологију речи Бог – Рај, као име врховног бога жетве, симболику беле боје (беле кошуље), проналазећи у лирским жетвеним песмама свих Словена, на почетку и на крају жетве, велику древност. Разматра и лингвистички корен имена највећег словенског бога Перуна, анализира паљење вечне ватре у част Перуна, и његове хришћанске еквиваленте (Свети Илија), налазећи му пандан у Црнобогу, као митској опозицији добра-зла. Изузетно је његово изучавање „Контине“ и „Братчина“ – тј. храмове и идоле којима су приношене жртве, тј. тумачење „жртвене гозбе“, са кућицом „куалом“ (света зграда): „јавна гозба је жртва, свако приношење религиозне жртве је гозба“ у чему види култ предака, а у којој се чувало оружје и барјаци братственика (до 20. века и у Црној Гори), најзад и симулирале радње за демографско повећање становништва (деце), „уз присуство задовољних предака“ (сноп „деда“, обучен у одећу). У поглављу *Небеска џела*, Гаспарини и поред соларних култова (Сварог, као син Сунца, које је увек средњег рода), уочава, пре свега *лунарну религијозну погледу* свих Словена; наводи лунарне митове где је Месец отац-родоначелник, са траговима древних лунарних радњи (као пример узима и нашу баладу *Женидба Милића Барјакћара*). У поглављу о култу покојника, уочавају се многи православни обреди који су директно преузети из древних словенских култичких радњи, попут „мијења вином костију предака“, више помена током године покојнику, као и различита демонолошка веровања (вампири и сл.).

Најинтересантнија су свакако последња поглавља ове књиге о бајкама и плезовима. Гаспарини утврђује њихову велику старост, могуће је, „из неолитског доба“. Уз навођење да се бајке „причају искључиво ноћу“, да су „повезане са будношћу и предањем“, посебно се у овој анализи истиче изванредно тумачење лика Баба Јаге из руских и сродних варијаната (830). Ова „добронамерна вештица“ живи у специфичној кућици у шуми, која почива на кокошијим ногама, за коју Гаспарини налази потврду у етнографској грађи – да је оваква кућа заиста постојала! (835). Колиба није затворена, а окренута је од госта (не нуди му улаз) – једино је кретање колибе оно што омогућава да се пређе њен праг. У овом опису Гаспарини изврсно уочава аналогију са лунарним култом: „избица на кокошијим ногама је дом лунарног српа и показује постојање колибе као слике Месеца“ (835-6). „Док је полумесец био растући (колиба је тамни део месечевог диска), она се отвара у источном правцу, а кад је полумесец падајући, колиба је окретала свој отвор ка западу и постајала неприступачна живим бићима.“ „Мајка колибе“ је тамни месец, који ју саградио за растући полумесец, њеног првог станара. Начин на који је Баба-Јага заузима везан је како за димензију, тако и за облике месечевог српа: „Растући лунарни срп је девојка, а последњи, падајући је старица, вештица или „преткиња по мајци“ (838). Баба-Јагино старосно доба и њена природа женског претка и вештице су у складу са овим падајућим месецом. У митовима се растући полумесец представља кроз борбу два брата супарника – где „растући полумесец излази као победник, рањен,

који опада, без једне ноге. Баба Јага носи трагове овог сакаћења – хода на једној нози, јер Бог уклања ногу за време полумесеца и враћа је поново на уштап!“ (838). Стога је и изглед Баба Јаге аутентичан – хроме вештице, са дрвеном ногом, која пати од вашки (то тражи као прву услугу од сваког намерника). Такође, као лунарна вештица она пати од очију (повезује Месец са кишом), која се призива само са једном ногом. Такође, као женски лунарни предак – Баба Јага је без мужа, а у средишту чела има око (прорчанство), свевидост: Рожданице, Суђаје (845). Баба Јага једе људе – јер, месец је људождер („појео га Месец“ постоји древна изрека), а њена окућница окићена је главама. Скелетни изглед баба Јаге са роговима такође има аналогiju у лунарном религиозном систему (Месец је рогат). Као женски предак – циновски атрибути мајчинства (огромне груди), оружје јој је штап (муња), код ње гори вечна ватра, а недостатак појаса – појас од коре и откривена глава (без мараме), као и црни зуби (ритуално црњење зуба је познато код словенских невесте), све су такође изванредно уочени детаљи једног разноликог лунарног религиозног начела – као истоветни лунарни комплекс којем припада Баба Јага, закључује Гаспарини, где се „лунарна митологија Словена показује у целом свом богатом развоју на примеру Баба-Јаге“ (845).

Наводећи „да Словени страсно воле плес“, Гаспарини коло назива „кружним плесом“, као ритуалом, које се изводило после жетвеног дана, које је имитирало једну улицу у бинарном селу – тј. помагало у свадбеном изазову. Коло и по њему сеже у приасторију, као аграрни плес (875), опонашајући као „кружни плес“ – Месец. Наводи и типове корака: укрштене кораке у супротном смеру (кретање улево, са истока на запад, са бројем корака (ка западу мањи) од броја корака удесно (према истоку). Символично је и држање за руке и кружење, затим двоструки покрет; један велики корак са истока ка западу (као сунце и један мањи од запада ка истоку, што је имитација Месеца). Постоје и два концентрична круга, најјачи ефекат: унутрашњи је женски, а спирално обавијање ланца плесача око коловође. Коло је „изразито ноћни плес, али и саставни део свадбеног обреда“. Укратко, словенско коло је „подражавање покрета и фаза нашег сателита“, лунарне митологије – „имитативна фаза која је више хиљада година иста, као специфична лунарна религиозност“ (900).

Песма и украс су последње поглавље ове волуминозне књиге. Надовезујући се на дефиницију кола као „кружног плеса“, уз раздвајање полова, Гаспарини анализира ритам, песму и извођење песме у колу (без инструмената), наглашавајући да су све песме за коло код Словена хорске „у један глас“, и све су обредне. Музички инструменти Словена су гајде и свирала (жичани су стигли као утицај са Медитерана).

Типичне су 5-тостепене скале; разликовали су се женски гласови и било је забрањено мешање полова. Ово радзвјање полова у подели рада, оруђу, становању и забави (песме и игре) утицали су, наводи Гаспарини „да се књижевни родови у народној књижевности раздвоје на женски и мушки“ (901), што отвара нека питања, за које на овом месту немамо времена да полемишемо. Али свакако остаје констатација, да „у женским обредним песмама ваља тражити временски најудаљеније насlage словенске традиције“.

За шаре и вез код Словена, Гаспарини тврди да су у овој уметности Словени дали најоригиналнији допринос на пољу орнаментике – сачувавши древну раскош (нарочито биљне орнаментике): у везу, *шакњу* и *сликању јаја* (910). Руски научник Мошињски је пронашао укупно 71 мотив, који се јавља у ткању словенских жена. Гаспарини истражује (и у прилогу доноси) боје, технику, орнаменте (у њиховој симболици: континуирани круг – светлост; концентрични кругови – пун месец; двоструки круг – богиња земља; ромб – женско начело природе). Стабилност ових значења, „збуњујућих подударности“ уочена је на свим меридијанима: сунце-месец-

-око-лице (сунчево око), са кључним закључком: „Период повесних додира између азијског југоистока и источне Европе ако их је уопште било, јесте неолит“ (924)., као *идентичности чийавој једној системи моћива у орнаментацији*, закључује Гаспарини.

Најзад, на крају ове књиге, Гаспарини на питање – где је извор словенске отаџбине, даје одговор: „Азијски југоисток, који је створио јединствено аграрно-матријархално извориште“, и по њему, утицај *није стигао* са Средоземља (о чему би се могло полемисати). Са жаљењем, такође закључује (а то је прва половина 20. века): „Да су /данас/ Словени примили једну туђинску религију и створивши различите језике, раздвојили се на 12 нација“ (често конфесионално и идеолошки непомирљивих – до дана данашњег, моја допуна), често „не волећи ову своју давнину“ (515).

Књига је снабдевена бројним одабраним илустрацијама, скицама или фотографијама словенског етнографског наслеђа, и с обзиром да је оно веома мало сачувано, оне су још драгоцене (по Регистру, има их 170). Можда књизи недостаје само једна краћа библиографска белешка о самом Е. Гаспаринију. Најзад, ако би ичим могао да се исказе значај и захвалност за појаву ове књиге и на српском језику, све честитке припадају посвећеничком раду др Ивана Димитријевића – не само због хиљаду страна ове књиге преведене са италијанског, што могу да ураде и успевају само посвећеници, већ и због педантности, у навођењу изворних језика, пре свега словенских (руски, украјински, белоруски, српски, бугарски), али и латинских и грчких сентенци, што уопште не смањује читљивост основног текста. Ова књига, урађена са ретким високим стандардом у данашњем времену, чини част српској науци и издавачу, као капитално издање важно за српску и словенску традицију, нашу историју и наш идентитет.

Славица Гароња Рагованац
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
sgaronja@gmail.com

UDC 930.85(=16)(049.32)
<https://orcid.org/0009-0004-0565-3227>
Примљен: 19. септембра 2024.
Прихваћен: октобра 2024.

ЈОШ ЈЕДАН ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ СРПСКОГ ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА

(Александар Милановић. *Промене њоејској израза. Језик српских њесника 3*.
Едиција *Повеља*, библиотека *Посед њоејшке*, књ. 26, Краљево: Народна
библиотека „Стефан Првовенчани“, 2024, 189 стр.)

1. У едицији *Повеља* библиотеке *Посед њоејшке*, књ. 26, под издаваштвом Народне библиотеке „Стефан Првовенчани“, крајем 2024. године појавила се нова књига Александра Милановића *Промене њоејској израза. Језик српских њесника 3*. Аутор је 2010. године у издању Завода за уџбенике објавио најпре *Језик српских њесника*, у којем се налази 14 радова посвећених језику и стилу поетског опуса 14 великана српске поезије – М. Павловића, С. Раичковића, И. Лалића, Љ. Симовића, Ј. Христића, Б. Радовића, М. Тешића, Б. Петровића, А. Вукадиновића, М. Бећковића, Р. Петрова Нога, М. Данојлића, З. Коцић и М. Цере Михаиловића. Потом се 2016. године, у издању Народне библиотеке „Стефан Првовенчани“, појавио наставак *Реч*

под окриљем њојџике. Језик српских њесника 2, у којем се налази 10 лингвостилистичких огледа о песничком стваралаштву Б. Радичевића, С. Раичковића, М. Павловића, Љ. Симовића, М. Данојлића, А. Вукадиновића, М. Бећковића, Р. П. Нога, М. Тешића и Н. Тадића. Монографија која је пред нама, *Промене њојџској израза. Језик српских њесника 3*, надовезује се на ауторове претходне огледе посвећене језику савремене српске поезије, те ове три студије Александра Милановића представљају темељ за историју српског песничког језика.

2. Као и претходна, и ова књига садржи 10 ауторових радова, објављиваних у периоду од 2012. до 2024. године у релевантним научним публикацијама¹. У питању су следећи радови: *Ограз језичке ѡрошлосџи у ѡјезији Десанке Максимовић* (стр. 5–24), *Посџујџи архаизације језика у збирци Трајим помиловање Десанке Максимовић* (стр. 25–42), *Пойине ѡјесничке кованице као 'леје речи'* (стр. 43–64), *Језичко-сџилски ѡсџујџи у ѡјесми Странац Ивана В. Лалића* (стр. 65–71), *Бећковићев ѡјојџски ојџс као ресурс за иџџражџвање сложенџица са иџџерфиксом -и-* (стр. 72–96), *Обележџена лексџика у Бећковићевој збирци Хлеба и језика* (стр. 97–114), *Над језиком Максимовићеве ѡјесме Ловљење рибе* (стр. 115–131), *Карановићева ѡјезија као облачење сџварносџи у језџк* (стр. 132–156), *Архаџчни и савремени наноси у Танасџјевићевој ѡјезији* (стр. 157–174) и *Сџилске доминанџије у ѡјезији Саџе Радојчића* (стр. 175–186). На крају сваког рада придодати су спискови извора и релевантне литературе, а на самом крају књиге налази се кратка биографија аутора (стр. 189).

2.1. Прва два чланка у овој књизи А. Милановић посвећује Десанки Максимовић, једној од најзначајнијих српских песникиња 20. века. У раду *Ограз језичке ѡрошлосџи у ѡјезији Десанке Максимовић* аутор најпре поставља питање због чега, упркос изузетној популарности и заступљености поезије Д. Максимовић, има јако мало лингвостилистичких студија о њеном песничком језику. Он закључује како су ослоњеност на традицију, једноставност, сентименталност, бољџивост и статичност неке од оцена које су можда демотивисале ауторе да снажније истражују и дубље анализирају стваралаштво ове песникиње. Аутор затим посебну пажњу посвећује првом периоду песникињиног стваралаштва, од 1920. до 1936. године, и у оквиру тог периода анализира архаизацију и њену песничку мотивацију (на фонетско-фонолошком, морфолошком, синтаксичком и лексичком плану).

2.2. Други текст посвећен великој српског песникињи носи наслов *Посџујџи архаизације језика у збирци Трајим помиловање Десанке Максимовић*. Аутор са језичко-стилског аспекта анализира Десанкину лирску дискусију са „Душановим закоником“. Денотирајући поетско значење синтагме *лирска дискусија*, А. Милановић запажа да ауторка „као да уводи нови жанр у лирику, који дозвољава сасвим слободан разговор не само о једном српском средњовековном законџку, већ о читавој епохи“ (стр. 27). Архаизацији текста у овој збирци доприносе понајвише историзми који актуелизују српско средњовековље (нпр. *бојџумил*, *меројџах*, *себар*), док је граматичких (нпр. *двори*, *оџеви*, *ѡјџли*) и лексичких архаизама веома мало (нпр. *ојџрок*, *раџџија*, *џаџ*).

2.3. У раду *Пойине ѡјесничке кованице као 'леје речи'* први пут се у трокњџжју А. Милановића пажња посвећује поетским световима В. Попе, тј. лексикотворству у његовој поезији. Анализирајући Попине кованице, понајвише у збирци песама *Усџравна земља*, аутор запажа да песник гради семантички прозирне творенице,

¹ Списак радова и подаци о научним публикацијама у којима су објављени налази се у одељку *Најомене* (стр. 187–188).

поштујући продуктивне дериватолошке modele, те међу његовим неологизмима нема околионализма. Његове кованице углавном припадају именичкој врсти речи, ређе придевима и глаголама, и оне су по правилу стилски мотивисане. Стваралаштво В. Попе, закључује аутор у овоме раду, биће незаобилазан део грађе за историју песничког лексикотворства.

2.4. Четврти текст у овој књизи носи назив *Језичко-стилски њосиђуици у њесми Странаца Ивана В. Лалића*. Аутор у уводном делу наводи Лалићевог *Сиђранца* у целисти, те, разбијајући песничку слику на строфе, са лексичко-семантичког и стилског аспекта тумачи Лалићеве песничке контуре.

2.5. Када два рада објављена у овој књизи, а која су посвећена песничком опусу М. Бећковића, придодасмо претходним двама огледима публикованим у књигама *Језик српских њесника* и *Реч њод окриљем њоеишке*. *Језик српских њесника* 2, можемо запазити да је једини српски песник чијим се поетским опусом А. Милановић бавио у свакој својој књизи посвећеној песничком језику управо М. Бећковић. Док је у првој књизи аутор проучавао однос Бећковићеве дијалекатске поезије и стилистичке норме, а у другој језичку игру у Бећковићевој песми *Ћераћемо се још*, у овој, трећој публикацији, пажња је посвећена најпре дериватолошким особеностима песниковог стваралаштва, и то у чланку *Бећковићев њоеишки ођус као ресурс за исђираживање слођеница са ињиђерфиксом -и-*. Аутор најпре на материјалу из девет Бећковићевих књига поезије анализира активирање постојећих и ковање нових слођеница са инфиксом *-и-*, а затим представља индекс слођеница са интерфиксом *-и-* у песниковом опусу. На основу анализе корпуса А. Милановић запажа како Бећковић гради индивидуалне неологизме уз поштовање дериватолошке норме српскога језика, те да су императивне слођенице које је песник створио и даље продуктивне у савременом српском песничком језику.

2.6. Нови рад, посвећен лексичкој обележености исказа М. Бећковића, насловљен је као *Обелеђена лексика у Бећковићевој збирци 'Хлеба и језика'*. У њему се анализирају фреквенција и функције обележене лексике (дијалектизама, локализма, колоквијализама, вулгаризама и неологизама) у Бећковићевој збирци песама *Хлеба и језика*. Аутор при анализи најпре креће од одређивања позиције лирског субјекта, готово наратора или приповедача, у односу на његов песнички исказ, а затим међу различитим типовима маркиране лексике покушава да установи корелације. Још једном се утврђује да је М. Бећковић „један од највећих живих уметника речи у српској поезији“ (стр. 112).

2.7. Седми рад у књизи *Промене њоеишкој израза*. *Језик српских њесника* 3 посвећен је поезији М. Максимовића – *Над језиком Максимовићеве њесме 'Ловљење рибе'*. Применом лингвостилистичких метода аутор у раду тумачи Максимовићеву песму *Ловљење рибе* из збирке *Црђање сђварносђи* (2012). Он најпре утврђује језичко-стилске иновације које је песник унео овом песмом – увођење рибарске и риболовачке терминологије чијим се пуким денотирањем читалац не може задовољити, већ мора трагати за њиховим великим симболичким потенцијалом, те ширење метафоре са саме рибе и на друге појмове у вези са њом. Метафоричност и активирање симбола у новом контексту, уз цитатност, парадокс, колоквијалне изразе и сл., запажа А. Милановић, доминанте су којима се одликују и претходне Максимовићеве збирке поезије.

2.8. У тексту *Карановићева њоезија као облачење сђварносђи у језик* аутор анализира језичко-стилске поступке В. Карановића у збирци песама *Зађрљај у коме нема никођа* (2020). Тако се песников језик карактерише обиљем метафора, симбола,

стилском пререгистрацијом, парцелацијом, удвајањем вишечланих субјеката, кондензацијом реченице, лексикотворством (нпр. *разјасница*, *изниклица*, *неопазице*), песничком пресемантизацијом постојећих речи, те лексичком еуфемизацијом.

2.9. Још један оглед посвећен је архаизацији песничкога језика. У питању је чланак *Архаични и савремени наноси у Танасијевићевој поезији*. Поетичким опредељивањем за застарелу и ван песничког језика сасвим одбачену лексику, Р. Танасијевић се прикључио дугом низу српских песника који су у другој половини 20. и почетком 21. века свој песнички израз градили на архаичним слојевима српског језика. С друге стране, закључује А. Милановић, у Танасијевићевој поезији посведочени су и различити неологизми који представљају језичко огледало савременог живота, али који се нису (још увек) сасвим уобичајили у лексичком репертоару српског поетског опуса.

2.10. Последњи рад у овој књизи, *Стилске доминанте Саше Радојчића*, у једном свом делу такође се дотиче архаизације језика. Аутор у чланку анализира нека од језичкостилских својстава поезије Саше Радојчића. Тумачећи Радојчићеве стилске доминанте, он полази од осе селекције језичких јединица (архаизми, историзми, вулгаризми, колоквијализми), те се потом задржава и на оси њихове комбинације (структура и семантика именских синтагми, поређења, кумулација и сл.).

3. Десет лингвостилистичких анализа, окупљених у овој публикацији, освјетљава поетско стваралаштво осам великих српских песника – од Д. Максимовић, В. Попе и И. Лалића, преко М. Бећковића до М. Максимовића, В. Карановића, Р. Танасијевића и С. Радојчића, како са лексичко-семантичког, дериватолошког и синтаксичког аспекта, тако и са аспекта стилистике и тумачења књижевности. Стога ова публикација представља допринос свим наведеним дисциплинама, те српској филологији уопште.

Вредност овог дела лежи и у богатству језичке грађе, предочених идеја и путева који воде до њихових остварења. Уверени смо да ће трокњижје под генеричким називом *Језик српских ђесника* (1. *Језик српских ђесника*, 2. *Реч ђод окриљем ђоеџике*. *Језик српских ђесника* 2 и 3. *Промене ђоеџскоџ израза*. *Језик српских ђесника* 3) бити основа како за историју српског песничког језика, тако и за речник песничког језика.

Др Ана Маџановић

Институт за српски језик САНУ

Одсек за лингвистичка истраживања савременог српског језика и израду

Речника српскохрватског књижевног и народног језика САНУ

randjelovicana@yahoo.com

UDC 821.163.41-14.09(049.32)

811.163.41'38(049.32)

<https://orcid.org/0000-0001-7597-6647>

Примљен: 17. децембар 2024.

Прихваћен: јануара 2025.

ТРОМПЛЕЈ: ОНТОЛОГИЈА ГРАНИЦЕ У КЊИЖЕВНОСТИ

(Драгана Вукићевић. *Тромплејска бића фикције: бебе, вампири, оживљене сјајне и чиијалац*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 358 стр.)

Научна монографија *Тромплејска бића фикције: бебе, вампири, оживљене сјајне и чиијалац* Драгане Вукићевић представља текст специфичног, деликатног и важног проблемског, а корпусно веома широко уоквиреног избора. Предмет тумачења су тромплејска бића у српској и светској књижевности – понајвише у књижевности 18, 19. и 20. века. Али не само у литератури већ и у делима ликовне уметности. Ауторка је уметнички, жанровски, поетички, културноисторијски и контекстуално разноврстан, сложен регистар књижевне фикције (и репрезентативних ликовних радова) препознала као хоризонт у коме се испољава у нашој књижевној критици, и уопште у нашој теоријској мисли, до сада неосветљен онтолошки, естетички и поетички феномен: фикционо конституисање и рецепција бића која нису ни жива, ни мртва, већ су бића прелаза, преступа, аномалије, онтолошке амбивалентности. Изазов се састоји у томе да је тромплеј – и у литератури, као и у ликовној и позоришној уметности, у архитектури и дизајну – обмана коју треба тумачити: превара ока, оптичка варка, перцептивни трик, „илузија тродимензионалних објеката на дводимензионалној површини”. Посреди је, наиме, бодријаровска симулација, будући да објект није више то, већ тек – ефекат објекта. Тромплеј је, наиме, онтолошки деликатан феномен, будући да се њиме манифестује конфликтност начина на које нешто постоји: објект истовремено положен у две „различите просторне и временске димензије”. Тромплејска бића, дакле, не припадају једном онтолошком поретку, већ прекорачују нормативну границу могућности постојања и појављују се у два световна амбијента.

Књига је подељена на следећа поглавља: *Тромплејска бића фикције* (истраживачки предмет профилисан је поднасловом Нарација страха, тромплејска фокализација и (пред)тромплејско стање јунака), *Предворје: нерођено рођени* (у чијој су средишњој перспективи тумачења фигуре беба), *Тромплеј њрви: мрјиви живи* (поглавље се разлистава у потпоглавља: Граница, Очи у очи са вампиром, Путовање тромплејских јунака кроз српску књижевност), *Тромплеј друји: неживи живи* (у чијем су саставу потпоглавља о песмама *Тибуло* и *Мраморни убица* Војислава Илића, након којих се отвара Виртуелни музеј оживљених дела, раздељен у сегменте Књижевна глипотека и Књижевна пинаотека), *Терапијолошки концепти уметности и тромплејска бића* (који чине потпоглавља: Три симбола модерне поетике и Прилог (Војислав Илић, Плиније Старији, Псеудо Лукијан, Андре Шеније)) и *Тромплеј њрећи: у-живљени/о-живљени чиијалац* (у коме је средишњу вредност истраживања добио „немогући, тромплејски читалац и његови рођаци”).

У уводном тексту књиге Драгана Вукићевић опсервира неке граничне примере тромплејске репрезентације у фикцији (као што су бебе), утврђујући да су прави тромплејски јунаци они за које се може недвосмислено рећи да су „немогући и неприродни”. Стога су фигурације оживелих мртваца и вампира, оживелих статуа и оживелих портрета, те, на крају, и позиције читалаца који прелазе границу фикције и рецепције, укорачујући у фикциони свет, оно чему је ова књига посвећена. Посреди је, дакле, препознавање егзистенцијалног потенцијала могућег у немогућем, и немогућег у могућем. Прелазни онтолошки карактер тромплејских бића Вукићевић означава као искорачај у непознато, у којем су та бића „остала заглављена”. Када се прекорачај ситуира у језик, онда се уочава да је речена заглављеност уистину изазов за сусрет херменеутике и књижевног исказа будући да је тромплејски

свет успостављен с оне стране бивствовања у језику. Посреди је нешто ретроспекцијски неприступачно, неизрециво, симболички нерепрезентовано, у чијем се догађају прекида може сагледати „једна врста смрти”. Тромплејско је оно друго и неспознајно, замагљено и заглављено између осталог и стога што се опире процесу дискурзивне обраде. Пре него приступи тумачењу одабраних књижевних примера, ауторка уочава једну врсту парадокса у коме се тромплеји појављују: они су неизрециво литературе као највише форме могућности исказивања. Наиме, књижевност јесте један од регистара у коме их уочавамо, али у исто време књижевни дискурс хуманизује тромплеје тако што их пригушује, „враћа у антропоцентричне оквире разумљивог”, па је тумач у обавези да постави питање о модалитетима пригушивања сигнала тромплејске неизрецивости. Стога би тек једна „неприродна наратологија” могла да уочи оно што је противречје саме литературе: да је баш посредством ње могуће регистровати оно што она настоји да пацификује. Реторика тромплејских наратива, како показује Драгана Вукићевић, „почива на фигурама карактеристичним за неприродне наративе, на негацијама, инверзијама, парадоксу и хипербатону” (Вукићевић 2024: 21). Тромплеји су немиметичка категорија и отуда им се не може приступити херменеутиком која очекује миметичку конституцију света. Један од најважнијих аспеката ове монографије састоји се у ефекту који тромплејска бића имају на читаоце/посматраче: како нису у поретку могућих светова, тромплеји дезоријентишу и стога – застрашују. Као таква, незнана и неименљива, тромплејска бића саопштавају нешто о другости у нама, о небићу које нас конституише, о мраку који нас испуњава, о нама пре нас и после нас. Како би представила нарацију страха, тромплејску фокализацију и (пред)тромплејско стање јунака, Драгана Вукићевић поставља питање „зашто читамо оно чега се плашимо” и као контролне примере опсервира приповетке Милете Јакшића *Ах, Мајилга*, *Нечистија кућа* и *Божјињи сан*. Анализа препознаје важност Фројдовог појма *Das Unheimliche* (*The Uncanny*), којим је обележена криза природних закона што се може назрети и у свету тромплеја. Прелазак преко тромплејског прага увек је, како примећује ауторка, „улазак у пролаз смрти у којем се извршава трансфигурација свега што је људско” (Вукићевић 2024: 45). Иако у знаку Фројдове онеспокојавајуће зачудности, приповедање Милете Јакшића не прелази тај праг, већ се уз помоћ ироније и хумора зауставља пред опасношћу неизрециве другости и чува стабилни поредак реалистичке онтологије.

У поглављу *Бебе* Драгана Вукићевић на питање „да ли су бебе тромплејски јунаци” одговара негативно, указујући на то да су бебе у предворју тромплеја, као бића гранично одређена, онтолошки позиционирана на међи прелаза из неоствареног „у невидљиво а присутно (ембрион)” и „из невидљиво присутног ’без нас’ у видљиво ’са нама’” (Вукићевић 2024: 49). Бебама се не може приступити друкчије до питањима, јер иако „жива/присутна”, она су у исто време „невидљива, нема, одсутна” бића. Представе Гаврила Стефановића Венцловића о Исусовом рођењу, просветитељско-педагошки дискурс, стихови Јована Суботића о ембриону, Кочићева приповетка *Мрјуга* неки су од књижевних примера за тезу да су бебе „флуидна бића”, која прелазе границе различитих светова. А управо су флуидност и немост, али и трансформативност беба (које се могу појавити и у чудовишним пројекцијама) неке од вредности ради којих се бебе приближавају тромплејским бићима. Како „не излазе из онтолошког рама својих означитеља”, већ заузимају позицију раскршћа – као „други из нас, без нас, у нама, ван нас, са нама, наспрам нас” – бебе је ауторка поставила „у предворје тромплејских јунака” (Вукићевић 2024: 74).

У поглављу *Тромплеј љрви: Мрјиви живи* Драгана Вукићевић тромплејску онтологију препознаје у иреверзибилној граници између мртвих и живих – о чему је прва целина овог поглавља – будући да се смрт показује „као прави тематски

мејдан”. У хоризонту ове границе ауторка спроводи још једно препознавање не-тромплејских и псеудотромплејских јунака, те се пита да ли су васкрсли Христос, Орфеј, живи леш, мртва драга и мртви драги – тромплејски јунаци. Како васкрсавајући Исус прелази границу живота и смрти, не само да је оправдано, него и књижевно, културолошки и онтолошки важно поставити питање о могућности означавања њега као тромплејске фигуре. Ауторка налази да је Христу као фигури синтезе, свеопште уједињености супротностична природа тромплејских јунака, који су „фигуре раздвајања, никада синтезе”. Орфеј, с друге стране, није фигура синтезе, али има песничку вештину и мудрошћу жив доспева у подземље, али тромплејска бића нису ни бића орфејске вештине. И живи лешеви – под којима се подразумева „биће чије се тело распада, које умире, а не може умрети” – тек су полутромплејска бића. Као живи који не могу да се егзистенцијално или социјално реинтегришу, они су само „неуспело мртва бића, фигуре мањка, недостатка, губитка”, али не и тромплеји, „јер не прелазе границу” (Вукићевић 2024: 84). Перспектива синтезе и хиперпамћења искључује и мртву драгу из димензије тромплеја. У песмама о мртој драгој – што се најподробније илуструје примерима српске књижевности романтизма – „има раздвојености, или преображаја, или синтезе”, али „нема преступа”: „тромплејски универзум се помаља у траговима, у амбијенту, атмосфери, али не доминира лирским универзумом” (Вукићевић 2024: 89). Мртав драги, премда оживљава и може заличити на приче о вампирима, није типичан представник тромплејског регистра, јер се манифестације мртвих задржавају у оквирима хришћанске трансценденције. Ипак, иако испитани типови нису представници тромплејске конфигурације, у њима се – било „увођењем мотива смрти (гробова, лешева, умирања)”, било „описима драматичних сусрета са мртвима”, било „развијањем нуминозне мотивације” – наговештавају и појачавају сигнали тромплејског наратива. Актуелизацији саме границе, драми сусрета и репрезентативној фигури тромплеја – вампиру – ауторка се посветила у другој целини поглавља. Прелазак границе између живих и мртвих у тромплејским контекстима, како Вукићевић утврђује, „увек је повезан са специфичним стањима путника и њиховим доживљајима простора: границе су испуњене атмосфером страха, амбивалентне су и флуидне” (Вукићевић 2024: 106). Непознато и негација темељне су одреднице тромплејског простора, а тромплејска бића су амбивалентна, јер не припадају ни свету мртвих, ни свету живих. Тромплејска бића прелазе границе светова у оба смера. Најубедљивији типови овог преласка јесу „вамписки путеви мртвих у свет живих” и „привремени путеви живих у свет мртвих”. Посебну вредност овом делу поглавља даје проиљчиво тумачење катабазе у приповеци *Вечности* Јанка Веселиновића, у којој се може пратити реверзибилни смер кретања: живи посећује мртог и мртви посећује живог. Не само значајан пункт ове монографије, већ и маркантан допринос српској вампирологији, представља део о фигури вампира, који је означен као „идеалан пример класичног тромплејског јунака који прелази границу” (Вукићевић 2024: 116). Ауторка прецизира да се кроз атрибуцију у доменима порекла, физичког изгледа, делокруга деловања и смрти – као и кроз „непрестану репетицију и активирање” тих атрибута – потврђује транссветовни идентитет вампира. Трећа целина поглавља опсервира путовање тромплејских јунака кроз историју жанрова и стилских формација српске књижевности. Вукићевић опсервира како се, према условима одређене формације и жанра, конституишу концепти тромплејских бића. Некро-одисеја има неколико станица, којима је ауторка посветила значајну пажњу како типолошким изоштравањем, тако и анализом пробраних примера из четири века српске књижевности: вером оживели, наравно-ученијем убијени, романтичарски заводници, вампирице и ине демоничне јунакиње, језа јаза (о готској грози), реалистички вампири, психологизација нуминозног

и демоничност унутрашњег света (у чијем су оквиру и „три скице модерног вампира”), смешно страшни јунаци. Наратив о вампирима прошао је кроз неколико трансформација у историји српске књижевности. Али његова тромплејска природа остала је сачувана, јер и онда када је „пролазио кроз негацију, био прећуткиван, пародиран, он је увек причу и причање суочавао са 'сенком' – са оним што се не може причом обухватити” (Вукићевић 2024: 196).

Поглавље *Тромплеј друш: неживи живи* отвара простор за књижевну петрографију и прати преображаје нељудског у људско, са посебним освртом на трансформације камена у човека. Корпусни лук овог дела истраживања представљају песме *Тибуло* и *Мраморни убица* Војислава Илића, чија тумачења, компаративни рефлексии и теоријске перспективизације иду у најбоље делове ове књиге. Анализа песме *Мраморни убица* отворила је хоризонт у коме ће се, у завршном поглављу ове књиге, граница између уметничке стварности дела и физичке стварности творца надградити мишљењем о прелазу границе фикције и рецепције. Статуа која у Илићевој песми проговара свом творцу пробија „опну симбола” и тако уздрмава „онтолошку поузданост творчевог света”. При томе, ауторка напомиње, „оживљена статуа није плод перцептивнопсихичких поремећаја и измењених стања свести”, већ је „истински физички улез у физичком свету, неко ко својом појавом нарушава стабилност и успоставља нову хијерархију светова” (Вукићевић 2024: 232). Скулптура у Илићевим стиховима указује на конституисање специфичне фикционе онтологије, у којој уметничка дела могу оживети и, у односу на реалност аутора, осамосталити се и стећи привилегован статус. Виртуелни музеј оживљених дела – отворен Бодријаровом реченицом „Застрашујуће је када се идеја подудара са стварношћу” – раздвојен је у секторе књижевне глиптотеке и књижевне пинакотеке. Символичку вредност статуа у литератури Драгана Вукићевић испитује почев од фигуре камене љубавнице, а на корпусу који илуструје смисао теме у широком луку европске књижевности: *Бронзани коњаник* и *Камени ђосић* А. С. Пушкина, *Илска Венера* Проспера Меримеа и *Мраморни убица* Војислава Илића. Оживљени портрети, налик оживљеним статуама, такође представљају „вид естетизације и сублимације шизофреног делиријума кроз који стваралац пролази” (Вукићевић 2024: 253). Као репрезентативне примере ауторка је одабрала Балзаково *Нейознајно ремек дело*, Гогољев *Порџреј*, приповетку *Гроф Калиосџро Алексеја Толсџоја*, Поов *Овални џорџреј* и Вајлдову *Слику Доријана Греја*. Одабрани књижевни текстови треба да покажу или како уметничко дело, насликано или извајано, оживљава или како, у другом случају, жива бића делују као да су мртва. Дакле, у једној равни књижевних радова виртуелно као естетског објекта (перспектива „као да је живо”) преображава се у *јесџе* (дело се онтолошки актуализује, постаје живо). У другој равни оно што је живо (било уметник, било његов модел) упризорује се као мртво, јер *као* да је и само постало кип или портрет.

Поглавље *Тромплејска бића и џератошолошки концепџиј уметностџи* артикулише идеју уметничког рада као ефекта монструозне имагинације. Тератолошка концепција уметности стваралачки чин одређује као кретање мимо естетичких закона, чиме се креација премеће у прокреацију, а техника и вештина у мајеутику. Уметник тада не ствара уметничко дело, већ – чудовиште. Зато се о стваралачком процесу мисли као о монструозној генези, али, у исто време, и као о напору „ослобађања од чудовишне креације” и то „директним сучељавањем уметника са собом, творцем-чудовиштем и својим делом-чудовиштем”. Ауторка овај моменат чежње уметника за слободом од онога што је створено препознаје као „покушај оздрављења”. У поглављу се пажња најпре посвећује омфолошким чудовиштима и тромплејској фокализацији. На трагу студије *Монсџруозна имаџинација* Мари-Елен Ије, Вукићевић стрелицу српске науке о књижевности окреће бићима „која се не могу видети

нормалним погледом, нити имају нормалан поглед” (Вукићевић 2024: 264). Али постоји услов угледљивости онога чудовишног: могу га угледати само они који су ухваћени погледом чудовишности. Посреди је тромплејски поглед, који демонстрира слепило ухваћеног субјекта за све осим за дело и посреди је снага Медузиног погледа, који потчињава субјекта. Када уметничко дело чудовишно оживи, оно је онтолошки странац који упада у реалност свог творца и, као оживело, оно постаје „метонија нежељеног стварања”, којом се откривају „Сенка ствараоца, његови непризнати, одбачени али и недосегнути алтернитети” (Вукићевић 2024: 281). Као три симбола мермерне поетике Војислава Илића, ауторка тумачи фигуре мермерног убице, анђела туге и саиског кипа. У студији је примећено да су најбоље Илићеве песме заправо аутопоетски криптограми, пошто се у „у деперсонализован исказ, у фигури песника (Тибула, Овидија), у тромплејске ствараоце, у нарцисе меланхолике” скривено уводи аутобиографско ја. Ларпурлартизам и парнализам омогућили су ерупцију тромплејских наратива: „У поређењу са ранијим периодима, оживљена уметничка дела (слике, скулптуре) јављају се с већом учесталошћу, обично у пару са (нео)романтичарским тематизацијама несрећних и лепих жена, фаталних љубавница, демонских и/или опседнутих, несрећних стваралаца.” (Вукићевић 2024: 288) Вредности књиге доприноси и то што су се у њој, у виду прилога, нашли: одломци из *Историје природе* Плинија Старијег, а у целости песма *Младић луд од љубави* Андреа Шенијеа и песме *Тибуло*, *Мраморни убица* и *Ниоба* Војислава Илића.

Студија Драгане Вукићевић врхуни поглављем *Тромплеј спрећи: у-живље-ни/о-живље-ни читалац*. Пошавши од инсталације Дена Грама *Два одледања унутар коцке* – посматрачи имају утисак да су истовремено и ван коцке и унутар ње – ауторка перспективу двоструке позиције посматрања преноси у хоризонт мишљења о читаоцу као ономе чија се рецепција естетског објекта удваја: читалац гледа у објект и из објекта. Тромплејски читалац улази у свет фикцијских јунака и – остаје у коцки. Да би се дошло до перспективе тромплејског читаоца, било је потребно осветлити и инстанце имерзивног, посвећеног, интерактивног, постмодерног, хипертекстуалног и лудичког читаоца. Истраживање се ослања на актуелна теоријска сазнања Мери-Лор Рајан. Изоштравање сочива пред овим типовима читања омогућило је ауторки да оцрта и једно поетичко-рецептивно кретање кроз српску књижевност. Показује се тако да, с једне стране, реалистички и романтистички текстови – чији би одговарајући представници за ову паралелу били Симо Матавуљ и Лаза Лазаревић – „подразумевају већи степен уживљавања”, „емотивну партиципацију” и „консензус значења”, док, с друге стране, постмодернистичка литература – коју репрезентују Милорад Павић и Горан Петровић – „рачуна на (ауто)рефлексију – метакоментар у којем се читалац разобличава као читалац, а текст као текст” (Вукићевић 2024: 307). За нашу науку о књижевности драгоцен су разграничења између имерзивног и интерактивног читања у постмодернистичкој књижевности. Студија Драгане Вукићевић указује на потребу да се поетика једне формације тумачи и као поетика читања. Књижевни постмодернизам, наиме, обележава измењено позиционирање читаоца, пошто се текст више не опсервира дубински, тј. у процесу урањања, већ ризомски, ширењем текста у различитим смеровима. На примеру *Хазарској речника* Милорада Павића запажа се да је пређашња жеља за крајем приче преиначена у хипертекстуалну димензију избора, алтернација, скоковитости, случајности и хетерогености. На трагу Деридине мисли о немогућности закључка, постмодернистички хипертекст преиспитује логоцентричке, хијерархијске структуре и линеарну логику у корист вишеструкости разлике и одлагања. Тромплејски читалац представља радикализацију могућности читања, те он није тек читалац који урања у имагинативни свет текста, већ се постварује унутар фикције. Овај прелаз Драгана Вукићевић означава као догађај негације читаоца, текста и

естетике. Није више посреди имерзија (урањање), већ инвазија, будући да нови тип читаоца инјективно улази у свет књижевног текста, што се може оценити као – прекид. Наиме, троплејски читалац није више у могућности да ментално упије наративни свет, већ продире у свет приче и настанује се, као читалац, у њему. Прекорачена је граница и више нема баријере између светова. Када прича за читаоца није више само симболичка структура, већ непосредно објективизован контекст, све се мења: „Троплејски читалац не живи **као** у тексту (богоугодно), он живи **у** тексту и не зна какав му пакао или рај он доноси” (Вукићевић 2024: 317). Постмодернистички интерактивни читалац приближава се троплејском читаоцу у процесима као што је дестабилисање значења, структура и способности читања. Троплејски читалац – и то је његова основна онтолошка претпоставка – није онај који се игра, нити се претвара, већ скаче у текст без могућности да тај скок опозове затварањем књиге или притискањем тастера. Будући нестао у тексту, неповратно одсутан, троплејски читалац „није алтернатива, већ крај читања”, па га стога не прати „задовољство у тексту, већ *uncanny* ефекат” (Вукићевић 2024: 323). Када се нађе с оне стране читања, у садржају властитог погледа, читалац губи некадашњу позицију надређене инстанце. Читање је тада упад странца у приповедни свет, а фигура читаоца „двоструки троплеј – велика ’беба’ у новом свету, оживели мртвац из старог света”. Троплејско читање је потпуна имерзија, скок у свет текста, предаја текстуалној стварности. Када се достигне крајност читања, потребно је запитати се и шта је са телом троплејског читаоца. На примеру прозе Хулија Кортасара и Горана Петровића ауторка прецизира да „лик-читалац док чита – постаје јунак приче коју чита”, једно исто биће и живи и чита, те више „не постоји тачка ’онтолошког ослонца’ која би предност дала физичкој над текстуалном стварношћу” (Вукићевић 2024: 331). Не мање важно питање је и оно зашто у савременом стваралачком искуству долази до троплејског скока у реалност текста. Одговор Драгане Вукићевић је значајан не само у контексту средишње теме ове студије – маркирања и тумачења троплејских бића – него и у размери целине нашег актуелног књижевног и културолошког саморазумевања. Наиме, савременост је – епоха неиздрживог притиска текстуалне стварности. Наша реалност је притисак текста уградила у свој онтолошки поредак. Завршавајући своју књигу, Вукићевић указује на историјски и цивилизацијски обрт у коме смо сви на граници да postanемо троплејски читаоци. Будући да је наш идентитет све више дигитално обликован, могуће је мислити о тексту који ће нас – а не ми њега – бирати у будућности. Стрепњу у вези са тим хоћемо ли „моћи да избегнемо замку Мреже и задржимо тело-гнездо, да се одупремо сиренским гласовима Великог Текста” (Вукићевић 2024: 337) можемо оснажити жижековском перспективом поимања матрикса: можда нису тексту потребна наша тела, већ је нашим телима потребна свест текста. Решење за велики *uncanny* ефекат развоја светске културе – за страх од Великог Текста у коме смо се нашли – ауторка налази у наговештају новог типа читаоца. Могући су, наиме, и неухватљиви читаоци, који ће, попут летећих рибица из анимираног филма за децу, измицати тексту ловцу. Неухватљиви читалац је будући читалац, који ће „имати све вештине урањања, понирања у дубину, и израњања, летења у висину”, који ће моћи да потисне жељу троплејског читања и „неће извршити *salto mortale*” (Вукићевић 2024: 338).

Опсервација коју смо у овом приказу учинили тек унеколико наговештава основне проблемске координате, градивне лукове и корпусне регистре на којима је заснована студија *Троплејска бића фикције: бебе, вампири, оживљене сјајне и чиијалац* Драгане Вукићевић. Књижевнотеоријски и интерпретативно изврсна, књига о којој је овде реч несумњиво је и филозофски, културолошки и антрополошки инспиративна за све њене читаоце. Предмет истраживања уистину јесте оно што наслов студије наговештава – новорођени, повампирили, статусе које оживља-

вају и читалац који укорачује у текст – али сама књига јесте и више од онога што је обећано. Ова књига је, наиме, студија онтолошког проблематизовања фикције, која се креће према онтолошком преиспитивању односа дела и његовог аутора и узводи се до прага онтологије будућности. И управо је осећање за праг (или прагове) једна од највећих врлина научног исказа Драгане Вукићевић. Ауторка зна где се нека тенденција довршава у својим стилским, жанровским или епохалним реkvизитима и постаје нешто друго, колико је то друго неприступачно, а опет му се могу наћи трагови упризорења, у чему се налазе важност и потешкоћа мишљења о језику и о ономе што изван језика пробија у текст, какве се структуре бића појављују на међи живота и смрти, како се прелази пут од дела до аутора, куда то из своје реалности искорачује савремени читалац и, напослетку, на прагу чега се налазимо данас – као читаоци и као цивилизација. У својим студијама о феномену сфере Петер Слотердијк је указао на то да савремено мишљење треба да одговори на питање важније од оног рикеровског о времену: на питање *īge*. Драгана Вукићевић управо чини гест тополошког мишљења у најделикатнијем смислу: не тек *каг* у ходу књижевних, поетичких, историјских промена нешто постаје такво какво јесте, него управо *īge* у онтолошкој димензији ствар о којој је реч може да се појави као она која јесте. Ова књига је темељна, разграната, проицљива, богато перспективизована, надахнута анализа онтолошко-естетских услова да се у фикцији конфигурише тромплејско биће, а онда и епохалних услова да се конституише футуристички читалац. Додајмо и: будући човек. Отуда се она препознаје као врхунски домашај савремене српске хуманистике.

Проф. др Часлав Николић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност
caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

UDC 821.163.41.09(049.32)
<https://orcid.org/0009-0007-9682-7043>
Примљен: 29. октобра 2024.
Прихваћен: новембра 2024.

БИОГРАФИЈОМ КРОЗ ФИКЦИЈУ, ФИКЦИЈОМ КРОЗ БИОГРАФИЈУ

Приказ књиге Роберта Ходела, *Рањав и жељан; Борисав Сijanковић – живој и дело*, Београд, Лагуна: 2024.

У последње три деценије стваралачка биографија је жанр који је у српској књижевности доживео свој издавачаки бум. Овај специфичан биографски жанр који подразумева читање и укрштање два типа чињеница, фикто и фактоцитата, маргинализован у формалистичким и структуралистичким анализама, скрајнут бартовском „смрћу аутора“, с новим историцизмом (паралелно са историјама приватног живота) доживо је своју ревитализацију. То потврђују стваралачке биографије Иве Андрића ауторке Жанете Ђукић Перишић, Милоша Црњанског ауторке Горане Раичевић или Драгослава Михаиловића аутора Роберта Ходела. Напоменом „Од истог аутора: *Речи од мрамора – Драгослав Михаиловић, живој и дело*“, у из-

дању Лагуне, најављен је „нов животопис прослављеног писца *Кошћане и Нечистје крви*“. Имајући у виду писце који су раније били предмет проучавања Роберта Ходела, Бора Станковић се јавља као нека врста синтезе два типа интересовања: једног који почива на лирским, језички провокативном текстовима (студије и преводи Момчила Настасијевића), и другог – на миметичкој, егзистенцијално провокативној прози (монографија о Драгославу Михаиловићу).

Књигу је приредила и превела с немачког Мина Ђурић, али да је овај уводни податак уз име аутора изостао, нити би читалац помислио да је монографија превод нити да је аутор странац; толико приближавање грађи пре би га водило ка лажном трагу неког регионалног добро упућеног истраживача.¹ Превод се дакле чита као да је оригинал, студија страног слависте као студија неког истраживача из Бориног краја.

У *Предговору српском издању* задате су смернице читања: Станковићев улазак у српски пантеон писаца, стварање оригиналне емотивне прозе „иза које стоји личност која се једва обазирала на конвенције“, биографија човека који није „могао да држи свој живот под контролом“ (Ходел ће га назвати *тенијем нейрисијуичној њемјераменија* чиме ће додатно истаћи провокативну, истовремено и отежавајућу и инспиришућу позицију тумача). Из предговора сазнајемо да је монографији на српском претходила, у претходној години објављена, краћа студија на немачком језику која прати и уводи немачке читаоце у Ходелове преводе изабраних Станковићевих приповедака.

Наслов студије „рањав и жељан“ открива доживљајну компоненту, интелектуално читање које иде кроз „крвоток“, кроз проживљено читања. Базична је дакле интензивна емоција испровоцирана читањем Станковићеве прозе – осећање света кроз рањивост и недосегнутост жеље. Управо та емоција је и највећа вредност ове студије јер Ходелово читање постаје нека врста резонантне кутије која „појачава“, наглашава аутентичност Станковићевог и реалног и фикцијског света. Преплитање фикцијског и фактографског се види и из наслова поглавља. Поједина су „библиографска“ – прате наслове романа, збирки, драма (*Певци, Из старог јеванђеља, Кошћана, Газда Младен, Сјари дани, Божји људи, Из мој краја, Нечиста крв, Ташина, Ујомене, Белешке, Беотрадске шейње, Забушанији*), друга, биографска („Баба и деда, родитељи“, „Школовање, прве љубави“, „Прве године студија“, „Завршетак студија, рад за хлеб“, „Породица, дом, гостољубивост“, Боравак у Паризу“, „Након повратка из Париза“); Наслови откривају и шири историјски контекст (Врање у последњој трећини 19. века; Први светски рат, После рата – наводи о колаборацији) или прате генезу и поетику Станковићевог стваралаштва (ране песме, стил и дисциплина, начини рада, ентузијстичко стварање, литерарна остварења после рата).

Стваралачке биографије увек подразумевају густу мрежу текстова врло дисперзивних: с једне стране је опус писца и књижевноисторијски контекст, с друге – документа која сведоче о друштвеноисторијском контексту, с треће, текстови оних који су се пре аутора бавили истим или сличним питањима. Монографија је стога препуна цитата а на њеном крају је издвојена „више пута цитирана литература“ (ту су се нашли аутори попут Ристе Симоновића, Предрага Костића, Петра Миленковића, Драгољуба Влатковића, Синише Пауновића...) Списак је много дужи и обухвата како ауторе које је занимао целокупни опус писца тако и оне који су се бавили етнографијом (Татомир Вукановић, Сања Златановић), књижевном историографијом (Бојан Ђорђевић, Гордана Илић Марковић), музикологијом (Јелена

¹ Тек поједине реченице упућују на перспективизацију странца компаратисте, попут оне у којој се Станковић упоређује са Жан Полом Фридрихом Рихтером.

Ковачевић), књижевном географијом (Томислав Симоновић, Јован Хаџи Васиљевић). Ходелова монографија стога је и својеврсни омаж свима који су се из различитих углова бавили Станковићевим делом или, попут Вере Ценић², допринели институционализацији његовог проучавања. Ипак, иако се на свакој страници могу чути гласови других о Бори Станковићу, највише цитиран остаје глас самог писца. Пред читаоцем је мозаик аутопоетичких исказа на основу којих се реконструише експлицитна поетика, разоткривају прототипске релације (прате, с једне стране, судбине личности, а с друге, ликова; чак и утицаји „ликова“ на судбине личности³). Станковић профилише и свог идеалног читаоца, емотивца којег „доводи до суза“ а којем је оно што пише „уверљиво“ и „блиско души“. У Ходеловом случају, „повезаност“ са делом и кроз дело са аутором, нагласимо, не иде на уштраб интелектуалне дистанце и објективног сагледавања грађе. Ходелова монографија о Бори Станковићу стога је и једна врста „вођеног читања“, путовање кроз друге текстове с путовањем који има јасну маршруту и прецизно обележене тематске „станице“. Једна се, на пример, односи на питање Станковићеве колаборације са окупаторима током рата и опречним, више оптуживачким него оправдавајућим ставовима савременика. И када се треба определити, Ходел се открива као посвећен читалац, али читалац који од објекта истраживања не прави предмет адорације. Индикативна је на пример, његова софистицирана анализа приповетке *Забущанији*, с једне стране, литерарна оптужба оних који су имали бенефите од окупаторске власти, а с друге, објективно дочаравање Станковићевог односа према њој.⁴

Монографија садржи и неколике прилоге: *Хронологију живота и рада Борисава Станковића*, попис екранизованих дела (драгоцен за интермедјално проучавање писца) и помињању селективну библиографију више пута цитираних дела. Из саме студије може се ексцерпирати и селективна библиографија студија посвећених анализама музичких композиција. Овај вид интердисциплинарног проучавања има изузетан значај за разумевање Станковићеве прозе будући да песма и музика дубоко обележавају и прожимају говор и писца и његових јунака.

Монографија обилује детаљима које творе Бартов ефекат реалног и значајни су за разумевање семиотике свакодневице. Неки од њих помажу визуализацији амбијента (монографија садржи и пар илустрација тог амбијента, фотографије писца у различитим животним добима, фотографије његове деце, пријатеља, писаца...), неки детаљи доприносе разумевању атмосфере (ђачки дани у Врању и Нишу, београдска боемија), а неки пажљиво детектују смене вредности доласком окупатора (на пример, илустративни су подаци које Ходел износи о објављивању *Београдских новина* на латиници, ијекавицом).

² Вера Ценић је била прва кустоскиња Музеј куће Боре Станковића у Врању, једна од оснивача *Књижевне заједнице Борисав Станковић*, такође, међу идејним покретачима *Борине недеље*.

³ Наша алузија се односи на Станковићеву одбрану од оптужби да је створио фикцијску двојницу Коштану „покравши живог“ од једне Ромкиње и не плативши јој за ту крађу (Ходел 2024: 98-102).

⁴ Ходел наводи компромитујуће податке о Станковићевој куповини винограда у Гроцкој и продавању вина по повлашћеној цени коју су имали аустријски официри, постављајући питање да ли је писање приче *Забущанији* претходило тој куповини или није. Сарадњу са окупатором Ходел објашњава разлозима које преузима из студије Владимира Јовичића: сиромаштво, избегавање интернације и одвајања од породице, поновно штампање дела, осећање остављености од српске елите, и помагање онима који су путем огласа добијали информације о својима у рату (2024: 258).

Биографија се може читати и као предлог за филм у којем би се смењивали кадрови: једни би дочаравали како се у младости Станковић носио са сиромаштвом, са првим одбијеним текстовима, са љубавима које су га игнорисале, како је ишчекивао писмоношу да би у сарајевској *Hagi* видео своју објављену причу, како је реаговао на цензуру⁵, како се оженио, како је закључавао пријатеље да не би својим одласком прекинули славље... Ходел даје одговоре и на питања где је све станао, ко је кумовао његовој деци, какав је био његов однос према краљици Драги, Браниславу Нушићу, Радоју Домановићу, да ли је био владин марљив службеник, како се за време рата одвојио од породице и као начелник Министарства вера пратио мошти Стефана Првовенчаног до Пећке патријаршије, како је био интерниран и из Дервенте прешао у Београд, како се носио с пијанством и осудом савременика због објављивања у окупаторским *Београдским новинама*...⁶

Дочаравањем амбијента и атмосфере у којој је Станковић одрастао, као у доброј психоаналитичкој студији, припремљен је терен за разумевање специфичне „женске“, лирске поетике Станковићеве прозе, али и еротског узбуђења⁷ утканог у сам читалачки чин (привидно „небитни детаљи“, попут дечијих посета хамама или женских седељки, први „еротски“ ђачки састави“, постају битни за разумевање целокупне поетике овог писца). Сам аутор ће, пратећи љубавну биографију јунака, користити глагол који упућује на флуидност (на ток воде, „претакање“) повезујући на тај начин реалне јунакиње са њиховим фикцијским двојницама. Понекад је читалац збуњен да ли су питања које Ходел оставља без одговора вид аутоцензуре, његове недоумице или су реторска питања. Оваква места (попут питања – да ли Станковић прекида *Певце* због табу теме везане за мушку хомосексуалност) додатно драматизују сам чин читања и активирају читаоца да допуни лакуне текста.

Ходелова студија изнова актуелизује две кључне теме везане за проучавање Станковићевог дела: ерос и оријент, а наслов немачког издања, „приповетке са Балкана“, из перспективе немачког проучаваоца управо Балкан сагледавају као провокативну другост. Станковићев оријент није само етнографија простора у којем је живео, он је и књижевни топоним којим се маркира специфични чулни антропоморфизован простор у којем су градови/паланке попут башти, са кућама које као да су делови људског тела, метонимије самих јунака. Оријент је и специфичан *modus vivendi* (именован кроз севдах, дерт, карасевдах и специфичну семиотику свакодневице – књижевне ентеријере, књижевну костимографију или књижевни мени). Ходел прати раније рецепције оријенталног у Станковићевом стваралаштву издвајајући Скерлићеву рецепцију *Коштане*, пресудну у креирању новог типа књижевних релација – читања оријенталног које више није ни епско, ни сен-

⁵ Пишући о цензури везаној за *Нечистију крв*, Ходел бележи: „Српска православна црква је 1933. и 1934. покушала потпуно да забрани роман *Нечистија крв* због „порнографије“. Иако није остварила у потпуности свој циљ, ипак је тих година утицала на избацивање одређених одломака из издања Српске књижевне задруге“ (2024: 89).

⁶ Управо ће овај презир и Андрићев одбрамбени став бити екранизовани у филму *Нобеловац* посвећеном Иви Андрићу. Ходел анализира Андрићев аутоимаж који истовремено открива и хетероимаж Борисава Станковића: „Ја сам, на пример, истина врло осетљив човек, до суза, али умет да владам својим осећањима. Он је, међутим падао у разна расположења и није био увек у стању да се контролише, причао сам вам како је био у стању да заплаче...“ (Ходел 2024: 309).

⁷ Скерлић је поводом збирке *Ситари дани* писао да је читалац чита с „готово болесном надраженошћу, нечим што га опија, што тера да шапуће стару песму севдалијску „Ћул мирише, ђул се расцветоа“ (Ходел 2024: 135).

зуално-мелодрамско, ни хумористичко (анегдотско) већ дубоко егзистенцијално и трагично.⁸

За имагологе и еротологе, студија је подстицајна како због истраживања оријенталног, балаканског ероса тако и због реконструкције специфичне оријенталне бојемије. За Ходела, Борин одлазак у Београд и прикључивање београдској бојемији париских ђака који су је обликовали, представља заправо судар два културна модела који се контрастирају (с једне стране је утицаје париске културе на српске модернисте, а с друге, Станковићева оригинална, анархична стваралачка природа).⁹

О иновативности Станковићеве еротологије, о новини коју је он унео у постојећу сентименталистичку или хумористичку обраду ероса, о пробијању граница („настраној нормалности и нормалној настраности“ – А. Јерков), Ходел пише с тезом о једној хипотетичкој историји књижевности у којој, да је био превођен у време кад је писао, „услед оваквог представљања неприкривене сензуалности и еротизма, Станковић би несумњиво постао један од пионира европског модернизма“ (2024: 87).

Ходела посебно привлаче контрасти; могло би се рећи да је он трагалац за њима. Зато ће и у разумевању самог писца („мезимца и мрзног у исто време“), и у разумевању његовог дела, контраст постати доминантна фигура тумачења.

Станковићеву јунаци што су више (ауто)еротични то су мање ауторефлексивни па Ходел запажа: „Уопштено, сагледано ауторефлекскија је квалитет који у великој мери Станковићевим фигурама остаје стран“ (2024: 138). Синтетичког су типа и његова запажања о стилу произашлом из емотивности Станковићевог језика („емоционалност његове прозе, не може да се одвоји од његовог стила, говора“) или о сталним променама приповедне перспективе, усецању говора лика у говор приповедача (доживљени говор), душевној еруптивној снази стварања.

Ходелова монографија је значајна и као текстолошка студија јер се у њој може пратити генеза Станковићевих дела, варијантне разлике монографских и часописних издања, дописивање, брисање, прегруписивање приповедне грађе, најаве романа, извештаји о премијерама...

Ако бисмо тражили неку заједничку црту српским ауторима којима је Ходел посветио монографије, препознали бисмо је у њиховој језичкој инцидентности; некој врсти „иступања/одступања“ у језику – у стварању нове мелодије код Настасијевића, у дијалектизми Драгослава Михайловића и у специфичној аграматичности Станковићеве прозе. Тим постаје и интригантнији избор писаца за превођење, јер како пренети аграматичне и херметичне структуре у туђи језик а сачувати њихову читљивост.

Овај приказ завршавамо асоцијативним читањем, оним који се инспирише али и удаљава од прочитаног. Размишљамо о некој виртуелној будућој монографији у којој ћемо читати о специфичној оријенталној, балканској еротолошкој књижевности у којој се, како Скерлић луцидно запажа, меша „уздржана и скривена емоција (...) што долази од наше меке женске, осетљиве расе словенске“ и са нечим „сензуалним, плахим што нам је остало од Турака“ (Ходел 2024: 93). У другој виртуалној монографији, инспирисаној Ходеловом књигом, читали бисмо о судару две бојемије – једне, коју су креирали нишки и врањански студенти-севдалије, и друге, пребачене из париских бистроа на београдске улице. У њу бисмо убацили

⁸ Ова промена се види у Скерлићевој индиректној критици читалачког аутоматизма у рецепцији комада с певањем и новинама које је Станковић донео трансформацијама жанра.

⁹ Ходел такође наводи утиске Станковићевих савременика (Скерлића и Нушића) о утицају Золе и Мопасана на његово дело.

још једног посетица кафана – оног који долази из сеоских механа. Овакав тип истраживања заправо указује на једно неистражено поље српске културе које чека свог Батаја¹ и свог Бурдијеа, а коме ће Ходелова студија бити почетак, текст од којег се полази, али се иде и мимо и даље од њега.

Драјана Вукићевић
Филолошки факултет Универзитет у Београду
prof.vukicevic.dragana@gmail.com

UDC 821.163.41-94.09(049.32)
<https://orcid.org/0000-002-9147-5452>
Примљен: 20. новембра 2024.
Прихваћен: децембра 2024.

О РАЗВОЈНИМ ПУТЕВИМА ЛЕКСИЧКЕ СЕМАНТИКЕ

(Јасмина Грковић-Мејдор. *Студије из историјске семантике*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 2023, 203 стр.)

1. Проучавање архетипске концептуализације и категоризације ванјезичке стварности, које своју еманацију налазе у структури језичких система у прошлости, али и данас, јесте једно од централних поља истраживања академика Јасмине Грковић-Мејдор, те ова публикација представља трећу у низу монографија сличног профила. Подсетимо се, 2007. године објављена је књига *Сјиси из историјске лингвистике*, а 2013. – *Историјска лингвистика*. За разлику од наведених публикација, које су улазиле и у домен теоријско-методолошких поставки, као и историјске синтаксе, књига о којој је овом приликом реч – *Студије из историјске семантике* – посвећена је анализи семантичких варијација, полисемије и различитих механизма транспозиције значења на корпусу који не подразумева само домен најширег хронолошког лука српског, словенских и индоевропских језика, него и оних из других породица уколико су у њима уочени аналогни модели. Интердисциплинарним и холистичким приступом, удруживањем филолошке и лингвистичке методологије, уз општелингвистичку утемељеност, у овој је публикацији путем когнитивно-типолошке визуе осветљено неколико аспеката семантичких промена (тематски обликованих), чиме је указано како на опште законитости и језичке универзалије тако и на културно специфичне слојеве. Сагледавање историјских промена у значењском потенцијалу појединих лексичких јединица у овој је књизи сагледано у кључу неодвојиве симбиозе човекове архетипске концептуализације и категоризације ванјезичке стварности и специфичних културолошких модела, што чини да ова публикација представља изузетан допринос упоредној историјској лексикологији и семантици.

2. *Сјиси из историјске семантике* представљају збирку од дванаест одабраних и допуњених студија и научних радова изложених на конференцијама и објавље-

¹ Ходел цитира Велибора Глигорића који у *Божјим људима* препознаје нешто оријентално што је против рада и што је, додајемо врло блиско Батајевом тумачењу рада и ероса, социјалног и телесног.

них у научним часописима и зборницима радова из рецентнијег периода, при чему је важно напоменути да се неки од њих појављују први пут на српском језику. Заједнички именитељ првих осам радова, у основи, јесте (1) анализа и реконструкција језичких универзалија, насталих као последица архетипске концептуализације и категоризације појава из ванјезичке реалности, али и (2) утврђивање промена изазваних специфичним културним обрасцима појединих заједница. У питању су следећи текстови: Етимологија и историјска семантика; Словенски појам здравља (сведочанства из старословенског); Семантичко позајмљивање у стварању словенске хришћанске терминологије (стсл. *вѣра* : грч. *πίστις*); О преводилачком умећу Солунске браће: стсл. *кѣати са*; Грч. *повηρός* у старословенском преводу Јеванђеља; Чудо, днѣ и днѣо у старословенском језику; О семантичком развоју стсл. *блѣд*-; О семантичким континуантима псл. **svet*-. У сваком од наведених радова, уз одлично одабране примере и увид у најшири спектар светске научне мисли посвећене истраживањима сличног профила, најпре се реконструишу семантички изворици, тј. изходишне тачке за концептуализацију и(ли) категоризацију одабраних појмова ванјезичке стварности, а потом се расветљавају изузетно сложени и често непрозирни путеви семантичких транспозиција, заснованих на конституисању апстрактних значења по моделу метафоре и метонимије, генерализације или спецификације, или пак условљених међујезичким контактима и реализованих уз семантичко позајмљивање (нпр. приликом сусрета претхришћанске и хришћанске културе).

Почетни текст у овој целини – Етимологија и историјска семантика – посвећен је етимологији и историјској семантици као комплементарним научним дисциплинама, њиховом развоју од 19. века до данас, али и неодвојивом односу, те важности у примени достигнућа ових (и других) дисциплина у савременим дијахронјским лексиколошким и синтаксичким истраживањима. Посебна пажња обрађена је на сложен систем асоцијативних веза путем којих су иницијална значења истог архетипског семантичког изодишта ширена у наизглед (али само наизглед) неповезаним смеровима:

„Рецимо, пие. *(s)ter- ‘чврст, непомичан, укочен’ (са различитим проширењима), које је у грч. *στέρεος* сачувало и старо значење, дало је нем. *Stark* ‘јак, енергичан, озбиљан’, али и *sterben* ‘умрети’, стсл. *оустрабѣти са* ‘опоравити се (после болести), оздравити’, рус. *стербнуть* ‘постати тврд, чврст; умрети’, енг. *stare* ‘гледати нетремице, зурити’. У свим овим примерима очигледне су метонимијске промене у садејству са метафоризацијом: јака и здрава особа је чврстог тела, мртац је укочен, када зуримо очи се не покрећу. Али различити асоцијативни путеви довели су притом до сасвим супротних значења, попут ‘мртав’ и ‘оздравити’.” (11)

Примењујући овакав научни приступ, ауторка у првој групи текстова открива читаоцу сложене семантичке путеве неколико одабраних појмовних концепата или лексичко-семантичких група. Тако се, на пример, анализира поимање здравља у словенској култури (где се оно заснива на концепту чврстине, тврдоће и снаге, односно чистоте или пак целине (уп. нпр. глагол исцелити), насупрот болести, која потиче од слабости и недостатка животне снаге. На сличан начин спроведена је и анализа лексичко-семантичке групе са основом *блѣд*- у старословенском језику, где је показано како је иницијална семантика ‘постати нечист, нејасан, мутан’ најпре развијена у ‘не видети јасно’ или ‘не говорити јасно’, да би након семантичке транспозиције настало ‘скренути с пута, лутати, тумарати’ (као последице лошијег вида). Све метафоричне промене у словенским језицима, закључује се, засноване су на истом механизму: ‘скренути с пута у физичком смислу’ → ‘одступити од оног што се сматра исправним стањем, радњом; грешити’. Касније, у старословенском језику,

Студије из историјске семантике академика Јасмине Грковић-Мејдор свакако то и доказују.

Проф. др Исидора Бјелаковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
isidora.bjelakovic@gmail.com

UDC 811.163.1'37(091)(049.32)
<https://orcid.org/0000-0002-6104-5224>
Примљен: 2. јануара 2025.
Прихваћен: јануара 2025.

О БРУЈАЊУ СТРУНА

Струна бруј: Зборник радова о поезији и поетици Ђорђа Нешића 2024, прир. Јован Делић, Фондација Група север/Центар за културу Плужине, Нови Сад, 2024.

Зборник радова о поезији и поетици Ђорђа Нешића *Струна бруј*, настао је обједињавањем радова дванаест књижевника који су се интересовали за његов рад и стваралаштво. У зборнику су приказани и објашњени фронтални фрагменти Нешићеве поетике, уз помоћ којих нам се отварају хоризонти нових читања, али и даје свеобухватан приказ савременог књижевног стварања плодносног ствараоца, писца, есејисте, критичара и заљубљеника у књижевност и културу. Реализатори радова уврштених у зборник су, поред уредника Јована Делића, Гојко Ђого, Бранко Летић, Будимир Дубак, Мирослав Алексић, Јелена Марићевић Балаћ, Маријана С. Јелисавчић Карановић, Милена Ж. Кулић, Радоје Фемић, Александар Ђуковић, Милан Б. Громовић, и Жарко Миленковић. Радове заокружује текст Ђорђа Нешића под називом *Сиварносћ и поезија*. Зборник затвара селективна библиографија и белешка о писцу у реализацији Марије Ваш.

Уредник Јован Делић, по чијем огледу *Космичких струна бруј Ђорђа Нешића*, зборник носи назив, уврстио је одломак управо из овог рада, и тиме дао уводну реч зборнику. Одломак започиње истицањем космолошке поезије као ретке појаве, али уједно и ретко достојне пажње. Упркос тој тенденцији, препознаје Нешићево стваралаштво као изузетак, чиме потврђује његову вредност у оквиру савремене српске књижевности. Посебну пажњу посвећује Мирославу Алексићу, аутору говора за Нешићеву збирку *Струне* и коаутору књиге *Чекатићи сиворишља*, која је по Делићевим речима, прекретничка књига у стваралаштву Ђорђа Нешића. Делић оцењује Алексићев критички приступ као изузетно темељан и прецизан, сматрајући га једним од најбољих тумачења Нешићеве поезије. У свом разматрању лирских песама Ђорђа Нешића истиче сложеност и дубину песничке форме, наглашавајући да је лирика изузетно осетљива за анализу. Делић упозорава да брзоплети читаоци и критичари често превиде сложеност лирских дела, не успевајући да се задрже на њиховој скривеној семантици. „Зато је преоручљиво лирику узимати 'на кашичицу', поготову када је реч о рефлексивној лирици какву пише Ђорђе Нешић“²

² Струна бруј: Зборник радова о поезији и поетици Ђорђа Нешића 2024, прир. Јован Делић, Фондација Група север/Центар за културу Плужине, Нови Сад, 2024, стр. 8. Сви даљи наводи из овог издања биће обележени бројем странице у главном тексту.

јер брзина, према Делићу, постаје непријатељ дубине и система ометајући истински сусрет са суштином песме, па самим тим подражава површност. Као конкретан пример, Делић истиче Нешићеве програмске песме *Површност* и *Убрзање* из циклуса *Марјина*. Оне конкретизују песников став према брзини и површности, које су, према његовом мишљењу, кључне карактеристике модерног света. Делић тврди да је подлећи убрзању и површности исто што и пристати на непромишљеност, што је атрибут модерног човека и модерног времена. Својим уверењима рефлектује дубоку критику савременог друштва, посебно испразног живота, који Нешић кроз своје песме проблематизује и одбацује, остајући веран идеалима који траже промишљеност и слојевиту рецепцију. Кроз даљу темељну обраду две наведене песме, Делић обухвата поуке у концизну мисао о Нешићевом обитавању на маргини. Издваја да песник једино негирањем деструктивности какву убрзање нуди, може сачувати интегритет и слободу; „А те вриједности нијесу само његове, личне – иако су превасходно то: ослонац и оријентир у времену и безвремену – већ могу бити и општи оријентир, а свакако су спас од лакоумислене површности и потонућа у баналност“ (10). Објединивши биографске мотиве из Нешићевог живота, струном која га спаја са Милутином Миланковићем, космосом и космологијом, Делић потврђује став Здравка Миовчића, који истиче да је Нешићево поетско стваралаштво достојно да га сврста у исти ранг са великим умовима, какве Нешић и сам издваја. Ова тврдња осветљава универзалне и космичке димензије Нешићеве поезије, која надилази локално и дотиче се глобалних и метафизичких тема, стављајући Нешића у ред савремених стваралаца са изузетном интелектуалном и поетском дубином. Делић се осврће на уметнички и филозофски значај збирке *Сируне* у контексту савремене поезије не само истичући њену сложену структуру и јединствену целовитост, већ подвлачећи паралелу између Нешићевог мотива благородног односа човека и воде, и тематизације односа језика и васељене, који је, према Делићу, од непроцењиве важности. Кроз пример песме *Ушће* наглашава Нешићеву склоност ка истраживању универзалних тема кроз микроструктуре језика и природе, чиме песник ствара дело које се креће од личног ка космичком, од конкретног ка метафизичком. Јован Делић наставља своју аналитичку раскош усмеравајући пажњу на појединачне циклусе из збирке *Сируне*, истражујући њихову форму, унутрашњу структуру и поетску међуповезаност. Кроз темељну интерпретацију циклуса *Пресликавања*, *Језик и васељена*, *Плови њловче*, *Марјина* и *Инверзија сјаха* осветљава суптилну мрежу мотива, симбола и идеја које прожимају песнички универзум Ђорђа Нешића. Делић осликава начин на који сваки циклус доприноси хармоничној целини збирке, обликујући јединствену поетику која обједињује интроспективне, филозофске и космичке елементе. Његова анализа не само да дешифрује комплексне слојеве значења, већ и указује на песников суверен приступ обликовању стихова, где је свака песма интегрисана у ширу семантичку и естетску динамику дела. Овакав приступ потврђује *Сируне* као монументално поетско остварење, које плени својом уметничком кохеренцијом и рефлексивном дубином.

Гојко Ђоро и Бранко Летић присуствовали су промоцији књиге *Боље је бићти у мањини* за коју је Ђорђе Нешић освојио награду *Петроварадински венац* 2016. године. Тим поводом обратили су се аутономним огледима о поезији и песничкој речи плодносног писца. Посматрајући тематско мотивске структуре којима се Нешић служи при писању поетичних творевина, Ђоро у свом огледу *Нешићева лирска райсоодија* указује на његову склоност да Славонију и Барању осветли кроз посебан историјски и тематски оквир. Кроз карактеристичне детаље, Нешић евоцира дух и идентитет ових простора, стварајући специфичну атмосферу која истовремено повезује локално и универзално. „Све што је сабрано у песниковом емотивном и духовном искуству, све што памте глава и тело, озарено „тамном“ светлошћу, пре-

ломљено је кроз песникову призму и озвучено сетним, елегичним и меланхоличним тоновима, према једном кључу“ (35). Осврнувши се на Нешићеву игру са херметичношћу стихова, Ђого схвата ову константу уобичајеним завођењем читаоца, чему Нешић неретко приступа. Уочавајући да књига не поседује само богат корпус интертекстуалности, већ и завидно лексичко богатство какво само Нешић вешто демонстрира, критичар закључује да се ово дело може читати као приповедна проза и као збирка етнографских и историјских записа. Не либивши се да искаже дивљење према мајсторском римовању и флексибилном метричком изразу, Ђого заокружује говор указавши читаоцима на Нешићево рапсодијско певање о удесу српског народа, које постојано у лирском тону биствује у синтези са песничком визијом, и постаје „истинитије и стварније од саме старности“ (37). На мотиве тематизације слика рата и духовног страдања надовезује се и Бранко Летић, који у свом раду *Ајокалийса Грешној Георгија* пажњу посвећује збирци песама *Чекајући Створитеља*, у којој песме, по Летићевом запажању, зраче асоцијацијама на три значењска нивоа. На управо таква три нивоа Летић дели свој приказ и егзактно их саображава. Први ниво који примећује, сврстан је у рад под називом *Поетски доживљај стварности*, и концентрише се на Нешићевој тематизацији параболочно повезане историјске и савремене стварности, као и архетипске и актуелне судбине српског народа у Славонији. Летић кроз интерпретацију песама указује на меланхолични Нешићев тон који је фиксиран благословом упућеним досељеним Србима; *Нека се одаве само ласће и роде селе* (39). Осврнувши се на апострофирање Створитеља у Нешићевом делу, Летић уобличава други препознатљив значењски ниво који је уврстио под називом *Библијски подтекст*. Он запажа да Нешићев циклуси *Предели*, *Град*, *Створења*, *Људи* и *Светилишћа* обједињени садрже лирски уобличену библијску апокалипсу, аналогно постављајући експлицитну библијску мотивацију из *Ошкровења Јовановој* (1:6,12) и имплицитну, метонимијску, из Нешићевих стихова. „У обе апокалипсе, библијској и песниковој, „адски јахачи“ су метафоре смрти“ (40). По завршетку анализе, из Нешићевих стихова Летић ишчитава да је једини спас из свеопштег мрака управо светлост старих задужбина. На последњем значењском нивоу под називом *Уметничке мајрице*, Летић нуди осветљавање поменутих циклуса и њихових разноликих и достојно прилагођених форми, сагледаних кроз призму полиптиха са снагом фантазмагоричних Бошових слика, јер Нешић „слика поетским средствима попут Хијеронима Боша“ (42). Бранко Летић закључује да је феномен катарзе у Нешићевим стиховима еквивалентан катарзичном утиску какав за собом оставља уметничко дело визуелне природе, и да се у том контексту, они могу међусобно оплемењивати.

Чекајући створитеља, такође је фокус огледа под називом *Стејенишће до Боја* (*Рај у њоезији Ђорђа Нешића*), у реализацији Будимира Дубака, који предлаже стихове троје Српских песника, родом из Хрватске као увод у читање Ђорђа Нешића, а затим личне утиске непосредно укоренеује у неколико својих, најалост сабласних успомена из ратних година чије је фрагменте забележио у дневнику. Кроз читање песама *Бијело брдо*, *Подрум*, *Ноктурно*, *На вјеки вјеков*, *Погај*, *Госиоди* и *Кроз њлућа бившеј трага*, Дубак нас кроз наличје лирског субјекта суочава са сликама апокалиптичних коња, несигурног сколишта, пакленог света града, близине остварења црне слутње, сусрета са горњим паклом у девет кругова, и напослетку, Мефисовом оргијом и сликом наопаке трпезе. Дубак изводи тезу да је Нешић својим стиховима доо граду душу која има наде да се спаси, али да његову отужност најјезовитије спешујују слике живих бића из циклуса *Створења*. Таква бића, према Дубаку, не остављају песничког субјекта космички усамљеним, али њихово друштво узима свој данак подражавајући грозоморне слике града који субјект најзад напушта. Уз осврт на завршни циклус под називом *Светилишћа*, Будимир Дубак коначно

проналази тражено избављење у Нешићевој поезији, поткрепљено библијским мотивима који шаљу поруку да „из пакла на земљи једини човеков спас су небеске љествице, којима ће се успети до Бога...“ (47). Оглед завршава уврстивши три Нешићева цитата која сведоче, по Дубаковом мишљењу, Нешићевој вичности да буде, „сведок и тумач неискорењеног зла“ (47). Један од највернијих поштовалаца Нешићеве поезије, и писац поговора збирке песама *Сјируне*, Мирослав Алексић, зборнику прилаже управо овај оглед. На сличан начин као и Делић, Алексић уочава укрштање неколико идејних и мотивских планова, од Миланковићеве животне приче, преко историје српске књижевности и песама космолошких висина, ка паду у савремен свет са његовим посрнућима, до поновног пута увис, путевима биља, вина и живог света. Потврђује да је циклус *Пресликавања* умногоме инспирисан животом Милутина Миланковића, али и Мике Аласа, Захарија Орфелина, Бранка, Змаја, Јакова Игњатовића, Диса, Кашанина, Лазе Костића, Мркаља и Тесле. Оцењује циклус *Језик је васељена* блиставим примером уметања науке у стихове, под окриљем Миланковићевих научних дела. О циклусу *Плови йловче* говори са освртом на Нешићеву биографију и као пример испричане приче, заокружене мисли, „строго поштујући сонетни канон, усаглашеност риме и метра, однос катрена и терцина, а да све буде и звуковно и значењски раскошно“ (50), прилаже стихове песме *У чамцу пред свишће*. Приметивши незаобилазни мотив судара егзистенције и друштва, слике света у расулу, Алексић о циклусу *Мартина* говори не изоставивши иронију као једну од оних димензија песничтва која Нешића издваја и карактерише међу савременим песницима, додавши да песник у овом делу поседује и савршен осећај за меру у тој иронији. Док о циклусу *Инвенјура сјраха* говори кроз призму мотива пораженог света из кога као да је извучен сваки хуманистички принцип. Циклус *Како се увис сјреми* оцењује катарзично и ослобађајуће кроз тесне везе човека и природе, поезије и вина, закључујући да „суштинске везе са природом и њеним законостима, уче човека и песника како се опет спреми увис“ (53).

У раду *Харон је био Србин (Мишолошки йодйексй йесничке књије Харонов чамац)*, Јелена Марићевић Балаћ уводи читаоце у митолошку позадину Лалићевих песама *Сизиф је био Србин и Харон, йрви йуш збуњен*, фокус остављајући на кореспонденцији са Нешићевом збирком. Балаћ запажа да је константа која код Нешића улази у дијалог са Лалићем управо усуд Срског народа, аналогизованог са израиљским, уз разлику што се пред њима не раздваја море, већ их утопљене само прати Харонов чамац. Додаје да је њихово страдање изнад свега духовно и колетивно, али утемељено трагиком митског појединца, приметивши да „Харон њих и не превози. Његова улога је да буде само означитељ тужне српске вертикале утопљених душа и непрестаних сеоба, чије исходиште није спасење“ (55). Балаћ додаје да са обзиром на то да је река којом плови Харон чамац граница између живих и мртвих, можемо да стекнемо утисак да су Срби осуђени на узалудне сизифовске миграције управо у таквој једној линији. За њихово станиште издваја реку, а Нешићевог лирског субјекта из песме *Прозор кроз који Дунав йече* опажа у жељи да управо буде тај прозор. Постављајући га за мотив спасења као залог опсанка народа, уочава да није довољно да светлост буде само *сјарија од нерсеће*, већ и да задржи наду да ће се иста поновити, проломити у понављањима кроз такав прозор. Напоследку, осврнувши се на интертекстуалне везе са косовским митом и епском песмом *Смрт мајке Југовића*, поткрепљене мотивима издаје и кривице из Нешићевих песама *Коњи Вука Бранковића и Изнудица*, Јелена Марићевић Балаћ резимира да хароновски мит, иако деформисан, остаје оквир или прозор кроз који је „једино могуће сагледати будућност као светлу, а другу обалу видети као дом“ (59).

Према речима Милене Ж. Кулић, „Ђорђе Нешић своју културолошку, духовну и литерарну замисао и ширину показује и у својим есејистичким текстовима и књи-

жевним критикама“ (65). У свом раду, под називом *Кријичка мисао Ђорђа Нешића*, Милена Ж. Кулић указује на главну нит коју Нешић задржава у приказима и критикама, док се Мирјана С. Јелисавчић Карановић у свом огледу *Око Дешаља: Есеји Ђорђа Нешића*, концентрише на Нешићев есејистички рад. Као и Милена Ж. Кулић, посвећена књизи *Окајнице* (2020), разматрајући тринаест Нешићевих есејистичких радова сабраних у поглављу *Есеји и шапања*, теоретичарка увиђа непоколебљиву везу Ђорђа Нешића и Милутина Миланковића, чему сведочи информација да је трећина страница из Нешићевог есејистичког опуса посвећена управо „кључару небеске механике“. Међутим, у истаживању Нешићевих инересовања за паралеле између Миланковићевог лика и дела, и Јакова Игњатовића, Николе Тесле, Мике Аласа и Ђорђа Оцића, не изоставља осврт на темељну студију о самом Игњатовићевом заносу и пркосу, као и сликама Осјека, неправди нанетој Бранку Попићу, путопису Мирослава Тешића, Вељку Петровићу и фигури мајке коју Нешић осветљава као повезницу између Миланковића, Пупина, Тесле и Марка Краљевића. *Есеји и шапања*, према Мирјани С. Јелисавчић Карановић, не представљају само суму сложених текстова, већ својим устројством чине важан светионик културе и извор неугасне светлости. Управо такву светлост емитује и снажна реч Нешићеве критике, којом се студиозно бави Милена Ж. Кулић, кроз интересовање за поглавље *Из биљезнице уредника и кријичара*. Указавши на писце који су били епицентар Нешићевог интересовања у погледу књижевне критике, теоретичарка сугерише да је „песниково хтење да аналитички преиспита кретања у савременој поретској речи, где је нарочито индикативан исказ да је рат постао крупна, никад потрошена књижевна тема.“ (66). Кулић примећује прецизност Нешићевих критичких сагледавања поетских кретања који обухватају карактеристичне књижевно-историјске моменте у поетском свету његових савременика. Запажа да Нешић осветљава низ поетичких питања од којих се издваја преиспитивање смисла писања, и уз цитирање Нешићеве *Бјеседе*, истиче да је оставио „значајне текстове који представљају парадигматичан отисак о књижевној стварности и главним импулсима који утичу на културолошки и књижевни развитак“ (67). Као пример једног од таквих текстова наводи и *Пун џансион* о књизи *Партизанско љејовање* Чедомира Вишњића, у којем Нешић уочава сличност са Десничином књигом *Зимско љејовање* из 1950. године. У овом наводу уочава да Нешић сматра ово дело садржајем који изискује читалачки напор. На сличан начин, уочава Кулић, Ђорђе Нешић истиче песничке вештине Благоја Баковића, упоредивши га са најистакнутијим именима српске књижевности. Када је реч о његовој критици слова Небојше Деветака, Нешић дели поетички фокус на два основна чворишта, антологијско и поетичко, док на сличан начин говоривши о Анђелку Анушићу, Ђорђу Сладоју и Рајку Петрову Ногу, задржава једносмерни поетички фокус обавијен жељом да се реактуализује и објасни ток догађаја и да се из „чељусти заборава и ништавила“, како и сам пише „спаси бар оно што се спасити да“. Милена Ж. Кулић затвара слово о критици објашњењем да и ако је Нешић својом критичком мисли непосредно поставио питање да ли је могуће снажном речју поправити природу света, он самостално и кроз поезију даје одговор да јесте, *управо зајо и ујркос свему*.¹

Кроз рад *Космолошке шеме и симболи у поезији Ђорђа Нешића*, у реализацији Радоја Фемића, нуди нам се исцрпна анализа космолошке поетике какву је Нешић поседовао и неговао. Рад уводи потврдом о томе да се Нешић обраћа традицији како би у њој сагледао ванвременска својства личне и колективне егзистенције, као и то да је судар метафизичког и историјског начела добио лирску снагу у контексту

¹ Ђорђе Нешић, Бјеседа, Ђорђе Нешић – песник, Повеља, Едиција Повеља, Библиотека Преображење, уредник Драган Хамовић, Краљево 2016, 13.

Нешићевог песништва. Контрастну синтагму у наслову предметне песничке књиге песама *Сунце и лед*, Фемић назива песудоконтрастном, а узевши у обзир симболику небеских тела у нашем фолклорном искуству, долази до закључка да се Нешић не повинује устаљеној симболици, већ „поступком деаутоматизације освежава симболички потенцијал мотивског репертоара“ (71), а као пример наводи песму *Игра*. Подсетивши читаоце да је привилеговани амбијент Нешићеве поезије ноктурно, Фемић прмећује да су мотиви апокалипсе и катаклизме иницирани просторно-временским оквиром ноћи, и додаје стихове песме *Чекајући Сиворишћеља*, илустративну у том кључу. Повезујући симболизацију небеских тела, као и космолошке мотиве са осећајем резигнације проистеклог из ужаса васионе, Фемић смешта лирског субјекта у улогу потражитеља речи која ће га духовно избавити, овај феномен објашњава песмом *Молишва засјао Госпођу*. Радоје Фемић запажа да се онеобичавање песничког поступка којим се Нешић служи укоренује у необичном проширењу инвентара космолошких мотива у које Нешић сврстава и сам језик. У овом кључу посебну улогу игра мотивски ланац присутан у песми програмског карактера *Језик је васељена*, чији су стихови наведени у раду. У Нешићевој поезији, поред сунца, лед и снег чине наличје истог феномена, запажа Фемић, и додаје да овакво јединство, и ако на извесан начин супротстављено, чини једно од основних контура Нешићеве космолошке поетике. Кроз пример песме *Трај*, аутор запажа присуство неумитне трансформације активног у пасивно, живог у неживо, и уз помоћ овако формиране поетске формуле долази до схватања да је песник наменски преместио песнички фокус са небеских тела на човека, јер је он једини подложен трајном ишчезнућу. Овим поступцима Нешић оличава колика је важност цикличности природних појава које постају незаобилазна константа у његовом космолошком раду, док Радоје Фемић закључује да оваква поезија „поседује несумњиви трансцендентални карактер посредован космолошким мотивима који на манифестном плану образују контуре архетипског слоја, иначе латентно присутног у Нешићевој поезији“ (74). Рад закључује утемељеном и проницљивом тврдњом да и ако песник не стреми формулисању претенциозног система, његови симболи носе текстуру јединствене уметности чија наличја граде везе песничког и божанског. Због тако постављене слике, може се стећи утисак да се овоземаљски и оноземаљски свет непрестано сублимишу међусобно укрожени у Нешићеву порезију. У свом огледу *Поезија као чеони судар трагње и разирагње свијетља*, Александар Ђуковић поткрепљује овакву теорију, заинтересован песничком књигом *Чекајући Сиворишћеља*. Заинтригиран је Нешићевим балансом какав гаји према стварању и ништавилу, не допуштајући им апсолутну превласт једног над другим, а остављајући читаоце да у том балансу катарзично обитавају. Настављајући се на Бранка Летића, Ђуковић уочава Нешићеву намеру да испостави двојако чекање „а оно се тиче чињенице да и снага стварања и снага раздвајања чекају Створитеља“ (76). Ђуковић примећује да детаљи стварања и разарања не праве разлике у односу на било који ниво или релацију света. Међутим, разумевањем Нешићевих стихова, додаје да стварање може да се одвија из нечега или ничега, док разарање може бити само нечега. Ђуковић подсећа на простор у којима Нешићев лирски субјект борави, и запажа да су оне право оличење разорености; „Слике које нам нуди уверљиве су, а читалац се у овој збирци понаша као шетач разореним градом...“ (77). За Ђуковића је материјални свет – свет пропадљивости, упориште у ком Нешић настоји претпоставити смисао димензијама имагинарног, како би његов значај заблестео у својој пуноћи. Рад је заокружен схватањем Александра Ђуковића да је судар два света неизбежан, као и да Нешићеву поезију краси полагање остатака наде у маглу као неопипљиву појаву, која и ако немерљива, свакако чека Створитеља. Свој студиозни рад под називом *Сунчани лед Ђорђа Нешића*, Милан Б. Гроновић почиње смештањем песничке књиге *Сунце и лед* у тип

ауторског приређивања који подразумева одабир са додатком нових дела, коментаришући да такав избор завређује пажњу читалаца првенствено отварајући простор за нова читања и интерпретације. Песме *Трај* и *Вога и лег*, Громовић провлачи кроз призму додавања саломивог и краткорочног човечанства у циклично јединство воде и леда као симбола трајања, док песму *Каг снеј завеје* објашњава библијским подтекстом. Освртом на циклус *Доњи траг* уз просторну и временску вертикалу какву Нешић образује између Осјека и Мурсе, Громовић предочава да песма *Изнаг античке Мурсе*, „својим питањима уоквирује смисао који се исцрпљује из симболичког потенцијала топонима“ (83), као и да Нешић њоме аутопоетично продубљује дијалог са духовним наслеђем. Као другу бинарну опозицију Нешићеве поетике, Громовић наводи свеопшту разградњу и дехармонизацију света присутну у циклусу *Ноктиурно*, која се ипак, ближећи се крају циклуса, прелива у молитвеник Дунаву као оваплоћењу љубави и спасења. Уочивши да циклуси *Молишва засјалом Госјогу* и *Сеобе и границе* говоре о немилосрдности непрестаних сеоба српског народа, Громовић сугерише да је Нешићев лирски субјект неуслшених молитви, док се у циклусу *Пухор њейела* истиче Нешићев особени језик и отварају аутентични гротескни спојеви, а додавањем двеју нових песама образује се метафоричка слика потраге за чудом. Циклуси *Како се увус сјреми* и *Језик је васељена*, како Громовић примећује, носе аутопоетичку позадину, док целокупна песничка збирка изабраних и нових песама проговара о целокупном песничком опусу Ђорђа Нешића исказујући најважнија поетичка исходишта.

Жарко Миленковић прилаже завршну студију зборника под називом *Крејтени се крећу, Идиоџи игу: хумор, иронија и пародија раних радова Ђорђа Нешића*. Вративши се пар деценија уназад, Миленковић се ослања на приказ Ивана Негришорца који је анализирао Нешићеву збирку песама *Црв сумње у јабуци раздора* из 1985. године. Истиче да је Негришорац препознао поред богатог песничког језика, хумористички, пародијски и иронијски потенцијал збирке као једину вредност рукописа, што ће и Михајло Пантић десетак година касније прибележити у својим текстовима, потврђујући да Нешић пише у завидној смеховној концентрацији. Миленковић је свестан песниковог каснијег опредељења за нешто другачији вид поетичке уметности и врхунских резултата које је уз њих остварио, али истиче да су прве збирке Ђорђа Нешића итекако успеле у намери са којом су писане. Обазирјући се на дистинкцију између појмова хумор и комика чије основе поставља Игор Перишић, Миленковић тврди да „Нешићева поезија пролази и тај тест издржљивости“ (88), и одагле извлачи синтагму песнички хумор, по којој оглед и носи назив. Песме *Ејџиџаф њесника који је њоезију схвајџио исувише озбиљно* и *Песма за мој 26. рођендан* реферишу на поезију Бранка Миљковића и са њом остварују пародијски однос, док чист облик ироније, Миленковић исчитав у песми *Како је Крлежа сањао да је добио Нобелову награду*. Примећује непрестано смењивање ироније и хумора у песмама из збирке *Сувојџи*, али издваја и примере песама заснованих на пародији, као што су песме *Моја муза* и *Каг би џи била мрџва грађа*, које као и већина песама из овог опуса, обрађују теме које су песнику најближе, а то су свакако, као што Миленковић уочава, књижевне теме. Осврнувши се још једном на хумористички значај збирке *Сувојџи*, Миленковић прилаже песму *Тема бр. 40 (интервју)* у целости, и уобличава рад речима Ђорђа Нешића који истиче да се, и ако би био спреман на одређени вид строге антологизације, не одриче својих раних радова. У завршној речи зборника *Сјџуна бруј*, Нешић кроз текст *Сјварност џ њоезија* осветљава сопствену поетику указујући на дубоку супротност између савременог света и поезије. Сматра да је свет вођен наметнутим стереотипима о брзини као путу ка бољој будућности, док човек, умишљајући да је центар универзума, покушава да овлада природом. Насупрот томе, поезију види као негацију оваквог

погледа на стварност, као сублимацију језика која задира у дубље слојеве смисла постојања. Нешић наглашава да поезија почива на трајним вредностима и на тај начин остварује везу с апсолутном вечношћу. Песник, како истиче, путујући кроз језик, трага за кључевима смисла и одговорима на универзална питања. Поезија, према његовим речима, не сме да се повинује динамици савременог света „у коме сви говоре, а нико никога не чује“, већ мора остати верна својим канонима, времену и мерама. На тај начин, она постаје средство откривања онога што је присутно, али невидљиво. На крају, Нешић закључује да је језик једини који опстаје када све друго нестане, чиме потврђује централно место поезије у приступу људског исказивања стварности и света.

Зборник *Сируна бруј* представља сложену, али кохерентну студију и значајан допринос проучавању богате разноврсности савремене поезије. Варијетет аутора и њихових приступа омогућава сагледавање теме из више перспектива, што доприноси интелектуалној плодности овог издања. Премда су поједини текстови различити тематски, структурно и идеолошки, целина зборника успешно, и са рецепцијском снагом, осветљава кључне аспекте поетичког израза Ђорђа Нешића као и његовог књижевно-научног стваралаштва. Посебно се истичу доприноси који се баве темама космолошке поезије, нудећи нова тумачења и отварајући простор за даља истраживања. С обзиром на темељитост у истраживању, прецизност у цитирању и разноврсност методолошких приступа, зборник се може препоручити као драгоцен ресурс за стручњаке, студенте и све љубитеље поетске речи. У коначници, *Сируна бруј* не само да обогаћује постојећу научну литературу, већ инспирише читаоце да се дубље укључе у истраживање и промишљање савремене поезије и књижевног стваралаштва које почива у равнотежи између емпиријске, филозофске и метафизичке стварности.

Таијана Јовичић

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
Одсек за српску књижевност и језик
aleksandarjovicic131@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Nešić Đ.(082)(049.32)

<https://orcid.org/0009-0001-5825-8368>

Примљен: 26. децембра 2024.

Прихваћен: јануара 2025.

ПЕРИОДИКА У ФОЛКЛОРИСТИЧКОЈ ПЕРСПЕКТИВИ

(Данијела Петковић, *Оледи о фолклору у њериодици XX века*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, 195 стр.)

Монографија *Оледи о фолклору у њериодици XX века* посвећена је периодичним публикацијама из међуратног и послератног периода у којима су биле заступљене студије о фолклору, као и сама грађа. Како ауторка истиче у уводном тексту – слика коју пружа ова студија није целовита нити претендује да се на тај начин представи читаоцима, већ репрезентативним примерима, који се могу разумети као својеврсне студије случаја, даје пресек стања фолклористике у 20. веку. Фолклористика, као дисциплина сродна историји књижевности/филологији, етнологији,

антропологији, лингвистици и етномузикологији стално преиспитује своје темеље. Проучавање и преиспитивање историје једне дисциплине неопходно је ради њеног самоодређења и саморазумевања. Научни часописи, као периодична издања која публикују стручне и истраживачке радове из одређене области научног истраживања, представљају основни медиј за објављивање оригиналних истраживачких резултата, анализа, теорија и критика. Када је у питању фолклористика, периодичне публикације не само да доприносе очувању и интерпретацији културног наслеђа већ и непосредно и систематично утичу на развој научне заједнице. Због тога су од великог значаја за хуманистичке дисциплине како у синхронијској тако и у дијахронијској перспективи. Треба напоменути да овај истраживачки подухват представља наставак њених вишегодишњих истраживања и интересовања за фолклор и фолклористику у периодици. Овој сфери интересовања ауторке, поред радова о појединим часописима, треба додати и студије о познатим фолклористима који су објављивали у периодици, као што су Драгутин Костић или Тихомир Ђорђевић.

Иако научни часописи могу бити специјализовани за једну дисциплину, за потребе овог истраживања одабрано је шест мултидисциплинарних публикација у којима ауторка, након спроведене детаљне анализе, у засебним студијама посвећеним сваком од гласила, препознаје парове антипода. Методолошки апарат је доминантно књижевноисторијски, доследно спроведен, тако да свака студија укључује историјски и културолошки контекст; уважавање интердисциплинарности часописа; анализира се уређивачка политика; ауторка врши профилисање часописа на основу садржине; анализира положај часописа у научним круговима; задатке; циљеве; квантитативну и квалитативну анализу радова, односно заступљености њихових аутора, са циљем да укаже на одређене особености; спроводи класификацију радова према тематској и/или методолошкој основи, доносећи закључке о доминантним књижевним и културним тенденцијама. Од посебног је значаја идеолошка матрица која открива спољне факторе (политика, културна политика или научна политика) који су утицали на обликовање различитих концепција часописа.

Прво поглавље посвећено је *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор*, које је уређивао Павле Поповић. Покретање овог часописа (1921–1939) ауторка види као последицу појачаног интересовања за хуманистику у ширем контексту, али и као одраз жеље да се успостави прекинути континуитет научних истраживања у новонасталој држави. Искрпним прегледом око сто фолклористичких радова, ауторка долази до закључка да су важну улогу у његовом обликовању (не само према броју већ и утицају радова) имали Тихомир Ђорђевић и Веселин Чајкановић, чиме поткрепљује изнету тезу о „академски” конципираном гласилу. У методолошком смислу Данијела Петковић открива утицај миграционе и историјско-географске школе, указујући на доминантност компаратистичког приступа варијантама и мотивима, наспрот преовлађујућем интересовању за детектовањем историјских извора и узора. Ова констатација је посебно важна јер показује да чврста уређивачка политика није дозвољавала да уплив истраживачких трендова пољуља научни кредибилитет и легитимитет часописа. Као посебну групу издваја био-библиографске чланке, те скреће пажњу на рубрику *Књије и расправе (реферати)*, закључујући да није реч о обичним приказима (како и сам њен наслов упућује), већ да су се кроз овај формат често доносиле информације о претходним издањима, варијантама, па чак и закључци који су текстове у овој рубрици приближавали нивоу студија, док су вредносни судови научних ауторитета (Поповића, Чајкановића, Ђорђевића, Барјактаревића) имали за сврху да поуче и усмеравају развој како кабинетске тако и теренске фолклористике. Иза одсуства руских фолклористичких истраживања ауторка открива отклон од большевичке идеологије и окретање наше интелигенције ка Западу. Као и у научним студијама, ауторка и у

приказима препознаје систематичност, темељитост и кохерентност, док се на плану друштвено-историјских и политичких околности ова концепција јединственог народног духа огледала кроз визуру целокупне „народне” баштине као „наше”. Поглавље се завршава освртом на рецепцију појаве новог фолклористичког часописа – *Прилоџа ђроучавању народне ђоезије*, која је била критички и полемички интонирана. На овај начин два гласила се доводе у непосредну везу, према начелу супротности, чиме се отварају могућности стварања шире слике.

Покретање *Прилоџа ђроучавању народне ђоезије* Алоџа Шмауса и Радосава Меденице (1934–1940) ауторка препознаје као важан тренутак у развоју дисциплине, с обзиром на то да је реч о специјализованом часопису из области хуманистике. За разлику од компаратистичке провенијенције Поповићевих међуратних *Прилоџа*, истраживања новооснованог часописа била су усмерена ка теренском раду, изучавању старости и генезе епске поезије и откривању извора. Имајући у виду доминантно теоријску оријентацију студија у *Прилозима ђроучавању народне ђоезије*, ауторка примећује углавном експлицитни, али понекад и имплицитни полемички дискурс који се водио на страницама овог гласила, најчешће поводом неслагања у вези са одређеним претпоставкама. Поред тема старости и порекла наше народне поезије, Данијела Петковић примећује и интересовање за бугарштице, затим за завршне стихове варијанте песме о Бановићу Страхини из Вукове збирке, као и трагање за прототиповима епских јунака. Следећи исте принципе као и у претходном поглављу, ауторка сагледава рубрику у којој су публиковане белешке и расправе, наводећи да су чести били искораци ка отвореној критици и полемички тон. Примећујући сличне тенденције у оба анализирана часописа, ауторка период који је претходио Другом светском рату не дефинише једнострано као општеполемички, већ у тој атмосфери препознаје конструктивну расправу, креативну размену идеја и импулс развоју фолклористике.

У студији о *Гласнику Истђорискођ грушћива у Новом Сагу* (1928–1940) Данијела Петковић контекстуализује фолклористичке текстове, анализирајући концепцију часописа као доминантно историјску, али отворену за хуманистичке дисциплине и заинтересовану да буде пријемчива широј публици. У етнографским прилозима о етничкој структури становништва ауторка препознаје улогу коју су етнографска и антрополошка истраживања имала крајем 19. и почетком 20. века. Истраживања из области етнолингвистике, етнопсихологије, културе становања или антропо-географски описи насеља смештају се у шири фолклористички контекст, док се прилози методолошки блиски историјској школи В. Ф. Милера означавају као фолклористички у ужем смислу, али се истовремено указује на њихову припадност тадашњим научним токовима, у којима се управо и огледа блискост фолклористике и историјских наука. Идентификујући радове из историје проучавања народне књижевности, истраживања о сакупљачима фолклора, грађу и приказе као остале тематске целине везане за фолклористику, ауторка је успешно показала да је *Гласник Истђорискођ грушћива у Новом Сагу* вредно фолклористичко гласило, иако досад није перципиран као такав, те да су радови из ове области у њему објављивани систематично и у складу са тадашњим хуманистичким научним тенденцијама, уз осетни утицај антропогеографске школе, еволуционизма и историјске школе.

Правећи паралелу кроз заједничку годину почетка излагања, Данијела Петковић публикацију *Руски архив* (1928–1937), посвећену актуелном тренутку и оном делу руског народа и његове културе који се дистанцирао од бошљевичке Русије, поставља насупрот *Гласника*, који је био усмерен на истраживање „старина”. Огледи о фолклористици су малобројни, те ауторка анализира сваки од њих засебно. Евгеније Љацки се бавио генезом биљина и епских песама, а у његовом истраживачком раду ауторка препознаје утицај Милерове историјске школе. Управо су то била глав-

на интересовања српске фолклористике у међуратном периоду, посебно тридесетих година 20. века, те је занимљива линија Е. Љацки – Д. Костић – Н. Кравцов коју ауторка успоставља у својој анализи. У приказу збирке загонетака који је написала Надежда Мељникова Папоушкова ауторка открива више од онога што се на основу врсте текста може претпоставити, јер показује како приказ надраста своју сврху и постаје критика друштвеног уређења и идеологије са једне стране, док са друге констатује стварање нове народне културе. У другом раду ауторка примећује значај констатације Папоушкове о виталности усмене књижевности упркос новом друштвеном поретку. Укључујући и њен чланак о руској народној играчки, Данијела Петковић доноси закључке о односу традиције и идеологије који се открива у чланцима Папоушкове, али истовремено кореспондира са преовлађујућим ставовима у *Руском архиву*.

Док се два часописа сличног назива (*Прилози*) могу окарактерисати као водеће фолклористичке публикације међуратног периода, а *Гласник* и *Руски архив* су ове теме обухватили посредно, након Другог светског рата појавила су се два утицајна фолклористичка гласила, којима ауторка посвећује два завршна поглавља. Часопис *Народно стваралаштво – Folklor* (1962–1988) под уредништвом Душана Недељковића био је посвећен стваралаштву НОБ-а. Ослањајући се на претходна истраживања, ауторка указује на недостатак полемичког тона и унисоне закључке о дефинисању нове врсте народне поезије, радничком фолклору и теоријама о настанку и развоју поезије НОБ-а. Неизоставно је и ауторкино анализирање и тумачење улоге и теоријских постулата Душана Недељковића, који се у овој области поставио као неприкосновени ауторитет, док истовремено указује и на бројност студија посвећених ангажману управо овог научника, сагледавајући овај феномен кроз друштвено-политичке околности. Ауторка даје и критички осврт на уређивачку политику која је водила ка занемаривању сопствене традиције. Ипак, она заступа савремено фолклористичко становиште потребе за ревизијом стваралаштва НОБ-а без идеолошке острашћености или игнорисања овог дела културне баштине.

Расковник (1968–2000), часопис у којем Данијела Петковић препознаје „вуковску” оријентацију и усмереност на културу села, био је својеврсна реакција на идеолошки оријентисано *Народно стваралаштво – Folklor*. Посвећујући своју анализу бројевима из ове прве фазе, у којој је *Расковник* био махом усмерен на песništvo наиве, ауторка одбацује дистинкцију између наивног стваралаштва и фолклора, те сагледава усмену културу у ширем контексту, у складу са савременим теоријама. Истцрпне анализе показују да однос два послератна гласила није био поједностављено супротан, већ да су се кроз различите оријентације ова гласила заправо међусобно допуњавала, откривајући дијалектику разнородних токова и поља истраживања. Ауторка истиче усмереност *Расковника* на теренска истраживања, с тим да је грађа углавном обухватала варијанте „класичног” корпуса, али и неке новије жанрове, попут усмене историје или причања из свакодневног живота, често стилизоване у складу са тадашњом праксом. Како је аргументовано показала, *Расковник* је претендовао да буде корективни фактор када је реч о стању у језику или теренском раду, што је у складу са њеним закључцима о усмерености на обичног човека, због чега се може приметити изостанак шире научне апаратуре у стручним текстовима. У концепцији часописа ауторка препознаје значајан импулс за очување сеоске културе, као и организовање мреже сарадника не само на терену него и у стручној јавности.

Периодика представља специфичан оквир кроз који се на динамичан начин преплићу различити токови у књижевности и култури. Због тога је проучавање периодике актуелно и важно питање идентитета једне дисциплине, њене историје, развоја, али и начина на који је еволуирала. Монографија Данијеле Петковић *Оледи*

о фолклору у периодици XX века представља критички и аналитички приступ претходним истраживањима из области фолклористике, која су водила ка обликовању дисциплине и утицала и на њен тренутни развој (било да се ради о прихватању одређених концепата, дистанцирању од истих или њиховој ревизији) и одређење. Значај проучавања прилога објављених у периодици, између осталог, лежи и у чињеници да је она има важну улогу у дисеминацији резултата фолклористичких истраживања. Пресек студија из историје фолклористике даје нову димензију проучавању развоја теоријских и методолошких оквира, а истовремено кореспондира са главним правцима профилисаним у монографским и другим публикацијама. Треба посебно истаћи и чињеницу да су научни резултати ове студије поникли на обимној грађи и релевантној литератури. Проучавањем развоја фолклористике као дисциплине у периодици отварају се нове могућности, концепти и перспективе за разумевање књижевноисторијских тенденција, као и за преиспитивање усвојених постулата, у чему је један од главних доприноса ове студије.

Др Марина Младеновић Мићковић
Институт за књижевност и уметност, Београд
marinamladenovic@hotmail.com

UDC 050.488(497.11)“19”(049.32)
<https://orcid.org/0000-0002-8417-2840>

Примљен: 12. фебруара 2025.

Прихваћен: фебруара 2025.

КРОЗ СРПСКЕ ГРАДОВЕ И РЕГИЈЕ

(*Градови српског реализма*, Горан Максимовић, Центар за српске студије,
Бања Лука 2023, 345 стр.)

Дводеценијска засебна истраживања поетике града у српском реализму и модерни проф. др Горана Максимовића, настајала у оквиру научних пројеката у периоду од 2002. до 2022, те првобитно публикована као саопштења са научних скупова или као поговори издањима изабраних дела писаца, сада су аналитички и интерпретативно проширена, продубљена, допуњена новим нештампаним радovima и обликована у монографију *Градови српског реализма (О ејоси и њисцима српског реализма и њиховим градовима)*. Треба истаћи и да су раније објављени радови о Јакову Игњатовићу, Сими Матавуљу и Стевану Сремцу, у књизи *Казивање града и друшћ ојледи* (2014), овом приликом у већој мери прерађени, истраживачки преиспитани и обogaћени новим увидима.

Књига *Градови српског реализма* дели се на три целине. У првој је дат методолошки и интерпретативни оквир у књижевноисторијским студијама: *Српски реализам – ђранице ејохе: уводне ђерсјекџиве и Градови у књижевностџи српског реализма: аналџиџички оквири*. Средишњи, тј. главни део књиге чине поглавља у којима се Горан Максимовић суверено бави репрезентативним писцима реалистичке епохе узимајући у обзир целокупне њихове опусе који се тичу градске културе: *Градови Јакова Иђњайовића, Јаков Иђњайовић и Беођрад, Градови Милована Глиџића, Градови Симе Мађавуља, Градови Сџевана Сремца, Градови Бранислава Нуџића, Градови Радоја Домановића, Мосђар Свејџозара Ђоровића, Градови*

*Пејтра Кочића, Пејтар Кочић и Скојље, Пејтар Кочић и Сарајево, Врање и Београд Боре Станковића и Градови Милујина Ускоковића. У трећем делу изнет је аналитички преглед кључних поетичких тежишта која су истражена у књизи *Кроз њиху и кроз градове: завршни оквир*.*

Књига је обогаћена подацима о издању, *О књизи*, те *Подацима о њексиковима, Рејисџром имена* и, што је реткост у монографијама овог типа, *Рејисџром градова и других сродних географских појмова*, на крају и белешком *О аутору*.

У уводу поглављу *Српски реализам – границе њихе: уводне њерсејективе* Максимовић нас упознаје са различитим периодизацијама епохе српског реализма издвајајући најпре филолошки концепт периодизације (Стојан Новаковић, Јован Грчић, Андра Гавриловић) па потом књижевноисторијски (Јован Скерлић, Велибор Григорић, Драгиша Живковић, Димитрије Вученов, Јован Деретић и др.) све до стилско-формацијског концепта периодизације (Душан Иванић и Милорад Јеврић). Максимовић као научно релеватне издваја књижевноисторијски и стилско-формацијски критеријум периодизације, те указује на извесне разлике, одступања, несагласја код књижевних историчара, више кад је реч о завршној граници епохе, и то на примеру писаца који се поетички крећу између реализма и модерне (Ђоровић, Кочић, Станковић, Ускоковић). За разлику од Скерлића, који је сам почетак 20. века означио као крај епохе реализма, наредни књижевни историчари су ту границу померали до прве, па и друге деценије (Глигорић, Богдановић, Протић, Најдановић, Деретић) и међу реалисте сврставали Станковића, Кочића, Ђоровића, Ћипика, Ускоковића. У основи Максимовић се слаже са истраживањима Д. Иванића, иако има задршку у односу на Иванићеву горњу границу периода, па епоху реализма посматра кроз три фразе: „рани реализам, високи или развијени реализам, касни или дезинтегрисани реализам; које су временски смјештене у другу половину 19. и на сами почетак 20. вијека.“ Мало затим он у унутрашњој подели ових фаза, а у оквиру дезинтегрисаног реализма издваја следеће типове: „неонатуралистички реализам, импресионистички реализам, неоромантичарски реализам“ (стр. 27) и на тај начин образлаже укључивање у истраживачки корпус дела Кочића, Станковића, Ђоровића и Ускоковића. У наредном поглављу он ће додатно појаснити да је ту реч о оним миметичким и поетичким карактеристикама књижевних дела ових писаца где су још присутне реалистичке тенденције у обликовању уметничке слике града, као једне метареалности, и где су затим наглашени топоси реалистичке поетике у сижејном обликовању градског амбијента.

Максимовић проницљиво запажа и наглашава да је епоха реализма започела, развијала и завршила се „топосом градова, од раног реализма у роману *Милан Нарацкић* Јакова Игњатовића, преко високог реализма у дјелу Симе Матавуља, Стевана Сремца и Бранислава Нушића до модерног реализма у роману *Нечисти крв* Боре Станковића“ (стр. 26).

У наредном поглављу *Градови у књижевности српског реализма: аналитички оквири* Максимовић употпуњује методолошки и интерпретативни оквир тумачења уметничке слике града. Пошавши од истраживања претходника (Радослав Ераковић, Зорица Несторовић) и указивања на шири феномен развоја урбане прозе у новој српској књижевности, почев од Доситеја, Максимовић скреће пажњу на епоху просветитељства, затим и на документарно-уметничку прозу, као и на дела романтичара у којима се јавља топос града сагледаван у етичком распону од „храма знања“ до „места искушења“. Максимовић указује на то да се тек у епоси реализма топос града јавља у новом значењу, „као урбани центар у којем се укрштају и одвијају важни аспекти приватног и јавног живота“ чиме он на симболичком плану добија и статус јунака.

Од изузетне је важности Максимовићева научно потврђена теза да епоха српског реализма није тематски једнозначна, како се досад претежније закључивало,

односно да је приказивање сеоског живота преовлађујуће на тематско-мотивском плану. Супротно тој струји мишљења у српској књижевној историји Максимовић указује на дужи низ стваралаца епохе реализма који су афирмисали слику града и градског живота, те да је урбана тематика у најмању руку равноправна фолклорној у српском реализму.

Као доминантне уметичке топосе који дефинишу хронотоп града у српском реализму он издваја: особене градске јунаке, кафане и тргове, периферију, градске породице, градске приче и др. (стр. 36). При томе већу пажњу поклања великој галерији градских јунака, културолошки, а не само социјално различитих од јунака из сеоског амбијента, и то од Милана Наранџића, Бранка Орлића, Калче, Курјака, Ивка, Ибиш-аге, фрау Габријеле, кир Гераса, преко Ђуре Кокота, Ђукана Скакавца, хаци Дише, Јеврема Прокића, Живке министарке, па све до Миткета, ефенти Мите, Чедомира Илића, Милоша Кремића и др.

Анализом репрезентативних, необичних, надасве културолошки и карактеролошки особених ликова, као и топоса улица, кафана, тргова, њиховог значајног социолошког утицаја, а посебно рецепцијског дејства, Максимовић убедљиво доказује да се уметничка слика града „може посматрати из три перспективе: прототипске (стварносне), текстуалне (умјетничке) и метатекстуалне (психолошке)“ (стр. 46).

Анализирајући, пре свега приповедна и романијерска дела репрезентативних писаца, Максимовић указује и на широк српски културни и географски простор, данас раздјељен и границама одвојен од Србије (Нови Сад, Београд, Шабац, Ужице, Врање, Ниш, Приштина), па на основу приказаних уметничких слика подсећа и на градове: Сентандреја, Шибеник, Мостар, Сарајево, Цетиње, Херцег Нови, Бока Которска, Охрид, Битољ, Скопље и др. Поред тога Максимовићева намера је и да укаже на повратни утицај града, вароши, паланки на приповедаче, на њихово интелектуално формирање и на развој њихових поетика.

Средишњи део књиге *Градови српског реализма* систематично осветљава поетичке особености овде изабраних канонских писаца, те пружа нова тумачења уметничких слика градова. Свако поглавље доноси у уводим деловима, сасвим у духу новог историзма, биографске и књижевноисторијске податке чиме се контекстуализују књижевна дела и појашњавају разноврсни утицаји на ауторе.

Почев од парадигматичне студије посвећене делу Јакова Игњатовића, где Максимовић посебно спори тезу о доминантности теме сеоског живота у српском реализму, у анализи феномена градске слике света пажња се систематично поклања типовима водећих Игњатовићевих јунака, сликама породица, затим топосима кафана, тргова, улица, приватних простора (кућа, салони), те односима према материјалним знацима културе, традиционалном патријархату, хришћанском моралу, сексуалности, у истом реду и знацима однарођавања, покондирености, као и облицима доколице.

У анализи Игњатовићевог опуса Максимовић показује слојевитост и разноликост градског живота, али и једну цивилизацијску модерност чиме се светови његових јунака разликују од светова приповедача из тадашње Кнежевине, потом Краљевине Србије. Ишчитавајући мапу српског духовног и културног простора, у опусу Сремца, Матавуља, Домановића, Нушића, Ћоровића и др., он преко анализе типова јунака, градских простора, али и система комуникације, особених културолошких знакова, у тумачењу задржава пажњу на богатству разлика међу њима, али и на чвршћим коренима традиционалног патријархата, пре свега на хиришћанским основама инспирисане културе у јужним крајевима (видљиво у делима Ћоровића, Станковића).

У зависности од тумачених дела, њиховог тематско-мотивског, уједно и стилско-реторичког регистра, као и особених поетика писаца, Максимовић више или мање посвећује пажњу одређеним преовлађујућим карактеристима дате слике града код Глишића, Матавуља, Нушића, Домановића, Ћоровића, Станковића и др.

Желећи, сасвим оправдано, да свако поглавље о опусима писаца задржи извесну самосталност, нужна су била одређена понављања, кратка подсећања на методолошко-теоријска полазишта; на то је обавезивала и изабрана структура студија, где се после уводих књижевноисторијских и биографских оквира интерпретација усмеравала на кључне топосе уметничке слике града, који се понављају од Игњатовића све до Станковића и Ускоковића.

Слика Београда једна је од централних и свакако најдоминатнија у епоси српског реализма, те се Максимовић усмерава на тумачење флуидне уметничке слике престонице у делима Игњатовића, Сремца, Нушића, Домановића, Ускоковића, али и Станковића. Тако он скреће пажњу да и у делу М. Глишића тема градског и варошког живота заузима запажено место, посебно посредством јунака који потичу из урбаних средина или се образовањем издвајају од других (капетани, богати чиновници, трговци, књижевници, школски ревизори), с том разликом што су они као метонимије урбаног начина живота приказани опозитно селу, сеоској култури. Максимовић се у анализи негативне слике града задржава зато и на Глишићевим комедијама, али и на његовим раним сатиричким приповеткама. Исправно закључује да је Глишић, на шта се досад није обраћала пуна пажња, поставио „у значајној мјери тематске, социјалне, идеолошке и психолошке оквире за касније обликовање уметничке слике града у српској књижевности“ (стр. 97).

Максимовић сасвим исправно поступа када у анализи уметничке слике града у приповеци, роману, драми, документарно-мемоарској прози, полази и од опозиције урбана – патријархална култура, те истражује све оне кризне ситуације у развоју фабуле, деловањима јунака који сведоче о нарушавању традиционалног патријархата, важећих хришћанских норми, појаву анархистичких облика понашања, те урушавању породица, а што није тематизовано само у вечитом сукобу старих и младих, очева и синова.

У *Градовима српског реализма* Максимовић је на истраживачки пријемчив начин пратио стварање, обликовање уметничке слике града, његове мене, посебно у културолошком погледу, од простора тескобе, негативних вредности до града као симболичког јунака, места греха, суноврата моралних и патријархалних вредности, деструкције, што је посебно изражено у романима М. Ускоковића. Уједно он испитује и утицај урбане културе на животни и стваралачки пут писаца, нарочито оних који су стварали на границама романтизма и реализма, те реализма и модерне.

Књига *Градови српског реализма* Горана Максимовића прва је ове врсте која на свеобухватан начин сагледава процес развоја урбане културе у историји српског реализма, све до модерне, те је изузетан допринос начину тумачења поетике града и приступа у анализи феномена градске културе и стога несумњиво представља темељ за сва будућа истраживања ове тематике. Не само да ће бити корисна и мање упућеним читаоцима него и свима нама који се бавимо тумачењем поетике урбане прозе и културе ова монографија биће неопходно књижевноисторијско, али и теоријско-методолошко полазиште и сигуран ослонац у даљим појединачним и синтетичким истраживањима епохе српског реализма и модерне.

Др Александар С. Пејчић, научни савешњик
Институт за књижевност и уметност,
Београд
sasa.pejcic@yahoo.com

UDC 821.163.41.02REALIZAM(049.32)
<https://orcid.org/0000-0002-6171-4723>

Примљен: 12. фебруара 2025.
Прихваћен: фебруара 2025.

ДРАГОЉУБ ПЕТРОВИЋ
(1935–2024)

Реч на комеморацији проф. Драгољубу Петровићу, у Матици српској
11. децембра 2024. године

Дозволите ми да с вама поделим утиске о делу живота и рада професора Драгољуба Петровића и да вам пренесем уверења која су о њему запечаћена у нашим срцима.

Његова харизматичност, одмереност, истрајност, неодољива потреба за трагањем и истином одавали су истовремено и поноситој господини и староковног професора с ретком вољом за непрестаним радом. У том погледу Професор је био врстан професионалац, спреман да се у сваком тренутку запита, да запише своја промишљања и да се запуту тешко проходним стазама ка недосегнутом.

Стварни радни и стваралачки век професора Драгољуба Петровића – с аспекта оних који су учили од њега и који су с њим непосредно сарађивали – могао би се поделити у три периода: прва фаза одредила би се као едукативна, у којој се јасно виде елементи његове службе и звања; друга би се могла уздићи на ниво мајсторлука, где је дошла до изражаја његова уметност у лексикографском занату; и трећа, најважнија – сагледана најличније и веома јасно – разумела би се једино као прегалаштво духовног учитеља, у којој се Професор показао као изразити мудрословац.

Предајући Фонологију и Дијалектологију на Филозофском факултету у Новом Саду, професор Драгољуб Петровић устоличио се као педагошка и научна фигура коју су студенти у великој мери поштовали, а колеге цениле и уважавале. Његова добро организована и систематизована предавања била су веома посећена. Непрекидно је подстицао студенте на критички пут до спознаје, носећи бреме неправде која му је половином осамдесетих била начињена. Познат као прилично строг и правичан али истовремено и очински настројен, Професор је увек био спреман да укаже на студентске пропусте или грешке. Неки његови студенти и дан-данас препричавају анегдоту која каже како је целој једној генерацији поништио писани рад из дијалектологије, те бацио задатке на сто употребивши притом своју препознатљиву невербалну комуникацију и рекавши: „Ово ништа не ваља!” После су многи из овога извукли поуку и добрано научили поделу српских дијалеката и њихове особине, и то не само они који су били изравно погођени тим педагошким чином. С посебним умећем и занимањем ценио је студенте који су вредно радили, показивали знање о српском језику, имали осећај за прозодију и вештине у акценологији. Таквим студентима касније је знатно помогао и био подршка у њиховим каријерама, бивао им ментор на последипломским студијама, а било је доста и оних којима, на његову велику жалост, није могао дати потпору.

Траг професора Драгољуба Петровића у Матици српској остаће за сва времена неумитан, а његова сена неизбрисива, како на научном пољу кроз Матичине

публикације тако и на подручју дијалектолошких истраживања. Године 1980. у нашем храму културе и науке оформљен је тим за израду дијалекатског речника Војводине. Годину дана касније пројекат је званично почео с радом објављивањем *Основних ујутјстава за бележење дијалекатске лексике Војводине*, чији је аутор био професор Драгољуб Петровић. Почетни елан који је првих година красио рад на речнику полако је почео јењавати, да би временом највећи део послова на уобличавању збирки речи пао на професора Петровића. Искрснули су проблеми финансијске природе, а појавила се и потреба да се ангажује стално запослени сарадник који би стручно и с научне стране обављао послове на речнику. Тим поводом Професор је, између осталог, писао како би професионални лексикограф била гаранција да ће се обезбедити трајност пројекта. С обзиром на то да су стални сарадници на пројекту били оптерећени другим обавезама, послови на речнику знатно су успорили. Професор је почетком деведесетих ипак урадио редактуру *Речника бачких Буњеваца и Именослова бачких Буњеваца*, издања која су издвојена као засебна дијалекатска специфичност. Када су средином смутних деведесетих послови на пројекту готово замрли, Професор је својом упорношћу, огромном енергијом и визионарским гледањем на дијалекатску лексикографију полако почео окупљати тим који ће гурати ове послове. Тако је у Одељењу за књижевност и језик Матице српске створено мало лексикографско занатско језгро које је изнедрило десет свежака *Речника српских љова Војводине*, од 2000. до 2010. године, под будним оком мајстора Драгољуба Петровића, коме ни најситнија техничка грешка његових шегрта није могла промаћи. Потоње године напустила нас је Светлана, чија је смрт тешко погодила Професора. Тим поводом написао је да се она појавила у време када је безнадежно, у свом маниру, помишљао да ће десетине хиљада картица прекрити прашина, јер се ниједан пројекат не може „на мобу” радити.

Као круна рада на овим пословима дошла је и 2003. године Награда „Павле Ивић” за трећу свеску *Речника*, која је Професору представљала поносни знак да се налазимо на добром путу и била велики подстрек за оно што тек долази. (Мала дигресија овде. Није случајно, иако није ни намерно, што се истог дана на различитим местима у Новом Саду одаје почаст двојици великана наше лингвистике: Павлу Ивићу и Драгољубу Петровићу. И није случајно што је професор Петровић, као што се на једној од ових фотографија види, говорио на комеморацији Павлу Ивићу у Матици српској несретне 1999. године.) Није само та награда била подстицај даљим пословима у наредном периоду. Животни циклус смрти и рађања захватио је и наш тим, па су тако многи дејчи осмеси озарили лица члановима тима, а тако и Професору који је у то време постајао поносни троструки ђед.

Када се радило измењено и допуњено издање *Речника српских љова Војводине*, Професор је с потпуним поверењем и мирне савести препустио остатку екипе да се избори са свим преображајима и додацима које су све свеске претрпеле. Како је он то једном приликом рекао, „није нам сметао”. Имао је потпуно поверење у то да ћемо сами доћи до доброг решења за сваку појединост, ваљано сачинити четири тома јединственог дела српске дијалекатске лексикографије и успешно положити калфенски испит. Његов мали тим из Матичиног поткровља неизмерно му је захваљан због тога. А о том поткровљу и о страсти с којом се овај посао ради Професор је упутио своје речи на овом истом месту пре нешто мало више од две године: „Давно сам, чини ми се, изишао из Матице, али још никако не успевам да се измакнем из онога њеног – поткровља. Вероватно зато што су ми тамо остале многе године, деценије – такорећи, па их никако не успевам ни сабрати нити их све поткупити, увек понешто остане што зове да се опет вратиш и да још нешто видиш што ти је прошли пут промакло...”

Не смео, наравно, заборавити ни Професоров удео и његов огроман значај за данашњи успешан рад на Матицином пројекту *Вишејомни речник српског језика*. Његов пионирски рад на овом пројекту и на нашем оспособљавању отворио је могућност да се тај капитални речник утемељи у Матициним пословима, поготово након предаје диригентске палице професорици Рајни Драгићевић.

У време привођења крају четвортотомног преиначеног издања дијалекатског речника Одељење за књижевност и језик Матице српске објавило је и два речника из едиције *Терминолошки речници*. Помињем их овде зато што ни њих не би било да није било изнимне визије професора Драгољуба Петровића, чији је мали тим – уз свесрдну помоћ специјалиста зоолога, како је он говорио – израдио и те књиге. Професор опет није сметао, а свој немерљив допринос дао је, између осталог, тако што је написао рецензије у Леушићима 2015. и 2018. године, где се неколико година раније био повукао у сувороборско тиховање. Управо овај период Професоровог живота представља горепоменућу трећу фазу у којој он на сцену многих својих негдашњих сарадника, студената, колега, пријатеља и непријатеља ступа као духовни учитељ. На моју је ступио управо овим рецензијама, поготово када ми је указао на неке проблеме српског језичког простора о којима се није учило на факултету нити је о томе деценијама смело да се прича или, не дај боже, напише покоји редак.

Теме које су окупирале Професора последњих 15-ак година сваковрсне су природе, знамо то добро сви ми који смо ревностно и редовно – понекад и двапут недељно – добијали имејлом његова умешна, тешка и понекад жустра писанија. Писао је непрестано и неуморно, на посебан начин кудио и прозивао оне који су наудили српском народу, српском језику и писму, српској култури, српској просвети, српском здравству... Овде бих, међутим, истакао две теме које су се особито издвојиле, на посебан начин обојиле његову мудру старост и уздигле Професора у духовног учитеља, не само у мом схватању и поимању српског изворишта него и у умовима многих његових бивших ученика. То су порекло Срба и Македонија. Овим темама се бавио подстакнут „бугарским пропагандистичким формулама” и обнављањем „бугарске националне памети”. Предраг Пипер је с правом истицао „лингвистички угао посматрања” проучавања порекла Срба професора Драгољуба Петровића. У тим истраживањима најизразитије се види његова тежња да помири и неке друге пријатеље, пре свих Грке, Бугаре, Македонце. И никад се није извинио због својих ставова, иако је био јавно позиван од стране особа од поверења да то учини; у свом маниру и дијалекатском облику иронично ће написати: „Много се извињавам.”

Најизразитије своје ставове о српском пореклу Професор је можда изрекао у јуну 2024. године пишући рецензију за још необјављена језичка разматрања о поскоку кроз српско културно наслеђе, књигу која се спрема у Одељењу за књижевност и језик, где је изнео „схватање да се исходиште санскрета налази на данашњим просторима српског језика” и истакао Алинеијев суд „да је дошло време да се пише нова индоевропска граматика”. Након што је прочитао рукопис ове монографије, Професор је кроз касније разговоре о њој показао сву своју умност, искуство и старачку разборитост, усадио клицу потребе за истином и устоличио се у мојој представи као најупечатљивији лингвистички духовник.

Једини је од српских лингвиста који је разумео о чему пишу Милош Милојевић, Спиридон Гопчевић, Милојко Веселиновић, Јован Цвијић, Андреј Фајгел, Олга Луковић Пјановић, Ђорђе Јанковић, Србољуб Живановић и многи други. Касно је научио да не треба да закључује, него да поставља питања, и то онима који све знају. Није никад добио одговоре на своје провокативне, прецизне и логичне упите. Божидар Ковачек је својевремено говорио како човек остари оног тренутка када престане бити радознао. Професор Петровић је до последњег даха био љубопитљив и знатижељан. Својим годинама није доживео старост, он је тиме заправо досегао

велику мудрост и увидео истину и непатворену спознају. Једини је од српских лингвиста који је на крилима Соларића, Ивића, Трубачова, Кљосова, Алинеија, Томе-полија, Фасмера и других великана науке докучио порекло српског народа и стварне обресе свих његових говора. Стара Србија дугује му велику захвалност што је на српску језичку позорницу поставио мисли које су биле скрајнуте и недозвољене, а сви ми опет дугујемо огромну благодарност Јелени и Борису који су му – само они знају како – помогли да нам дуго година преноси вештине које је домашио.

И још нешто свакидашње, али не и безначајно. Дан пре почетка писања овог текста Професор ми се јавио у сну. Седели смо за столом и разговарали; он је био у старачким годинама, свеже обријан и спреман да умре. Његово пројављивањеружило ми је надахнуће да започнем.

Завршићу обраћање речима које је на лето 2021. године упутио Каћи, Ивани и мени:

Драга моја децо,

Ја сам пробио „генетски плафон” своје породице: један мој стриц поживео је 86, једног брата (од стрица) покупила ми је корона у 82, сад су моја два рођена брата прешли 80, нико други није доживео 80, неки умирали са 45, неки око 50, доста око 60, није их било много који су прегазили 75...

Ја сам, децо моја, дошао до краја, већ 6–7 година немам плућа, вероватно је да ћу се брзо угушити. Захвалан сам Господу што ми вас је дао. И што сам и оволико могао да вам се радујем.

Ваш стари пријатељ и учитељ Д.

Вама бескрајно хвала, Професоре, што смо имали таквог Учитеља и што нам је указана изванредна част да приспевамо уз Вас.

Мр Дејан Милорадов

Матица српска

Одељење за књижевност и језик
dmiloradov@maticasrpska.org.rs

UDC 811.163.41'34:929 Petrović D.

<https://orcid.org/0009-0006-9601-7350>

Примљен: 23. децембра 2024.

Прихваћен: јануара 2025.

ЕМИЛИЈА ПОПОВИЋ (1996–2024)

Постоје људи који на својој животној путањи посебно одражавају Божије облике. Њихова присутност, било да је то поглед, осмех или сам сусрет, носи дубоке трагове људске доброте, љубави и талента. Иако су сва људска бића Божија облика, неки људи својом енергијом и светлошћу истичу ту истину, показујући нам на који начин лепота и доброта могу да се преточе у свакодневне поступке. Емилија Поповић (1996–2024) својом харизмом, љубављу и искреним присуством унела је светлост у животе свих који су имали част да је упознају. Њен живот и дело били су одраз Божије лепоте у људској форми, осветљавајући просторе које је дирнула, преносећи на нас свеопшту топлину, доброту и узвишену инспирацију. Писати о Емилији Поповић у прошлом времену значи и занемарити на неки начин трајност њеног стваралачког и научног доприноса. Као научница и књижевница, испитивала је границе између различитих жанрова и дисциплина, повезујући књижевност, теорију и позоришну уметност у јединствену целину. Њен аналитички приступ одликовала је прецизност, а стваралачки чин дубока свест о дијалогу између традиције и савремености.

Као члан сарадник Матице српске и активан учесник програма Омладинског одбора, Емилија је својим радом и ангажманом оставила значајан траг у Матици српској. Рођена у Лозници, где је завршила основну и средњу школу, своја прва искуства у културним институцијама стекла је у Центру за културу „Вук Караџић“, који је остао важан ослонац у њеном професионалном развоју. Основне и мастер студије завршила је на Одсеку за српску књижевност и језик у Новом Саду, где је припремала и докторску дисертацију под менторством проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић. Њено интересовање за драмско стваралаштво Момчила Настасијевића резултирало је радом о мотиву инцеста у његовим драмама, за који је добила прву Бранкову награду Матице српске. Проширено истраживање објављено је у књизи *Ујола саздани: мојив инцестја у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића између митско-религиозној и симболичкој значења*, посвећеној њеним родитељима, Александру и Бранки Поповић. Ова књига је део едиције *Прва књига* Матице српске, што је био значајан корак у њеној књижевној и научној каријери. Од 2021. године Емилија је била редовни члан Матице српске, а 2024. године изабрана је за члана сарадника, на основу сарадње са Одељењем за књижевност и језик и Омладинским одбором. Посебно је била активна у организовању драмских радионица са Нином Стокић, као и у научним скуповима посвећеним Растку Петровићу, Шпири Матијевићу, Милошу Црњанском и др. Њен научни и књижевни рад обухватао је сарадњу са бројним периодичним публикацијама, укључујући *Летойис Майице срјске*, *Зборник Майице срјске за књижевност и језик*, *Лексикон писца срјске књижевности* и друге часописе у Србији и региону. Поред научног и књижевног рада, активно је учествовала у позоришном животу, посебно

у оквиру Драмске секције Филозофског факултета у Новом Саду. Остварила је улоге у представама *Лари Томсон*, *шпатегија једне младости*, *Заувек и дан више* и другим позоришним представама које су окупљале студенте заинтересоване за позоришну уметност. Њена креативна енергија и посвећеност уметности били су видљиви у свим аспектима њеног рада, чинећи је изузетним ствараоцем и посвећеним истраживачем. Њен рад на књижевности између два рата, митским аспектима модерне и савремене књижевности, као и драмским мотивима, открива важан аспект српске књижевности. Њена књига објављена у Матици српској не представља само круну њеног научног истраживања, иако само почетак, већ и сведочанство о дубокој посвећености и интелектуалној храбрости да се посвети овако интригантном теми. Успела је да споји митске и симболичке елементе, дајући ново светло на стваралаштво Момчила Настасијевића. То је сведочанство једног ума који је увек тежио ка савршенству, ка дубљим истинама у књижевности, као и у животу, а остаје као вечити подсетник на њену изузетност.

Емилија Поповић била је истраживач у области српске књижевности и драмске теорије, са посебним акцентом на анализи митских и симболичких елемената у делу Момчила Настасијевића. Њен рад је представљао дубоко истраживање које је допринело бољем разумевању културних и књижевних парадигми Настасијевићевог дела. Методолошки, користила је историографску анализу књижевних текстова и интегрисала интердисциплинарне приступе који комбинују филолошке, митолошке и социолошке аспекте. Један од основних циљева њеног истраживања био је процес деконструкције и реинтерпретације културних и историјских наратива у српској модерној и савременој књижевности. Посебну пажњу посветила је анализи драмског стваралаштва Момчила Настасијевића, с фокусом на мотив инцеста у његовој драми. Њено истраживање открило је дубоке митске и религиозне контексте који су обликовали Настасијевићеве драмске структуре, као и значај симболизма као кључног аспекта његовог стваралаштва. Књига *Ујола саздани: митови инцеста у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића између митско-религиозној и симболичкој значења* (Прва књига *Матиче српске*, 2024) представља значајан допринос проучавању српске драме и даје нова сазнања о овом важном књижевном делу. Награда коју је освојила за свој мастер рад, *Бранкова награда Матиче српске*, потврђује њену методолошку прецизност и теоријску зрелост, као и њену способност да интегрише различите теоријске приступе и допринесе новим интерпретацијама које обогаћују српску књижевну традицију. Њен рад је имао потенцијал да остави дубок траг у истраживању српске књижевности и теорије драме, а њен допринос ће наставити да живи кроз студије које су плод њене посвећености и интелектуалне озбиљности.

Омладински одбор Матице српске изгубио је једног од својих најпосвећенијих чланова. *Зборник Матиче српске за књижевност и језик* и *Летопис Матиче српске* остају без ауторке чији су радови значајно доприносили њиховом садржају. Иза Емилије Поповић остају њено дело, стваралачка страст и преданост књижевности и позоришту, као и трајно место у сећању свих који су с њом сарађивали и делили љубав према уметности и знању.

Мсп Милена Ж. Кулић

Матица српска

Одељење за књижевност и језик
milena.kulic@maticasrpska.org.rs

UDC 929 Popović E.

<https://orcid.org/0009-0001-3862-2177>

Примљен: 16. јануара 2025.

Прихваћен: јануара 2025.

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 стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: 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: A4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *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 напмени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода ('...').

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области 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. (СУВАЏИЋ 2005: 201; ПЕТКОВИЋ 2010: 65–89);

ј) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

7. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абecedном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег“ параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитеровати латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

ПАВИЋ, Милорад. *Историја српске књижевности барокној доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне ђесме у „Српско-галма-џинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil“-а. *Зборник Маџице 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.). *Коџниџивнолинџисџичка џпроучавања српскоџ 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 српскохрваџскоџ инсџруменџала и њихов развоџ (синџаксичко-семанџичка сџудџија)*. 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 Маџице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Др Исидора Бјелаковић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Слободан Владушић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Јован Делић
Филолошки факултет у Београду

Др Јасмина Дражић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Жанета Ђукић Перишић
Академска књига, Нови Сад

Др Радослав Ераковић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Јован Попов
Филолошки факултет у Београду

Др Радосав Пушић
Филолошки факултет у Београду

Др Горана Раичевић
Филозофски факултет у Новом Саду

CONTENTS

MILAN JANJIĆ. Leadership and Love in Diderot's *The Indiscreet Jewels*.
OLIVERA MARKOVIĆ. The heroine of a parody between the actualized and the virtual. RADOSLAV ERAKOVIĆ. Jovan Stefanović Vilovski and Jakov Ignjatović: A Chronicle of a literary „friendship“. DRAGAN PROLE. The romanticism of Milica Stojadinović Srpkinja: four faces of foreignness. RADOSLAV DOKMANOVIĆ. Historical material in Ivo Andrić's story *Mustafa Magyar*. MAJA MEDANORSIĆ. Milan Dedinac between aestheticism and surrealistic engagement. JOVAN DELIĆ. *Stražilovo – a poem of doubling*. MILICA KANDIĆ. The detective genre in Borislav Pekić's *Novel Atlantida*. BILJANA BABIĆ. Forgotten words in students' mental lexicon. ZORAN SKROBANOVIĆ. MIRJANA PAVLOVIĆ. The literary language of change: interculturality and social engagement in chinese modernisms. CHRONICLE. REVIEWS. IN MEMORIAM.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LXXIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 25. априла 2025. године.

Штампање је завршено јуна 2025.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: milena.kulic@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Проф. др Драјан Сјџанић
председник Матице српске

Стручни сарадник: *мср Милена Кулић*

Секретар Уредништва: *др Александра Цолић Јовановић*

Лектор и коректор: *др Маја Сјокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драјан Вицекруна*

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 Горана Раичевић. – 1953, књ.
1– . – Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138

