



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, проф. др ЗОРАН МИЛУТИНОВИЋ, др ДЕЈВИД НОРИС,
др ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ, др СВЕТЛАНА ТОМИН, проф. др ЈОВАН ПОПОВ,
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 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Сјудује и чланци

Др Дарко Ж. Тодоровић, мср Михајло Д. Морача, <i>Први хексамејтри српске књижевности. На смерић безмерниа Јоанна Раича Ајанасија Сјојковића</i>	259
Мр Драган Н. Тубић, др Александра Ж. Новаков, <i>Сјалецки сја-йус и георафско йорекло йренумеранайа на Историју разних славенских народоѡ Јована Рајића</i>	287
Др Радмило Н. Маројевић, <i>Њеѡцев десейерац. Фрајменй: Тума-чење Франа Волмана</i>	303
Др Јован Ч. Попов, <i>Исйраживање исйраженой: како (га) йищемо о Досйојевском?</i>	323
Др Младен М. Јаковљевић, <i>Просйори и сйрахови викийоријанской друщйва у Сйивенсовом Цекилу и Хајду, Вајлдовој Слици До-ријана Греја и Сйокеровом Дракули</i>	339
Др Горан М. Максимовић, <i>Сајледавање дјела Борисава Сјанкови-ћа у исйоријама и йрејледима српске књижевности</i>	357
Др Горан Ј. Петровић, <i>Анйло-руски сукоб у књижевном делу Радјар-га Кијлинйа: имаѡлошко-идеѡлошка йерсйекйива</i>	379
Др Милица М. Алексић, <i>Сйрадање и йобуна у йриѡвеййкама Иве Ан-дрића Злостављање (1946) и Ф. М. Досйојевской Кротка (1876)</i>	403
Енрико М. Даванцо, др Светлана С. Шеатовић, <i>Особине различи-йих йревода Гробнице за Бориса Давидовића на ийталијанском језику</i>	415
Др Срђан В. Орсић, <i>Сумайраисйа Корйо Марйезе</i>	429
Др Ђорђе М. Ђурђевић, <i>Маријанска йоейика йесме Шапат Јована Дамаскина и њени рефлеси у збирци Четири канона Ивана В. Лалића</i>	445
Др Јелена С. Младеновић, <i>Узвици и ономайѡеје у йроцесима (gez)-инйейрације йесничкой језика/свейа у йоезији Драјана Бошкo-вића</i>	461

Мср Милица Б. Мојсиловић, <i>Искусѣво изнѣнсѣва и моѣив куѣ у ѣсми</i> Једном, сањала сам кугу <i>Ане Рисѣовић</i>	477

Прилози и ѣрађа

Мср Миливој Бајшански, Прилог књижевности српске народне поезије, <i>Сѣојан Новаковић</i>	493
Жарко Б. Вељковић, <i>Црквена умрлица Саве Мркаља: њѣова смрѣи и сахрана</i>	505

Прикази

Др Ђорђе М. Ђурђевић, <i>Почѣѣак је женској рода</i>	537
Мср Ленка С. Настасић, <i>Дубровник, кроз анѣички дурбин</i>	541
Др Јелена Ђ. Марићевић Балаћ, <i>Ново оѣкриће ареопагитике у срѣској књижевносѣи</i>	545
Др Александар С. Пејчић, <i>Шѣа је, у сѣвари (за)ѣисао Бранко?</i>	548
Мср Лазар М. Букумировић, <i>Прикази, ѣанораме, ѣривиђења</i>	553
Др Весна С. Николић, <i>Дериваѣолоцка ѣиѣања из уѣла семанѣике</i>	558
Др Јелена В. Јовановић, <i>У круѣовима ѣоезије и ѣоеѣичке мисли Новаѣице Таѣића</i>	562
Др Бојан Т. Чолак, <i>Песничка есејисѣика као ѣросѣор криѣичке самосвесѣи</i>	565
Др Љиљана Ж. Пешикан Љуштановић, <i>Инѣѣѣраѣивне ѣројекције бугуђносѣи</i>	568
Др Ана Д. Козић, <i>Поеѣички оѣклон: Андрић и дух аванѣарде</i>	573
Др Вук М. Петровић, <i>О крсѣацком раѣнику у доба ѣросвећеносѣи</i>	577
Др Наташа Ж. Драгин, <i>Срѣски књижевни језик у окриљу ѣравославне духовносѣи</i>	581
Др Радослав Љ. Ераковић, <i>Повраѣак Бране Цвеѣковића у срѣску књижевносѣи</i>	585
Мср Миона Н. Татаревић, <i>Књижевно дело Милуѣина Ускоковића</i>	590

In Memoriam

Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, <i>Пер Јакобсен (1935–2025)</i>	595
Др Љиљана Ж. Пешикан Љуштановић, <i>Марија Александровић (1972–2025)</i>	598
Упутство за припрему рукописа за штампу	603
Contents	609

UDC 821.163.41-1.09 Stojković A.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.2.1
<https://orcid.org/0000-0001-9416-9429>
<https://orcid.org/0009-0001-1955-763X>
Примљен: 6. маја 2025. године
Прихваћен: августа 2025. године

Др Дарко Ж. Тодоровић
Мср Михајло Д. Морача

ПРВИ ХЕКСАМЕТРИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ – *НА СМЕРЋ БЕЗСМЕРЋНАГО ЈОАННА РАЈЧА* АТАНАСИЈА СТОЈКОВИЋА

Задатак овог рада је да изради целовиту метричку анализу првог дела српске књижевности састављеног у хексаметрима, спева *На смерѣ безсмерѣнаго Јоанна Рајча* из пера Атанасија Стојковића. У уводном одељку представљене су све оцене изнесене у књижевној јавности о појави првог српског хексаметра и версификацији на којој се он заснива. Након кратког увида у особеност језика спева, чија је основа рускословенска али са српским и руским лексичким и морфолошким умецима, приступа се исцрпној метричкој анализи спева. У полемици са другим савременим истраживачима аутори настоје да покажу који стихови не одговарају метричком обрасцу хексаметра, испитујући притом и посебне метричке појаве.

Кључне речи: Атанасије Стојковић, хексаметар, метричка анализа.

1. Увод – РАНА КРИТИКА НА СТОЈКОВИЋЕВ ХЕКСАМЕТАР. Међу истраживачима и проучаваоцима српског песништва класицизма, *На смерѣ безсмерѣнаго Јоанна Рајча* једини је песнички састав Атанасија Стојковића (1773–1832) који је завредео нешто пажње.¹ Објављен 1802. године у Будиму,² овај спев

¹ Поред радова који ће надале бити цитирани, знамо још за оглед С. Дамјанова *Аџа-насије Стојковић: На смерѣ безсмерѣнаго Јоанна Рајча* (2002), у којем се о метричким особеностима Стојковићевог спева не говори.

² Текст спева у целини преноси и Лазар Бојић у својој *Сјоменици славних мужева славеносрпске књије (Памятникъ мужемъ у славено-сербскомъ книжеству славнымъ, 1815)* збирци животописа највиђенијих српских књижевника, међу које Бојић убраја и Рајића и Стојковића. На крају поглавља о животу Рајићевом, као својеврсне некрологе Бојић уноси три песме на смрт Рајића – Стојковићеву, Хранислављевићеву и Мушицкога. Ништа поближе не можемо рећи о Стојковићевом познанству са Рајићем. У претеклим Рајићевим писмима

представља један од првих покушаја да се у српску књижевност уведу антички размери.³ То су препознали већ и Стојковићеви савременици, његови познаници и кореспонденти. Професор естетике на Пештанском универзитету, доктор филозофије и члан више учених друштава Лудвиг фон Шедијус (Johann Ludwig von Schedius, 1768–1847), са којим је Стојковић друговао у Пешти (РАДОВИЋ 1953: 111), у својим новинама *Zeitschrift von und für Ungern* овако се изјаснио о Стојковићевом спеву:

„Прва песма (sc. *На смерѣ безсмерѣнаго Јоанна Раича*) састављена је у хексаметрима и састоји се из два одељка, названа *Плачеви*. Живим потезима испрени аутор слика туговање српског народа за овим у њих веома цењеним учењакѣм, затим узвишене врлине, књижевне заслуге и тихи живот овог славног човека, који је налик мирном потоку тамо протекао: *кројко, ѣоку водну ѣодобно, иже ѣолзаѣѣ ѣѣхо чрез' луѣи...* Иначе, референт мора да примети да су ова и наредна песма *ѣрви среѣни ѣокуѣѣѣ у херѣјском и елеѣјском раз-меру који су досад учињени на срѣском језику*” (SCHEDIUS 1803: 396–397).⁴

нема трага кореспонденције са Стојковићем, кога не помињу ни Рајићеви биографи. Старога архимандрита Стојковић је могао као младић упознати у манастиру Ковиљу, где је Рајић боравио од свог пострига 1772. године све до смрти. На ову могућност указују стихови I, 39–40 (... егда ТЫ яко отецъ обнимаю мя долго / къ Музамъ Германскимъ путешествіе благословляя си), одакле, уколико описани сусрет није тек плод Стојковићеве музе, дознајемо да се Стојковић пре одласка на студије у Гетинген 1797. године сусрео са Рајићем. Вест о Рајићевој смрти затекла га је у Будиму (I, 11–12: Ахъ! что? ТЫ ли оставивъ блаженныя южныя страны / Ангеле дивнаго мужа, Геніе РАИЧА здѣ ТЫ?), где је у то време штампао своја дела, између осталог и први том *Фисике*, којом се јавио као српски просветитељ. Међутим, Рајић је у лето 1801. године побоео и у децембру умро, не стигавши да посведочи велики просветитељски рад Стојковићев. Због тога Стојковић тужи у спеву стиховима (I, 44–46): „Почто не даде Парка ужасна, златымъ да серпомъ / вѣчноцвѣтущій вѣнецъ усѣкій юное чело / ТЫ украсиши мое?” Из предговора првом тому *Фисике* јасно је колико је Стојковић, као и сва тадашња омладина, Рајића ценио, у првом реду као историчара, који је „толико неусыпнаго труда быо употребити морао” да састави историју српског народа, али и као књижевног стилисту: „Когда бы я силу Раичева и сладость Обрадовичева языка соединити могао”, па истичући висину Рајићевог литерарног израза додаје да је Рајић подобан „высопарящему орлу” који „облаке гордо просѣца”. Осим у књижевном и просветитељском погледу, Стојковић је себе био видео и као наследника Рајићевог на положају архимандрита ковиљског, у чему га је омео митрополит Стратимировић онерасположен великим надама и незајажљивим настојањима младог Стојковића (РАДОВИЋ 1953: 112–113). Овај податак значајан је за настанак спева – лако можемо претпоставити да је Стојковић састављањем песме *На смерѣ безсмерѣнаго Јоанна Раича* хтео себе тешње да веже за архимандрита и представи се његовим миљеником, предодређеним да га наследи на архимандритском положају. У сваком случају, Стојковић је засигурно рачунао на пригодни карактер овога спева, у намери да се наметне као наследник Рајићев, испевавши му еулогију.

³ О ранијим покушајима в. Павић 1979: 248–253. Истовремено са Стојковићем, Гаврило Хранислављевић саставља у елегјским дистисима песму на Рајићеву смрт. Услед обимности Стојковићевог спева и назнаке да је напечатан *въ началѣ* 1802. године, ми му овде дајемо књижевноисторијско првенство.

⁴ „Num. 1. (sc. *На смерѣ безсмерѣнаго Јоанна Раича*) ist in Hexametern verfaßt, und besteht aus zwey Antheilungen, Klagen genannt. Mit sehr lebhaften Zügen schildert der geistvolle

Ако је Шедијус Стојковићеве и Хранислављевићеве стихове назвао „срећним покушајима”, Лукијан Мушицки био је нешто уздржанији. Препоручен Јернеју Копитару од стране митрополита Стратимировића за кореспондента за српске књижевне и језичке ствари, Мушицки је, пославши Копитару, између осталог, и Стојковићев спев, кратко додао: „Стојковић и проф. Хранислав (тј. Хранислављевић) окушали су се такође у латинским размерима, али без углађености (и наводи примере)” (JAGIĆ 1885: 238–239).⁵ Треба имати у виду да је у истој пошиљци Мушицки послао Копитару и своје саставе у „латинском” метру, што га је, можебити, навело да Стојковићеве стихове оцени као „неуглађене”.⁶

Слично је било мишљење Стеријино. У свом *Слојомерију* (1854), кратком огледу о класичном метру у српском песништву, Стерија примећује да се Стојковић „управо није држао никакви правила, а Хранислав примио је немачки начин стиховорства, узевши за основ само гласоудареније”, те додаје: „и ја, некадашњи Стојковићеве музе усхићени почитатељ, морао сам га доцније жалити, што пишући тако виспирени спев није се и за правилну одећу постарао” (Ружић 1974: 83). Овде је неопходно приметити две ствари. Прво, оно што Стерија назива „немачким начином стиховорства” које за основ има „гласоудареније” (према нем. *Lautstoß*) стварно је акценатска версификација, односно версификаторни систем у којем *удар* (лат. *ictus*) пада на наглашени слог и чини га, условно говорећи, дугачким. Док је у античкој метрици версификација била квантитативна, што ће рећи да су слогови били дуги или кратки у зависности од дужине вокала и положаја слога унутар стиха, класицистичко песништво европских књижевности 18. века морало је, будући да је гласовна дужина престала да буде функционални

Vf. die Trauer der serbischen Nation um diesen ihren so sehr geschätzten Gelehrten, dann die erhabenen Tugenden, die literarischen Verdienste, und das stille Leben des Verklärten, das einem sanften Bache gleich dahin floß: Krotko, toku vodnu podobno, izse polzajet ticho csrez lugi &c. Uebrigens muss Ref. bemerken, daß dieses und das folgende Gedicht Num. 2. (sc. Црѣтѣ на гробѣ Іоанна Раича од Гаврила Хранислављевића) *die ersten glücklichen Versuche in der heroischen und elegischen Versart sind, welche man in der serbischen Sprache noch bisher gemacht hat.*“
Текст подвукли аутори рада.

⁵ „Stojković und Prof. Chranislaw (sonst Chranislawlewic) haben auch lateinische metra versucht, aber sine lima (et adducit exempla).“ Текст у заградама дописао је Копитар, шаљући Јосифу Добровском сажет извадак из писма Мушицког.

⁶ Оду Мушицког Шедијус, који је у Пешти Мушицком био професор, такође помиње, премда не казује ништа о њеним метричким особинама, с разлога, претпостављамо, што није дата у класичном размеру. Версификација је силабичка, а стихови су организовани у терцете (10–10–9) обједињене у секстине са римованом схемом aabccb – Овде смо се повели за М. Павићевем, који ауторство овог критичког осврта на три спева српских песника приписује Шедијусу (1979: 265). Међутим, овај одељак (SCHEDIUS 1803: 395–398) потписан је иницијалима Т. Р. А. К, које је немогуће разрешити. Георгије Мушицки, синовац Лукијана Мушицког и приређивач његових сабраних дела, у примедбама уз спев *На смрти Јоанна Раича* Мушицког, наводи извесног Јована Лазаревића као аутора овог прилога у Шедијусовом часопису (Мушицки 1840: 203).

носилац ритма у великом броју европских језика, да квантитативни образац одмени акценатским, те да на место дугих слогова постави наглашене. Нова акценатска версификација, једнако у оквирима античких размера, односно стопа, најпре се на делу јавила у немачкој књижевности. Ф. Г. Клопшток (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724–1803) сковао је у свом религиозном спеву *Месија* (1748), чија је версификација пресудно утицала на немачко песништво 18. века, управо овај акценатски, дактилско–трохејски хексаметар, у којем је дужина одмењена акцентом. Њега чини шест стопа од по три или два слога са акцентом на првом слогу стопе. Клопштоков хексаметар био је веома пријемчив немачком уху, јер се, услед подударана акцената у поезији са њиховим положајем у говорном језику, читао готово као проза. Против нове акценатске версификације саставио је Ј. Х. Фос (Johann Heinrich Voß, 1751–1826) превод *Одисеје* (1781) у версификационом систему заснованом на одређеним лингвистичким начелима. Наиме, Фос је осмислио систем правила према којем би дужина сваког слога већ унапред била одређена, а рачунао је и са позицијом, односно са, сходно класичном метричком образцу, позиционим дужењем слога чији се самогласник налази пред сугласничком групом. Веома компликован, а понегде и произвољан, Фосов систем међу немачким песницима није прихваћен.⁷ Сличан покушај у српској књижевности представља управо Стеријино *Слојомерије*, у коме Стерија, попут Фоса, излаже становиште да се састави у античким стопама морају придржавати квантитативне версификације. Томе у прилог Стерија прилаже кратак оглед о прозодији српског језика и један властити препев одељка из Овидијевих *Писама с Понија*⁸ урађен према мерилима квантитативне версификације. Као што је познато, ни Стеријин систем – донекле и анахрон, будући да је осмишљен у време када у српској књижевности превладава романтизам, а у песништву силабизам – није заживео.

У руској књижевности, са којом би Стојковићев спев, због употребе рускословенског језика и живих културних односа, требало да стоји у најтешњем односу, такође је дошло до усвајања античке метрике у виду акценатске версификације. Теоријски основ нове класицистичке версификације најпре је поставио В. К. Тредијаковски (Василий Кириллович Тредиаковский, 1703–1767) у расправи *Нови и крајњи начин састављања руских сјихова* (*Новый и крайний способ к сложению российских сѣихов*, 1735), а недуго потом и М. В. Ломоносов (Михаил Васильевич Ломоносов, 1711–1765) у *Писму о љавилима руској сјихојворсјива* (*Письмо о љавилах российской сѣихојворсјива*, 1739). Управо у *Писму* Ломоносов први као пример даје неколико хексаметарских образаца, у којима је, као и у немачком класицистичком песништву, дужина одмењена акцентом, па хексаметар заправо представља шестостопни дактилско–трохејски стих. Ипак, овај стих уводи тек Тредијаковски 1766. године објављивањем свог обимног епа *Телемахига, или сјѣран-*

⁷ Опширније о историји немачке версификације в. NOEL: 2006.

⁸ Ов. Pont. II, 10; в. Ружић 1974: 93–95.

(Ружић 1974: 29–30; Павић 1979: 261–265; KRAVAR: 1984/1985: 371). Међутим, како је досад испитан тек незнатан број стихова, овај рад, наслањајући се на претходне, има за задатак да представи целовиту метричку схему Стојковићевог спева и с њом у вези неколике проблеме.

2. ЈЕЗИК СПЕВА. Премда је Л. Шедијус Стојковићеве стихове назвао „првим срећним покушајима у херојском метру... који су досад учињени на српском језику”, језик спева *На смерѣ безсмерѣнаѣ Иоанна Раича* у основи је рускословенски. Прихваћен међу Србима у Угарској у првој половини 18. века, рускословенски је као књижевни језик постепено потискиван из јавног живота и књижевности, да би опстао у окриљу српске цркве, где се одржао до данас. Отуда се овај језик у историји књижевности назива и црквенословенским језиком, а подразумева руску редакцију старословенског језика. Раздобље рускословенске књижевности у Срба, угрубо, потрајало је неких четрдесет година, од 1740. до 1780. године (УЊЕГАУН 1995: 21),¹³ када рускословенски одмењује славеносрпски тип књижевног језика, који се јавља шездесетих година 18. века, а за свој програмски текст има Орфелинов *Славеносербски маџазин* из 1768. године. Настао из просветитељских побуда и потребе да садржај писане речи буде приступачан свима, славеносрпски језик заправо представља постепено посрбљавање рускословенског језика (Младеновић 1988: 109–111), али и руског књижевног језика 18. века, којег је од рускословенског било тешко разлучити, а извршио је једнако знатан утицај на језик српске књижевности.

Стојковићев спев, објављен 1802. године, дакле у доба када се рускословенски језик повлачи из књижевности и уступа место славеносрпском, ипак није анахрона или назадњачка појава.¹⁴ При одабиру језика Стојковић је имао у виду класицистичку теорију стила, односно поделу на високи, средњи и ниски стил, према којој сваки стилски регистар захтева нарочити књижевнојезички проседе. Таква подела јавила се у Русији у 18. веку, а примила се и у српској књижевности (Павић 1979: 127–130). Како спев *На смерѣ безсмерѣнаѣ Иоанна Раича* по својим жанровским одликама припада поезији високог стила,¹⁵ и језик којим је Стојковић састављао спев имао је бити рускословенски.

¹³ Унбегаунову периодизацију махом прихватају и потоњи истраживачи (Младеновић 1973; Толстој 2004: 158).

¹⁴ Премда класицистички у погледу версификације, спев *На смерѣ безсмерѣнаѣ Иоанна Раича* показује многе црте предромантизма, који се у српској књижевности јавља готово истодобно. Као и у другим делима Стојковићевим, најпре у романима, и у спеву наглашен је култ природе у склопу монистичке слике света, а осећајност је сасвим сентиментална (Павић 1991: 14). Поред тога, један од основних мотива спева је „метафизика смрти”, иначе веома распрострањен код српских предромантичара (ibid. 72–76). Оно што спев јасно одељује од предромантичарског проседа јесте рускословенски језик и класицистичка метрика.

¹⁵ Спев *На смерѣ безсмерѣнаѣ Иоанна Раича* жанровски је тешко одредити. На формалном плану, хексаметар, називан још и херојским стихом, у грчко-римској књижевности првенствено је стих епског песништва. Осим у Хомеровим еповима, *Илијади* и *Одисеји*, или

Рускословенски језик пева ипак није чист (KRAVAR 1984/1985: 371), већ је прошаран русизмима и србизмима. Уз то, спев је напечатан грађанском ћирилицом, а не, како би се дало очекивати, црквеном. Нарочиту потешкоћу овде представља задатак да се рускословенски разлучи од славенизованог руског књижевног језика 18. века (УНБЕГАУН 1995: 41–42). Упитно је у коликој мери је сам Стојковић имао свесну намеру да се њима користи оделито, односно да одлике славенизованог руског не припушта у рускословенски.¹⁶ У основи, спев *На смерѣ безсмерѣнаго Иоанна Раича* ипак је састављен на рускословенском: историјска времена су очувана (аорист, перфекат углавном грађен са помоћним глаголом, имперфекат), инфинитив глагола завршава се на *-ѣи*, јављају се типично рускословенске речи непознате руском (*аще, сице, яко*), премда долази и до лексичке синонимије, када једна реч припада рускословенском а друга руском речнику (рс. *живоѣѣ* – рус. *жизнь*). Недостају пак неке карактеришуће одлике рускословенске синтаксе, попут апсолутног датива и конструкције *еже* + инфинитив, те синтакса уопште више одговара руској него рускословенској. Лексика је у великој мери рускословенска, са понеким изузецима, међу којима су српске и руске речи те хибридни облици, настали спајањем морфолошких одлика српског, руског и рускословенског језика.¹⁷ Питање језика, о којем овом

Вергилијевој *Енеиди* и Лукановом *Грађанском рајѣ*, хексаметар је основни стих и дидактичког песништва, Хесиодових *Послова и дана*, те Лукрецијевог филозофског пева *О ѣприродѣ*. Формално је обележје и буколског песништва Теокрита и Вергилија, али и римске сатире (Луцилије, Хорације, Персије, Јувенал). У склопу са другим размерима хексаметар постаје стих елѣгије и епиграма (хексаметар и пентаметар) или оде (хексаметар и јампски диметар). Као што смо видели, хексаметар је у и немачкој и руској књижевности 18. века био првенствено стих епског песништва (Клопштоков *Месија* и *Телемахѣ* Тредијаковског). Међутим, Стојковићев спев свакако није еп, било херојски било дидактички, не припада, премда се у њему могу наћи описи пасторалног крајолика, ни буколском песништву, а поготову не сатири. По свом садржају (песме је подељена на два „плача“) он донекле одговара елѣгији, иако му за то недостаје главно жанровско обележје – елѣгијски дистих. На тематском пољу спев показује црте својствене елѣгијском, похвалном и филозофском песништву. Ка лирици упућује веома лични карактер пева. У другим европским књижевностима једино је жанр оде успео да обухвати, често у једној песми, сасвим различите тематске целине. Оно што спев *На смерѣ безсмерѣнаго Иоанна Раича* одлучно одељује од европске оде 18. века јесте управо хексаметар, јер су се песници ода понајвише користили хорацијевским и пиндаровским лирским размерима. Стога, како је Стојковићева песма у историји наше књижевности још увек жанровски неодређена, ми је у овом раду означавамо неутралним термином „спев“, за шта имамо упориште код других истраживача (уп. Павић 1979: 254; 261–263).

¹⁶ Примера ради, Б. Унбегаун примећује да је језик Трлајића „сумњива мешавина“ која „за Трлајића представља црквенословенски“, а одликује га велики „број српских, страних, а нарочито руских речи“, као и „обилје веома чудних сложеница“ (1995: 91). Премда још увек није испитан, језик Стојковићевог пева на први поглед веома је близак оном Трлајићевог песништва.

¹⁷ Тек за пример овде издвајамо неколико речи које не припадају рускословенској лексички: I, 26 – *ѣредковѣ* (русизам); I, 29 – *краски* (русизам); I, 42 – *ѣокрѣвѣнѣ* (хибридни облик); I, 78 – *соводѣ* (етимолошки неоправдано русизирање); I, 89 – *ѣоѣомѣ* (србизам);

приликом није могуће детаљно говорити, од одсудног је значаја за метричке проблеме – тамо где Стојковић понајвише изневерава рускословенски јесте прозодија.¹⁸ Будући да је језик спева у основи рускословенски, у испитивању метричке схеме пошли смо од разумне претпоставке да спев подлеже рускословенском, односно руском акценатском систему, те смо према њему одмерили метричку ваљаност стихова.¹⁹

3. МЕТРИЧКА АНАЛИЗА.²⁰ Спев *На смерѣ безсмерѣнаѣо Јоанна Раича* састављен је у 167 стихова. Од тог броја четири стиха заправо су полустихови и нису у хексаметарском размеру.²¹ Преостали стихови су, условно говорећи, хексаметари, дакле њихова метричка структура замишљена је као хексаметарска, иако неретко долази до одступања од правилне схеме. Ради прегледности, хексаметре сврставамо у силабичке скупине од дванаест до седамнаест слогова,²² чији број варира у зависности од смене дактила и спондеја.²³ Хексаметар у којем је свака стопа спондеј бројао би, тако, дванаест

II, 14 – *развалина* (србизам или русизам); II, 21 – *еѣова* (хибридни облик); II 25 – *коихъ* (србизам); II, 34 – *изѣдубленный* (хибридни облик); II, 39 *ѣокрывенный* – (хибридни облик); II, 48 – *ѣодлунный* (калк); II, 54 – *сущесѣivenessѣ* (русизам) итд.

¹⁸ Колико је труда стајало српске песнике да творе „славјанске” стихове сведочи Мушички у писму Копитару: „Просодија старог словенског језика прави српском пјеснику необично многе и велике потешкоће... он мора да је учи из библије, из црквених књига, које су све акцентиране, и из руских пјесника; а мора имати и рјечнике са акцентима и библијским конкорданцама” (нав. према Ђоровић 1999: 329–330).

¹⁹ Спроводећи доследно акценатски систем рускословенског, Стерија је засигурно могао да уочи одступања која је Стојковић начинио, те се, можда, баш у томе крије смисао његове критике да се Стојковић „није држао овде никакви правила” (Ружић 1974: 29).

²⁰ Позната су нам четири рада у којима је дата метричка анализа једног броја стихова. Рајковић у својој анализи даје метричку схему стихова I, 1–3, II, 12 (1879: 143–144), Павић доноси највише примера: II, 20–24, 36–37, 51, 61 (1979, 264–265), Ружић првих неколико стихова спева: I, 1–3, 5–6 – испуштање четвртог стиха наоко је случајно (1974, 29–30) – а Кравар тек прва два стиха: I, 1–2 (1984/85: 371).

²¹ У питању су два осмерца (I, 81; II, 68) структуре: – у | – у | – – , један шестерац (I, 90) структуре – у | – – | – , и један петерац (I, 17) структуре – у | – – .

²² М. Павић погрешно примећује (1979: 264) да се број слогова у хексаметру може кретати између тринаест и седамнаест, заборављајући на спондијак, односно хексаметар чија је претпоследња стопа спондеј. Не само да се спондијаци у спеву јављају већ и сам први стих спева, премда је стих у целости састављен од спондеја уистину редак, броји дванаест слогова (уп. Enn. Ann. 31; Catull. 116. 3).

²³ Правог спондеја у Стојковићевом спеву нема. Будући да не подразумева стопу од два дуга, сваки спондеј је у ствари трохеј, односно састоји се, у класицистичком версификационом систему, од једног дугог и једног кратког слога (– у), где – стоји заиста за наглашен, а у за ненаглашен слог. Ипак, ради саобразности са метричком схемом хексаметра, ми ћемо сваку двосложну стопу бележити као спондејску (– –), како то чине и други аутори. Оне пак двосложне стопе у којима је први слог ненаглашен а други наглашен бележимо као јамбе (у –) како бисмо потцртали огрешење о хексаметарску схему. Поред тога, морамо одбацити претпоставке Ж. Ружића да се спондеј остварује не само акценатски већ и позиционо: „рекло би се да Стојковић у тој песми намешта трохејске речи испред сугласничких група

слогова, а трохеј седамнаест. Управо овим варирањем броја слогова у стиху²⁴ Стојковић је учинио први корак ка напуштању силабизма у српској поезији и установљењу класицистичке версификације (Павић 1979: 263).

Дванаестерачки хексаметар јавља се само једанпут, на почетку спева (I, 1). Својим спорим ритмом он наговештава значај и достојанственост садржине науштрб правилне акцентуације.

Что сей краткій и беспокóйный сонъ значить?²⁵ -- | -- | == | -- | == | - x

Ако бисмо пак пратили правила рускословенске акцентуације, схема не била би хексаметарска, већ сасвим неправилна:

Что сей краткій и беспокóйный сóнь значить?²⁶ -- | -- | - u u | -- | = | - x

*

Хексаметара у тринаест слогова спев броји девет, од којих само један (II, 54) има хексаметарску схему. Метричке схеме осталих тринаестераца, ако би рускословенска акцентуација била доследно спроведена, не дају правилне хексаметре:

I, 86

и да сѣдѣть подѣ сѣнїю дрѣвѣ высочайшихъ	-- == == == - u u - x
и да сѣдѣть подѣ сѣнїю дрѣвѣ высочайшихъ	<u>- u u</u> == <u>- u u</u> - u u - x ²⁷

II, 8

собрѣвъ, Сѣрдца рóда ўкрашѣти желѣше	-- == -- -- - u u - x
собрѣвъ, Сѣрдца рóда ўкрашѣти желѣше	<u>u</u> <u>u</u> -- -- - u u - x

да би позицијом добио спондеје” (1974: 30). Осим што не произилази из анализе, таква тврдња претпоставља и један акценатско–квантитативни систем где „дужина” не би зависила од акцента већ од положаја слога унутар стиха, што, дакако, у акценатској версификацији какву проводи Стојковић није могуће. Истог мишљења је и Кравар: „i to bez obzira na raspored dužina, bilo „prirodnih” ili „položajnih”, što znači da su oba dvostiha (sc. прва два), baš kao i analogni njemački i ruski uzori u ono vrijeme, građeni izrazito akcenatski, iako ne svagda sasvim pravilno” (1984/5: 371).

²⁴ Различном сменом дактила и спондеја постиже се „разноврстан синтаксичко–интонациони ток” (Ружић 1974: 30).

²⁵ Рајковић, који доследно бележи акценатску вредност слога и спондеје одмењује трохејима, сматра да у првом стиху недостаје једна стопа, те добија схему неправилног пентаметра: -- | - u | u | - u | - u (1879: 143). Према Ружићу, метричка схема првог стиха је -- | -- | -- | -- | - x (1974: 30), а према Кравару, -- | - u | -- | -- | - x (1984/5: 371).

²⁶ Једносложне речи имају у Стојковићевом спеву општи нагласак, што значи да metri causa могу бити наглашене или ненаглашене, премда именице, као што је у овом стиху случај, ређе потпадају под ово правило. О општем нагласку в. ниже. Такође, вишесложне речи, оне од четири или више слогова, често примају на себе два нагласка, о чему в. ниже.

²⁷ Доследним спровођењем рускословенске акцентуације стих излази на неправилан пентаметар.

II, 31

дру́гъ и твоѣ Мо́нашество́ зерка́ло лѣжитъ²⁸

— u u | — — | — — | — — | — x

дру́гъ и твоѣ Мо́нашество́ зерка́ло лежитъ

— u u | — — | — — | — — | — u —

II, 36²⁹

Но́ что пла́чемъ сме́рть она́го, иже не у́мре

— — | — — | — — | — — | — u u | — x

Но́ что пла́чемъ сме́рть она́го, иже не у́мре

— — | — — | — — | — u u | — u u | — x

II, 40

въ зе́мнѣмъ пра́съ и́стлѣва́ти тѣ́лу подо́бно

— — | — — | — — | — — | — u u | — x

въ зе́мнѣмъ пра́съ и́стлѣва́ти тѣ́лу подо́бно

u — | — — | — — | — — | — u u | — x

II, 45

гро́бовъ ю́долю. Мы е́ще на ко́раблѣ мѣ́ра

— — | — — | — — | — — | — u u | — x

гро́бовъ ю́долю. Мы е́ще на ко́раблѣ мѣ́ра

u — | u — | — — | — — | u u — | — x

Два тринаестерца добијена су скраћивањем последње стопе. Последња стопа (лат. *clausula*) у античком хексаметру је спондеј или трохеј, будући да је последњи слог двогуб (лат. *ansep̄s*), односно може бити дуг или кратак. Међутим, понеки Стојковићев хексаметар краћи је за један слог у последњој стопи. Према античкој метричкој номенклатури такав стих назива се катаlecticки.³⁰ У следећа два примера, уочавамо једносложну последњу стопу:

II, 5

пра́вья вѣ́ры ле́житъ мѣ́сто да́вшее жизнь³¹

— u u | — — | — — | — — | — u u | —

II, 47

ко́леблю́щимъ ся во́льны. Здѣ́ сѣ́нь, во́йна и гладѣ́.

— — | — u u | — — | — — | — u u | x

*

Хексаметара са четрнаест слогова укупно је тридесет и седам. Они долазе у следећим схемама:

— — | — — | — u u | — — | — u u | — x (11x)

— — | — u u | — — | — — | — u u | — x (11x)

— u u | — — | — — | — — | — u u | — x (5x)

— — | — — | — — | — u u | — u u | — x (4x)

— — | — u u | — — | — u u | — — | — x (2x)

²⁸ Покушавајући да у што већем броју стихова препознамо хексаметарску схему, ми смо тако поступили и у овом примеру. Ипак, Стојковић је, по свој прилици, стих спевао као неправилан пентаметар: дру́гъ и твоѣ Мо́нашество́ зѣркало ле́житъ. На то нас упућује стих II, 16, где реч *зеркало* има акценат на антепенултими, као и необичност да вишесложна реч која носи два акцента други прима на ултими. О вишесложним речима са два нагласка в. ниже.

²⁹ Павић у својој анализи даје прву, хексаметарску схему (1979: 264).

³⁰ Једносложна клаузула не јавља се само у тринаестерцима, већ се може наћи и у стиховима I, 10 (*вои́ль*) и I, 35 (*ои́нь*).

³¹ Именица *жизнь*, међутим, може се рачунати и двосложно, ако се узме да је назал слоготворан.

--|--| - u u | - u u | --| - x (1x)
 --| - u u | - u u | --| --| - x (1x)
 - u u | --| - u u | --| --| - x (1x)
 - u u | - u u | --| --| --| - x (1x)

Међу њима издвајамо следеће у којима долази до огрешења о руско-словенски акценатски систем:

I, 15

попрека́нья терпѣ́вши. О́ вы Ку́мва́ла стру́ны --| - u u | --| - u u | --| -x
 попрека́нья терпѣ́вши. О́ вы Ку́мва́ла струны́ --| - u u | --| - u u | --| u-

I, 49

бе́зъ не́гоже дѣ́вная смѣ́ртныхъ дѣ́ла бы бы́ла --| --| - u u | --| - u u | - x
 бе́зъ не́гоже дѣ́вная смѣ́ртныхъ дѣла́ бы бы́ла --| --| - u u | --| u-u | - x

I, 58

Сѣ́рдце на́ше слѣ́дуетъ въ кру́ги го́рныя не́бесъ --| --| - u u | -- | - u u | -x
 Сѣ́рдце на́ше слѣ́дуетъ въ круги́ го́рныя небесѣ́ --| --| - u u | u- | - u u | u-

I, 66

жѣ́вотъ? что́ терпѣ́нїе? смѣ́рть? Ах! до́лженствоваше́л' --| --| - u u | --| - u u | - x
живо́тъ? что́ терпѣ́нїе? смѣ́рть? Ах! до́лженствоваше́л' u- | --| - u u | --| - u u | - x

I, 69

ди́койшущи́хъ ТЯ ны́нѣ при Бо́зѣ въ небе́сѣхъ³² --| --| --| - u u | - u u | -x
 ди́койшущи́хъ ТЯ ны́нѣ при Бо́зѣ въ небесѣ́хъ --| --| --| - u u | - u u | u-

I, 75

ча́до твоѐ во сынѣ́хъ ны́нѣ ща́стная Ру́мо - u u | --| -- | --| - u u | - x
 ча́до твоѐ во сынѣ́хъ ны́нѣ ща́стная Ру́мо - u u | --| u- | --| - u u | - x

I, 82

Ца́рю пла́менный дне́! дай гробу́ тѣху теплоту́ --| - u u | --| --| - u u | -x
Ца́рю пла́менный дне́! дай гробу́ тѣху теплотѣ́ u- | - u u | --| --| - u u | u-

I, 85

Зе́мле! По́здны пото́мцы да́ слѣ́таются къ гробу́ --| - u u | --| --| - u u | - x
Земле́! По́здны пото́мцы да́ слѣ́таются къ гробу́ u- | - u u | --| --| - u u | - x

I, 89

Ро́ду и Це́ркви. Про́сти на́шѣ Учи́телю! про́сти - u u | --| -- | --| - u u | -x
 Ро́ду и Це́ркви. Прости́ на́шѣ Учи́телю! прости́ - u u | --| u- | --| - u u | u-

II, 7

На́ Росѣ́йскихъ Благоче́стїя по́ляхъ онѣ́ цвѣ́ты --| --| --| - u u | - u u | - x
 На́ Росѣ́йскихъ Благоче́стїя поля́хъ онѣ́ цвѣты́ --| --| --| - u u | u-u | u-

II, 12³³

Кро́тко, то́ку во́дну подо́бно, и́же полза́еть --| --| - u u | --| - u u | -x

³² Овде, као и у стиху II, 31, Стојковић је вероватно саставио неправиан пентаметар: ди́койшущи́хъ ТЯ ны́нѣ при Бо́зѣ въ небе́сѣхъ. Вишесложна реч која носи чак три акцената била би јединствена појава у метрици пева.

³³ Према тврди да овај стих „рамље”, Рајковић нуди схему која одговара претпостављеној Стојковићевој, тј. схеми правилног акценатског хексаметра, не примећујући да је Стојковић померио нагласак у речи *ползаеиѣ* (1879: 144).

Крѡтко, току водну подобно, иже <u>пѡлзаеть</u>	-- -- - u u -- <u>- u -</u> <u>u u</u> ³⁴
II, 21	
прѣко грѡба Егѡва нѡщи дѣко- <u>шествуютъ</u>	-- - u u -- -- <u>- u u</u> <u>- x</u>
прѣко грѡба Егѡва нѡщи дѣко- <u>шествуютъ</u>	-- - u u -- -- <u>- u -</u> <u>u u</u>
II, 28	
Рѡдъ любѡвѣю вѣсь къ Немѹ горящѣй за <u>всѣгда</u>	-- - u u -- -- - u u <u>- x</u>
Рѡдъ любѡвѣю вѣсь къ Немѹ горящѣй за <u>всегдѣ</u>	-- - u u -- -- - u u <u>u -</u>
II, 30	
<u>Нѣмый</u> грѡбъ? под нѣмже законѣ! воѣнь и вѣрный	<u>--</u> -- - u u -- - u u - x
<u>Нѣмый</u> грѡбъ? под нѣмже законѣ! воѣнь и вѣрный	<u>u -</u> -- - u u -- - u u - x
II, 32	
<u>Нѣмый</u> грѡбъ; отъ кѹду не вѡзвращаютъ прѣжде	<u>--</u> -- - u u -- - u u - x
<u>Нѣмый</u> грѡбъ; отъ кѹду не вѡзвращаютъ прѣжде	<u>u -</u> -- - u u -- - u u - x
II, 34	
слѣзъ горчайшихъ, текѹщихъ изъ изглѹбленныхъ <u>ѡчесъ</u>	-- -- - u u -- - u u <u>- x</u>
слѣзъ горчайшихъ, текѹщихъ изъ изглѹбленныхъ <u>ѡчесъ</u>	-- -- - u u -- - u u <u>u -</u>
II, 41	
Нѣ, не! <u>живеть</u> РАИЧЬ во <u>сѣрдцахъ</u> дѡбрыхъ всѣхъ Сѣрбовъ	-- -- - u u -- - u u - x
Нѣ, не! <u>живѣтъ</u> РАИЧЬ во <u>сѣрдцѣхъ</u> дѡбрыхъ всѣхъ Сѣрбовъ	-- <u>u -</u> - u u <u>u -</u> - u u - x
II, 43	
Нѡ он <u>живеть</u> ѣ душѣю во <u>ѣномъ естѣствѣ</u>	-- -- - u u <u>- u u</u> <u>- x</u>
Нѡ он <u>живѣтъ</u> ѣ душѣю во <u>ѣномъ естѣствѣ</u>	-- <u>u -</u> - u u <u>u - u</u> <u>u -</u>
II, 59	
ѣ ужъ съ нѣмъ отвѣрзе смѣрти <u>времѣнныя</u> дѣверы	-- -- - u u <u>- u u</u> - x
ѣ ужъ съ нѣмъ отвѣрзе смѣрти <u>времѣнныя</u> дѣверы	-- -- - u u <u>- u u u</u> - x
II, 62	
<u>перстомъ</u> нѣизмѣримѡсть бѣзконѣчну <u>мѣриши</u>	<u>--</u> -- - u u -- <u>- u u</u> <u>- x</u>
<u>перстомъ</u> нѣизмѣримѡсть бѣзконѣчну <u>мѣриши</u>	<u>u -</u> -- - u u -- <u>- u -</u> <u>u u</u>
II, 69	
РАИЧЬ тамъ <u>живѣтъ</u> . Ёсли бы нѣ жилъ: Мысль ужасна!	- u u <u>--</u> - u u -- -- - x
РАИЧЬ тамъ <u>живѣтъ</u> . Ёсли бы нѣ жилъ: Мысль ужасна!	- u u <u>u -</u> - u u -- -- - x
II, 71	
ѣ въ <u>самыхъ</u> обѣтелехъ нѣмерцаѹща свѣта	<u>--</u> <u>--</u> - u u -- - u u - x
ѣ въ <u>самыхъ</u> обѣтелехъ нѣмерцаѹща свѣта	<u>=</u> <u>- u u</u> - u u -- - u u - x

*

Хексаметара са петнаест слогова има педесет и девет. Њихове схеме су следеће:

- u u | -- | - u u | -- | - u u | - x (15x)
 -- | - u u | -- | - u u | - u u | - x (12x)

³⁴ Схема последње две стопе могла би се обележити и на следећи начин: -- | - u u. Овом схемом избегли бисмо неакцентовану последњу стопу, односно стопу без дужине, но хексаметар свеједно не бисмо добили, јер би се у последњој стопи налазила три слога. Исто важи и за све наредне примере у којима смо последње две стопе бележили - u - | u u.

- u u | - - | - - | - u u | - u u | - x (10x)
 - u u | - u u | - - | - - | - u u | - x (7x)
 - - | - u u | - u u | - - | - u u | - x (4x)
 - - | - - | - u u | - u u | - u u | - x (4x)
 - u u | - - | - u u | - u u | - - | - x (2x)
 - u u | - u u | - u u | - - | - - | - x (1x)
 - u u | - u u | - - | - u u | - - | - x (1x)
 - - | - u u | - u u | - u u | - - | - x (1x)
 - u u | - - | - u u | - u u | - u u | - (1x)
 - u u | - u u | - - | - u u | - u u | - (1x)

У наредним стиховима долази до одступања од рускословенске акцентуације:

I, 18

Добрый нашъ РА́ИЧЬ! му́дрецъ всякія чéсти достóйный

- u u | - - | - - | - u u | - u u | - x

Добрый нашъ РА́ИЧЬ! мудрэцъ всякія чéсти достóйный

- u u | - - | u - | - u u | - u u | - x

I, 19

уже со́вершилъ. О! когд́а намъ учíteль духо́вный - u u | - - | - - | - u u | - u u | - x

ужé со́вершилъ. О! когд́а намъ учíteль духо́вный u - u | u - | - - | - u u | - u u | - x

I, 35

Въ Сёрдцѣ моёмъ юно́шскомъ леж́аше сумн́ительный о́гнь

- u u | - - | - u u | - u u | - u u | -

Въ Сёрдцѣ моёмъ юно́шскомъ леж́аше сумн́ительный о́гнь

- u u | = | - u u u | - u u | - u u | -

I, 38

как' румянились и горѣли ланиты мо́я

- - | - u u | - u u | - u u | - - | - x

как' румянились и горѣли ланиты мо́я

- - | - u u | - u u | - u u | - - | u -

I, 44

Пóчто не да́де Па́рка уж́асна, зла́тымъ да сёрпомъ - u u | - - | - u u | - - | - u u | - x

Почтó не да́де Па́рка уж́асна, златымъ да сёрпомъ u - u | - - | - u u | - - | u - u | u -

I, 45

вѣчноцвѣту́щий вѣне́цъ усѣ́бкѣй ю́ное че́ло - u u | - u u | - - | - - | - u u | - x

вѣчноцвѣту́щий вѣне́цъ усѣ́бкѣй ю́ное чело́ - u u | - u u | - - | - - | - u u | u -

I, 55

лѣтъ предъ потóпомъ б́ывшихъ — Б́уди — Прі́ими и з́ато

- u u | - - | - - | - - | - u u | - u u | - x

лѣтъ предъ потóпомъ б́ывшихъ — Б́уди — Прі́ими и з́ато

- u u | - - | - - | - - | - u u | u - u | - x

I, 67

то́ отъ ТЕБѢ́ учíти? Зр́и как' из' рóда тво́его - u u | - - | - - | - u u | - u u | - x

то́ отъ ТЕБѢ́ учíти? Зр́и как' из' рóда твоего́ - u u | - - | - - | - u u | - u u | u -

I, 76

Д́ень уж' воста́етъ. О́ко егó восхóдитъ на вóстокъ. - u u | - - | - u u | - - | - u u | - x

Д́ень уж' воста́етъ. О́ко егó восхóдитъ на востóкъ. - u u | u - | - u u | - - | - u u | u -

I, 77

Ўтрени пѣсни слышу во лѣсѣхъ. Красно есть ютро. — u u | — — | — u u | — — | — u u | — x

Ўтрени пѣсни слышу во лѣсѣхъ. Красно есть ютро. — u u | — — | — u u | u — | — u u | — x

I, 80

Гдѣ вчера восхитѣвшій мя цвѣтокъ? Он оцвѣте уж' — — | — u u | — u u | — — | — u u | — x

Гдѣ вчера восхитѣвшій мя цвѣтокъ? Он оцвѣте уж' — — | — u u | — u u | u — | — u u | — x

I, 83

цвѣти³⁵ да растутъ весны на нёмъ; да Сѣрбская іюность — u u | — u u | — — | — — | — u u | — x

цвѣти да растутъ весны на нёмъ; да Сѣрбская іюность u — u | u — u | — — | — — | — u u | — x

I, 84

іхъ слезы обливати возмо́жетъ. Буди му мя́гка — — | — u u | — u u | — — | — u u | — x

іхъ слезы обливати возмо́жетъ. Буди му мя́гка — — | — u u | — u u | — — | — u u | u —

I, 88

добродѣтелей подража́телми вѣрными Ца́рю — — | — u u | — — | — u u | — u u | — x

добродѣтелей подража́телми вѣрными Ца́рю — — | — u u | — — | — u u | — u u | u —

II, 13

ти́хо чрез' лу́ги. О́нь не но́ситъ на во́лнахъ шумящихъ — u u | — — | — — | — u u | — u u | — x

ти́хо чрез' лу́ги. О́нь не но́ситъ на во́лнахъ шумящихъ — u u | — — | — — | — u u | u — u | — x

II, 18

вя́щей рѣцѣ струй кріста́лныя въ вѣ́чность са́мую — u u | — — | — — | — u u | — u u | — x

вя́щей рѣцѣ струй кріста́лныя въ вѣ́чность са́мую — u u | — — | — — | — u u | — u — | u u

II, 22

У́ныва́етъ за Ны́мъ безлі́стная фру́шка го́ра — — | — u u | — — | — u u | — u u | — x

У́ныва́етъ за Ны́мъ безлі́стная фру́шка го́ра — — | — u u | — — | — u u | — u u | u —

II, 23

Воздыха́ютъ за Ны́мъ и ра́вная Ба́чка по́ля — — | — u u | — — | — u u | — u u | — x

Воздыха́ютъ за Ны́мъ и ра́вная Ба́чка по́ля — — | — u u | — — | — u u | — u u | u —

II, 25

брѣ́зи при ко́ихъ о́нь уеди́ненъ му́дрѣ живя́ше — u u | — — | — u u | — — | — u u | — x

брѣ́зи при ко́ихъ о́нь уеди́ненъ му́дрѣ живя́ше — u u | — — | — u u | u — | — u u | — x

II, 29

Ро́дь, егѣ́же Онъ сѣ́ра оста́ви. Чтѣ́ намъ оста́етъ — — | — u u | — u u | — — | — u u | — x

Ро́дь, егѣ́же Онъ сѣ́ра оста́ви. Чтѣ́ намъ оста́етъ — — | — u u | — u u | — — | — u u | u —

II, 33

тру́бы послѣ́дныя, ду́си смѣ́ртныхъ, ни́жъ' океа́номъ — u u | — u u | — — | — — | — u u | — x

тру́бы послѣ́дныя, ду́си смѣ́ртныхъ, ни́жъ' океа́номъ u — u | — u u | — — | — — | — u u | — x

II, 42

Жи́ветъ безко́нечно и въ му́дрыхъ писа́ніяхъ сво́ихъ — — | — — | — u u | — u u | — u u | — x

Жи́ветъ безко́нечно и въ му́дрыхъ писа́ніяхъ сво́ихъ u — | — — | — u u | — u u | — u u | u —

II, 46

но́симомъ и́ обу́рева́емомъ стра́шными мо́ря — u u | — — | — — | — u u | — u u | — x

но́симомъ и́ обу́рева́емомъ стра́шными мо́ря u — u | — — | — — | — u u | — u u | — x

II, 53

де́сна ру́ка завѣ́су откры́етъ и́ приви́дѣ́нья — u u | — — | — u u | — — | — u u | — x

де́сна ру́ка завѣ́су откры́етъ и́ приви́дѣ́нья u — u | — — | — u u | — — | — u u | — x

³⁵ Правилан облик ном. множ. именице *цвѣтъ* је *цвѣтъи*.

II, 55

вѳдѳтъ въ обѳтель, гдѳ съ прѳкрѳснаго дрѳва жѳвѳта — u u | — — | — — | — u u | — u u | — x
 вѳдѳтъ въ обѳтель, гдѳ съ прѳкрѳснаго дрѳва жѳвѳта — u u | — — | — — | — u u | — u u | u —

II, 63

пѳд' негѳже ногѳми мнѳжество мнѳго плѳвѳютъ — — | — u u | — — | — u u | — u u | — x
 пѳд' негѳже ногѳми мнѳжество мнѳго плѳвѳютъ — — | — u u | — — | — u u | — u — | u u

II, 70

тѳ бы возмѳгла сѳмая всѳхъ насъ ѳничтожитѳ — u u | — — | — u u | — — | — u u | — x
 тѳ бы возмѳгла сѳмая всѳхъ насъ ѳничтожитѳ — u u | u — | — u u | — — | — u — | u u

II, 77

мѳровъ скрушѳнныхъ ѳ воспѳримъ ко тѳчцѳ прирѳды — u u | — — | — u u | — — | — u u | — x
мѳровъ скрушѳнныхъ ѳ воспѳримъ ко тѳчцѳ прирѳды u — u | — — | — u u | — — | — u u | — x

*

Хексамѳтара у шѳснаѳст слѳгова имѳ четрдѳсет и девет. Њѳхѳве схѳме су слѳдеѳе:

— u u | — u u | — — | — u u | — u u | — x (16x)
 — — | — u u | — u u | — u u | — u u | — x (15x)
 — u u | — u u | — u u | — — | — u u | — x (12x)
 — u u | — — | — u u | — u u | — u u | — x (6x)

У наредним стихѳвѳма дошло је до одстѳпања од рускословѳнске акцентѳације:

I, 6³⁶

Въ мѳртѳвѳмъ безмѳлѳвиѳ, въ мѳрака глѳбинѳ тѳвѳрь почѳвѳаетъ.

— u u | — u u | — u u | — — | — u u | — x

Въ мѳртѳвѳмъ безмѳлѳвиѳ, въ мѳрака глѳбинѳ тѳвѳрь почѳвѳаетъ.

— u u | — u u | — u u | u — | — u u | — x

I, 7

Њѳнѳ въ вѳрѳмя изъ грѳбѳницѳ стрѳшныхъ вѳстѳнѳя дѳѳховъ

— u u | — u u | — — | — u u | — u u | — x

Њѳнѳ въ вѳрѳмя изъ грѳбѳницѳ стрѳшныхъ вѳстѳнѳя дѳѳховъ

— u u | — u u | u — | — u u | — u u | u —

I, 8

ктѳ ударѳетъ печѳлѳнѳ трѳжды во лѳмѳное ѳкѳно — u u | — u u | — — | — u u | — u u | — x

ктѳ ударѳетъ печѳлѳнѳ трѳжды во лѳмѳное ѳкѳно — u u | — u u | — — | — u u | — u u | u —

I, 11

Ѳхъ! чтѳ? Тѳѳ ли ѳстѳвивъ блѳжѳнѳныя ѳѳжныя стрѳны

— — | — u u | — u u | — u u | — u u | — x

Ѳхъ! чтѳ? Тѳѳ ли ѳстѳвивъ блѳжѳнѳныя ѳѳжныя стрѳны

— — | — u u | — u u | — u u | — u u | u —

³⁶ Руѳиѳ не препѳзнаје погрѳшѳн акцентѳ на рѳчи глѳбинѳ, те даје метричку схѳму ѳстовѳтѳну прѳтѳставѳленѳј Стојковѳѳеѳѳј (1974: 30).

I, 29

жйвымы краскы опйсалъ. Ирѳевъ храбрыхъ и вѣрныхъ— u u | — u u | — u u | — — | — u u | — xжйвымы краскы описалъ. Ирѳевъ храбрыхъ и вѣрныхъ— u u | — u u | u — u | — — | — u u | — x

I, 30

й доблѣственныхъ мйровладѣтелей странныя труды— — | — u u | — u u | — u u | — u u | — xй доблѣственныхъ мйровладѣтелей странныя труды— | — u u u | — u u | — u u | — u u | u —

I, 32

Сйце огрѳмная смѣрти коса Имперіи сѣчьеть

— u u | — u u | — u u | — — | — u u | — x

Сйце огрѳмная смѣрти коса Имперіи сѣчѣть— u u | — u u | — u u | — — | — u u | u —

I, 41

Око моѳ чрезъ тйхую радости слѣзу взыраше

— u u | — — | — u u | — u u | — u u | — xОко моѳ чрезъ тйхую радости слезу взыраше— u u | — — | — u u | — u u | u — u | — x

I, 43

ѳдва: ѳблаки вѣрхъ покрывѣнъ угрожая небѣсемъ

— — | — u u | — u u | — u u | — u u | — x

ѳдва: ѳблаки вѣрхъ покрывѣнъ угрожая небѣсемъu — | — u u | — u u | — u u | — u u | u —

I, 52

къ концу велику стремяся? Оѳъ ѳбѣщанія кѳ ТЯ— u u | — u u | — — | — u u | — u u | — xкъ концу велику стремяся? Оѳъ ѳбѣщанія кѳ ТЯu — u | — u u | — — | — u u | — u u | — x

I, 54

днѣй изчѣзнувшихъ й находящихъ въ чйслѣ безмѣрномъ— — | — u u | — u u | — u u | — u u | — xднѣй изчѣзнувшихъ й находящихъ въ числѣ безмѣрномъ— — | — u u | — u u | — u u | u — u | — x

I, 64

Вѳззри на тѣмную Сѣрбю здѣ въ печальныя мѣсли— u u | — u u | — u u | — — | — u u | — xВоззри на тѣмную Сѣрбю здѣ въ печальныя мѣслиu — u | — u u | — u u | — — | — u u | — x

I, 68

ѳчесь лйѣтся нѣмоглагѳлюща пѣчаль: изъ ѳчесь— u u | — — | — u u | — u u | — u u | — xѳчесь лйѣтся нѣмоглагѳлюща пѣчаль: изъ ѳчесьu — u | — — | — u u | — u u | u — u | u —

I, 70

нынѣ въ вѳздуѣхъ: нынѣ подѣ чѣрною пѣрстю съ чѣрвомъ

— — | — u u | — u u | — u u | — u u | — x

нынѣ въ вѳздуѣхъ: нынѣ подѣ чѣрною пѣрстю съ чѣрвомъ— — | — u u | — u u | — u u | — u u | u —

I, 71

Йди ужъ дѣше! йди ко вѣчнымъ обйтелемъ рая— u u | — — | — u u | — u u | — u u | — xЙди ужъ дѣше! йди ко вѣчнымъ обйтелемъ раяu — u | — — | u — u | — u u | — u u | — x

I, 74

сладостна пѣвца Алѣксйа! О цѣлуй Станислава— u u | — u u | — u u | — — | — u u | — xсладостна пѣвца Алѣксйа! О цѣлуй Станислава— u u | u — u | — u u | — — | — u u | — x

II, 1

Блйзъ предѣловъ, гдѣ Тйбйскъ невѣрный и Царская рѣка— — | — u u | — u u | — u u | — u u | — xБлйзъ предѣловъ, гдѣ Тйбйскъ невѣрный и Царская рѣка— — | — u u | — u u | u — u | — u u | u —

II, 3

гдѣ свящѣннѣи Фрушкихъ горъ вѣрси спѣшатъ во равнину— | — u u | — u u | — u u | — u u | — xгдѣ свящѣннѣи Фрушкихъ горъ верси спѣшатъ во равнину— | — u u | — u u | u — u | — u u | — x

II, 15

онъ не пѣнится прѣко невинныхъ взирающихъ съ брѣговъ— | — u u | — u u | — u u | — u u | — xонъ не пѣнится прѣко невинныхъ взирающихъ съ брегѡвъ— | — u u | — u u | — u u | — u u | u —

II, 16

въ зѣрало водное цвѣтовъ нѣж'³⁷ убиваетъ бѣснуя — u u | — u u | — — | — u u | — u u | — xвъ зѣрало водное цвѣтовъ нѣж' убиваетъ бѣснуя — u u | — u u | u — | — u u | — u u | — x

II, 17

онъ упованія смѣртныхъ. Тѣхо течетъ и предаѣтъ — u u | — u u | — — | — u u | — u u | — xонъ упованія смѣртныхъ. Тѣхо течетъ и предаѣтъ — u u | — u u | — — | — u u | — u u | u —

II, 24

ѣ отзиваютъ печально Сѣрбскаго дуная брѣзи — u u | — u u | — — | — u u | — u u | — xѣ отзиваютъ печально Сѣрбскаго дуная брѣзи — u u | — u u | — — | — u u | u — u | — x

II, 38

водитъ печальныя умы? Чистый ли Еѡиръ во грѡбѣ — u u | — u u | — — | — u u | — u u | — xводитъ печальныя умы? Чистый ли Еѡиръ во грѡбѣ — u u | — u u | u — | — u u | u — u | — x

II, 44

Мы здѣ мѣртвы. Здѣ есть печальная³⁸ и погребатѣлна³⁹— | — u u | — u u | — u u | — u u | — xМы здѣ мѣртвы. Здѣ есть печальная и погребатѣлна— | — u u | — — | — u u u | — u u | — x

II, 64

вѣчно вертящихся мѣровъ, во океанѣ ужасномъ — u u | — u u | — — | — u u | — u u | — xвѣчно вертящихся мѣровъ, во океанѣ ужасномъ — u u | — u u | u — | — u u | — u u | — x

II, 67

ѣти начаша не зная: ниже плаванію конца — u u | — u u | — — | — u u | — u u | — xити начаша не зная: ниже плаванію конца u — u | — u u | — — | — u u | — u u | u —

*

Хексаметара са седамнаест слогова има осам. То је дактилски хексаметар следеће структуре:

— u u | — u u | — u u | — u u | — u u | — x

³⁷ Типографска грешка: *нуж'* вместо *ниж'*.

³⁸ Стојковић другде (I, 23; I, 64; II, 14; II, 24; II, 38) чува тачан акценат придева *печальный*, но овде га помера метри сауса.

³⁹ Нагласак је неодређив, будући да је реч, чини се, Стојковићева — рускословенски облик гласио би *погребальный*.

У чак шест стихова дошло је до одступања од рускословенске акцентуације:

I, 3⁴⁰

воображѣнья отъ бѣздно во бѣздно падаѣтъ ужасно

– у у | – у у | – у у | – у у | – у у | – х

воображѣнья отъ бѣздно во бѣздно падаѣтъ ужасно

– у у | – у у | – у у | – – | – у у у | – х

I, 13

Въ грѣбныхъ одѣждахъ какову носіши ужасную новѣсть?

– у у | – у у | – у у | – у у | – у у | – х

Въ грѣбныхъ одѣждахъ какову носіши ужасную новѣсть?

– у у | – у у | у – | – у у у | – у у | – х

I, 42

дѣвная дѣла твоѣ и высѣкій ихъ вѣрхъ достигаѣше

– у у | – у у | – у у | – у у | – у у | – х

дѣвная дѣла твоѣ и высѣкій ихъ вѣрхъ достигаѣше

– у у | у – у | – у у | – у у | – у у | – х

I, 56

ѣже могу ТИ дати простую пѣснь и чѣстую слѣзу

– у у | – у у | – у у | – у у | – у у | – х

ѣже могу ТИ дати простую пѣснь и чѣстую слѣзу

– у у | – – | – у у | – у у у | – у у | у –

II, 2

Вѣнгрѣи нѣжнобнимѣются, ѣко двѣ дѣбрыѣ сѣстры

– у у | – у у | – у у | – у у | – у у | – х

Вѣнгрѣи нѣжнобнимѣются, ѣко двѣ дѣбрыѣ сестры

– у у | – у у | – у у | – у у | – у у | у –

II, 26

отъ наморщѣна завѣстниковъ ѡка далѣче отстоѣ

– у у | – у у | – у у | – у у | – у у | – х

отъ наморщѣна завѣстниковъ ѡка далѣче отстоѣ

– – | – у у у | – у у | – у у | – у у | у –

*

Спондијаци – хексаметри чији је претпоследњи слог спондеј – ретки су. Бележимо их четрнаест, од којих су пет (I, 1; I, 38; II, 19; II, 49; II, 69)⁴¹

⁴⁰ Рајковић примећује да Стојковић има погрешан акценат на речи *йагаеѣтъ* и даје следећу метричку схему: у у у | – у у | – у у | у – у | у у | – у (1879: 143). На примеру прве две стопе уочавамо да Рајковић не прихвата да вишесложна реч може примити више од једног акцента. Ружић пак преноси Стојковићеву хексаметарску схему (1974: 30).

⁴¹ Претпоследња стопа у стиховима II, 19 и II, 69 може бити и дактилска. Наиме, назал у стиху II, 19 и ликвиду у II, 69 могу имати слоготворну вредност:

Сѣце течѣше Прѣображѣннаго жѣзнь святѣя (II, 19) – у у | – – | – у у | – у у | – у у | – х
РАИЧѢ там’ жѣвет. Ёстли бы нѣ жилѣ: Мѣсль ужасна! (II, 69) – у у | – – | – у у | – – | – у у | – х

прави спондијаци, а у осталих девет стихова (I, 15; I, 36; I, 37; I, 44; I, 47; I, 53; I, 63; II, 31; II, 54) претпоследњи слог Стојковић вероватно није рачунао као спондејски. За пример чистог спондијака дајемо стих I, 38:

ка́к' ру́мјанили́ся и го́рѣли ла́нѣты мо́я — — | — u u | — u u | — u u | — — | — u

У примерима из друге скупине стихови излазе на спондијаке последним спровођењем рускословенске акцентуације, но мимо претпостављене песникове намере. У стихова I, 36–37 :

Чи́стый ду́ше! ТЫ́ воспали́ той! Ка́к' чу́вствовáнья — — | — — | — u u | — u u | — — | — x
 Сёрдце моё прои́цаху! Ка́к' воски́пѣ ми кро́вь вся! — u u | — u u | — — | — u u | — — | — x
 Стојковић је, по свој прилици, имао на уму следеће акценатске схеме:
 Чи́стый ду́ше! ТЫ́ воспали́ той! Ка́к' чу́вствовáнья — — | — — | — — | — u u | — u u | — x
 Сёрдце моё прои́цаху! Ка́к' воски́пѣ ми кро́вь вся! — u u | — u u | — — | — — | — u u | — x

У овој схеми, која не прати правила рускословенске акцентуације, у оба стиха спондеји се губе, али се у стиху I, 36 лепо чува буколска дијереза (о којој в. ниже), на коју указује и интерпункција (... *восѣ́али ѿой! Ка́к' чувсѣ́ствовáнья*), док у стиху I, 37 Стојковић вероватно не чува, као и иначе, рускословенски акценат на последњем слогу (код Стојковића *воски́пѣ*).

*

Паузе⁴² у античкој версификацији место су одмора у стиху и увек падају између речи. Деле се на цезуре и дијерезе. Цезуре падају у стопе, а дијерезе између стопа. Класичне паузе су цезура након друге јачине (гр. *τομὴ τρίτημιμερής*, лат. *caesura semiternaria*), цезура након треће јачине (гр. *τομὴ πενθιμιμερής*, лат. *caesura semiquinaria*), цезура након првог слога треће слабине (гр. *τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον*, лат. *caesura trochaica*), цезура након четврте јачине (гр. *τομὴ ἐφθιμιμερής*, лат. *caesura semiseptenaria*), буколска дијереза (гр. *βουκολικὴ διαίρεσις*, лат. *diaeresis bucolica*) и дијереза након прве стопе. Стојковићеви хексаметри дозвољавају паузе иначе непознате античкој версификацији,⁴³ те запажамо још цезуру након првог слога друге слабине, цезуру након првог слога четврте слабине, дијерезу након друге стопе и дијерезу након треће стопе. Будући да се пауза може метнути на готово сваком месту које је између речи, у многим стиховима тешко је са сигурношћу утврдити на ком месту она долази. При одређивању паузе поводили смо се најпре за ритмом, интерпункцијом и синтагматским поретком, покушавајући

⁴² У анализи пауза и посебних метричких појава испитујемо претпостављену Стојковићеву метричку схему, а не ону исправљену према рускословенској прозодији.

⁴³ Рајковић сматра да пауза у спеву уопште нема, односно да Стојковићевим стиховима недостаје „потребни одмор или главна цезура” (1879: 144).

где год је могуће да паузу саобразимо цезурама и дијерезама класичне метрике. Бележимо, дакле, следеће паузе:⁴⁴

цезура након друге јачине:⁴⁵ 3

Око мое || чрез' тихую радости слезу взираше (I, 41)
Нѣмый гробъ? || подъ нимже законе! воинъ и вѣрный (II, 30)
Нѣмый гробъ, || отъ куду не возвращаются прежде (II, 32)

цезура након првог слога друге слабине: 4

съ мрачна престола || надъ міромъ черный Скуптръ простираеть. (I, 5)
Въ гробныхъ одеждахъ || какову носиши ужасную новость? (I, 13)
слезъ горчайшихъ, || текущихъ изъ изглубленныхъ очей (II, 34)
Мы здѣ мертвы. || Здѣ есть печальная и погребателна (II, 44)

цезура након треће јачине:⁴⁶ 15⁴⁷

Сербомъ свяшенно отъ днесъ || и святое имя во вѣки (I, 24)
кто ТЯ (скажи) отвори? — || Обач' что возглашаю (I, 53)
Ты избавилъ еси || законъ за тобою слезящій (I, 60)
Родъ любовію весь || къ Нему горящій за всегда (II, 28)
міровъ скрушенныхъ и || воспаримъ ко точцѣ природы (II, 77)

цезура након првог слога треће слабине:⁴⁸ 10

воображенья отъ бездны || во бездну падаетъ ужасно? (I, 3)
Ахъ! что? Ты ли оставивъ || блаженныя южныя страны (I, 11)
живыми краски описалъ. || Ироевъ храбрыхъ и вѣрныхъ (I, 29)
Живеть безконечно || и въ мудрыхъ писаніяхъ своихъ (II, 42)
Здѣ недугуетъ тѣло, || недугуетъ духъ величайшій (II, 51)
нѣсть. Смерть насъ уводитъ || въ существеность и свѣтлу (II, 54)

цезура након четврте јачине: 12

Славою насъ вѣнчалъ еси: || самъ бѣгая славы (I, 62)
цвѣти да растутъ весны на немъ; || да Сербская юность (I, 83)
и священнымъ прахомъ Его || кленутся имъ быти (I, 87)
Жизнь есть брань и вѣчная брань: || здѣ страсти и бѣды (II, 50)
и зрѣть сонія въ бодрости сый. || Но сильная смерти (II, 52)

⁴⁴ У првом, метрички необичном стиху, не рачунамо са паузом, те овај стих у анализи изостављамо.

⁴⁵ Ову несамосталну паузу, премда изузетно, познаје и класични хексаметар.

⁴⁶ „[наћи ће се] и најлепша цезура хомерског стиха, која пада иза арзе у трећој стопи: иже дыханіемъ міръ || потрясаетъ: иже единымъ” (Павић 1979: 265). Премда ће се цезура након треће јачине свакако наћи у Стојковићевом хексаметру, Павић не одабира за то најсрећнији пример. Стих II, 61 заправо има буколску дијерезу: иже дыханіемъ міръ потрясаетъ: || иже единымъ. На то нас упућује и интерпункција и синтактички поредак реченице.

⁴⁷ У случајевима где их има преко пет, све примере за паузу нећемо наводити.

⁴⁸ „Од цезура античког (хомерског) хексаметра код Стојковића ће се наћи она у трећој стопи иза првога кратког (ненаглашеног) слога: Здѣ недугуетъ тѣло, || недугуетъ духъ величайшій” (Павић 1979: 264–265).

цезура након првог слога четврте слабине: 9
 кто ударяетъ печальнѣ трижды || во ломное окно? (I, 16)
 гдѣ священнѣи Фрушкихъ горъ верси || спѣшати во равнину (II, 3)
 он не пѣнится преко невинныхъ || взирающихъ съ береговъ (II, 15)
 На что несчастное воображеніе || ко гробному праху (II, 37)
 Шаръ тяготѣющихъ сокрутилис⁴⁹ || въ зѣяніе бездны (II, 75)

дијереза након прве стопе:⁵⁰ 5
 едва: || облаки верхъ покрывенъ угрожая небесемъ (I, 43)
 животь? || что терпѣніе? смерть! Ахъ! долженствовашелъ (I, 66)
 собравъ, || Сердца рода украшати желаше (II, 8)
 Сие ли? || — Но то лучше есть вѣчнымъ мракомъ покрыти (II, 11)
 Не, не! || живеть РАИЧЬ во сердцахъ добрыхъ всѣхъ Сербовъ (II, 41)

дијереза након друге стопе: 17
 Добрый нашъ РАИЧЬ! || мудрецъ всякія чести достойный (I, 18)
 уже совершилъ. || О! Когда намъ учитель духовный (I, 19)
 День ужъ востаеъ. || Око его восходитъ на востокъ (I, 76)
 тихо чрезъ луги. || Онъ не носить на волнахъ шумящихъ (II, 13)
 Слыши всякъ смертный! || должны мы, должны бытъ ОНЪ и мы вѣчны (II, 72)

дијереза након треће стопе: 40
 II, 62–66
 перстомъ неизмѣримостъ || безконечну мѣриши: —
 подъ негоже ногами || множество много плавають
 вѣчно вертящихся міровъ, || во океанъ ужасномъ
 безконечна пространства, || и разсѣкають Еѡира
 бистрокристалнаго волны; || ни начало отъ куду

буколска дијереза:⁵¹ 47
 зря вѣнецъ увядшій и благости. || Раичъ печальнымъ (I, 23)
 гдѣ избранѣиши нашего рода || ТЯ ожидаютъ (I, 72)
 Утрени пѣсни слышу во лѣсѣхъ. || Красно есть утро (I, 77)
 перстѣю можетъ лежатъ покрывенный? || Ангелъ ли можетъ (II, 39)
 Сие РАИЧЬ обрѣтъ ключъ златный || правыя жизни (II, 58)

⁴⁹ Типографска грешка – сокрушилис’.

⁵⁰ Уз дијерезу након прве стопе углавном треба рачунати са још једном паузом у стиху.

⁵¹ „Од дијереса античког хексаметра Стојковић чува најчешће буколску (после четврте стопе)” (Павић 1979: 265). За пример узастопне употребе буколске дијерезе Павић предлаже стихове II, 20–24. Међутим, наша анализа препознаје буколску дијерезу тек у прва два стиха (II, 20–21: Сие течаше Преображеннаго || жизнь святая / Первый онъ свѣтъ даль роду и славу || нынѣжъ ужасно). Погледајмо стихове II, 22–24:

Унываетъ за Нымъ безлистная || фрушкая гора. Унываетъ за Нымъ || безлистная фрушкая гора.
 Воздыхаютъ за Нымъ и равная || Бачкая поля Воздыхаютъ за Нымъ || и равная Бачкая поля
 и отзываютъ печално Сербскаго || дуная брези. и отзываютъ печално || Сербскаго дуная брези.

И ритмички и синтактички намећу се, дакле, цезура иза треће јачине (II, 22–23) и дијереза након треће стопе (II, 24). Поред тога, Павић пропушта да нагласи колико се често Стојковић користи неklasичном дијерезом иза треће стопе. Њу пак примећује Ружић у стиховима I, 3 и I, 6 (1974: 30).

*

Од посебних метричких појава у спеву запажамо синицезу, елизију, једнословне речи општег нагласка и вишесловне речи са двама нагласцима.

У античкој метрици синицеца је уклањање хијата унутар речи сажимањем два вокала у један слог. Код Стојковића до синицеце долази у гласовним групама *-је* или *-ја*, где вокал *ј* добија консонантску вредност *ј*, често јотујући претходни глас. Синицезу, наравно, Стојковић не спроводи доследно, већ увек *metri causa*.

родъ или племя или отечество! плачи смиренија (смиренија) (I, 22)
гдѣ сѣдалище перва Пастыря и средоточије (средоточје) (II, 4)
и угнѣтеніе (угнѣтенје) въ осадѣ держатъ родъ челоувѣческѣ (II, 49)

*

Елизија представља отклањање хијата између речи одбацивањем последњег вокала претходне речи. Код Стојковића елизија је углавном апокопа, односно одбацивање последњег вокала претходне речи *metri causa*.

то отъ ТЕБЕ учить? Зри какъ изъ рода твоего (I, 67)
перстію можетъ лежатъ покрывенный? Ангелъ ли можетъ (II, 39)

Нарочиту занимљивост представља апокопа графеме *јер* (ѣ), будући да ова у рускословенском нема самосталну фонетску вредност ни самогласника ни полугласника, па самим тим не може бити носилац слога, већ означава тврдоћу гласа уз који стоји или се записује ради очувања историјског правописа. Апокопу графеме *јер* налазимо у шест примера:

Око мое чрезъ тихую радости слезу взираше (I, 41)
безъ негоже дивная смертныхъ дѣла бы была (I, 49)
животъ? что терпѣніе? смерть! Ахъ! долженствовашелъ (I, 66)
тихо чрезъ луги. Онъ не носитъ на волнахъ шумящихъ (II, 13)
слезъ горчайшихъ, текущихъ изъ изглубленныхъ очесъ (II, 34)
подъ негоже ногами множество много плаваютъ (II, 63)

У пет случајева посреди је једнословни предлог, у два примера ненаглашен (I, 41; II, 13), а у три наглашен (I, 49; II, 34; II, 63). Пример у стиху I, 66 необичнији је, будући да се апокопа налази на крају стиха. На основу наведених примера не долазимо ни до каквог закључка о појави одбацивања графеме *јер*.⁵²

⁵² У свом епистографском приручнику, *Сербскій Секретаръ*, Стојковић графему *јер* назива „пятый точакъ у колы”. Међутим, треба имати у виду да Стојковић на назначеном месту говори о српској ћирилици и српском гласовном систему, а не рускословенском (1802: 19).

Једносложне речи потпадају под правило општег нагласка, што значи да се могу употребити као наглашене или ненаглашене. Дobar пример представља стих I, 29, у којем истоветна реч има различите акценатске вредности:

Вси сїи пáдшїя нýнѣ Сѣрбїи, бýли вси Чáда

Посреди су у првом реду непроменљиве речи – везници, узвици, прилози и предлози – али и заменице, те понеки глаголски облици, као и именице у номинативу и акузативу јединине, или генитиву множине.

РЕЧ	АКЦЕНТОВАНА	НЕАКЦЕНТОВАНА
ахъ	1	1
безъ	1	
бы		4
быт'		1
близъ	1	
вель		1
весь	1	
вы		1
во	2	12
вси	1	2
всѣхъ	2	1
вся	1	1
всякъ		1
гдѣ	5	1
горъ		1
да	1	4
дай		1
далъ		1
двѣ		1
древъ	1	
душъ		1
духъ	2	1
дѣлъ		1
есть	2	5
жаждъ		1
жилъ		1
за		4
звѣздъ		1
здѣ	4	3
зри	1	
зритъ		2
и	26	30
изъ	1	4
имъ		1

ихъ	1	1
ли		5
какъ	4	1
кѣй		1
ключъ		1
ко	1	3
кто	3	
ми		1
мы	3	3
му		1
мя		2
на	1	6
надъ		1
намъ		3
насъ	3	1
нашъ	1	1
не	5	7
ни	1	
нижъ	2	
нымъ	3	
но	4	3
нѣсть	1	
о	4	1
огнь	2	
онъ	6	6
отъ	3	6
подъ	2	2
предъ		1
при		4
пѣснь		1
самъ		1
сей		1
си		1
сый	1	
сквозъ	2	
смерть	1	2
сонъ	1	
сѣнь		1
та		1
тамъ		1
твой	1	
ти		2
ты	5	5
то	1	1
той		1

тя	1	4
уж'		5
ха	1	
ху	1	
чрез'		2
что	5	6

*

Вишесложне речи са најмање четири слога често понесу metri causa два нагласка. Бележимо их следеће: I, 1 – безспокóйный; I, 14 – íсногласíя; I, 15 – по́прекáня; I, 17 – смéртноглубо́ку; I, 27 – отчи́знолю́бiя; I, 30 – мiро-владѣ́телей; I, 36 – чу́вствовáнья; I, 38 – румя́нилися; I, 40 – пу́тешествiе; блага́словля́я; I, 45 – вѣ́чноцвету́щiй; I, 48 – че́столю́биe; I, 50 – iстиновéлiй; I, 53 – во́зглаша́ю; I, 65 – по́груже́нну; I, 66 – до́лженствовáшел'; I, 68 – нѣмо-глаго́люща; I, 69 – ди́койшу́щих;⁵³ I, 78 – вели́чественный; I, 88 – до́бродѣ́телей; по́дража́тели; II, 2 – нѣжнобнимáются; II, 7 – блага́чествiя; II, 8 – у́краша́ти; II, 19 – прео́браще́ннаго; II, 21 – ди́ко-шествúютъ; II, 23 – уны́ваетъ; II, 23 – во́здыха́ютъ; II, 31 – мона́шествó; II, 32 – во́звраща́ются; II, 37 – во-ображе́нье; II, 40 – iстлѣ́вати; II, 42 – безко́нечнo; II, 44 – по́гребатéлна; II, 46 – обу́ревае́момъ; II, 47 – ко́леблю́щимся; II, 49 – че́ловѣ́ческъ; II, 54 – сущéственoсть; II, 57 – Сера́фими; II, 60 – о́битателю; II, 62 – не́измѣ́римость; безко́нечну; II, 65 – безко́нечна; II 66 – би́строкри́стáлнаго; II, 70 – у́ничто-жiти; II, 71 – не́мерца́юща; II, 75 – со́круши́лис'.

*

Попут античког, и Стојковићев хексаметар је неримован (Павић 1979: 261; Ружић 1974: 30). Уместо риме, као и у античком хексаметру, понекад наилазимо на хомојотелеутон.

I, 18–20

Добрый нашъ РАИЧЪ! мудрець всякія чести досто́йный
уже совершилъ. О! Когда намъ учитель духо́вный
твой когда добродѣ́теле! вѣ́рный поборникъ подобный
I, 41–42

Око мое чрез' тихую радости слезу взираше
дивная дѣла твоя и высокій ихъ верхъ достига́ше.

*

4. Закључак. Од укупно 163 хексаметра пева њих 94 (57.7%) издвојено је као неправилно. Прозодијска анализа показује да Стојковић понајвише

⁵³ Изузетан пример речи са чак три акцента.

одступа од рускословенске прозодије у речима наглашеним на последњем слогу, по свој прилици повучен српским акценатским системом коме је наглашени последњи слог стран. До одступања, међутим, долази и у вишесложним речима наглашеним даље од последњег слога те се нагласак, опет под утицајем српског језика, помера на пенултиму или антепенултиму. Понекад је Стојковић несигуран при одређивању нагласка у облицима 3. л. једн. презента. Други примери углавном су појединачни и очитују језичко осећање песниково, али и ширу потребу да се црквенословенски језик прилагоди српском изговору, до чега напослетку и долази – славеносрпским одмењене су управо оне одлике рускословенског језика које су се осећале као сувише руске. Осталих 69 стихова (42.3%) прави су хексаметри, скројени према обрасту акценатске версификације, и представљају први значајнији покушај да се српска књижевност приближи класицистичким струјањима која су захватили осамнаестовековне европске књижевности, у првом реду немачку и руску, чијим се песништвом и Стојковић надахнуо. Изузетно образовани космополит, Стојковић је добро познавао културне прилике Европе на размеђи векова, па не чуди да је управо он српску књижевност повео укорак са европском, и то не само у стиховима већ и у прози, саставивши сентиментални роман *Арсиџдъ и Наџалиа* у време када је овај жанр цветао у Европи. У поезији Стојковић је прави представник свога доба јер стоји на прелазу књижевних епоха, те су, поред класицистичких, у његовом песништву, како у садржају тако и у форми, веома осетне и предромантичарске одлике – већина Стојковићевих песничких састава испевана је у силабичкој версификацији. Показало се, ипак, да је Стојковић као песник најуспешнији у спеву *На смерѣ безсмерѣнаѣ Иоанна Раича*. Тиме је у српско песништво увео класицистичку метрику, коју ће након Стојковића, све до у другу половину 19. века неговати песници попут Мушицког, Ј. Хацића и Стерије.

ИЗВОРИ

- Бојић, Лазар. *Памятникъ мужемъ у славено-сербскомъ книжесѣву славнымъ*. Беч, 1815.⁵⁴
- Мушицки, Лукијан. *Сѣиховоренія II. Георгије Мушицки (прир.)*. У Будиму, Писмены Кр. Свеуч. Пештанс., 1840.
- Стојковић, Атанасије. *На смерѣ безсмерѣнаѣ Иоанна Раича архимандрѣи м. Ковѣля ѣресѣавлѣаѣся декемврія II-ѣго ѣода соверѣивѣ 75 лѣтъ и 1 мѣсяцъ временя жизни* отъ Аѣанасѣя Стоѣковича. Въ Будимѣ, 1802.
- Стојковић, Атанасије. *Сербскѣй секретарѣ или Руководсѣво како сочиняваѣи различнѣйѣиа ѣисма, Квѣѣе, Облѣѣѣѣѣ, Конѣтракѣѣе, Тесѣаменѣѣе, Реверсе, Конѣѣѣѣѣ и ѣр. сочиненѣѣ отъ Аѣанасѣа Стоѣковича*. Въ Будимѣ: Печатано писмены Кралев. Унѣверсѣтета, 1802.

⁵⁴ Податак дат према Кириловић 401 (Кириловић 1950: 50).

Стојковић, Атанасије. *Фусіка: ѿросѣмь языкомъ сѣисана за родъ Славенно-Сербскій. Первая часѣь*. Въ Будимѣ: Писмены Кралевскаго Універсітета, 1801.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бонди, Сергей Михайлович. *О Пушкине: Стихи и исследования*, Москва: Художественная литература, 1978.
- Дамјанов, Сава. Атанасије Стојковић: На смерт безсмертнаго Јоана Рајича. Чедомир Попов (ур.). *Зборник радова Научној скупи Јован Рајић — историчар, ѿесник и црквени великодосѣјник*, Нови Сад, 4–5. окѣобар 2001. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак: Епархија Бачка: Платонеум: Архив Војводине, 2002, 97–100.
- Кириловић, Димитрије. *Кашалот Библиотекѣ Матице српске I. Српске књиѣ: 1494–1847*. Нови Сад: Матица српска, 1950.
- Младеновић, Александар. *Вук Караѣић и славеносрпски ѿиј књижевној језика*. Зборник Матице српске за филологију и лингвистику XXXI/1 (1988): 109–122.
- Младеновић, Александар. Типови књижевног језика код Срба у другој половини XVIII и почетком XIX века. Бошко Новаковић (ур.). *Реферати за VII међународни конѣрес славистиа у Варшави*. Нови Сад: Филозофски факултет, 1973, 39–53.
- Павић, Милорад. *Историја српске књижевности класицизма и ѿредроманијизма — класицизам*, Београд: Нолит, 1979.
- Павић, Милорад. *Предроманијизам*, Београд: Досије: Научна књиѣ, 1991.
- Рајковић, Ђорђе. *Лукијан Мушицки и њѣов књижевни рад: у сѣомен Мушицковѣ сѣѣодистици*. Летопис Матице српске CXX (1879): 101–158.
- Радонић, Јован. *Аѣанасије Сѣѣјковић (1773–1832)*. Глас ССХП САН Одељења друштвених наука н. с. књ. 2 (1953): 97–154.
- Ружић, Жарко. *Сѣѣеријино слоѣомерије и њѣова класична мѣѣрика*. Зборник историје књижевности књ. 9 (1974): 13–105.
- Толстој, Никита Иљич. *Сѣѣудије и чланци из српској књижевној језика* (прев. Љ. Јоксимовић). Београд: Завод за уѣбенике и наставна средства: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2004.
- Ђоровић, Владимир. *Лукијан Мушицки: сѣѣудија из српске књижевности*, Нови Сад: Матица српска, 1999.
- Унбегаун, Борис. *Почеци књижевној језика код Срба* (прев. М. Поповић). Београд: Вукова задужбина: Орфелин; Нови Сад: Матица српска, 1995.
- Хаѣић, Јован. *Дѣла Јована Хаѣића у књижесѣѣу названоја Милошѣ Свѣѣића. Књија I, Пѣсне изворне одъ самоја сачиниѣѣѣѣѣ скупѣљне*. У Новомъ Саду: Књиѣгѣпечатня Др. Дан. Медаковића, 1855.

- Jagić, Vatroslav. *Briefwechsel zwischen Dobrowsky und Kopitar (1808–1828)*. Berlin: Commissionsverlag der Weidmann'schen Buchhandlung, 1885.
- Kravar, Miroslav. *O prozodijskoj strukturi srpske klasicističke metrike*. Зборник Матице српске за филологију и лингвистику XXVII–XXVIII/1 (1984–1985): 369–380.
- Noel, Patrizia. *Integrating quantitative meter in non-quantitative metrical systems: the rise and fall of the German hexameter*. Sprachwissenschaft 33/4 (2008): 435–453.
- Schedius, Ludwig von. *Bücher-Anzeigen. Inländische Schriften*. Zeitschrift von und für Ungern zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur III (1803): 391–398.

Darko Ž. Todorović
Mihajlo D. Morača

THE FIRST HEXAMETERS OF SERBIAN LITERATURE –
ON THE OCCASION OF DEATH OF THE IMMORTAL JOVAN RAJIĆ
BY ATANASIJE STOJKOVIĆ

Summary

The task of this paper is to conduct a comprehensive metrical analysis of the first work of Serbian literature composed in hexameters, the poem “On the Occasion of Death of the Immortal Jovan Rajić” by Atanasije Stojković. The introductory section presents all the assessments made in the literary public regarding the emergence of the first Serbian hexameter and the versification on which it is based. After a brief examination of the language peculiarities of the poem, whose foundation is in Church Slavonic but with Serbian and Russian lexical and morphological elements, a thorough metrical analysis of the poem is undertaken. Engaging in debate with other contemporary researchers, the authors strive to demonstrate which verses do not adhere to the metrical pattern of the hexameter, while also examining specific metrical phenomena.

Др Дарко Ж. Тодоровић
Одељење за класичне науке
Филозофски факултет у Београду
darkotod@eunet.rs

Мср Михајло Д. Морача
Одељење за класичне науке
Филозофски факултет у Београду
mihajlo.moraca@f.bg.ac.rs

UDC 93/94:929 Rajić J.
93/94(=163)(02):655.571
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.2.2
<https://orcid.org/0009-0006-5477-285X>
<https://orcid.org/0009-0005-0330-1452>
Примљен: 29. децембра 2025. године
Прихваћен: децембра 2025. године

Мр Драган Н. Тубић
Др Александра Ж. Новаков

СТАЛЕШКИ СТАТУС И ГЕОГРАФСКО ПОРЕКЛО ПРЕНУМЕРАНАТА НА *ИСТОРИЈУ РАЗНИХ СЛАВЕНСКИХ НАРОДОВ* ЈОВАНА РАЈИЋА*

У раду се анализирају и проучавају спискови претплатника на четворокњижје Јована Рајића *Историја разних славенских народов, најпаче Болгар, Хорватов и Србов* (Беч, 1794–1795). У основним цртама представљени су живот и целокупно дело архимандрита Јована Рајића, као и његова књига чији претплатници заузимају централни део овога рада. Описан је сталешки статус пренумераната чиме ће читаоци стећи слику о хијерархијским односима и социјалном саставу у српском друштву тога времена. На научној основи извршена је анализа насељених места из којих су потицали претплатници и на тај начин на својеврсном микро плану путем Рајићеве књиге креирана мапа српских културних центара с краја 18. века. Такође, у раду је укратко представљен историјски развој и значај пренумерације као специфичног начина на који су штампане српске књиге од краја 18. до пред крај 19. века. Феномен претплате у српској књижевности и националној историји предмет је интересовања дугогодишњег пројекта Матице српске „Пренумеранти на српске књиге“.

Кључне речи: пренумеранти/претплатници, сталешки статус, географско порекло, насеља, Јован Рајић, *Историја разних славенских народов*.

Код Срба је публикување књига уз помоћ претплате, односно пренумерације, присутно од самог краја 18. века, а она се може окарактерисати као „значајна и занимљива појава, особена врста колективног акционарства у издаваштву“ (Добрашиновић 1994: 5). Пренумерација се јавља најпре код свештеничког staleжа, потом код имућних српских грађана, међу чиновницима, адвокатима, професорима и учитељима, трговцима, занатлијама

* Рад је настао у оквиру пројекта Матице српске „Пренумеранти на српске књиге“.

и ђацима. Претплаћивање на српске књиге шири се убрзано током 19. века и добија одлике колективног покровитељства. Код Срба у овом периоду бива све израженија жеља за националном књигом, коришћењем матерњег језика и за националним културним институцијама. Пренумеранти су у књигама на српском језику тражили и родољубиву тематику с намером да својим прилогом допринесу општеном добру.¹ Помоћ у штампању књиге, која је била ретка драгоценост, сматрала се чином националне одговорности и патриотске дужности. Писци су приликом издавања својих дела наводили имена претплатника у списковима као израз поштовања за њихову материјалну жртву. Они се називају помагачима, добротворима, љубитељима или уважатељима српске књижевности и просвете (Добрашиновић 1994: 16). На почетку нове српске књижевности пренумерација или претплата била је практично једини начин да се штампа књига.²

Организација пренумерације почињала је када се књига преда у штампугу, а потом се то обзнањивало у огласима који су достављани и повереницима за сабирање претплате. Огласи су, у облику летака, текстова у периодици или брошура, представљали апел и подстицај за организовање судеоничарства у издавању националне књиге (Добрашиновић 1994: 19). Они су садржавали наслов, садржај и опис књиге (хартија, корице, величина, ликовни прилози и сл.), рок за претплату, време изласка из штампе, начин слања новца, тј. имена личности код којих се може извршити уплата новца, као и цену књиге.

Претплата је сабирана преко сбиратеља (скупитеља, скупљача).³ Они су из родољубља, али и из интереса објашњавали људима дело и писца, убеђивали их да помогну књигу, прибирали имена и друге личне податке, као и новац претплатника. Ови скупљачи су већином били из редова свештенства, просветних радника, чиновништва и трговаца. Њихова улога је била цењена, па су поименце навођени у неким штампаним издањима.⁴ Скупитељи су достављали пописе претплатника писцима који су их уређивали и прослеђивали штампарима. Понекад се у одштампаној књизи могу наћи само имена и презимена претплатника, али су најчешће придодавани и њихова занимања, титулација у складу с занимањем, имена места порекла

¹ „Ко је год био иоле образованији, осећао је племениту честољубивост српскога родољубља..., којој данас равне нема, да и српска племена стекну народну књижевност, какву су други народи имали, а Срби нису. Саме су оновремене прилике доносиле да се ово осећање налазило само међу имућним редовима по градовима, где се, по трговачким везама, или по животу с иностранством, ово могло јавити. Трст..., Беч и Будим..., са многим другим градовима по Угарској били су средиште, расадници и најмоћнија потпора овога покрета.“ (Новаковић 2020: 13).

² Други облик било је меценатство, када неки имућни грађанин плати штампање. Оваких примера било је значајно мање у односу на претплаћивање (Новаковић, 2020: 14).

³ Понекад је сакупљана и путем одређених пунктова (читалишта, библиотеке, редакције и сл.) (Добрашиновић 1994: 31).

⁴ Као награду за свој труд скупљачи пренумараната су обично имали по једну књигу на сваких десет претплатника (Владимировић 1965: 34).

или боравишта, а истицан је и број примерака књиге на коју се појединац претплатио. Када би примљеним новцем уплатио трошак за штампу, аутор би послао повереницима књиге с одштампаним именима претплатника.

Мотиви за претплату били су национално-родољубива осећања, потреба за лектиром, намера да књига буде поклон, али и жеља да име пренумеранта буде штампано на завршним страницама. Књига је обављала свој племенити позив и по географској хоризонталли и по историјској вертикали, све више стичући нове поклонице који су подстицали развој издаваштва.⁵ И поред националног заноса, пренумерација се од самог почетка суочавала с тешкоћама материјалне природе. Такође, немар и инерција српске читалачке публике често су се огледали у одзиву на претплату (Ераковић – Хаџић 2016: 254). Она је доста зависила од културно-просветног стања средине. У прво време претплатници су потицали готово искључиво из градова у тадашњој Хабзбуршкој монархији, а с ослобођењем Србије јављају се и вароши из младе српске Кнежевине.⁶ Са почетком осамостаљивања државе од четврте деценије 19. века, с развојем трговине, доласком пречанских Срба, утемељењем типографије и с процватом просвете и школства, приметно је у Србији јачање читалачке публике.

Зачета крајем 18. века јавна претплата у српској књижевности замире непун век доцније. Све распрострањенија књижевна издавачка и трговачка мрежа сасвим је истиснула претплату у класичном смислу, а професионални издавачи и књижаре преузимају бригу о штампању и растурању књиге.

Прву српску књигу штампану уз помоћ пренумерације написао је ковиљски архимандрит, историчар и књижевник Јован Рајић. Реч је о четвортном делу *Историја разних славенских народа, најјаче Болгар, Хорватов и Сербов* које је штампано у Бечу, и то прве три књиге 1794, а четврта 1795. године. Јован Рајић рођен је у Сремским Карловцима 1726. године.⁷ Овде је

⁵ Примера ради, у књизи Арсенија Векечког *Крајкоје изјасненије Господских и Божијих некојорих ђврдников* (Нови Сад, 1840) поред имена сваког претплатника наведени су лични подаци, попут занимања и друштвеног статуса, што је омогућило да се већина читалаца сврста у једну од четири групе: свештенство и монаштво (37%), наставници и ђаци (29%), трговци и занатлије (16%) и војна лица (7%). Читатељке су заступљене у мањем броју и има их само 5%. Међутим, приватни васпитачи женске деце чине готово једну трећину (29%) од укупног броја наставника претплаћених на књигу. Тиме се долази до закључка да женска читалачка публика није представљала маргинални феномен у првој половини 19. века, а наведени податак је открио да је српски грађански слој у Аустрији придавао знатну пажњу образовању женске деце (Ераковић – Хаџић 2015: 565).

⁶ „Док се није била ослободила и у просвету ушла Србија, књижевни су се претплатници купили само по градовима Аустро-Угарске. С ослобођењем Србије видимо да се у те градове уврћују и градови Србије. Али је књижевна публика у Србији у први мах била веома ограничена... Истом позније се, после 1830, с установљавањем штампарије, множењем школа и уређивањем цркава и власти почело дизати и у Београду књижевно средиште, и онда и Србија почиње све силније учествовати у књижевном покрету.“ (Новаковић 2020: 17-18).

⁷ Детаљнији биографски подаци о Јовану Рајићу могу се пронаћи у: Чедомир Денић, „Погледи на дела Јована Рајића“, *Зборник Мајнице српске за историју*, 1996, бр. 54, 39-85;

похађао основну школу, где су руски учитељи извршили велики утицај на његово образовање. Језуитску гимназију у Коморану уписао је 1744. После четири године отишао је у протестантску гимназију у Шопрон, а потом у Кијеву 1753. уписао Духовну академију. Завршио је трогодишњи курс теологије и 1757. стигао у Сремске Карловце. Пошто овде није добио посао, у јесен је поново дошао у Кијев, а потом путовао у Цариград и на Свету Гору где је обилазио манастире и скитове. Најдуже је остао у Хиландару испишујући из рукописних књига и повеља грађу за будући историографски рад. Потом се вратио у Сремске Карловце, где је 1759. године постављен за предавача Покрово-Богородичне школе. У октобру 1762. отишао је у Темишвар, а 1764. постављен је за професора Рождество-Богородичне школе у Новом Саду. Епископ Мојсије Путник га је 1772. постригао у манастиру Ковиљу. Убрзо је био постављен за ковиљског игумана и произведен за архимандрита. Период његовог монашког живота обележен је интензивним интелектуалним радом, али и неспоразумима с делом ковиљског братства, због чега је више пута подносио оставку на положај игумана. Иако му је одузето звање архимандрита и право ношења крста до смрти 23. децембра 1801. године остао је у Ковиљу. Од 1777. био је члан митрополијске Апелаторије, а три пута и посланик народно-црквених сабора. Са митрополитом Стефаном Стратимировићем осмислио је устројство Богословије у Сремским Карловцима основане 1794, а био је изабран и за првог патрона српске карловачке Гимназије. Одликовали су га устријски цар Леополд II и руска царица Катарина II. Поседовао је за оно време изузетно богату библиотеку.

Јован Рајић важи за најученијег Србина 18. века и једног од најплоднијих писаца тог доба. У својим делима служио се славеносрпским, рускословенским и руским књижевним језиком. Развио је широку делатност преписивања и састављања сопствених рукописних зборника. Сакупљао је историографску грађу из средњовековних списа на Светој Гори и по манастирима Старе Србије. Стекао је завидно богословско образовање и из овог подручја објавио неколико радова и превода с руског. У време школске реформе у Хабзбуршкој империји написао је катихетски приручник за српске школе. Његов *Катихисис мали* (1776) постао је једна од најзначајнијих српских књига 18. века, а преведен је на румунски, грчки, немачки и мађарски језик. Преводио је на српски историјску литературу и школске уџбенике. Значајни су му и спев *Бој змаја с орлови* (1791) и драмско дело *Трагедија сиреч Печалнаја њовест о смерији њоследњаго царја сербскаго Уроша Пјавија* (1798).

Први значајан покушај да се прошлост Срба али и других Јужних Словена прикаже у целини и упоређи са историјом других народа начинио је

Јован Рајић: *живој и дело*, Београд 1997; *Зборник радова научној скупи „Јован Рајић – историчар, ђесник и црквени великодостојник“*, Нови Сад 2002; Драгана Грбић, „Јован Рајић: књижевноисторијски портрет“, *Годишњак Филолошкој факултету Универзитета у Београду*, 2007, бр. 3, 91–153; Владимир Вукашиновић, „Јован Рајић“, у: *Српско барокно богословље*, Београд 2008, 47–105; Жарко Војновић, „Рајић, Јован“, рукопис у Редакцији Српског биографског речника, Лексикографско одељење Матице српске.

Јован Рајић у поменутој књизи *Историја разних славенских народа најйаче Болѣар, Хорвайтѣв и Сербов*. Ова наша прва писана историја штампана је на преко 2.000 страна у Бечу 1794. и 1795. године. Своје капитално дело Рајић је завршио још 1768. али је оно због цензуре било штампано тек четврт века касније старањем митрополита Стефана Стратимировића у типографији Стефана Новаковића. Као први научни покушај сагледавања интегралне историје Срба, ова *Историја* остаће до дубоко у 19. век основ националне самоспознаје и извор даљег рада, све до појаве српске критичке историографије, а до данас спада међу историјски најважнија дела српске хуманистике.

Мада у *Историји* нема правог научног метода у данашњем смислу те речи, аутор се ослањао на писана документа и критичка разматрања, што несумњиво указују на значајан напредак у развоју српске историографије. Супротно ранијим хроникама, које се, пре свега, баве црквеном историјом и догађаје тумаче Божјим провиђењем, Рајићево дело почиње раном судбином Словена, а наставља се изношењем и објашњавањем догађаја понављано из политичке историје. Рајић је навео и списак извора који су му послужили за писање *Историје*, а у највећој мери се ослањао на *Краљевство Словена* Мавра Орбинија и *Хронике* грофа Ђорђа Бранковића. Он је користио наше старије (попут зборника житија Данила II), али и новије рукописне изворе, као и знатан број страних историографских дела (Прокопије, Константин Порфирогенит, Бонфини и др.).

Историја је штампана грађанском ћирилицом и, како је већ напоменуто, представља прву српску књигу са објављеним списком пренумераната. Концепцијски, подељена је на 11 књига обједињених у четири тома („части“), док је свака књига подељена на неколико глава. Први том, поред Предговора („Предисловија“) и списка коришћених извора и литературе („Каталог“), има две књиге од којих је прва посвећена општој историји Словена, а друга историји бугарског народа. Други том садржи укупно пет књига. Трећа књига говори о Словенима у Северној Далмацији и историји Хрвата, четврта је посвећена географском опису српских земаља и структури становништва које је живело на том подручју до доласка Срба, а пета књига се бави пореклом Срба, њиховим сеобама и насељавањем на данашње просторе. Шеста књига бави се словенско-готским краљевима у Далмацији и Србији, а седма представља језгро Рајићеве *Историје* и скоро у целости посвећена је династији Немањића. Трећи том садржи осму, девету и десету књигу. У осмој књизи говори се о историји Србије у време Лазаревића. Срце те књиге је пета глава посвећена Косовском боју. Девета књига приказује историју Србије под деспотима из династије Бранковића, а десета сведочи о сеобама Срба у Угарску и захвата период до друге Мохачке битке 1687. године. Четврти том садржи само једанаесту књигу посвећену историји Срба на простору Лужне Угарске од поменуте Мохачке битке до Рајићевог времена. Како би се што боље разумело његово дело, аутор је на крају четвртог тома објавио у виду прилога („Прибавленија“) хронолошки списак византијских царева, као и преглед географских назива некадашњих провинција и градова. Сте-

фан Новаковић је у одељку „Прибавленије III“ унео изворе, међу којима и Душанов законик, а књигу је илустровао бакрорезним графикама. Нарочити труд и напор Рајић је уложио у састављање обимног и детаљног комбинованог именско-географско-предметног регистра („Оглавленије“) на крају четвртог тома. Рајићева *Историја* штампана је по други пут 1823. године у Будиму, а поводом 175. годишњице Матице српске, 2002. године објављено је њено фототипско издање. Ово дело преведена је на руски (Санктпетербург, 1795) и бугарски (Софија, 1993).

Позив читаоцима да се претплате на *Историја разних славенских народов* објављен је у марту 1793. године у листу *Славено-сербскија вједомости* који је издавао Стефан Новаковић у својој штампарији у Бечу. Формиран је и велики број сакупљачких центара за претплату, од Трста на западу, до Арада и Темишвара на истоку, и од Коморана на северу, до Сремске Митровице и Земуна на југу.⁸

Спискови претплатника објављени су на самом крају првог и трећег тома *Историје*.⁹ Главни списак, од непуних 15 страница, налази се у првом тому и чини га 417 претплатника од којих су 380 појединци, 24 манастира, 11 цркава, Канцеларија архиепископа и митрополита карловачког, као и општина („общество“) села Вогањ у Срему. У трећем тому, на једној страници, налази се додатак, тј. наставак, који се састоји од имена 25 пренумераната међу којима нема институција, већ су у питању личности. На тај начин долазимо до укупног броја од 442 претплатника. У даљем тексту, из практичних разлога, анализираћемо поменута два списка обједињено. С обзиром на време када је књига одштампана (крај 18. века), као и на тадашње друштвено-политичке околности, можемо констатовати да је број пренумераната импресиван. Исти такав је, квалитативно посматрајући, и персонални састав оних који су дали новац за помоћ при штампању ове књиге.

Као први претплатник наведен је најугледнији представник српског народа у Хабзбуршкој монархији тога доба „Его Превосходителство православни Архиепископ и Митрополит Карловачки Г. Стефан Стратимирович од Кулпина“. Митрополит Стратимировић се том приликом претплатио на чак 50 примерака (сваки примерак подразумевао је комплет састављен од четири тома) Рајићеве *Историје*.¹⁰ Потом су пренумеранти навођени по

⁸ Сакупљачки центри су били у: Араду, Будиму, Великој Кикинди, Вршцу, Вуковару, Земуну, Карловцу, Коморану, Новом Саду, Осијеку, Пакрацу, Пешти, Сегедину, Сент Андреји, Сомбору, Сремским Карловцима, Сремској Митровици, Суботици, Темишвару, Трсту и Шиду (Пелин 1997: 374).

⁹ Иако странице са списковима претплатника у оба поменута тома нису пагиниране, ми смо им, ради лакшег сналажења, доделили бројеве који логично следе након последњих пагинираних страница. „Имена Ко изданију сеја Историји способствовавших Особ.“, (Рајић, том први, 1794: 497–511, Рајић, том трећи, 1794: 364).

¹⁰ Занимљиво је да се на толики број примерака претплатио још само један појединац и то племенити Александар Којић из Темишвара који је у ово време био члан Жупанијског суда. Потом следи Кирил Живковић, епископ пакрачки, са претплатом на 20 примерака, који је уједно и једини на списку, а да борава у поменутом месту. На по 10 комплета прет-

одређеној хијерархијској структури, која је најпре подразумевала црквене достојанственике и носиоце високих монашких звања, па тако следе деветорица епископа (међу којима и грко-католички епископ крижевачки), шесторица архимандрита, један протосинђел, четворица игумана, три јеромонаха и 19 манастира. Из наведеног се закључује да се ради о самој елити наше црквене јерархије у Карловачкој митрополији. Поред главних звања код неких појединаца су поменуте и почасне дужности као што су краљевски дворски саветник (један) и члан Конзисторије (тројица), а уз имена два претплатника стоји само намесник.¹¹

У списковима потом следи опширан блок у којем су имена Срба припадника вишег и нижег племства. Забележили смо да се укупно њих 79 претплатило на дело које је овом приликом предмет анализе, што чини готово 18% од укупног броја. Најпре су ту један гроф и три барона, а потом следе официри царско-краљевске војске Аустријске царевине: четири генерал-мајора, три пуковника (од којих је један командант српског фрајкора), један потпуковник („оберстлајтнант“), три капетана и два натпоручника („оберлајтнанта“). Како у регуларним, тако и у граничарским јединицама Монархије тога доба, и поред честих сеоба у Русију, Срба официра, а нарочито војника било је много. С обзиром на то да је укупан број оних који су се претплатили на *Историју* – 13, може се констатовати да то представља готово занемарљив проценат, те да књига није била у центру пажње српског официрског кадра. Веома је широк и разнолик дијапазон чиновничких занимања и функција које су обављали претплатници, а у исто време и носиоци племићких титула. Из домена просвете на списку су три директора краљевских народних училишта, један окружни директор школа и три професора. Када су у питању делатности које се тичу администрације бележимо четири члана жупанијске управе („соседател комитатов“), четворицу жупанијских асесора (судских помоћника), двојицу концеписта при угарским високим управним административним телима, као и по једног: секретара и регистранта Угарске дворске канцеларије, секретара Угарске коморе, члана судске табле, члана градске управе („комунитета“), обер нотара, градоначелника („бургермајстер“), архиепископско-митрополијског инспектора и правног саветника („фискал“).

Припадници племства обављали су и почасне функције као што су императорски руски саветник (двојица), великобритански саветник (двојица) или саветник вајмарски (један). У пет случајева поред имена стоји само „љубитељ науке“, што би требало да представља одавање почести и ауторов

платили су се Петар Петровић, епископ темишварски, новосадски књижевник Дамјан Каулици, племић из истог места Сава Вуковић, као и пештански трговац Павле Дијаманди. Понеко је откупио пет или три примерка, док је далеко највећи број пренумераната дао новац за само један примерак комплета *Историје*. (Рајић, том трећи, 1794: 364).

¹¹ Георгије Живановић и Јоаким Поповић су записани међу јеромонасима, иако уз њихова имена пише само да су парохијски намесници (мокрински, односно меленачки). (Рајић, том први, 1794: 498).

израз захвалности истакнутом појединцу за финансијску подршку која му је пружена приликом штампања књиге. Често се у списку претплатника уз име наводе само ознака племићког статуса („Его високоблагородие“, „Его благородие“) и место одакле је појединац, без било каквих других одређења. Таквих примера је укупно 19, од којих је и једна жена – Јулијана Михаиловић, рођ. Којић. Број жена претплатница Рајићеве књиге је веома мали, и на њему се налазе још само Марија Молитор, супруга царско-краљевског бечког војног наткомесара и Марија Дуковић, рођ. Ивановић (Раић, том први, 1794: 500–501, 509).

Потом следи један значајан сегмент међу пренумерантима у којем се наводи 11 цркава, 16 протопрезвитера, чак 56 пароха (12,7% од укупног броја са списка), један катихета, а нешто ниже у списку су и два ђакона и један црквени служитељ, док је засебно, при крају, поменут још један свештеник.¹² Као засебна институција, на књигу се претплатила и Канцеларија архиепископа и митрополита карловачког. Исто као код припадника монашког свештенства, и међу мирским налазимо чланове („соседателе“) Конзисторије, и то њих четворицу. Занимљиви су помени разних политичких, чиновничких и административних занимања и дужности које су обављали неки од претплатника. Анализом списка забележили смо 10 сенатора, седам нотара, четири перцептора,¹³ четири надзорника (управника) имања или спахилука,¹⁴ три вашар бирова (сеоски судија или старешина), два кнеза, као и по једног царско-краљевског окружног комесара, штабс аудитора (финансијски службеник у војсци), геометра, кастнера (чувар житнице) практиканта (приправника), регистратора (особа која води регистар) и експедитора (отпремалац пошиљки).¹⁵ Међу неколицином странаца који су се претплатили на Рајићеву *Историју* налазила су се и два члана чешког научног друштва („Краљевско-Бохемског содружества науке“). Када говоримо о пренумерантима из области образовања и просвете присутни су један инспектор народних школа, седам учитеља и два студента права. Уз горепоменуте директоре школа и професоре, долазимо до прилично скромног броја појединаца из ове веома значајне области. То је уједно и јасан показатељ лошег стања у образовању међу Србима крајем 18. века. Нарочито је приметно одсуство ђака и студентата чији број се у списковима претплатника других књига значајно повећавао како је одмицало објављивање публикација током 19. века.

¹² Уз име Атанасија Борића написано је „Свештеник Лежмимирски“. Он се не налази у списку на истом месту где и други пароси, вероватно због тога што је његова пријава на пренумерацију стигла нешто касније, па је морао бити уписан пет страна ниже (Раић, том први, 1794: 509).

¹³ Cassae perceptor, односно „Кассе Перцептор“ како стоји у списку, означава благајника у администрацији вароши или неког мањег насељеног места.

¹⁴ На два места за ову дужност користи се термин „провизор доминиума“, код треће личности написана је реч „испан“, а код четврте „хофмајстер“ (Раић, том први, 505–506, 509).

¹⁵ Једно занимање нисмо успели да дешифрујемо. Уз име Михаила Јанковића наведено је „фрашка из Вршца“ (Раић, том први, 1794: 508).

Припадника такозваних слободних занимања и вештина међу претплатницима нема много. То су: два академска сликара („Академији молер“), један адвокат, један хирург, један доктор медицине који је уједно био и градски физикус, један књижар, као и по један практикант при „Славено-сербској, Валахијској и Восточних Језиков“ типографији и коректор исте типографије. Такође, један пренумерант је забележен као „благоразумни и високоучени“.¹⁶ Када бисмо желели да издвојимо неко конкретно занимање, свакако се истиче трговачко. Међу пренумерантима на *Историју* убедљиво највише има оних уз чијем име је написано трговац („купец“) и таквих је чак 71, што чини 16% од укупног броја. Ова чињеница не чуди с обзиром на снагу и значај трговачке бранше тога доба код нашег народа у Хабзбуршкој монархији. Трговином се бавило много Срба и вероватно је трговачки позив био одмах после оног војничког, гледајући пропорционално учешће међу свим делатностима српског народа у Монархији. Ово занимање је омогућавало и стицање материјалног иметка, што је био и један од значајнијих предуслова да појединац помишља на помоћ при објављивању књиге.

На жалост по истраживаче наше прошлости, немали број претплатника остао је у списковима Рајићеве *Историје* без икакве ознаке делатности или занимања. Тако смо евидентирали 82 особе код којих је осим имена само обележено из којег су места. Код још 15 пренумеранта стоји „грађанин“, а у наставку је име места у којем сваки од њих живи. У 17 примера ускраћени смо чак и за најосновније информације о насељу у којем је личност у тренутку пријаве на претплату обитавала, пошто осим имена и презимена, немамо никаквих даљих података. У неким од ових последње наведених случајева очигледно је да се не ради само о недостатку релевантних топономастичких или података о занимању, већ једноставно о омашкама. Можемо да претпоставимо да је до тих грешака дошло, било због журбе да се књига што пре одштапа, било због неопрезности неког од учесника у сложенем ланцу прикупљања претплатника и њиховог уноса у списак. Ову констатацију темељимо на чињеници да бар за двојицу таквих пренумераната није било могуће да Јован Рајић, или Стефан Новаковић, који је руководио процесом припреме и штампања дела, не знају ко су и чиме се баве. Ради се о Доситеју Обрадовићу, једној од најзначајнијих личности наше националне културе и науке, као и о Глигорију Трлајићу, нашем познатом књижевнику, филозофу и правнику (Рајић, том први, 1794: 510–511).

Када је у питању географско порекло, односно евиденција о насељима из којих долазе претплатници, према нашим анализама таквих места је укупно чак 125. Занимљиво је да у списку постоји неколико сегмената у којима се налази и по десетак и више узастопно наведених претплатника из истог града. Ово би могло да сведочи о томе како је у тим деловима списка једно-

¹⁶ Реч је о Павлу Кенгелцу, архимандриту, доктору теологије, историчару, природњаку и научнику широких погледа и интересовања. Његово име се помиње на страници 511, првог тома *Историје*. Више о Кенгелцу видети у: Александар Грубић, „Кенгелац, Павле“, у: *Српски биографски речник*, том 5, Кв–Мао, Нови Сад 2011, 37–38.

ставно пописана цела група имена која су пристигла од једног сакупљача из дотичног центра. У огромној већини топоними су изричито наведени уз имена личности, а само у неколико случајева смо били принуђени да покушамо да реконструишемо име насеља из којег потиче претплатник и то на основу његове наведене функције или занимања које је обављао првих година последње деценије 18. века.¹⁷ Код већине официра није записано место одакле се пренумеришу, нити је то било могуће одгонетнути на основу њихових доступних биографских података. У случајевима када је уз чин наведена регимента у којој су служили, то смо узели у обзир као географско порекло појединца. Следствено томе, констатовали смо четири особе из Влашко-Илирске, две из Петроварадинске и једну из Банатске регименте.

Због свог политичког и културног значаја нарочиту пажњу заслужују већи градски центри, као и они градови који су по броју становника били између великих урбаних центара и малих вароши или села. Овде смо уврстили насеља оба типа и то било са територије данашње Републике Србије, било из других суседних држава. У неким од њих у време објављивања Рајићевог дела било је процентуално много српских становника или је српска заједница била респектабилан друштвени фактор. Често је из тих средина потицало и највише претплатника гледајући појединачно све евидентиране локације. Бележимо да је највећи број њих потицао из Темишвара (26),¹⁸ а потом из Сегедина (18), Суботице („Марија Терезиопол“, 17), Осијека („Осек“, 17), Беча (13), Новог Сада (12), Арада (12), Сремске Митровице (14), Сремских Карловаца (10),¹⁹ Будима (10), Пеште (10), Баје (10), Сентандреје (осам), Трста

¹⁷ Наводимо примере епископа ердељског Герасима Адамовића и епископа буковинског Данила Влаховића. Њих двојица су на првој страници списка поменути само именом, презименом и наведеним високим функцијама које су обављали. С обзиром на то да се седиште Ердељске епископије тада налазило у Рашинарима код Сибиња у Румунији, а седиште Буковинске епископије у Черновицама у западној Украјини, поменута два града смо узели у обзир приликом анализе. Занимљив је и пример племића, правника, добротвора и потоњег председника Матице српске Саве Поповића Текелије. Он се претплатио као секретар при Угарској канцеларији при царском двору у Бечу. Иако је потицао из Арада, а дуго година живео и у Пешти, њега смо евидентирали као претплатника из Беча. По истом принципу, личности које су биле ангазоване на пословима при угарским централним институцијама у Будиму (нпр. Угарска комора), водили смо као претплатнике из тог града (Рајић, том први, 1794: 500).

¹⁸ У једном случају као место одакле потиче претплатник наведено је „Фабрика“, што је данас део Темишвара.

¹⁹ Пренумераната из Сремских Карловаца је готово извесно било и нешто више. То би било и сасвим логично с обзиром на значај овог места у тадашњем верском, политичком и друштвеном животу Срба у Хабзбуршкој монархији. Разлог због којег претплатници Карловчани у списку Рајићеве *Историје* нису јасно и забележени као такви, по свој прилици лежи у чињеници да су и неки од њих, али и њихови савременици, то подразумевали, па место нису експлицитно наводили. Такође, код извесног броја личности нисмо се одлучили да их конкретно и вежемо за овај град на основу написаног занимања, јер колико год да је оно имплицирало боравак у Сремским Карловцима, то није било могуће и дефинитивно потвр-

(осам), Новог Бечеја („Фрањево“, осам), Земуна (седам), Карловца („Карлштат“, седам), Секешфехервара („Стони Београд“, седам), Кањиже (шест), Вуковара (седам), Вршца (шест), Даља (шест), Ирига (пет), Јегре („Егер“, четири), Кикинде („Велика Кикинда“, три), Зрењанина („Велики Бечкерек“, три), Панчева (три), Руме (четири), Сомбора (два), Беле Цркве (два),²⁰ Ријеке („Фиума“, два), Братиславе („Пожун“, један) и Шида (један). Занимљиво је поређење броја пренумераната из, Темишвара, Сегедина, Осијека, Беча, Будима, Пеште или Баје, са неким од већих градова у данашњој Војводини (Кикинда, Зрењанин, Панчево, Рума или Сомбор). Приметно је да крајем 18. века Срби, тј. њихови истакнутији представници, и даље претежно бораве на ободима српског етничког простора или чак на географским тачкама где је данашњи број Срба гледано у статистичким категоријама занемарљив. Тек од средине 19. века запажа се пораст припадника српског народа у поменутиим насељима која су данас у саставу Републике Србије, чиме расте и њихов значај у привредном, друштвеном и културном животу тих средина.

Велики је број и српских манастира који се помињу, било као сами претплатници, било као места пребивалишта њихових игумана, архимандрита или учених монаха који су се уписали ради куповине Рајићевог дела. Списак је импресиван и обухвата већину манастира с подручја Карловачке митрополије: ман. Крушедол (два претплатника), ман. Шишатовац (два), ман. Гргетег (два), ман. Грабовац (два), ман. Ходош (један), ман. Бездин (два), ман. Гомирје (два), ман. Јазак (два), ман. Св. Ђорђа (четири), ман. Ковиљ (један), ман. Фенек (три), ман. Хопово (један), ман. Ремета (један), ман. Раваница или Врдник (један), ман. Раковац (један), ман. Бешеново (један), ман. Кувеждин (један), ман. Беочин (један), ман. Привина глава (један), ман. Лепавина (један), ман. Пакра (један), ман. Ораховица (један), ман. Бођани (један), ман. Месић (један), ман. Златица (један), а ту је у ман. Савина (један претплатник)²¹.

Веома су драгоцене и подаци о претплатницима из мањих вароши, а поготово из руралних средина. Позитивно изненађују помени бројних села из Баната, Бачке, Срема, као и српских насеља у Хрватској, Румунији и Мађарској, где у неким случајевима бележимо више пренумераната него у далеко већим градским центрима. Понајвише је места из Срема од којих наводимо Лаћарак и Лежмир са по четири, као и велики број оних са по једним претплатником: Пачетин, Трпиња, Бобота, Бешеново, Јазак, Мартинци,

идити („Арх-Митр. протосинђел“, „Асесор Сремског Комитета“, „Арх-Митр. и фрушкогорским ман. фишкар“ и сл.).

²⁰ Један од два помена Беле Цркве као места одакле долази претплатник реконструисали смо на основу биографије поменутог. Ради се о Рафаилу Милошевићу који је у списку уписан као „Протопрес. Паланачки“. Више о њему видети у: Исидора Точанац Радовић, „Милошевић, Рафаило“, у: *Српски биографски речник*, том 6, Мар-Миш, Нови Сад 2014, 674.

²¹ Светоуспенски ман. Савина је, за разлику од свих осталих, поменути у трећем тому и то захваљујући свом архимандриту Симеону Ивковићу који је у то време био и генерални викар митрополита филаделфијског у венецијанској Албанији (Ралић, том трећи, 1794: 364).

Шуљам („Шулман“), Гргуревци, Краљевци, Стејановци, Путинци, Грабовци, Кленак, Буђановци, Вогањ, Сланкамен и Брестач. Тако долазимо до импресивног броја од укупно 20 сремских села. Приметно је како је већина њих пописана тако што се по неколико налазе у групама (од два до седам), тј. наводе се једно испод другог. Из других регија бележимо знатно мање претплатничких места, па самим тим и претплатника. Банат је присутан са шест села: Меленци (четири претплатника), Кумане (два), Мартонош (два), Мокрин (један), Санад (један), Ново Милошево („Карлово“, један). У једном случају је као географско одређење написано само Банат. Код две личности уписан је „Кииндски дистрикт“, али нисмо успели да утврдимо да ли се ради о граду Великој Киинди или о неком од мањих места у оквиру ове, за Србе веома значајне, административно-територијалне области.²² Из бачких села били су по један претплатник из Бачког Петровца („Петровац“), Бечеја („Стари Бечеј“) и Бођана, из Славоније по један из Ердута и Бијелог Брда („Бело Брдо“), а исто тако, по један са Баније (Глина) и из Лике (Кореница). Мађарска и румунска села у којима су Срби чинили значајан део становништва заступљена су са по једним претплатником из Помаза (Мађарска), односно Лугоша („Логош“) и Денте (Румунија).

Као засебну групу за лоцирање претплатника посматрали смо већа или мања насељена места у данас суседним и страним државама, а да су у друштвено-политичким збивањима тих насеља српске заједнице играле нешто мању улогу него другде, или су Срби по бројности тамо били мање заступљени. Од таквих топонима из Мађарске издвајамо: Кечкемет (два претплатника), Острогон (два), Мохач („Мухач“, један), Балашђармат (један), Шопрон (један), Српски Хидош („Хићош“, један), Веспрем (један) и Вац (један); из Немачке: Гетинген (један), Линебург (један), Јену (један) и Герлиц (један); из Румуније²³: Орадеу („Велики Варад“, један), Оршаву (један) и Брестовац (један); из Хрватске: Крижевце (један) и Плавшинац (један); а из Русије Санкт Петербург („Петербург“, један). У три случаја уз име и делатност претплатника означена је само Чешка као држава у којој бораве, док код једне личности као географско одређење стоји Буковина, област која данас припада делом Румунији, а делом Украјини.

Знатан број претплатника нема уз своје име никакво географско одређење. Њих је укупно 49 што чини 11% од свих 442 убележених на списак. За неке имамо информацију о делатности којом су се бавили, али, као што је горе наведено, у 26 случајева осим имена и презимена не постоји нити један други податак. Код неких личности смо на основу њихових биографија могли са доста сигурности да наведемо место у којем су боравили током 1793. и 1794. године када је претплата сакупљана, па смо их у тим насељима

²² У питању су сенатори Теодор Исаковић и Јован Њагул (Ралић, том први, 1794: 505).

²³ За „Феређаз“ нисмо успели да утврдимо о којем насељу је реч. Претпоставка је да се налазило на територији данашње Румуније, с обзиром на то да је претплатник Андреј Георгијевић, „Провизур“ у списку наведен међу личностима из Темишвара и Арада (Ралић, том први, 1794: 506).

и евидентирали анализирајући списак. С друге стране за значајан број претплатника тако нешто нисмо могли са сигурношћу да закључимо, те смо их уврстили у категорију оних без забележеног географског порекла.²⁴

Матица српска, у оквиру пројекта „Пренумеранти на српске књиге“, поседује драгоцену грађу коју чини фонд сачињен исписом из преко 700 књига које су објављене пренумерацијом. Поменута грађа подразумева више од 300.000 листића са подацима о преко 100.000 личности које су се претплаћивале на српске књиге и које чине читалачку публику у 18. и 19. веку. Детаљним аналитичким поступком сакупљених поузданих података о пренумерантима могао би се дати значајан допринос изучавањима из ономастике и могла би се креирати мапа српских културних центара. Такође, могао би се сагледати и целокупан културни, друштвени и политички миље међу Србима у 19. веку у одређеним урбаним срединама. За сваку ону личност која се током више година претплаћивала на српске књиге може се пратити њено кретање из места у место, као и напредовање у школовању или обављању служби, друштвених и политичких делатности.

Грађа пројекта је богата ризница егзактних података и о самим књигама на које се претплаћивало, па тако имамо јасан увид у број претплатника поједине књиге, знамо који људи су то били, из којих места, које делатности су обављали, која звања и титуле су носили. На овај начин можемо да сагледамо национални и социјални састав читалачке публике која је гравитирала одређеним ауторима или темама. Поменута грађа је богата библиографским информацијама о личностима широког социјалног распона: од земљоделца до владара. О томе говори и Стојан Новаковић „У пописима претплатничким првих времена наше нове књижевности лежи грађа по којој би се дало врло лепо статистички и географски обрадити како се наша књижевност развијала и географски и социјално и бројно“ (Новаковић 2020: 17). То складиште података нуди нам и обавести о национално-верском саставу појединих насеља, о стању културно-просветних и верских установа и организација, о демографско-миграционим кретањима на нашим просторима. Богат је и топономастички фонд, као и фонд номенклатуре традиционалних и оријенталних занимања, данас несталих. Спискови пренумараната-читалаца врстан су материјал, чињенично веродостојан за разнолика изучавања нашег читалишта и у временском и у просторном погледу (Добрашиновић 1994: 91-92). Пред нама се појављује географско-културна мапа на којој су учртана средишта у којима су се дешавали процеси важни за српску књижевност, од преписивачке, преко штампарске до књижарско-издавачке (Мачкић 2020: 125). Пренумерација је кроз читав један век веома успешно успоста-

²⁴ Наводимо као примере двојицу племића: Јована Николића, витеза Златне надпетице и члана управа Торонталске и Сремске жупаније, и Стефана Монастерлију од Каполне, који је био члан управа Толнанске и Торонталске жупаније. Пошто су били активни у по две жупаније истовремено, оставили смо отворено питање места њиховог боравка у тренутку изласка томова Рајићеве *Историје* (Рајић, том први, 1794: 500).

вљала својеврсни комуникативни канал и непосредан однос између писаца, њихових дела и читалаца.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Владимировић, Младен. *5 векова писане речи*. Пожаревац: Просвета, 1965.
- Волновић, Жарко. „Рајић, Јован“, рукопис у Редакцији *Српској биографској речника*, Лексикографско одељење Матице српске.
- Вукашиновић, Владимир. „Јован Рајић“, у: *Српско барокно бојословље: библијско и свештошајинско бојословље у Карловачкој митрополији XVIII века*. Београд: Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке; Краљево: Епархијски управни одбор епархије Жичке; Нови Сад: Беседа, 2008, 47–105.
- Грбић, Драгана. „Јован Рајић: књижевноисторијски портрет“. *Годишњак Филолошкој факултета Универзитета у Београду*, бр. 3, Београд 2007, 91–153.
- Грубић, Александар. „Кенгелац, Павле“. *Српски биографски речник*, том 5, Кв–Мао, Нови Сад: Матица српска 2011, 37–38.
- Денић, Чедомир. „Погледи на Јована Рајића“, *Зборник Матице српске за историју*, бр. 54, Нови Сад: Матица српска 1996, 39–85.
- Добрашиновић, Голуб. *О Пренумерацији. Благодателји српској књижевности*. Београд, 1994. Београд: Рад: Културно-просветна заједница Србије, 1994.
- Ераковић, Радослав. Хацић Зорица. „Пренумерације као прилози за изучавање приватног живота Срба у 19. веку“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Нови Сад: Матица српска, књ. 63, св. 2, 2015, 563–570, књ. 64, св. 1, 2016, 253–261.
- ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА „ЈОВАН РАЈИЋ – ИСТОРИЧАР, ПЕСНИК И ЦРКВЕНИ ВЕЛИКОДОСТОЈНИК*, Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак: Епархија Бачка: Платонеум: Архив Војводине, 2002.
- ЈОВАН РАЈИЋ – ЖИВОТ И ДЕЛО*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1997.
- Мачкић, Љиљана. „Књига о српској књизи“, у: Новаковић, Стојан, *Српска књижа, њени пројавци и читаоци у XIX веку*. Бањалука: Центар за српске студије, 2020, 122–134.
- Новаковић, Стојан. *Српска књижа, њени пројавци и читаоци у XIX веку*. Бањалука: Центар за српске студије, 2020.
- Пелин, Јован. „Пренумеранти на Историју Јована Рајића из Великокикиндског привилегованог диштрикта“, у: *Јован Рајић – животи и дело*, Београд: Институт за књижевност и језик, 1997, 373–377.
- Рајић, Јован. *Историја разних словенских народа, најпаче Боллар, Хорвајшов и Србов*, I–III. Беч, 1794.
- Точанац Радовић, Исидора. „Милошевић, Рафаило“. *Српски биографски речник*, том 6, Мар–Миш, Нови Сад: Матица српска 2014, 674.

Dragan N. Tubić
Aleksandra Ž. Novakov

CLASS STATUS AND GEOGRAPHICAL ORIGIN OF THE SUBSCRIBERS
TO JOVAN RAJIĆ'S *HISTORY OF VARIOUS SLAVIC NATIONS*

Summary

The paper analyzes and studies the lists of subscribers to Jovan Rajić's four-volume *History of Various Slavic Nations, especially the Bulgarians, the Croatsians, and the Serbs* (Vienna, 1794–1795). The life and entire work of Archimandrite Jovan Rajić are presented in basic outline, as well as his book whose subscribers occupy the central part of this work. The class status of the subscribers is described, which will give the readers a picture of the hierarchical relations and social composition in the Serbian society of that time. On a scientific basis, an analysis of the inhabited places from which the subscribers originated was carried out, and in this way, a map of Serbian cultural centers from the end of the 18th century was created on a kind of micro level through Rajić's book. Also, the paper briefly presents the historical development and importance of renumbering as a specific way in which Serbian books were printed from the end of the 18th to the end of the 19th century. The phenomenon of subscriptions in Serbian literature and national history is the subject of interest of the long-term project of Matica srpska "Subscribers to Serbian books"

Мр Драган Н. Тубић
Матица српска
Лексикографско одељење
dtubic@maticasrpska.org.rs

Др Александра Ж. Новаков
Матица српска
Лексикографско одељење
anovakov@maticasrpska.org.rs

Др Радмило Н. Маројевић

ЊЕГОШЕВ ДЕСЕТЕРАЦ ФРАГМЕНТ: Тумачење Франка Волмана

У серији радова, чији је овај чланак прво средишње поглавље, излаже се, с једне стране, историја питања о односу белетристичког (умјетничког) и фолклорног (народног) десетерца, с друге стране, оспорава се трохејска (и трохејско-дактилска, тј. стопна) интерпретација српског епског десетерца и потврђује тротактна тонска, да би се потом, с треће стране, извео генерални закључак о версолошким иновацијама Његошевог десетерца. У исходишту истраживања описују се, са аспекта савремене словенске науке о стиху, метричке константе и ритмичке доминанте асиметричног десетерца у поређењу с Вуковом (и вуковском) версолошком концепцијом. У насловном раду разматра се специјална студија Франка Волмана, који је (на чешком језику) поновио наслов чланка Владимира Ћоровића, утемељивача овог микрожанра у његошологији, а којом се наставља историја питања о версификацији Његошевој у поређењу с народном, при чему се Волманова тумачења сучељавају с поставкама његовог критичара Јована Вуковића.

Кључне ријечи: Петар II Петровић-Његош, спјев *Горски вијенац*, српске народне пјесме, српски епски (асиметрични) десетерац, тротактни тонски стих.

0. Полазиште. – Питање о типовима епског или асиметричног десетерца у народној и умјетничкој поезији српској своди се на питање како се у тим типовима стиха чува или надомјешта одраз квантитативне клаузуле прасловенског епског стиха.

0.1. Однос фолклорног односно гусларског десетерца према белетристичком и рецитативном разматрао се, а и најцјелисходније га је разматрати, на примјеру Његошева спјева *Горски вијенац* (уз упоредбу, у радовима Јована Вуковића, с десетерачким стиховима Мажуранићева спјева *Смрт Сmail-аје Ченџића*).

0.2. У овом раду се, у другом (централном) поглављу, излажу тумачења Франка Волмана Његошева десетерца, уопште и у *Горском вијенцу*, у поређењу с десетерцем српске народне поезије (гусларским десетерцем, како га је називао Никола Банашевић). Та тумачења Волман је изложио у посебној студији на чешком језику под насловом *Njegošův deseterec* у прашком научном часопису *Slavia* [WOLLMAN 1931: 737–791], коју би свакако требало превести и објавити на српском језику. Што то досад није учињено, крива је потоња историја питања – Јован Вуковић Волманову студију одбацује без довољно за то основа, док је Никола Банашевић просто игнорише. Од четири рада која чине Вуковићеву индивидуалну историју питања, у двије се оспорава Волманово тумачење, па ћемо се у овом раду на њих и осврнути. Претходна историја питања у ужем смислу (што се тиче радова у којима се Његошев стих специјално разматра) исцрпљује се чланком Владимира Ћоровића *Његошев десетерцац* [Ћоровић 1925: 1371–1379], који је и засновао овај микрожанр у његошологији давши му и овај назив. Наредну историју питања представљају неколике студије Јована Вуковића (двије су објављене 1962. [ВУКОВИЋ 1962: 339–354; ВУКОВИЋ 1962: 9–14] а двије 1963. године [ВУКОВИЋ 1963: 109–123; ВУКОВИЋ 1963: 371–381]) и једна Николе Банашевића [БАНАШЕВИЋ 1984: 3–16]. Сва та тумачења разматрамо у другим фрагментима монографског истраживања; историја питања се закључује нашом студијом *Версолошка реконструкција у критичком издању Горског вијенца* [МАРОЈЕВИЋ 2006–2007: 11–53] (у њој је критички прокоментарисан и рад *Акцентај у нашем стиху* Светозара Матића [МАТИЋ 1964: 321–355] и неки аспекти Банашевићевих тумачења).

0.3. У раду се, у првом (уводном) поглављу, доказује да српски епски десетерац није стопни стих (у трохеју) него тротактни стих, с једним тактом у првом и са два такта у другом полустиху, и с ослабљеном квантитативном клаузулом наслијеђеном из прасловенског епског стиха. Поред тога, Његош није писао у дијалекту него на књижевном језику који се тада налазио у фази формирања, или пред формирањем (Радосав Бошковић); поред тога, Његошев идиолект, и тадашњи говор Његуша, био је херцеговачког типа.

0.4. Специфичност Његошева десетерца огледа се највише у интонацији, и то не само појединачних стихова него и строфа и куплета, и у специфичној функционалној перспективи реченица и ширих синтактичких структура заснованој на аутентичности израза, лексичкој и фразеолошкој. То је предмет трећег, изходног поглавља овога рада (и свих фрагмената истраживања и монографије у цјелини).

1. Принципи српске версификације. – Вук је структуру српског стиха образлагао на примјеру асиметричног десетерца [види т. 1.1]. Његово тумачење версификације српских народних пјесама уопште и асиметричног десетерца посебно критички је оспорио већ један његов савременик, пјесник

Павле Берић [види т. 1.2]. Вук је своју интерпретацију српског стиха покушао да одбрани [види т. 1.3], али не на примјеру десетерца, на коме га је образлагао, него на примјеру других врста стиха – оних у којима се чешће остваривала ритмика која је наводно потврђивала подјелу на стопе од које је он полазио у *Предговору* уз прву књигу *Народних српских њјесама* (лајпцишког издања). Али је није одбранио: српски десетерац је тротактни тонски стих, а не трохеј [види т. 1.4].

1.1. Како српски стих тумачи Вук Карацић, а како Павле Берић?

Вук Стефановић (= Стефанов) Карацић о метру српских народних пјесама пише у *Предговору* уз прву књигу лајпцишког издања *Народних српских њјесама*. Вук изричито каже: „Све су наше ј у н а ч к е пјесме од десет слогова или пет трохејски стопа и послје друге стопе одмор“, па наводи примјер:

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
Подиже се | Црнојевић Иво.

Вук наводи и ограничења од горњег правила: „Истина да је у многим стиховима према г о в о р у дуг слог мјесто краткога и кратак мјесто дугога“, илуструјући их примјерима:

∪ – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪
И понесе | три товара блага.

∪ – – ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪
Ја кад тако | свадбу уредише.

Своје објашњење Вук овако завршава: „Тако се г о в о р и, и тако се ч и т а и к а з у ј е; али кад се п ј е в а, онда су све трохеји:

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
И понесе | три товара блага.

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
Ја кад тако | свадбу уредише.

Тако су јуначке пјесме све по једној мјери, али су ж е н с к е различите“ [КАРАЦИЋ 1824: LIII, уп. КАРАЦИЋ 1975 (1824): 578]. У наставку ми ћемо цитирати ново, критичко издање, у којем су дужине и краткоће припојене одговарајућем вокалу.

1.2. Пет година послје појаве Вуковог *Предговора* уз прву књигу *Народних српских њјесама* [КАРАЦИЋ 1824], у другој частици *Српске љејоййиси* за годину 1829, објављен је чланак *Неколико речи о вњешњем кроју народни српски њјесама*, потписан иницијалима П. Б. (ријеч је о „класицистичком песнику“ Павлу Берићу [уп. коментар Милорада Павића у: КАРАЦИЋ 1986: 583]).

На почетку П. Б. указује да Вук понавља оно што је написао Вуков рецензент, тј. Јаков Грим, 1816. године у приказу *Мале њпросїонародње славеносрїске ѣјеснарице* (1814) и да му је „за чудо: како и едан и други ни су примѣтили да оно узвишеніе или спуштанѣ гласа при певаню – мелодички тон – ко є у овим песмама за квантитет – дужину или краткост слогова – узимаю, никаквог постојаног правила нема“ [БЕРИЋ 1829: 99]. Затим наводи шест асиметричних десетераца, четири симетрична осмерца, три седмерца и два једанаестерца како би показао апсурдност тврдње да једна иста ријеч у истој врсти стиха има различит „квантитет“ те формира различите двосложне и тросложне стопе.

Прва два (десетерачка) примјера су му:

Сѣстрица се брату кунијаше [...]
Да омразим брата и сѣстрицу [...]

На крају П. Б. наводи упоредо парове стихова у којима тобоже (тј. по Вуку) једна иста ријеч има различит „квантитет“, на примјер *сесѣрица* у асиметричном десетерцу и у асиметричном осмерцу:

Сѣстрица се брату кунијаше [...]
Сѣстрица брату говори [...]

Затим слиједе још три пара – десетерац упоређен с дванаестерцем (облици *девојко* : *девојка*), десетерац с асиметричним осмерцем (предлошко-падежна веза *крај мора*) те асиметрични осмерац с осмерцем симетричним (облици *на воду* : /ак./ *воду*) – и закључак: „Из тога се дакле очевидно показуе, да то спуштанѣ или узвишеніе гласа, што Г. Вук дужином и крачином слога –, У, означава, ніє Квантитет у смислу старогрчког и латинског, ер тамо слог, какав є по нарави или по правилу, свагда и у свакој струки стихова, остає онакав“ [БЕРИЋ 1829: 100].

У наставку П. Б. каже: „Па баш да би се свагда н. п. сѣстрица Милїца певало, опет се не би могло рећи да є ово квантитет, ер квантитет ни у старогрчком и латинском ніє мелодички тон, *неїо дуже и краће ѣрањє времена кое се изискуе к наравном ѣроизношенію слоѣа*. / Ма колико се внѣшнѣг кроя народни наши песама дотиче, мислимо да стихове нѣове не треба мерити по наравном временоодношенію слогова него по числу слогова; а све правило нѣово састоїсе у точном наблюдаваню одмора, н. п. ако би кто ктео сачинити песму од VI. реда (по класификацији Гдна Вука) треба му знати, да ови стихови изискују дванаест слогова, а одмор да падне у среду т. є. на шести слог; на то пазѣћи биће му стихови правилни и моћиће се певати као макар коя песма од тога реда“ [БЕРИЋ 1829: 101 (знак / указује на нови ред, а знак | – на прелазак на нову страну у тексту који се цитира)].

1.3. Шта је Вук одговорио Павлу Берићу и колико је био убједљив?

Вук је критичару П. Б. (не разријешивши иницијале) одговорио четири године касније, у *Предговору изданије његовом* књизи Луке Миловањова Георги-

јевића, који је датиран 22. фебруара 1833. у Бечу. У том предговору, који је екавски писан, једна опширна напомена посвећена је овој полемици (и она почиње на стр. о /стр. 22. фототипског издања/ а завршава се на стр. т /стр. 26. фототипског издања; свој предговор Вук је пагинирао ћириличким словима/).

На почетку Вук наводи да његов и Гримов критичар П. Б. тврди „да у нашим народним песмама нема ни поетически стопа, | ни сло-го-мер-ја, нити и каки други правила, осим броја слогова и одмора; и да у истраживању слогомерја ови песама не треба гледати на подизање и спуштање гласа у певању (мелодијски тон), као што смо ми гледали, и тиме се варали“ [КАРАЦИЋ 1833: о–п (напомена)].

У наставку Караџић наводи три противаргумента. Први: „Број слогова и одмор то су у нашим народним песмама главна и једина правила, на која је песмотворац пазио (но и то не осећајући, него само држећи се увек и гласа у певању), а поетическе стопе и слогомерје по својству језика (у овом броју слогова и с овим одмором) намести се само од себе“ [КАРАЦИЋ 1833: п (напомена)]. Други: „Ја нити сам онда мислио, нити мислим сад, да су наше народне песме по слогомерју без погрешке, него сам мислио, и сад мислим, да се у свакоме роду њиови стихова познаје, какво је слогомерје требало да буде, па што није по ономе, оно је погрешено“ [КАРАЦИЋ 1833: р (напомена)]. А у трећем истиче да то „што Г. П. Б. говори о разлици између мелодијскога тона и просодије, ја му опет слободно могу казати, да се певање гдекоји песама | јавно управља по слогомерју – а у погрешеним стопама слогомерје по певању“ [КАРАЦИЋ 1833: р–с (напомена)].

У завршном дијелу напомене Вук наводи четири типа стиха – симетрични осмерац, седмерац, асиметрични осмерац и једанаестерац – уз серију реторских питања, од којих је завршно слједеће: „Па кад се у нашим народним песмама нађе више оваки правилни стихова (или и сами стопа), него неправилни, не ће ли онда и Г. П. Б. признати, да је оно, што је правилно, пра-ви-ло, а оно, што је неправилно, по-греш-ка?“ [КАРАЦИЋ 1833: т (напомена)]. Вук ту полази од своје версолошке интерпретације наведених стихова, али та интерпретација, као што ћемо видјети, није тачна – ни уопште ни појединачно.

Вук је био вјешт полемичар, и онда кад није био у праву. У полемици с Павлом Берићем он своје тумачење не брани на примјеру асиметричног десетерца, у анализи којег га је образложио, иако су овим стихом остварене све јуначке пјесме и највећи број женских [КАРАЦИЋ 1975 (1824): 578]. Не брани га ни на примјеру симетричног десетерца, стиха који је „од десет слогова или четири стопе, два дактила и два трохеја, па одмор у сриједи“ [КАРАЦИЋ 1975 (1824): 580], јер овај стих, по Вуковом тумачењу, нема постојан распоред дактила и трохеја ни у једном полустиху. Брани он своје тумачење на примјеру осмерца (и симетричног и асиметричног), седмерца и једанаестерца.

1.4. Је ли у праву Вук или Берић, и колико је у праву?

(1) За десетерац, епски или асиметрични, народне поезије српске битан је његов однос према трохеју као дводјелном ритму: је ли он петостопни трохеј са цезуром послје друге стопе, како га је описао Вук [види т. 1.1], или стих са десетосложном силабичком структуром која се цезуром дијели на двије асиметричне силабичке цјелине (4 + 6), како га је, критикујући Вука, интерпретирао Павле Берић [види т. 1.2]? И кад се прихвати ово друго тумачење, потребно је да се опишу, с једне стране, поријекло и функције квантитативне клаузуле, а нарочито њена судбина у вези с развојем тога стиха и њена међузависност од риме, од трохејске тенденције, појаве друге цезуре као ритмичке тенденције и од комбинованог стиха (све су то њени каснији супститути), и с друге стране, тонске карактеристике (метричке константе и ритмичке доминанте) традиционалног стиха српске народне поезије.

Исцрпне одговоре на ова и сродна питања ми смо дали у претходним радовима на ову тему (види библиографију у књ. XXIII *Српској језика*), овдје ћемо само напоменути да ми не само да не користимо термилошкоку опозицију *силабички* : *силабоџонски сџих* него се на њу и не осврћемо: та опозиција је превазиђена одавно, оставивши траг у термилошкој историји.

(2) Павле Берић је оправдано оспорио Вукову концепцију, и његова интерпретација српског народног стиха могла би се назвати силабичком. Њу Вук није оспорио (прихвата он њу, као што смо видјели), али је покушава допунити тонском компонентом. Поред тога, она се и мора допунити тонском компонентом, али не на онај начин на који је то учинио Вук. Српски стих има с и л а б и ч к е метричке константе (дужина стиха, полустиха односно чланка, цезура односно цезуре) и ритмичке доминанте (на примјер, доминантом обрасца 2 + 4 у другом полустиху остварује се факултативна цезура у асиметричном десетерцу, на примјер у балади *Жалосџина џџсанџа џлемениџе Асан-аџиниџе* [види подробније у: МАРОЈЕВИЋ 2006: 13–57]), али он има и т о н с к е метричке константе и ритмичке доминанте. Вукова интерпретација српског стиха је заиста силаботонска, али је она силаботонска стопна, док ми заступамо концепцију силаботонску тактну. Из тог разлога, не користимо ни овај други термин. Термин *силабоџонски сџих* мотивисао се значењем 'који се конституише специфичним односом силабе и тона', али ми га, због поменуте двозначности, у својим радовима не употребљавамо.

(3) Да би се дала прегледна и потпуна класификација српског стиха, мора се претходно размотрити питање поријекла и развоја тога стиха. А разматрање тога питања ваља отпочети од епског или асиметричног десетерца и његове квантитативне клаузуле.

Квантитативне клаузуле што се тиче, подсјетићемо се на закључак наше претходне студије: „Неакцентованост десетог слога, што је метричка константа српског десетерца, те тзв. квантитативна клаузула која се у њему чува као реликт старине, као и женска клаузула у једном типу руских народ-

них пјесама, указују да су то континуанти метричке константе прасловенског епског стиха у коме је девети слог био обиљежен – метричким акцентом у позном, дужином слога у раном прасловенском језику. / У раном прасловенском као праиндоевропском дијалекту квантитет вокала (опозиција: дужина/краткоћа) био је релевантно фонолошко обиљежје, па се може претпоставити да је у праиндоевропском десетерцу завршетак стиха био обиљежен обавезном дужином деветог и краткоћом десетог слога, што значи да је квантитативна женска клаузула била метричка константа тога стиха. Њен реликт у српском десетерцу, тзв. квантитативна клаузула, заправо је тонско-квантитативна клаузула: девети слог је био обавезно дуг само ако на њега пада трећи метрички акценат (не заборавимо: десетерац је био и остао тротактни стих), а осми и седми обавезно кратки само ако су под акцентом (при чему је то последњи метрички акценат у стиху). Ово тонско-квантитативно обиљежје завршетка стиха, и у оним пјесмама које га најбоље чувају, није више обавезно – није метричка константа него само јача или слабија ритмичка доминанта. / У позном прасловенском као већ формираном посебном (и врло специфичном) праиндоевропском језику квантитет вокала (опозиција: дужина/краткоћа) није више био релевантно фонолошко обиљежје. Зато се квантитативна клаузула могла трансформисати у тонску клаузулу, што се и десило у руском народном стиху (у једном типу билина трећи метрички акценат је задржан на претпоследњем стиху као женска клаузула, а у другом се „помјерио“ за један слог па смо добили дактилску клаузулу). Ова трансформација је била потпомогнута трансформацијом мелодијског акцента у експираторни, па је слог под акцентом био и дужи од неакцентованих слогова“ [МАРОЛЕВИЋ 2013: 41].

(4) Једну малу, али важну корекцију морамо учинити у закључку наше претходне студије [види горе т. (3)]. Треба ипак полазити од тога да је већ у прасловенском постојао, поред епског десетерца, тип стиха карактеристичан за романсе, баладе и лирске пјесме – лирски једанаестерац, тротактни стих с цезуром послје четвртог слога и дактилском клаузулом. У раном прасловенском као праиндоевропском дијалекту завршетак овог стиха био је обиљежен обавезном дужином деветог и краткоћом десетог и једанаестог слога, што значи да је квантитативна дактилска клаузула била метричка константа тога стиха. У позном прасловенском квантитативна клаузула се трансформисала у тонску клаузулу, што се и десило у другом типу руског народног стиха (трећи метрички акценат задржан је на трећем слогу од краја, па смо добили тонску дактилску клаузулу).

Прасловенски лирски једанаестерац на српском тлу, због дужине другог полустиха и сталног акцента на трећем слогу од краја, добио је најприје факултативну а затим сталну другу цезуру, послје осмог слога (у руској поезији изгубио је и ону прву). Та друга цезура све више је постајала прва, тј. главна, због потребе обиљежавања краја стиха. Није чудо што је Вук, у интерпретацији једанаестерца као стиха, био у дилеми и што се определије-

лио за цезуру послије осмог слога: „Од једанаест слогова или од пет стопа, четири трохеја, а пета на крају дактил; а што се тиче одмора, ја сад управо не знам казати, или је послије друге стопе или послије четврте (јер се може рећи да је на обадва мјеста, као и у осмостложним тростопним пјесмама). Ја ћу за сад рећи, да је прави одмор послије четврте стопе, н. п. / Прѡђѡ гѡрѹ прѡђѡ дрѹгѹ | ѡ трѣђѹ“ [КАРАЦИЋ 1975 (1824): 580].

Једанаестерац је, дакле, двоцезурни тротактни стих чији је силабички образац 4 + 4 + 3. Тонске константе његове су ненаглашеност четвртог, осмог и једанаестог слога; дактилска клаузула била му је примарна, али се она као метричка константа не чува у свим пјесмама. Једанаестерац је генерисао друге типове стиха, прије свега тринаестерац и седмерац, закључили смо у студији посвећеној првом Вуковом фолклорном зборнику [МАРОЈЕВИЋ 2014: 102–103].

2. ТУМАЧЕЊА ФРАНКА ВОЛМАНА. – Изложена су у студији монографског типа која је објављена на чешком језику а под препознатљивим насловом *Njegošův deseterec* [WOLLMAN 1931: 737–791].

2.1. Полазишта Волманова нису била адекватна: с једне стране, он је сматрао да је Његош *Горски вијенац* и друга своја дјела написао на дијалекту којему је у основи староштокавска (= старосрпска) прозодија са два силазна акцента и неакцентованим дужинама, а с друге стране, није оспоравао Вукову стопну (трохејску) интерпретацију српског народног десетерца. И поред та два погрешна полазишта, чешки версолог је дао значајан прилог испитивању Његошевих стиха.

(1) Знатан дио своје студије Волман посвећује могућој реконструкцији прозодије која карактерише Његошеву поезију и у ту сврху консултује до-тадашњу литературу о староцрногорским говорима и ангажује информаторе и гусларе из разних крајева старе Црне Горе (четири нахије) који му Његошеве стихове казују и пјевају. Његош је, с једне стране, писао на српском књижевном језику који се налазио у формирању, с друге стране, у Његошевом дјетињству завичајни говор Његуша био је херцеговачког типа, с четвороакценатским системом с бројним, старим и новим, преношењима акцената на проклитике. Његуше су населила два херцеговачка племена, Ераковићи и Раичевићи, која су и одређивала карактер говора, на који су мало могли утицати Пророковићи, Његошева ујчевина, братство досељено из мјеста Света Врача са истоименом црквом, између Котора и Љубте, са старом акцентуацијом.

(2) Не оспоравајући стопну (трохејску) интерпретацију српског асиметричног десетерца, Волман доказује да се Његошева иновација састоји у корекцији петостопног трохеја тротактним тонским стихом, али не у свим сегментима његових спјегова и пјесама. Епски десетерац, међутим, никад није био трохеј, поготову то није могао бити у старом, двоакценатском си-

стему, а Његош је поетику тротактног тонског стиха својим изузетним талентом, и лексички и синтактички, само нагласио, а та наглашена тротактна ритмичка структура надомјешта нарушавање квантитативне клаузуле, као што то чини рима и трохејско фразирање (трохеј као ритмичка доминанта) у другим новијим типовима десетерца.

2.2. Своје, оригинално тумачење Његошева десетерца Франк Волман демонстрира на два фрагмента *Горској вијенца*, а онда и на другим текстовима (пјесмама и спјевовима). Ми ћемо та два фрагмента и размотрити.

Волман прво наводи (на стр. 756–760) првих педесет стихова *Горској вијенца*, из првог монолога владике Данила, с паралелном акцентуацијом (староцрногорском дијалекатском и херцеговачком књижевном). А онда изводи закључак: »Počátek „Horského věnce“ má jasnou rytmickou stavbu: každý verš desetisilabičný má tři rytmické členy, každý člen má svou převládající intonaci« [WOLLMAN 1931: 761].

(1) Ми ћемо почетак спјева навести према нашем још необјављеном али за штампу припремљеном акценатско-версолошком издању *Горској вијенца* додавши три стиха (51–53) како не бисмо прекидали синтактички период:

- Виђи* врага || су сѣдам | бйњйшā^x,
сѹ двā мача || ā сѹ двије | крѹне,
 прау́нука || Тѹркова | с Корáном;
 зā њīm јāта || прòклѣтòга | кòта
 5 *дā* òпѹстē || зѣмљу | свѹколику
кā скāкāвац || шīīđ пòља | òпѹстī!
 Фрāнцускòга || дā нē бй | брйјега,
 арāвйјскò || мòре | свѣ пòтопй.
Сāн пāклени || òкрѹнй | Òсмана –
 10 дарòва му || лúну | кā јāбуку.
Злòга гòсīа || Еврòпи | Орkáна!
 Визāнтија || сādā | нīје дрѹгò
нò прīија || млāдē | Теодòрē:
 звијѣзда је || црнē сѹдòбē | нād њòм.
 15 Палєдлог || пòзйвā | Мѹрата
дā закòпā || Грке | са Србима.
 Свòју мīслй || Брāнковић | с Гертѹкòм.
 Мухāмеде, || тò је | за Гертѹку!
Сјѣм Āзијē, || ĥē им је | гњијѣздо,
 20 врāжнīјē њлēме || позòба | нāроде –
дāн и нāрод || кāко ĥѹку | тйца:
Мѹрайī Србскѹ, || а Бајāзит | Бòсну,
Мѹрайī Ёпйр, || а Мухāмед | Грчкѹ,
двā Сєлима || Цйпар | и Āфрику –
 25 *свāкй* нēшто, || нē остаде | нйшта!
 Стрāшило је || слѹшāт | штò се рāдй!

- Мален *свѣѣи* || за адова | жвѣла,
ни најест га || ^а кѣмо ли | прѣјести!
Јѣнко брѣни || Владислава | мѣртва –
 30 *шиѣд га* брѣни || кѣд га | нѣ одбрѣни?
 Скѣндер-бѣѣ *је* || сѣца | Обилићѣ,
ѣл^и ѣмрије || тѣжним | изгнанѣком.
 А *ја шиѣд* ѣу, || *ѣл^и* и | са кѣме ѣу:
 мѣло *рука^х* – || малѣна | и снага,
 35 *јѣдна* слѣмка || мѣђу | вѣхорове,
 сѣрѣк *ѣѣжнѣ* || без нѣгѣ | нѣкѣга!
 Мѣје плѣме || снѣм *мѣѣѣѣѣѣ* | спѣвѣ,
 сѣѣ *мѣја* || нѣмѣ | рѣдитѣљѣ,
 нѣда мнѣм је || нѣбо | зѣтворѣно –
 40 нѣ прѣмѣ ми || плѣча | *ни* мѣлитвѣ,
 у ѣд ми се || свѣјѣт | прѣтвѣрио,
а свѣ лѣѣди – || пѣклѣнѣ | дѣховѣ.
 Цѣрнѣ *ѣѣне* || а цѣрнѣ | сѣѣбино!
 Ѧ кѣкѣвнѣ || Сѣѣство | ѣгѣшенѣ,
 45 злѣ *надѣѣѣѣѣѣ* || твѣја | свѣколика,
 а с нѣјгорѣм || хѣђу | *ѣѣ се* бѣрѣм!
ѣѣ кѣд глѣѣву || рѣздрѣбѣш | тѣјѣлу,
 у мѣѣѣѣ || ѣздишѣ | члѣновѣ.
 Кѣѣо *лѣѣдскѣ* || *ѣѣ ѣѣ* Бѣг | ѣѣѣје,
 50 ѣли ти је || мѣло | пѣ свијѣта
ѣѣ си [с] свѣѣѣм || злѣшѣу | ѣтравѣла
нѣ си ѣтрѣв || ѣдскѣ | *свѣѣѣ* дѣшѣ
 и на ѣѣѣ || кѣмѣн | ѣзблѣѣѣла?
 [ГВ: 1–53].

Прво ћемо прокоментарисати неколика стиха. У једном је остварено (ново) преношење акцента с десетог на девети слог: звијѣзда је || цѣрнѣ сѣѣбѣ | нѣд ѣѣм. [ГВ 14], што свједочи да је Његошев идиолект (и пјеснички језик) карактерисала нова, четвороакценатска прозодија херцеговачког типа. У другом је потврђена узвична рјѣца *ѣѣ* са slabим, побочним акцентом: *ѣѣ кѣд* глѣѣву || рѣздрѣбѣш | тѣјѣлу, [ГВ 47], а не глагол нулте конјугације у значењу ‘јесте’ односно потврдни прилог, како га је протумачио Банашевић. У трећем је обавезан акценат на везнику *ѣ*: *сѣ ѣѣ* мѣча || *ѣ* сѣ ѣѣѣ | крѣне, [ГВ 2] како се не би реализовало дифтоншко сажимање двају истих вокала на цезури и нарушио изосилабизам. У четвртм имамо обрнут процес: ваставлѣ се атони везник *а*: *ни* најест га || ^а кѣмо ли | прѣјести! [ГВ 28], који у стилски неутралном изговору губи слоговност и прозодијски се везује с претходним вокалом образујући с њим таутовокалски дифтонг (а овдје је такав случај). У акценатском издању ми га доносимо у нормали – без експонента и знака за неслоговност.

(2) Од 50 првих стихова *Горскоѣ вијѣнца* које Франк Волман овдје наводи, само четрнаест има ритмику трохеја (то су стихови 4, 16, 21–23, 25–26, 29–31,

35, 38–39, 45), што је 28%, а толико их је отприлике у српским народним пјесмама Вукових збирки и у Његошевом опусу у цјелини, док ритмику тротактног силаботонског стиха (један метрички акценат у првом, а два у другом полустиху) има свих педесет стихова, дакле 100%. С обзиром на то да ритмику трохеја имају двапут по три стиха, као и наредна три стиха којима смо Волманов корпус проширили, могли бисмо рећи да се трохеј појављује као ритмичка тенденција, док у десетерцима Мажуранићеве *Смртии Смаил-аџе Ченџијућа* он обухвата натполовичну већину, па се може сматрати слабом ритмичком доминантом.

У 10 стихова с женском клаузулом финални метрички акценат је кратак, чиме је нарушена квантитативна клаузула, док је у 11 стихова акценат на 9. слогу дуг, у складу с том старом метричком константом. С дактилском клаузулом акценат је (на осмом слогу) кратак у 19 стихова, и још у 8 стихова с хипердактилском клаузулом (на седмом слогу), док је само у два стиха нарушена квантитативна клаузула по другом критеријуму (дуг акценат на осмом слогу).

Ослабљена квантитативна клаузула компензира се не само изразитом тротактношћу стиха него и разноврсним звуковним понављањима. То су:

1° леонинска рима: *свѣкѣ* нѣшто, || нѣ остаде | нѣшта! [ГВ 25]; *Јѣнко* брѣнѣ || Влѣдислава | мртѣва – / *шѣѣд* га брѣнѣ || кѣд га | нѣ одбрѣнѣ? [ГВ 29–30] (овдје појачана анафором); а с нѣјгорѣм || хѣћу | *дѣ се* бѣрѣм! [ГВ 46]

2° анафора: *Мураѣи* Срѣбскѣ, || а Бајѣзит | Бѣсну, / *Мураѣи* Ёпѣр, || а Му-хѣмед | Грѣчкѣ, [ГВ 22–23] и леонинска анафора: мѣло *рука*^x – || малѣна | и снѣга, [ГВ 34]; Црнѣ *дѣне* || а црнѣ | сѣдбино! [ГВ 43]

3° обрнута анадиплоза: *дѣ* ѣпѣстѣ || зѣмљу | свѣколику / *ка* скѣкаѣвац || *шѣѣд* пѣља | ѣпѣстѣ! [ГВ 5–6]

4° таутолошки израз: сѣрѣк *шѣѣжнѣ* || без нѣгѣ | нѣкѣга! [ГВ 36]

(3) Иако је ритмика тротактног стиха остварена у свим стиховима, немају сви стихови три јака иктуса у својој структури. Изузетак је, с једне стране, стих у којем се остварује опкорачење цезуре, односно границе међу полустиховима: *ѣли* ти је || мѣло | пѣ свијета [ГВ 50] – цезуру опкорачују компоненте сложене фонетске ријечи, побочна фонетска ријеч из првог полустиха прикључује се главној фонетској ријечи из другог полустиха *ѣлиѣѣѣѣ*[^]мѣло).

Изузеци су, с друге стране, примјери опкорачења такта, односно границе између другог и трећег такта у другом полустиху. А ти изузеци су унеколико различити. У два стиха заредом остварује се опкорачење такта у примјеру: злѣ *надѣѣѣѣѣ* || твѣја _ свѣколика, / а с нѣјгорѣм || хѣћу _ *дѣ се* бѣрѣм! [ГВ 45–46] јер облик *хѣћу* (1.л. јд. презента) није глагол пуног значења, не значи *желим, него модални глагол у значењу ‘пало ми је у дио’, па се он интонационо везује за наредну конструкцију, као што није наглашена ни посесивна замјеница *шѣѣѣѣ* у претходном стиху, нема главни него побочни акценат, па се и она интонационо везује за наредни замјенички облик. Сличан

је и примјер: *ни̋ на̋јест га ||^a ка̋мо ли* *— прѣјести!* [ГВ 28] – везнички израз *а ка̋мо ли* везује се интонационо за инфинитив *ѣрѣјести̋и*. У примјерима: *С̋ѣ̋м А̋зи̋јѣ̋, || ѣ̋ѣ̋ ѣ̋м је* *— г̋њи̋јѣ̋здо,* [ГВ 19]; *ш̋и̋ѣ̋д̋ га б̋ра̋н̋и̋ || ка̋д га* *— н̋ѣ̋ од̋бра̋н̋и̋?* [ГВ 30] конструкције с односним замјеничким прилозима (везничким ријечима) нису самосталне фонетске ријечи – оне се везују за наредну ријеч: *«ѣ̋ѣ̋м̋је̋^г̋њи̋јѣ̋здо»;* *«ка̋д̋га̋^н̋ѣ̋од̋бра̋н̋и̋»*. Ни предлог у стиху: *ј̋ѣ̋дна̋ сл̋а̋мка || м̋ѣ̋ћу | в̋ѣ̋хорове,* [ГВ 35] није самостална фонетска ријеч – он с падешким обликом чини једну сложену фонетску ријеч: *«м̋ѣ̋ћӳ^в̋ѣ̋хорове»* (и једну ритмичко-интонациону цјелину, наравно).

Најсложенији је следећи примјер: *А̋ ја̋ ш̋и̋ѣ̋д̋ ѣ̋у, || ѣ̋л̋ и* *— са̋ к̋и̋ме̋ ѣ̋у:* [ГВ 33] – он би се могао прикључити ријетким примјерима с изостајањем медијалног такта, али и примјерима у којима се други полустих сегментира по обрасцу 1 + 5, што није карактеристично за народни десетерац, али јесте, као Његошева иновација, за два стиха *Луче микрозма*. (У примјеру смо исправили вербализацију претходних издања: није „али са киме ѣу“ него *ѣ̋л̋' и са̋ к̋и̋ме̋ ѣ̋у* (на мјесту запете у аутентичном изговору долази не-слоговно *и*)).

Изузеци које смо навели утичу на убрзање ритма јер се у одговарајућим стиховима осјећају два а не три јака иктуса, што свакако слаби изразиту тротактност анализираног монолога, али је битно и не нарушава. Таквих је тек осам стихова, или 16% стихова фрагмента, и они ритмику спјева само чине разноврснијом.

(4) Овдје треба напоменути да се по двије акцентоване ријечи срећу у истом такту у неколико стихова, што ритам успорава, али не нарушава тротактност као принцип организације стиха. Ритам успоравају и ријечи с побочним акцентом и ријечи које у контексту имају побочни акценат, али ти акценти су по дефиницији неметрички (осим ако је то једини акценат у такту па се остварује опкорачење цезуре или такта).

Од двије ријечи у истом такту с нормалним, главним акцентом на једној је акценат метрички, а на другој неметрички. Интерпретатор ту има извјесну слободу, како би рекао Тарановски, у избору ријечи коју ће нагласити, али та је слобода веома ограничена. С обзиром на то да се у медијалном такту срећу фразеологизоване групе ријечи, метрички акценат је на првој компоненти не само при нормалном (ц̋рн̋ѣ̋ с̋ѣ̋д̋б̋ѣ̋ 14) него и при инверзионом распореду (с̋н̋ѣ̋м̋ м̋р̋ѣ̋ви̋ѣ̋м̋ 37). То исто важи за финални такт, с тим што се онда реализује хипердактилска а не женска (шт̋ѣ̋ се̋ р̋а̋д̋и̋ 26) и не дактилска клаузула (п̋ѣ̋ сви̋јета̋ 50).

Много је чешћи неметрички пуни акценат у првом такту, односно у првом полустиху. Метрички акценат је на првој компоненти, с једне стране, ако је она инверзијом истакнута (С̋во̋јӳ м̋и̋сл̋и̋ 17, с̋и̋р̋а̋к̋ ш̋ѣ̋ж̋н̋и̋ 36, К̋ѣ̋го̋ љ̋ѣ̋д̋с̋к̋а̋ 39, з̋л̋а̋ н̋а̋д̋ж̋и̋в̋ј̋ѣ̋х̋ 45), а с друге стране, ако је она семантички наглашена а изражена је атрибутивним придјевом (З̋л̋ѣ̋га̋ г̋ѣ̋с̋и̋а̋ 11, в̋р̋а̋ж̋и̋је̋ ѣ̋л̋ѣ̋ме̋ 20, Ц̋р̋н̋и̋ д̋а̋не̋ 43), предикативним придјевом (М̋а̋лен̋ с̋в̋ѣ̋ј̋ѣ̋и̋ 27) или прилогом

за количину (мáло *рúкā̃*^x 34). Ову ће особину касније запазити Јован Вуковић и описати је као јак нагласак на првој „трохејској стопи“, а не на другој, испред цезуре, као у народном десетерцу.

Метрички акценат је на другој компоненти ако се она наглашава због неког звуковног понављања (*свāкī* нēшто 25, *Јāнко* брāнī 29) или опонирања (*дāн* и *нāрод* 21, *Мўраīī* Ср̃бскū 22, *Мўраīī* Ёпīр 23). Друга компонента је наглашена у једном примјеру и поред инверзије (*Сāн* пāкленī 9) јер би неинверзионим распоредом једносложна акцентована ријеч дошла непосредно испред цезуре, а то се у десетерцу избјегавало.

2.3. Затим Волман наводи (на стр. 767–768) стихове 1400–1419 *Горскої вијенца* из дијалога кнеза Рогана с војводом Драшком, с паралелном акцентуацијом (староцрногорском дијалекатском и херцеговачком књижевној). А онда изводи други закључак: „Trojčlenná rytmická forma Njegošova nevznikla na ráz: Vyvíjela se postupně, druhdy přehlasována pětistopou skandovkou národní písně“ [WOLLMAN 1931: 769].

(1) Ми ћемо и овога пута додати три стиха како не бисмо прекидали синтактички период:

- 1400 Причāј *шīīđōđ* || Драшко | од Млѣтāкā̃^x:
кāкав нāрод || бјѣше | нā тѣ *сīрāне*? [...]
Кāкав нāрод, || пītāш ли | Рōгане:
кā ђстāлī – || нѣ бјехū | рōгати! [...]
Знāмо *чōче*, || нијѣсū | рōгати,
1405 нō бјѣхū ли || згōдни | *ī* бōгати? [...]
Бјѣше *брāше* || дōста | лијѣпијех,
а грднијех || дѣсѣт *īūīā̃*^x | вīше –
џд брукѣ се || глѣдāt | нѣ могāхū;
бōгатијех || бјѣше | пōголемо –
1410 од бōгātства || бјѣхū | полūђели,
ђѣтињāхū || йсто | *кāō* бѣбе;
свī нўглови || пўнāни | празнōвā̃^x:
мўчāхū се, || *дā* *īм* џчи | пр̃снū,
дā џдерū || кōру | 'лѣба *сūха*.
1415 Глѣдао сам: || пō двā | *мѣђу* сџббм
ђѣ ўпртѣ || кāкву | женѣтину
тјелѣсинѣ || мртвѣ | и лїјенѣ
(потѣгла би || по стџтину | *ōkā̃*!)
īā је нџсѣ || *īрџз* грāдскѣ | ўлице,
1420 у *срѣд* пōднѣ, || тāмо | и џвамо,
не бџѣ се || чāсти | *нī* поштѣњу –
īѣк *дā* стѣкū || *дā* се кāми | 'рāнѣ.
[ГВ: 1400–1422].

(2) Од 20 стихова *Горскої вијенца* које је Франк Волман овдје навео, само шест има ритмику трохеја (то су стихови 1401, 1408–1409, 1411, 1413, 1415), што је процентуално нешто више него у првих стотину стихова *Горскої*

(1) Чешки аутор најприје набраја пјесме које Трифун Ђукић [Ђукић 1927: 65–71] разматра да ли их је саставио Његош, а то су: *Милорадовић, Царев лаз, Ђуџилић везир, Вук Томановић, Сџан њолако ројоје, мноџо џи је обоје, Похара Жабљака, Поџибија Бећир-џаџе Буџаџије*, да би их одмах оставио по страни уз опаску: „Thema si žádá důkladnějšího rozboru po širce i hloubce a přesahuje rames této studie“ [WOLLMAN 1931: 774]. Ограничава се на анализу пјесме XXIV *Шејан Мали* (1768. год.) и наводи, обиљежавајући само иктусе тротактног стиха по старој акцентуацији, четири фрагмента – стихове 48–57, 152–158, 233–245, а онда и стихове 328–335, које ћемо навести у нашој акценатско-версолошкој интерпретацији:

Ўзешѣ им || ђѣца | Црнџгџрци:
џрџ хџладе || кџџа^x | седланџка^x
 330 и хџладу || и трџста | шџторџа^x,
свџ захџру || тџрскџ | у џџџлу,
*мнџ*џо блџга, || хесџпа му | нџмџ;
 чџџорџе || џвџ сџлнџ | везџра
 и џџхџе || бџџџџ | хџџџе
 335 поклџнишѣ || свџџџму | влџџици.
 [ОС XXIV: 328–335],

да би потом закључио: „Tento theokratický pasus stejně jako trojčlenný rytmus dokazuje zase autorství Njegošovo“ [WOLLMAN 1931: 777].

У наведеном фрагменту задовољена је 100% квантитативна клаузула – у три стиха (329, 332 и 333) по критеријуму дуг акценат на деветом слогу, у пет стихова по критеријуму кратак акценат на осмом слогу. Ни у једном стиху не остварује се трохејски ритам, а тротактни ритам има сваки стих и у сваком такту метрички акценат је изражен ријечју с главним, а не с побочним акцентом. Неметричке акценте (свега три у првом такту и један у другом) остварују ријечи које у контексту, тј. кад нису посебно истакнуте, имају ослабљен, побочни акценат.

(2) У наставку Волман помиње Пушкинове *Пјесме заџџџних Словџна*, у којима је, послџје *Срџских џјесџма* Александра Востокова, остварџна поетика тротактног тонског стиха с женском клаузулом, као резултат укрштања српске и руске версификације, што је могло утицати на Његошев десетџрац у смислу наглашавања тротактности стиха, с три јака иктуса. На такав утицај чешки аутор у указује.

3. Исходиште. – Завршићџмо ову расправу о тумачењу српског асиметричног десетџраца у досадашњџ историји питања, фрагмента о Франку Волману што се тиче, разматрањџм оправданости критичких замјџрки на Волманову студију, с једном критичком опаском и јџдним општим закључком.

3.1. На Волманову студију освџртао се, двапут, Јџван Вуковић у серији својих версолошких студија.

(1) Иако је чланак *Ка даљем истраживању версификације у нашем народном десетерцу* објављен у првом броју тромјесечника *Народно стваралачтво* за јануар 1962, он је касније написан и касније је изашао из штампе јер се у њему аутор позива на рад који је већ објављен – у мајском броју часописа *Život* [ВУКОВИЋ 1962: 14 (напомена)]. У најави у фусноти овога рада: „Основне мисли и критерији биће најпре постављени у упоређивању народног и Његошева десетерца у једној расправи коју ћу ових дана завршити“ [ВУКОВИЋ 1962: 14 (напомена)] – има се у виду, највјероватније, други чланак из наредне године [види даље т. (3)].

(2) У раду *Ка даљем истраживању версификације у нашем народном десетерцу* Вуковић истиче да дотадашњи испитивачи српског стиха нису покушавали да поближе одреде распоред јаче или слабије истакнутих ријечи у стиху, па у фусноти указује на интересантан покушај Франка Волмана, за који каже да је остао без много успјеха, „једно, због методолошки лошег основног полазишта (подаци добијени у рецитативном декламаторском облику стиха), а друго, због слабог познавања наше реченичне интонације“ [ВУКОВИЋ 1962: 14 (напомена)].

(3) Још је Вуковић оштрији у оцјени Волманове анализе у завршној студији серије, објављеној у књижевном часопису *Savremenik* под насловом *O strukturi Njegoševa deseterca upoređenog sa narodnim* [ВУКОВИЋ 1963: 371–381], и то у основном тексту: „Prvi uzrok neuspele Volmanove, iako marljivo rađene, analize ovde je, kako ja mislim, u nepoznavanju govorne intonacije u stranom jeziku; drugi uzrok je bio, kako je očito, u tome što je on podatke uzimao od informatora koji su mu recitovali Njegoševe stihove, a, što je još gore, oni su mu ih loše recitovali, – upravo Volman je intonaciju stihova slušao u obliku deklamacije“ [ВУКОВИЋ 1963: 373].

(4) У фусноти Вуковић критикује Волманову интерпретацију 1. стиха из првог фрагмента: *Бѣђи врага || су сѣдам | бѣњшѣ*^х, [ГВ 1] и другог стиха из другог фрагмента: *какав народ || бјеше | на тѣ сѣрѣне?* [ГВ 1401], које је Волман наводио као илустрацију: „Samo u lošoj deklamaciji glavni rečenički akcenat u prvom stihu *Gorskog vijenca* može biti na prvoj reči (*Vidi vraga – mesto: vidi vraga*); on u dobroj [добро – Р. М.] izgovorenoj interpretaciji nije čak ni u prvoj polovini stiha. Isto tako, u lošoj intonacionoj interpretaciji može biti izgovor stiha: *kakav narod bješe na te strane?* sa uzlaznom intonacijom, kako ju je Volman odredio“ [ВУКОВИЋ 1963: 374 (напомена)].

3.2. Примједба, и једна и друга, не стоји.

(1) У студији *Njegošův deseterac* управо је Франк Волман пошао од правилне славистичке концепције по којој се природа стиха утврђује према казивању а не према мелодијској интерпретацији.

(2) С друге стране, управо је Волман специфичност Његошева десетерца видео у издвајању три интонационо-прозодијка такта (прецизније би било рећи: у издвајању три метричка акцента).

(3) Што се тиче конкретних замјерки, Волманови интерпретатори су изговарали први полустих 1. стиха *Горскої вијенца* као фразеологизам, с метричким акцентом на првој компоненти (*виђи *враїа!*). Стварно је овдје Његош остварио поступак дефразеологизације употребивши именицу *враї* у складу с поетиком симболизма, као његов претеча (и као русизам у значењу ‘непријатељ’, и као митологизам у значењу ‘ђаво’). Ову погрешку Волманових казивача лако је, међутим, исправити – важна је (наглашена) тротактност стиха.

(4) У другом спорном стиху трећи такт је перифраза у значењу ‘тамо’, тј. у Млеткама (како би рекао Његош), то је, дакле, фразеологизам, па је метрички акценат на првој, замјеничкој компоненти; у функционалној перспективи наглашена је именица *народ*, док је интонација читавог стиха упитна, дакле стварно узлазна. (Друга је ствар што интонационе конструкције нису биле описане у Волманово вријеме, а у Вуковићево јесу, али само у руском језику.)

3.3. Оно што ни Волман није превазишао састоји се у вјеровању да је Његошев стих карактерисала стара акцентуација (са два силазна акцента и неакцентованим дужинама) и да је у основи народног десетерца трохеј односно трохејско фразирање. Прве од ових двију слабости није се ослободио ни Јован Вуковић три деценије касније, а ни Никола Банашевић пола вијека наком објављивања Волманове студије, али се у својим анализама они ипак ослањају на нову акцентуацију (на четвороакценатски систем с послјеакценатским дужинама).

3.4. Франк Волман је, да закључимо овај фрагмент нашег истраживања, дао веома значајан, рекли бисмо: суштински допринос изучавању Његошево десетерца у поређењу с народним, прво, тиме што је у Његошевом стиху препознао тротактни тонски стих (ми додајемо: *наїлашени* тротактни тонски стих), и друго, тиме што је ритмику десетерца Његошева повезивао са синтактичком структуром. Он тај стих и назива ритмичко-синтактичким десетерцем Његошевим, уп.: „*у rytmicko-syntaktickém deseterci Njegošově*“ [WOLLMAN 1931: 789].

За даља проучавања версификације *Горскої вијенца*, поред нашег критичког издања из 2005. године, од пресудне важности ће бити публикација акценатско-версолошког издања, које је припремљено за штампу, а у којем се десетерац дијели на три ритмичко-интонациона такта поред подјеле на два полустаха.

БИБЛИОГРАФИЈА

ИЗВОРИ

ВГ: Петар II Петровић-Његош, *Виенацъ ѿорскій*. [Факсимил аутографа рукописне верзије *Горскої вијенца* Петра Петровића Његоша из 1846. године, у: Александар Карађорђевић 1931; Миловић 1982; Павићевић 1985: 5–41].

- ВУКОВИЋ, Јован. „О структури Његошева десетерца“. – *Гласник Етнографског музеја на Цетињу*, Цетиње, 1963, књ. III, 109–123.
- VUKOVIĆ, Jovan. „O strukturi Njegoševa deseterca upoređenog sa narodnim“. – *Savremenik*, Beograd, novembar 1963, god. IX, knj. XVIII, sv. 11, 371–381.
- VUKOVIĆ, Jovan. „The structure of Njegoš's decasyllabic verse compared with the decasyllabic verse in epic folk poetry“. (Translated by Frederick B. Johnson). – *Indiana Slavic studies*, Bloomington, vol. IV, 192–208.
- ЂУКИЋ, Трифун. „Његошове песме у *Оледаку српском*“. – *Зайиси*, Цетиње, 1927, год. I, св. 2, 65–71.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Предговор* / В[ук] С[тефановић] К[араџић]. – [У књизи:] *Народне српске ђесме*, скупио и[х] и на свијет издао Вук Стеф[ановић] Караџић. Књига прва, у којој су различне женске пјесме. У Липисци [= Лајпциг], 1824, стр. I–LXII.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Предговор издањелев* / Вук Стеф[ановић] Караџић. – [Фототипски у:] Лука Милованов 2010 (1833): стр. в–у (7–28). [Прештампано у:] Караџић 1986: 435–445.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Предговор* / В[ук] С[тефановић] К[араџић]. – [У књизи:] Караџић 1975 (1841) IV: 553–583.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне ђесме*. Књига прва: 1841. (Сабрана дела Вука Караџића. Књига четврта. Приредио Владан Недић). Београд: Просвета, [1975].
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *О језику и књижевности*. II. (Сабрана дела Вука Караџића. Књига тринаеста. Приредио Милорад Павић). Београд: Просвета, [1986].
- МИЛОВАНОВ, Лука. *Ојџиј насџављења к српској сличноречности и слоомјерју или Ѣросодији* / Лука Милованов Георгијевић. Приредио Видан Николић. Бања Лука: Арт-принт, 2010. [Фототипија издања:] Луке Милованова *Ојџиј насџављења к Србској сличноречности и слоомјерју или Ѣросодији*. По новом правописања начину сматрајући на повод к новој весма нуждној Србској Писменици или Језиконауку списан 1810. А издао га Вук Стеф[ановић] Караџић. У Бечу, 1833.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. „Стих и версолошка реконструкција „Жалостне пјсанце племените Асан-агинице“. – *Радови / Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци*, Бања Лука, 2006, бр. 9, 13–57.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. „Версолошка реконструкција у критичком издању Горског вијенца“. – *Зборник за српски језик, књижевност и умјетност*, Бања Лука, 2006–2007, III–IV, бр. 3–4, 11–53.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. „Развојни токови умјетничке поезије на српском језику (I) (од строге силабичке форме до комбинованог и слободног стиха)“. – *Научни саста-нак слависта у Вукове дане* (Београд, 12–14. IX 2012). [Књ.] 42/1: *Инијралинџи-сџички и екџиралинџи-сџички чиниоци у формирању и развоју српског сџиандар-ној језика*. Београд, 2013, 35–52.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. *Рачун* „Вуковим женским пјесмама: (типови стиха у Малој просто-народној славеносрпској пјеснарици)“. – *Окџиох*, Подгорица, 2014, IV, св. 5, 65–109.

Матић, Светозар. „Наш народни еп и наш стих“: *Опједи и сѣудује*. [Нови Сад, 1964], 321–355 (*Акцентај у нашем сѣиху*).

Ђоровић, Владимир. „Његошев десетерац“. – *Мисао*, Београд, 1925, књ. XIX, св. 5–6 (141–142), 1371–1379.

Радмило Н. Мароевич

ДЕСЯТИСЛОЖНИК ПЕТРА НЕГОША
Фрагмент: Толкования Франка Вольмана

Р е з ю м е

В серии статей, в которой настоящая работа занимает первое из двух центральных мест, рассматриваются вопросы стихосложения и стиховедческой реконструкции десятисложника Негоша на материале поэмы «Горный венец» (в оригинале: «Горски вијенац», первое издание: Вена, 1847) в сопоставлении со стихосложением сербских народных песен в сборниках Вука Стефановича Караджича.

В первой, вводной части статьи комментируется толкование сербского эпического десятисложника, выдвинутое Вуком Караджичем в предисловии к лейпцигскому изданию «Народных сербских песен», а также стиховедческая полемика Вука Караджича и Павла Берича. Автор исходит из того, что эпический (асимметрический) десятисложник характеризует: а) безударность десятого слога в качестве метрической константы, б) безударность четвертого слога в качестве сильной ритмической доминанты (но не метрической константы), в) трехтактность стиха, при чем первый такт (до цезуры) обязательный, в то время как возможен пропуск одного метрического ударения после цезуры (в качестве ритмического курсива).

Во второй, основной части настоящей работы подробному рассмотрению подвергается статья Франка Вольмана в сравнении с последующими критическими замечаниями Йована Вуковича (работы других авторов, Владимира Чёровича, Светозара Матића и Николы Банашевича, остаются за пределами данного фрагмента исследования).

Итоги исследования подводятся указанием на научное издание поэмы с текстологией (Подгорица, 2005), под редакцией автора данной работы, и на перспективы дальнейших исследований.

Ключевые слова: Петр II Петрович-Негош, поэма «Горный венец», сербские народные песни, сербский эпический (асимметрический) десятисложник, трехтактный тонический стих.

Др Радмило Н. Маројевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
radmilo@mail.ru

Др Јован Ч. Попов

ИСТРАЖИВАЊЕ ИСТРАЖЕНОГ: КАКО (ДА) ПИШЕМО О ДОСТОЈЕВСКОМ?

На примеру Ф. М. Достојевског у раду се разматра проблем изучавања класика чија су дела у прошлости вишеструко тумачена. Главни део посвећен је анализи једног скорашњег издања српског превода *Злих духа* које је приређивач назвао критичким, а које се пре може назвати популарним. У завршном делу извештава се о једном студентском раду у којем је Кротка из истоимене приповетке Достојевског упоређена са Гретом из Гетеовог *Фауст*, уз закључак да је тумачење класика колективна дисциплина у којој морамо ослушкивати туђе гласове пре него што се сами огласимо.

Кључне речи: Ф. М. Достојевски, *Зли дуси*, *Кројска*, Зоран Живковић.

Међу светским класицима о којима је код нас много писано и публиковано вероватно се ниједан не може мерити са Фјодором Достојевским. Милосав Бабовић је још крајем 1958. године одбранио, а три године касније и објавио докторску дисертацију *Достојевски код Срба*, а у протеклих шест и по деценија литература о мајстору из Петрограда толико се увећала да је одавно дошло време за једно ново истраживање рецепцијског типа. Овај рад, међутим, нема за сврху да трасира једну такву путању. Намера нам је да размотримо сам проблем суочавања са корпусом који се увећава експоненцијално и који, када му се још додају критичке студије на страним језицима, макар само оне на руском и на енглеском, постаје практично несагледив. Како, дакле, проучавати класике – Достојевски је овде парадигматичан пример – чија су дела тако подробно и тако континуирано изучавана на глобалном плану?

Када је реч о писцима са великим опусом, какав је и Достојевски, подразумева се да, уколико не пишемо свеобухватну стваралачку биографију, самим избором теме већ сужавамо фокус перспективе – усредсређујемо се на једно дело, један мотив, један проблем у оквиру пишчевог стваралаштва.

Могуће је, на пример, ограничити се на *Браћу Карамазове*, па и још уже, рецимо само на „Легенду о Великом инквизитору“, али и о њој самој постоји читава мала библиотека. Зато смо присиљени да начинимо избор и у погледу секундарне литературе. Прва ограничавања намећу нам властите језичке компетенције, а затим и доступност иностране литературе. Корпус на тај начин бива значајно смањен, али је још увек толико обиман да смо приморани на даљње редукције. Обично најпре увршћујемо оно што се у дугој традицији проучавања искристалисало као незаобилазно, а потом оно што се у скорије време показало као вредно пажње. Можда ћемо претерано генерализовати ствар ако кажемо да су искуснији проучаваоци склонији провереним ауторитетима, а млађи оним савременим, у жељи да покажу упућеност у актуелне научне токове. Пожељно је, наравно, комбиновати и једно и друго. У суштини, сви ми у својим радовима то и чинимо, само у различитим сразмерама.

Обавештеност се, додуше, може и фингирати, на начин аналоган ономе који је Пјер Бајар (Pierre Bayard) афирмисао у својој познатој књизи *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* (2007).¹ Парафразирајући француског теоретичара нечитања, могли бисмо се запитати: ако нисмо дужни да прочитамо чак ни сама књижевна дела којима се бавимо, него је довољно да их прелистамо или да се о њима обавестимо из друге руке, зашто то не би било легитимно и за литературу о тим делима? Зар није довољно знати макар да она постоји, прокрстарити претраживачима, евидентирати шта се пронађе и онда то све прикључити списковима који су понекад дуги скоро колико и сам рад? Најзад, Бајарова логика може се извести до крајњих консеквенци: ако је литература већ тако непрегледна, зар нас то не ослобађа обавезе обавештености? Кад већ не можемо пронаћи и прочитати све, зашто бисмо уопште ишта читали? Да овакав приступ не мора бити ни бесмислен ни арогантан, као што можда делује на први поглед, сведочи доста цитирани оглед Милице Николић *Игра њројивречја или Кротка Досјојевској* (1975),² који је отприлике троструко дужи од приповетке којом се бави, а нема ни једне једине референце на туђе интерпретације нити се бави ичим изван самог текста. Ипак, овако екстреман пример *close reading*-а више је куриозитет и, упркос извесних херменеутичких домета, не може му се признати научна вредност.

*

Средишњи део овог рада посветићемо једном скорашњем примеру научне контроверзе у домаћем проучавању и издавању дела Фјодора Достојевског. Реч је о луксузно опремљеном издању превода *Злих духа* које је већ на

¹ Bajard, Pjer. *Kako da govorimo o knjigama koje nismo pročitali?*. Prev. Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

² Нови Сад: Матица српска

корицама оглашено као „критичко“. То привлачи пажњу само по себи, јер се, међу свим врстама научних издања, оно критичко у текстологији сматра најсложенијим и најзахтевнијим: „оно нам омогућује да упознамо историју развоја тога текста и рукописа (евентуално од његових првих скицирања) до последње редакције, онакве какву је песник желео а, посредством ове историје, и развој самог аутора“ (КАЈЗЕР 1973: 30).³ По правилу је праћено критичким апаратом који, осим уводног текста у којем се излажу приређивачка начела и евентуалне интервенције, обухвата све постојеће варијанте рукописних и штампаних издања, као и напомене различите природе: језичке, стилске, историјске и друге. Стога је приређивање критичког издања најважнија припремна фаза у тумачењу дела неког писца и оцене његовог значаја и места у контексту националне, а евентуално и светске књижевне традиције. Уобичајено је да се о томе старају научне и културне институције које посао поверавају најпозванијим стручњацима, историчарима књижевности и познаваоцима личности и стваралаштва одређеног писца.

Имајући све ово у виду, појава критичког издања као индивидуалног подухвата могла би се разумети једино у случају да приређивач осведочено припада најужем кругу ових последњих. Зоран Живковић познат је као стручњак за научну фантастику и као плодан прозни писац који је на Филолошком факултету у Београду предавао креативно писање, али пре овога није објавио ниједан научни рад о Достојевском. И он сам у Предговору констатује: „Строго говорећи, ја, заправо, уопште нисам права особа за приређивање критичких издања дела Достојевског. За тако нешто пре свега немам формалну позваност: нисам, наиме, русиста, па чак, на своју срамоту, и не знам руски“ (Живковић 2020: 29). Шта га је, ипак, навело да се упусти не само у приређивање већ и у издавање *Злих духа*? Поред стицаја неколико јубилеја везаних за писца и роман, рекло би се да је по среди био чист научни интерес: „није било никакве најаве, чак ни наговештаја, да се неко други, формално позванији од мене, спрема на овакав или сличан подухват“ (Живковић 2020: 29). Али, како би се и могао спремат када се такво издање приређује на језику оригинала, а не на преводима? Осамдесетих година прошлога века у Загребу је, на пример, изашао превод Аристотелове *Поеџике* који је због акрибичности приређивача и преводиоца Здеслава Дуката наишао на изванредан пријем и у овдашњој средини. Педесетак страница основног текста било је пропраћено скоро десетоструко дужим напоменама којих је укупно било 1681. Упркос томе, Дукат се задовољио тиме да свој научни подухват назове „коментираним пријеводом“, што он и јесте био. Као што су преводи тек одблесци оригинала, некад сјајнији некад блеђи, тако су и њихова научна издања тек присенак оних критичких, од којих често и позајмљују добар део научне апаратуре.

³ Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: Francke, 1948.

Тим путем пошао је и Зоран Живковић у састављању напомена (има их 231) које би требало да његовом издању прибаве научни легитимитет. Као изворе је, осим напомена уз 7. том петнаестотомног руског издања Сабраних дела Достојевског, користио четврту књигу из петокњижја Џозефа Френка (Joseph Frank), као и коментаре из америчког превода *Злих духа* Ричарда Пивера (Richard Pevear) и Ларисе Волохонске (Larissa Volokhonsky). Наведен је и *Велики речних сѝраних речи и израза* Ивана Клајна и Милана Шипке, но то што су у напоменама дата објашњења појединих мање познатих речи или основни подаци о историјским личностима и књижевним јунацима пре би приличило популарном издању, намењеном широј публици. Ово издање то заправо и јесте.

Ипак, Живковић не одустаје лако, па у закључку Предговора предочава „шта је, заправо, то што ово издање чини критичким“ (Живковић 2020: 30). На првом месту, „готово беспрекоран превод Вељке Марковић правописно је осавремењен, малчице избрушен, незнатно допуњен оним што је омашком изостављено“ (Живковић 2020: 30). На шта се конкретно мисли, осим што је именици Бог, према прилици, враћано велико слово, остаје да се нагађа, али је извесно да, на пример, није исправљена грешка почињена у преводу поглавља „Код Тихона“, не тако велика али ни сасвим безначајна за разумевање lika Николаја Ставрогина, главног јунака романа. Ставругин, наице, у својој писаној исповести, поред оног главног, исповеда још неколико грехова, да би на крају поверио и ово: „На мене естѝ одно отравление – намеренное и удавшеесѝ и никому не известное“ (Достоевский). Косара Цветковић је то превела исправно: „На мени је и једно тровање – намерно и успешно, а ником није познато“ (Достојевски 1964: 503). У преводу Вељке Марковић, који прештампава Живковић, иста реченица гласи: „Ја сам на одређен начин затрован – намерно и успешно, а никоме то није познато“ (Достојевски 2020: 997). Тровач је, дакле, испао затровани. Дотично поглавље је, иначе, издвојено из романа и штампано као додатак „с пригодним уводом“, што има својих текстолошких оправдања у руским критичким издањима, али нарушава композицију романа, онакву какву је писац осмислио, а и противречи досадашњој пракси издавања оба наша превода.

Настојећи да нас увери у своју темељитост и велики труд који је уложио, приређивач поверава како је за три године чак пет пута прочитао *Зле духе*: „Да сте само у прилици да видите моје радне примерке два тома романа, густо прошаране разнобојним записима – траговима помних читања“ (Живковић 2020: 30), исповеда он тегобе научног рада које су га снашле у већ подмаклој животној доби.⁴ Нејасно је отуда како се могло десити да суспензију презимена наратора Антона Лаврентијевича Г-ва, којем је у Уводу посвећен значајан простор, сведе на иницијал Г. Необразложено је, затим, остало опре-

⁴ Сам аутор у Предговору своје године наводи као разлог који га је приморао да одбије предлог једног домаћег издавача да приреди „критичко издање [...] сабраних прозних дела“ Достојевског (Живковић 2020: 28).

дељење да се „песнички“ облик именице дух у наслову задржи само у номинативу множине (дуси), а да се у свим другим падежима деклинира прозаични облик (духови). Преко оваквих пропуста и недоследности можда би се и могло прећи да је дат макар најосновнији списак литературе о Достојевском и *Злим дусима*, ако не на међународном а оно бар на домаћем терену, али је овај део критичког апарата потпуно изостао. Референце на које се приређивач позива у тестовима Предговора и Увода малобројне су и, рекло би се, одабране по принципу онога што се нашло при руци. Када се, на пример, цитирају пишећа писма, онда се то чини према издању *Огабраних њисама* из осамдесетих година прошлог века, иако од 2015. године имамо на располагању интегрални превод писама Фјодора Достојевског. Уопште узев, коришћена литаратура је оскудна, а прирађивач је, према сопственом сведочењу, то настојао да надокнади разговорима са четворо колега са свог факултета, мада се стиче утисак да су и саговорници бирани на сличан начин као и литература, односно на основу приватне блискости. Све заједно недовољно је да би се кренуло у иоле озбиљан приређивачки посао.

И када се нешто гради на климавим темељима онда ни грађевина не може бити солидна. Тако се претежни део Предговора своди на биографски наратив о Косари Цветковић и Вељки Марковић и историјат њихових превода *Злих дуса*, без залажења у филолошке појединости. Уместо упоредне анализе, посао двеју преводитељки се неумерено велича, а приређивач се на крају текста чак „понижно клања генију двеју изузетних жена“ (Живковић 2020: 31). За похвалу је информација да се Цветковићева два пута подухватала превода, као и да ју је на ревизију подстакла Исидора Секулић, али нема ни речи о томе чиме су у првом преводу њих две биле незадовољне и шта је, осим наслова, измењено. Нема, на пример, ни помена о већ анегдотској омашци из редигованог Радовог издања из 1959. године, где је на једном месту „епитимија“ замењена „епидемијом“. Независно од семантичких последица, са чисто текстолошког аспекта било би занимљиво знати да ли је та грешка била присутна и у ранијим издањима или је можда резултат послератне редације Милана Ђоковића.

Уз површност обично иду и произвољности, додуше прикривене академским формулама релативизације. Не каже се на основу чега се *Зли дуси* оцењују као „језички најзахтевнији роман Достојевског“ нити се образлаже претпоставка да би неки преводилац „иоле невичнији“ од Косаре Цветковић и Вељке Марковић настојао да уједначи „велико разноврсје прозних гласова“ које се у овом роману Достојевског јавља „као ваљда ни у једном другом његовом делу“ (Живковић 2020: 22). Упркос настојању да се ублажи тежина овог исказа, његова арбитрарност и даље је упадљива. По чему су *Зли дуси* у већој мери полифонични од *Браће Карамазових*? Бахтин такво рангирање није правио, а немачки славист Максимилијан Браун (Maximilian Braun) сматра да је тек у *Браћи Карамазовима* вишеслојност прерасла у истинску полифонију: „Читалац се оставља у недоумици ко је заправо главни лик и

управо је то права претпоставка за праву полифонију“ (Браун 2015: 339).⁵ Браунова изврсна интегрална студија о стваралаштву и животу Достојевског, по нашем мишљењу најбоља те врсте које је код нас преведена, остала је, нажалост, изван Живковићевог видокруга. Као и Бахтин, уосталом.

Какву такву могућност да свој подухват ипак приближи научним мерилима приређивач је пропустио тиме што се није потрудио да упоредо прочита две верзије поглавља „Код Тихона“, будући да су у нашим преводима заступљене и једна и друга. Позивајући се на преводилачку белешку Косаре Цветковић, Живковић помиње постојање различитих верзија, али се не упушта у херменеутички захват какав је скрупулозно извела Тамара Орнатска (Орнатская) у коментарима уз критичко издање *Злих духа* на које се и он ослањао.⁶ Да се позабавио само разликама које се очитују у два српска превода и њиховим последицама на интерпретацију могао је знатно поправити утисак. У преводу Косаре Цветковић, на пример, Тихоново читање Ставрогинове исповести на једном месту се прекида страницом дијалога са исповедаоцем. У преводу Вељке Марковић, начињеном према верзији из руског критичког издања, исповест тече континуирано, без дијалошког уметка, вероватно оног који је изгубљен у штампарији. Важно је и то што је у њој опис Ставрогиновог завођења Матрјоше детаљнији – у другој верзији изостављено је љубљење њеног лица и ногу.⁷ То наводи на помисао како је та верзија настала као узалудан пишчев покушај – а било их је неколико – да изађе у сусрет примедбама уредника *Руској весника* Михаила Каткова и да делимичном аутоцензуром избегне жртвовање целог поглавља.

Не задржавајући се на овим појединостима, наш приређивач је претежни део своје амбиције усмерио на обиман Увод под насловом „*Зли дуси* или коб мушке лепоте“. Тај оглед дуг је готово стотину страна и има и својих

⁵ Braun, Maximilian. *Dostojewskij. Das Gesamtwerk als Vielfalt u. Einheit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.

⁶ Орнатска наводи да ниједна од две верзије не даје потпун и поуздан текст. Прва је сачувана на штампарским шифовима часописа *Руски весник* (свеска за децембар 1871), са вишекратно уношеним пишчевим допунама и исправкама. Штампана је према рукопису који је Достојевски послао редакцији часописа, али у њој један шиф недостаје. Друга верзија представља недовршени препис Ане Достојевски, али садржи оно што је у штампарском прелому изгубљено.

⁷ Разлика између две верзије текста – и два превода на српски – она која се тиче Ставрогиновог обљубљивања Матрјоше и које је отуда у семантичком смислу и најважнија, јавља се на још једном месту. У критичком издању (и у преводу Вељке Марковић) сексуални чин није експлициран, али ничим није доведен у питање. У другој верзији, у оном уметнутом делу разговора са Тихоном, монах констатује да неки листови у исповести недостају, а Ставрогин му каже да је „сада под цензуром“ и да ће га добити „после, кад... кад заслужите“. На Тихонов упитни поглед, он додаје: „Умирите се... нисам ја крив што је девојчица била глупа и није разумела... Није било ништа. Ни-шта“ (Достојевски 1964: 493). Ипак, и у тој верзији остала је Тихонова осуда: „Али већег и страшнијег злочина од вашег поступка са невином девојчицом, разуме се, нема, и не може бити“ (Достојевски 1964: 507).

вредности и недостатака. Аутору се мора одати признање да је покушао да пронађе оригиналан угао посматрања, те да је изнео нека занимљива и тачна запажања. Таква су, рецимо, она о латентно хомосексуалној природи наклоности Петра Верховенског према Ставрогину или о практичном разлогу због којег је Достојевски варирао приповедачко становиште – од непоузданог, оличеног у поменутом Г-ву, до свезнајућег. С друге стране, осим већ уочене неупућености у секундарну литературу, аутор је на појединим местима показао недовољно познавање чак и стваралаштва самог Достојевског. Еклатантан пример је нетачна констатација да је хумор „иначе редак у његовим делима [...] као да га је 'открио' тек у познијем стваралачком раздобљу“ (Живковић 2020: 74). Свако ко познаје читав пишчев опус посведочиће, међутим, супротно – хумор је трајно обележје његове прозе, како оне из младалачког раздобља тако и оне која је настала непосредно по повратку са робије. Чак је и Достојевском ненаклоњени Набоков признавао његов „диван таленат да меша комично и трагично; могли бисмо га назвати врским хумористом, чији је хумор увек на ивици хистерије“ (Набоков 2006: 138).⁸ Потомак пуковника који је Достојевског саслушавашао у Петропавловској тврђави неће га због тога уврстити међу руске великане, заједно са Гогољем или Толстојем: „Пре би се рекло да је осредњи писац – са повременим бљесцима изванредног хумора и, авај, пустопољинама књижевне досаде између њих“ (Набоков 2006: 94). Овај заједљиви суд наводимо само због помена тих блесака хумора којих је било већ у *Бедним људима* (1845), а још више у *Двојнику* (1846). Подсетићемо и на чињеницу да се писац-кажњеник у књижевност вратио 1859. године двома правим хуморескама, приповетком *Ујкин сан* и романом *Село Сѣйчанчиково*, а да *Зайиси из њогземља*, који стоје на почетку његовог зрелог периода, упркос свом мраку који исијавају – оксимором је намеран – садрже изванредно духовите пасаже. А шта тек рећи о *Идиоту*, роману који је непосредно претходио *Злим дусима*, и у којем је, посредством неколико лакрдијашких јунака – Лебедев, генерал Иволгин, Фердишченко, Келер – приређен прави хумористички ватромет?

Најпровокативнија места уводног есеја налазе се на последњих десетак страница. У претпоследњем, 8. поглављу разматра се „Проблем пишчеве обавештености“, односно приповедачког становишта у *Злим дусима*. Живковић претходно тврди да га је тај проблем дуго заокупљао, а да су расправе које је током две године водио са колегом компаратистом „пресудно [...] утицале на то да увидим да се једино потпуно новим читањем Достојевског отварају простори за тумачења која иду даље од оних из 20. века. Био је то камен темељац не само моје студије о *Злим дусима* него и целе будуће књиге“ (Живковић 2020: 9-10). Најављена књига још се није појавила, али јесте текст Корнелија Кваса „Два романа у роману *Зли дуси* Ф. М. Достојевског“, у којем се Живковићев Увод цитира на два места. Чини се да је размена идеја била плодносна у оба смера, а да се највише односила управо на питање

⁸ Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

приповедача. Када, међутим, код Живковића прочитамо да су „ретки изучаваоци који су се бавили проблемом приповедног гласа у *Злим духовима*“ (Живковић 2020: 123) испоставља се да будући приређивач изгледа није био довољно будан саговорник.

Квас се, наиме, највише позивао на скорашњи рад До Хај Фонга „Хроничар као уметничко решење проблема саборности у романима Ф. М. Достојевског 1870-их“, одакле се види да постоји читава традиција проучавања лика хроничара код Достојевског, а да се унутар ње издвајају две супротстављене струје: она која „разликује два приповедна субјекта, хроничара и аутора“ (Квас 2022: 568) и она за коју је приповедач само један, отеловљен у Антону Лаврентијевичу Г-ву. Фонг је педантно навео и имена двадесетак тумача (мада не и њихове радове) који припадају руској и совјетској науци о књижевности од 60-их година прошлог века наовамо, показавши извесну квантитативну превагу потоње струје. Релевантни списи појединих међу њима, попут оних Јакова Зунделовича или Владимира Туниманова, аутора 75 страна дуге студије под насловом „Приповедач у *Злим дусима* Достојевског“, доступни су и у обе наше националне библиотеке, Народној и Матициној, па су, као репрезентативни за две поменуте струје, могли бити предмет једног занимљивог упоредног читања.⁹

Ако је услед непознавања језика за Живковића то био неостварљив задатак, као што му је неприступачан био и Фонгов рад, приступачна му је била макар преведена и увелико позната страна литература. Пре пуних пола века, исте године када је у Лењинграду објављена Тунимановљева студија, изашао је, на пример, српски превод капиталне *Поетике старе руске књижевности*¹⁰ Дмитрија Лихачова у којој се аутор сујеројствено Зунделовичевом суду да је нејосијојаност и приповедачкој лица слабост *Злих духа* и то поткрепљује извршним поређењем са тзв. „обрнутом перспективом“ преренсансног и византијског сликарства, поређењем које пластичније него сам Бахтин објашњава шта заправо значи полифонија.¹¹ На Зунделовичев критички став осврнуо се и Максимилијан Браун који је приповедачку перспек-

⁹ Зунделович тврди да је Достојевски у свом „памфлетском патосу“ хроничара преоптеретио дужностима, па овај често зна више но што би могао, сувише добро разуме, и заправо постаје „ауторов заменик“: „А у таквом случају у роману се појављују два аутора – један без маске, а други с маском која не приања добро уз приповедачево лице“ (Зунделович 1963: 114). Туниманов узвраћа да „Зунделович сасвим озбиљно схвата хроничарева ограђивања и признања, не примећујући иронију и 'обрнуту' интонацију, па, хватајући и њега и Достојевског у недоследности, долази до закључака о уметничким промашајима и ремећењима 'ауторског гласа' у роману“ (Туниманов 1972: 126).

¹⁰ Лихачев, Дмитрий Сергеевич. *Поэтика древнерусской литературы*. Москва: Издательство «Наука», 1967.

¹¹ „Икона је живела својим унутрашњим животом, независним од гледаоца, од његове тачке посматрања. Зато се сваки предмет, сваки објект сликао из оне тачке посматрања из које се најбоље могао видети, друкчије речено, из његове сопствене перспективе, њему својствене тачке посматрања. Непокретне, јединствене тачке посматрања није било“ (Лихачов 1972: 374).

тиву у том роману видео као „распопућену“, сматрајући је веома карактеристичном особином списатељске технике Фјодора Достојевског (Браун 2015: 251–252). Све је то остало недотакнуто код Живковића, као и код Кваса који је Фонгова четири приповедачка гласа свео на два, изводећи одатле тезу о постојању „два (скривена) романа“ унутар *Злих духа* (Квас 2022: 571). Занимљиво је да у једном пасусу и Живковић утврђује постојање „четири врсте приповедних ситуација“ (Живковић 2020: 123), не помињући Фонга упркос сличностима његових приповедних ситуација са четири „хроничара“ вијетнамског слависте.

За Живковића, међутим, наративни аспект *Злих духа* није ни био примарни предмет интересовања. Кључно је оно што је најављено још на почетку, када је речено да је покретач главних токова у роману – мушка лепота: „Њено дејство углавном је погубно. Једва да га је преживео понеко од оних које је та лепота додирнула“ (Живковић 2020: 37). Поново, у обе реченице, аутор настоји да ублажи резолутност исказа, као да није довољно сигуран у своје „потпуно ново читање“ *Злих духа*. Тешко да би и могао бити, јер се оно што је у њима речено може односити само на Николаја Ставрогина. Размажени и неостварени Степан Верховенски јесте леп човек и у својим зрелим годинама, али није никакав фатални мушкарац, а још мање је то градоначелник Фон Лемпке, другоразредни лик кога карактеришу пре свега потчињеност жени, неоправдана књижевна амбиција и психичка лабилност. Њих тројица не само да су „међусобно веома различити у сваком погледу“ (Живковић 2020: 36), него им је и значај у радњи изразито неједнак, што се види и из простора који им је приређивач посветио – док је Верховенском доделио нешто више а Ставрогину нешто мање од тридесет страница текста, Фон Лемпкеу је наменио свега три и по. То што су сва тројица лепо мушкарци није довољно да би се могло говорити о некој универзалној „коби мушке лепоте“ чији би они били носиоци, а која, наводно, потискује идеолошке аспекте романа у његовом коначном жанровском одређењу.

Предисторија настанка *Злих духа* добро је позната. Док је већ трећу годину са женом боравио у иностранству, Достојевски је у новембру 1869. године у Дрездену сазнао за мучко политичко убиство студента Иванова, које је са групом следбеника у Москви припремио и извршио анархиста Нечајев. Био је то директан подстицај за пишчев литерарни обрачун са радикалним левичарским струјањима у руској политици, која је заједнички именовао нихилистичким, а од којих је зазирао још од раних шездесетих година. Одлучио је да напише роман са отвореним идеолошким ставом, не плашећи се да ће од њега начинити књижевни памфлет. Чувене су његове речи из писма које је упутио критичару Страхову априла 1870. године: „желео бих да изразим неколико мисли, па макар од тога страдала уметничка вредност“ (Достојевски 2015: 312). И он то понекад заиста директно и чини, кроз уста свог приповедача Г-ва, који нихилисте назива безвредним људима какви се увек појављују „у мутно време колебања или битних промена“, али способним да направе велико зло. „Ја говорим искључиво о олошу“, каже Г-в гневно. За

њега је то свет који „не само без икаквог циља него чак без икаквог наговештаја мисли изражава сам по себи свом снагом само немир и нестрпљење“ (Достојевски, II, 2022: 192). Срећом по уметничку вредност, Достојевски је ту идеју далеко убедљивије пласирао индиректно, кроз радњу свог романа, у првом реду кроз делање Петра Верховенског.

Код Живковића, међутим, све то пада у други план. За њега су *Зли дуси* „првенствено [...] љубавни роман“: „Један од највећих те врсте у свеколикој историји књижевности. А свакако најмрачнији“ (Живковић 2020: 119). Ако је новина сама себи сврха, онда је аутор оваквим тумачењем постигао свој циљ. Али, да би нова интерпретација била озбиљно прихваћена и да би оставила дубљи траг, она ипак мора понудити више смислености него екстраваганције.

Не може се, најзад, занемарити једна мотивациона нит Живковићевог тумачења која можда није уочљива на први поглед, али није ни сасвим невидљива. Међу малобројним референцама које се у Уводу помињу, постоји једна која се јавља на више места и која тексту даје специфичну полемичку ноту. Реч је о студији *Рајски ум Достојевској* Драгана Стојановића, у којој се, примећује Живковић, Степан Верховенски, помиње тек неколико пута, и то узгред, „готово омаловажавајућим тоном, а Варвара Петровна дословно ниједном“ (Живковић 2020: 73н). Извлачећи однос ово двоје актера у први план, аутор као да би да исправи неправду коју им је Стојановић нанео тиме што је своју интерпретацију засновао на оним аспектима у којима је удео двоје несудећих љубавника занемарљив. Када се, затим, позабави питањем приповедачког становишта, Живковић, иако не помиње ниједног од толиких тумача који су се пре њега тиме бавили, на пропушта да запази како код Стојановића „о томе, рецимо, нема ни словца“ (Живковић 2020: 119н). Но, оно што му у његовој интерпретацији највише смета јесте то што је, како му се чини, написана „с јасном амбицијом да се каже коначна реч о *Злим духовима*“ (Живковић 2020: 73н). У самом тексту Стојановићеве студије тако нешто није могуће утврдити, али је ехо његових речи и те како чујан на последњој страници Живковићевог Увода. Пошто је претходно три кључна појма из Стојановићевог тумачења – атеизам, иморализам и нихилизам – издвојио као означени цитат, аутор победоносно закључује: „*Зли дуси* нису књига о атеизму, нихилизму и иморализму, како се то поглавито сматра. Нису то ни искључиво ни првенствено, већ можда тек узгред. Пре свега другог, *Зли дуси* један су од највећих романа – ако не и највећи – о коби мушке лепоте“ (Живковић 2020: 127). Шта представља овако аподиктичан суд, који противречи и интенцијама Достојевског и опште прихваћеном ставу о смислу његовог романа, укључујући и онај Николе Милошевића из 1959. године који Живковић помиње са пијететом, до настојање да се каже последња реч? Реч која мање тежи да нас увери у своју истинитост, а више да оповргне стано-виште херменеутичара у чијим је интерпретацијама, не само Достојевског него и Андрића и других писаца и сликара, подробно разматран феномен женске лепоте и њене судбине у свету. Полемички жар уме да буде подстицајан, али уме и да одведе на странпутицу.

*

Враћајући се на крају на полазну тачку разматрања о могућностима и начинима истраживања истраженог, навешћемо један пример из сопствене педагошке праксе. Главни јунак овог пута је један студент који заслужује да му се помене име. Алекса Галушка био је редован на предавањима, мада не и превише активан, али је пажњу привукао семинарским радом под насловом који је сам по себи представљао интертекстуалну референцу: *Због чега се Кројка убила?* Солидно осмишљен и написан, текст није претендовао да пружи до сада невиђени одговор на безброј пута постављено питање, али је садржавао једно занимљиво поређење. Оно је гласило:

Може се успоставити паралела између Кротке и Грете из *Фауста*. Обе су веома младе, обе ступају у романтични однос са доста старијим мушкарцима, а у том односу су оне те које су инфериорне, осим у моралном смислу. Такође, обе траже спас код Богородице; Кротка у икони Богородице, а Грета моли за спас кип Богородице код градског бедема. Кротка се може посматрати као реалистичка верзија романтичне Гретице.

Ово смело поређење, као и свако те врсте, подложно је критици. Поред уочених сличности, постоје и знатне разлике, почев од чињенице да Маргаретин „романтични однос“ са Фаустом није озакоњен браком, па дете које је у том односу зачето представља за њу несрећу која је наводи на чедоморство. Осим тога, чак и ако занемаримо различите жанровске и књижевноисторијске контексте два ремек-дела, односно околност да образац романтичарске трагедије није пружао прилику за продубљену Маргаретину карактеризацију, не можемо превидети суштинску разлику у карактерима двеју јунакиња. Насупрот поносној и пркосној хероини Достојевског, она Гетеова је била потпуно безазлена, у правом смислу речи кротка. Упркос свему, Галушкино поређење има важно упориште у чињеници да наратор-протагонист *Кројке* девојку коју је нужда натерала да дође у његову залагаоницу привуче управо цитирајући један од најпознатијих стихова из *Фауста*. То се, ипак, не може олако занемарити. И ако је професор већ морао да призна да је студенту пало на памет нешто што њему није, тешећи се старом Хорацијевом утехом *Quandoque bonus dormitat Homerus*, више главобоље задавало му је то што, ни поред свег напрезања, није успевао да се сети да је игде пре тога наишао на ово поређење. Ваљало је поново кренути у потрагу. Но, ту се, у виду непроходне прашуме текстова, испречио проблем описан на почетку овог разматрања.

Однекуд се, ипак, морало почети, а најлогичније је било од оних који су понудили целовита тумачења дела Фјодора Достојевског: К. Мочуљског,¹²

¹² Мочуљский, Константин Васильевич. *Достоевский: жизнь и творчество*. Париж: Ymca-Press, 1947.

Л. Гросмана,¹³ Ц. Френка,¹⁴ М. Брауна, А. Гускија,¹⁵ а затим и наших М. Бабовића¹⁶ и В. Вулетића.¹⁷ Помало је разочаравајућа констатација да је ова изванредна приповетка посматрана искључиво у контексту публикације *Пишчев дневник*, где је и објављена као једини прилог у свесци за новембар 1876. Углавном јој је посвећена страница или две, а код Гускија је била чак сасвим занемарена. Следећи корак ишао је у правцу аутора са ових простора који су о *Кројкој* писали више и продубљеније: Н. Милошевића,¹⁸ Д. Стојановића,¹⁹ Д. Недељковића,²⁰ Ј. Ахметагић,²¹ Ј. Војводић,²² а највише се очекивало од монографије Милице Николић. Код свих је, међутим, чак и код Стојановића у чијем читању Гете има важно место, Грета остала непомену-та. Исто се односи и на тумачење водеће савремене руске достојевисткиње Т. Касаткине.²³ Они који су се осврнули на лихваров цитат нису ишли даље од ефекта што га је он изазвао, баш као ни ми сами. Дубља интертекстуална веза остала је у сенци.

На томе се, међутим, није могло стати. Као последњи корак преостало је још једно чепркање по библиографијама из којих је требало извући на светло дана макар оно најдоступније, ако је већ било илузорно помишљати на рударење свега што је о *Кројкој* икада написано. Универзални библиотечки претраживач није био од превелике користи, али јесу књиге двојице педантних слависта. Један је наш Миливоје Јовановић, чија компаратистичка студија *Досјојевски: од романа њајни ка роману-мију* (1992) не нуди исцрпна тумачења, али је неисцрпни извор како поредбених асоцијација тако и секундарне литературе. Друга је незаобилазна монографија Жака Катоа

¹³ Гроссман. Леонид Петрович. *Досјоевский*. Москва: Молодая гвардия, 1962. Гросман, Леонид. *Досјојевски*. Прев. Лидија Суботин. Београд: СКЗ, 1974.

¹⁴ Frank, Joseph. *Dostoevsky: the miraculous years, 1865-1871*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

¹⁵ Guski, Andreas. *Dostojewskij: Eine Biographie*. München: Verlag C. H. Beck, 2018. Guski, Andreas. *Dostojewski*. Prev. Dušica Milojković. Beograd: Laguna, 2020.

¹⁶ Babović, Milosav. *Stvarlaštvo Dostojevskog*. Beograd: Rad, 1981.

¹⁷ Вулетић, Витомир. *Досјојевски и универзална конфликтност*. Нови Сад: Академска књига, 2011.

¹⁸ Milošević, Nikola. *Dostojevski kao mislilac*. Ljubljana: Partizanska knjiga; Beograd: Izdavačko publicistička delatnost, 1981.

¹⁹ Стојановић, Драган. *Рајски ум Досјојевској*. Београд: Студентски издавачки центар, 1994.

²⁰ Недељковић, Драган. *Моћ и немоћ књижевности*. Нови Сад: Дневник, 1996.

²¹ Ахметагић, Јасмина. *Књига о Досјојевском: болесни прекомерни сазнања*. Београд: Дерета, 2013.

²² Войводић, Јасмина. Парадоксальность *Кројкој*. Д. Фарафонова, Л. Сальмон, С. Алоэ (ред.), *Ф. М. Досјоевский: юмор, парадоксальность, демонизм*, Firenze university press, Firenze, 2023.

²³ Касаткина, Татьяна Александровна. *Священное в повседневном*. Москва: ИМЛИ РАН, 2015.

Књижевно стварање Достоевској (1978),²⁴ пропраћена обимном литературом. Код обојице проналазимо драгоцену референцу: текст Алфреда Бема „*Фауст у стваралаштву Достоевског*“ из већ давне 1937. године. На око 35 страна Бем прати Фаустове трагове у делима Фјодора Михајловича, од *Понижених и увређених* до *Браће Карамазових*, а уз то наводи многе ауторе који су се ове теме дотицали пре њега. Највећи део рада посвећен је „руском Фаусту“ Ставругину, али није заобиђен ни залагаоничар из *Кројке*. Маргарета је такође поређена са више женских ликова код Достоевског, највише са „руском Гретом“ Лизом Тушином, Ставругином партнерком. Међутим, поређења Кротке са Гретом – нема. Сада је и савест Галушкиног професора била мирнија – ако је и 'добри Бем' задремао, онда је могао да опрости и нашим тумачима, па и самом себи. И да тим више похвали свог студента.

Све ово, наравно, не искључује могућност да су претходни тумачи *Кројке*, или бар поједини међу њима, избегавали овакво поређење не зато што га се нису досетили него зато што им се чинило натегнутим и неодрживим. Као што је могуће и да га је негде у галаксији достојевистике неко ипак већ спровео. Апсолутна обавештеност у пракси је недостижна јер чак ни интернет није свемогућ нити је све на њему једнако доступно, а и да јесте вавилонска језичка пометња учинила би своје. Упркос свему, морамо бити свесни да је изучавање класика колективна дисциплина, па наш задатак остаје да трагамо истрајно, докле год допирале наше моћи, да послушамо одјеке прошлости и да том брују гласова покушамо да прикључимо и свој. Ако притом постигнемо да се он издвоји свежином и арументованошћу, остварићемо највише што се може.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕМ, Алфред Людвигович. *Исследования. Письма о литературе*. Москва: Языки славянской культуры, 2001.
- БРАУН, Максимилијан. *Достоевски: целокупно дело у својој разноврсности и свом јединству*. Прев. Томислав Бекић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2015.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Полное собрание сочинений*. http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/
- ДОСТОЈЕВСКИ, Фјодор Михајлович. *Зли дуси*. Прев. Косара Цветковић. Београд: Рад, 1964.
- ДОСТОЈЕВСКИ, Фјодор Михајлович. *Зли дуси*. Прев. Велка Марковић. Београд: Самостално приређивачко издање Зорана Живковића, 2020.
- ДОСТОЈЕВСКИ, Фјодор Михајлович. *Зли дуси*, I–II. Прев. Велка Марковић. Београд: Ленто; Лагуна, 2022.

²⁴ Catteau, Jacques. *La création littéraire chez Dostoïevski*. Paris: Institut d'études slaves, 1978. Kato, Žak. *Dostojevski: stvaralački proces*. Prev. Kristina Bojanović, Podgorica: CID / Fakultet umjetnosti, 2021.

- Достојевски, Фјодор Михајлович. *Писма*, II. Прев. Вера Вулетић и др. Београд: Логос; Ужице: Графичар, 2015.
- Живковић, Зоран. Захвалнице. Предговор. Увод. Напомене. У Достојевски 2020.
- Зунделович, Яков Осипович. *Романы Достоевского. Стильи*. Ташкент: Государственное издательство „Средняя и высшая школа“ УзССР, 1963.
- КАЛЗЕР, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Прев. Зоран Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- КВАС, Корнелије. Два романа у роману *Зли дуси* Ф. М. Достојевског. *Зборник Мајнице српске за књижевности и језик*, LXX/2 (2022): 563-577.
- ЛИХАЧОВ, Дмитриј. *Поетика стваре руске књижевности*. Прев. Димитрије Богдановић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- ТУНИМАНОВ, Владимир Артемович. Рассказчик в *Бесах* Достоевского. В В. Виноградов (ур). *Исследования по поэтике и стилистике*. Ленинград: Издательство „Наука“, 1972.
- ФОНГ, До Хай. Хроникер как художественное решение проблемы соборности в романах Ф. М. Достоевского 1870-х гг. *Новый филологический вестник*, 1/20 (2012): 11–20.
- НАВОКОВ, Vladimir. *Eseji*. Прев. М. Враћаревић. Београд: NNK, 2006.

Jovan Č. Popov

STUDYING OF THE STUDIED: HOW DO/SHOULD WE WRITE ABOUT DOSTOEVSKY?

Summary

In the first part of this paper Dostoevsky is taken as an example of world classic whose literary work has been object of numerous interpretations in the past. How to deal with such an enormous quantity of text? In contemporary studies we are all forced to make a choice among representative critical references adapted to the subject of our interest, putting accent either on the most prominent either on the most recent ones, preferably on both. In theory, it is also possible to neglect all precursors and start from *tabula rasa*, like Milica Nikolić did in her close reading of the story *A Gentle Creature*, with accuracy but without much scientific legitimacy. The main part of the paper considers critically one recent serbian edition of Dostoevsky's *Demons*. Its editor and publisher Zoran Živković named this commented translation a „critical edition“, admitting however his own incompetence in Russian language and demonstrating almost the equal one in matters of Dostoevsky's work on the whole as well as of a relevant critical literature. His primary ambition was to offer a „completely new reading“ based on the controversial idea that „*Demons* are not a book about atheism, nihilism and immoralism“, like it's been usually observed, but above all a novel of love about the „sinisterness of the male beauty“. Contrary to this example of a rather popular then scientific approach, in the final part we rapport a case of one student's paper concerning *A Gentle Creature*, where heroine's

tragic destiny was reasonably compared to that of Gretchen's in Goethe's *Faust*. After describing our own effort to find a similar idea in many interpretations, we were eventually pleased to recognize its presumable originality, concluding that studying of classics remains a collective discipline so that literary historian should carefully listen other's voices before speaking up with his own.

Др Јован Ч. Попов
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3
jpopovns@gmail.com

Др Младен М. Јаковљевић

ПРОСТОРИ И СТРАХОВИ ВИКТОРИЈАНСКОГ ДРУШТВА У СТИВЕНСОНОВОМ *ЦЕКИЛУ И ХАЈДУ*, ВАЈЛДОВОЈ *СЛИЦИ ДОРИЈАНА ГРЕЈА* И СТОКЕРОВОМ *ДРАКУЛИ**

У готском роману позног викторијанског периода простор као место дешавања радње, осим што доприноси атмосфери, у блиској је вези са страховима с којима се енглеско друштво суочавало крајем деветнаестог века. Као значајно обележје готске прозе овог периода може се издвојити спој простора, дуалности и страхова од физичког, моралног, културолошког и националног суноврата, којима је друштво било оптерећено. Новела *Чудни случај докџора Цекила и његова Хајга* Роберта Луиса Стивенсона и романи *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда и *Дракула* Брема Стокера упечатљиви су књижевни изрази овог споја. У ова три дела, стрепње и страхови од физичког, моралног, културолошког и националног пропадања у споју са готским и готификованим просторима разоткривају нестабилност идентитета и друштвеног поретка. Од трансилванијског дворца, преко лавиринта мрачних улица у срцу британске империје, лондонских домова до скривених одаја, готски простори индикативни су показатељи страхова доминантних у британском друштву током последње две деценије деветнаестог века.

Кључне речи: готски роман; дуалност; простор; страхови; викторијанска књижевност.

1. Увод. Викторијанско доба је време значајних друштвених, индустријских, научних и политичких промена, које су донеле велики напредак британском друштву, али су крајем деветнаестог века почеле да показују и своју мрачну страну, која место налази и у књижевности тога доба. У новели *Чудни случај докџора Цекила и његова Хајга*¹ Роберта Луиса Стивенсона

* Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-136/2025-03/200184).

¹ Наслов романа често се скраћује у *Цекил* и *Хајг*. (прим. аут.)

(Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) и романима *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891) и *Дракула* Брема Стокера (Bram Stoker, *Dracula*, 1897), дихотомије као што су јавно и приватно, цивилизовано и примитивно² и, нарочито, нормално и чудовишно имају своје просторне одразе. Сходно томе, простори су значајни за разумевање доминантних страхова и стрепњи, међу којима се нарочито издвајају страхови од другости и последичне расне и цивилизацијске деградације друштва, моралног посрнућа и дестабилизације идентитета појединца и нације, а који су непосредно или посредно везани за суочавање са последицама империјализма и слабљења доминације и утицаја Британске империје. Сви ови страхови, а сходно томе и простори, могу се сагледати у контексту дуалности. Страх од другости, наглашава Линда Драјден (Linda Dryden) утемељен је у стрепњама од подвојеног сопства где морална спољашњост појединаца прикрива њихову примитивну другост, која прети да изађе на површину и потисне цивилизоване аспекте личности (DRYDEN 2003: 9–10).

Од трансилванијског дворца, преко мрачних улица лондонског Ист Енда, до простора скривених иза врата угледних домова у отменим деловима града, простори постају показатељи колективних страхова који су обележили британско друштво у последњим деценијама деветнаестог века. Страх од инвазије примитивних сила на средиште Британске империје, односно узвратне колонизације (енгл. *reverse colonization*) како ју је дефинисао Стивен Д. Арата (Stephen D. Arata) у анализи романа *Дракула* (ARATA 1990), значајан је за осветљавање просторне динамике, улоге, функције и симболике простора не само у овом Стокеровом делу него и у *Цекилу и Хајџу* и *Слици Доријана Греја*.

Цекил и Хајџ, *Слика Доријана Греја* и *Дракула* предочавају последице миграција чудовишних ужаса из удаљених делова света у познато урбано окружење и њиховог ужасавајућег споја са већ присутним унутрашњим претњама чији је резултат дестабилизација некада јасних граница између добра и зла. Као што се права природа јунака манифестује у њиховим двојницима, који имају физичке показатеље чудовишне другости, тако и простори, попут личности, постају носиоци и одрази дубоко укоренеене подвојености.

2. Готски простори, дуалност и страхови. *Ојџранџским замком* (*The Castle of Otranto*, 1764), који се сматра првим готским романом, као и својим домом, Стробери Хилом, вилом налик замку, који је послужио и као узор за готски архитектонски препород у деветнаестом веку, Хорас Волпол (Horace Walpole) је дефинисао одлике готског локалитета као једног од најзначајнијих и најпрепознатљивијих обележја готске прозе. Мада то није увек очигледно као у *Ојџранџском замку* или *Дракули*, примећује Џеролд Хогл

² Речи „примитивно“ и „цивилизовано“ не одражавају ставове аутора овог рада него ставове Британаца крајем деветнаестог века. (прим. аут.)

(Jerrold Hogle), радња готске приче обично се одвија у древним или наизглед древним просторима, било да је реч о замку, палати у удаљеној земљи, опатији, затвору, крипти, гробљу, великој кући, позоришту, или другим, савременим верзијама таквих простора³, који крију тајне из прошлости с којима се ликови морају суочити – физички, психички, или на неки други начин у тренутку дешавања радње (Hogle 2002: 1). У време када је објављен Волполов роман, индустријализација у Британији већ је драстично мењала структуру и организацију друштва новим врстама посла и друштвених улога, а овај процес настављен је и додатно интензиван у наредном веку, када након периода интензивног развоја и раста Британска империја коначно показује знаке посустајања.

Током последње две деценије деветнаестог века, група писаца, међу којима су Брем Стокер, Роберт Луис Стивенсон и Оскар Вајлд, покренула је својеврсну „готску ренесансу“ делима која, усредсређена на урбану садашњицу, актуелне проблеме и нестабилне идентитете, повезују ужасе са урбаним просторима и популацијом, али и са статусом Британије као империјалне силе, укључујући све израженије страхове од националног, друштвеног, физичког и менталног пропадања. О овоме сведочи низ наратива о чудовишном које се, уместо на древним локацијама, обрело у пејзажу града и његовим лавиринтима мрачних улица, опијумским јамама и пренасељеним сиротињским четвртима (Byron 2012: 187; Hurley, 2002, 194; Punter 2012: 2; Punter 2013: 1; Punter – Byron 2004: 21–22). Управо је географско измештање из удаљених и старих места у урбане просторе значајно допринело популарности ових дела па она постају конкурентни књижевном реализму, мада формом и изразом готски роман остаје зависан од овог свог „књижевног сабрата“⁴ (Dryden 2003: 2, 18; Punter 2012: 2). Спојем фантастичног и реалистичног, уз нужна прилагођавања у другим кључним тропима, готски роман у овом периоду реакција је на дешавања у стварности и, као такав, значајно интересантнији, препознатљивији и страшнији читаоцима јер ужасе лоцира у просторе у којима и они бораве, или су им блиски.

Просторно измештање извора и места ужаса указује на промену њихове перцепције. Град, улице, грађевине, затворени простори и домови (при чему су ови последњи викторијанцима нарочито били значајни као симбол сигурности и моралности), постају готски простори и, као такви, упечатљив одраз страхова тога доба, доприносећи не само атмосфери него и осећају неизвесности, несигурности, али и физичке и моралне опасности. Лондон се издваја као кључно место готске чудовишности због чега га Линда Драјден назива готификованим местом (енгл. *Gothicized place*) а као такав, сам град, примећује Гленис Бајрон (Glennis Byron), постаје простор културног

³ Хогл као примере, између осталих, наводи напуштено складиште, фабрику, лабораторију, јавну установу, канцеларију са старим орманима за списе, дотрајали свемирски брод и рачунарску меморију (Hogle 2002: 1).

⁴ Наводи из непреведене литературе дати су у преводу аутора рада.

пропадања у којем претње долазе не само споља него и изнутра, из самог средишта Британске империје (BYRON 2012: 188, DRYDEN 2003: 29).

Страхovi од спољашњих претњи утемељени су у другости из колонија и у директној су вези с другачијом перцепцијом утицаја, значаја и снаге Британске империје. Слабљење британске глобалне моћи и утицаја изродиће страхове да ће ослабљена Британија постати предмет узвратне колонизације доласком нецивилизованих народа из колонија. Како примећује Арата, наративи о узвратној колонизацији, чести у позној викторијанској прози, указују на застрашујући преокрет односа моћи између колонизатора и колонизованог: освајач постаје покорен, изабљивач изабљен, а насилник жртва, при чему су такви страхови у директној вези са моралним, расним и духовним падом, чинећи нацију рањивом на нападе виталнијих „примитивних“ народа. Овакви наративи уједно су и одраз кривице јер у инвазивној другости Британска култура види чудовишне одразе сопствених империјалних пракси (ARATA 1990: 623)

Чудовишни спој унутрашњих и спољашњих претњи место налази и у актуелним научним промишљањима. Италијански криминолог Чезаре Ломброзо (Cesare Lombroso), оснивач криминалистичке антропологије, покушао је научно да утемељи теорију о урођеној склоности ка криминалитету идентификовањем низа морфолошких одлика, укључујући телесну асиметрију, специфичне облике појединих делова тела и друга одступања од уобичајене физиономије. По Ломброзу, таква одступања указују на атавистичке црте, односно повратак особина карактеристичних за примитивне људске и животињске претке, чији се инстинкти, уз физичке, психичке и функционалне особености, репродукују у личности модерног злочинца (LOMBROSO-FERRERO 2009: xv, 8, 10–24). Сличну забринутост изразио је Макс Нордау у делу *Дегенерација* (*Degeneration*, 1898) повезујући криминал и менталне поремећаје са широм културном и расном деградацијом, тумачећи их као претњу друштвеном напретку јер подривају виталност и стабилност англосаксонске расе. У том контексту, Нордау је критиковао савремене уметничке токове, посебно естетизам и декаденцију, идентификујући их као културно дивергентне, при чему је Оскар Вајлд послужио као упечатљив пример (NORDAU 2016).

Спољашње и унутрашње претње у позном викторијанском готском роману обједињује мотив дуалности, која се манифестује као двојник (*Doppelgänger*) којим аутори указују на тензије између, с једне стране, спољашње углађености и прихватљивог изгледа и понашања и, с друге стране, скривене и мрачне стране људске природе. Изрази чудовишне дуалности одраз су настојања друштва да се ухвати у коштац са разликама између пажљиво конструисаних спољашњих, јавних аспеката идентитета и оних приватних, у којима доминирају потиснуте, скривене жудње које прете да изађу на површину и компромитују прво лични а затим и национални идентитет и интегритет. Британско друштво је нарочиту нелагоду осећало због чињенице да су и унутрашње и спољашње претње присутне у Лондону, који је од симбола напретка постао симбол културног пропадања, пренасељености,

болести, криминала, неморала, а тиме и место физичке и моралне опасности. Мрачни и магловити лавиринти улица Ист Енда, источног дела Лондона, скупа са његовим становницима и посетиоцима, градски простор трансформишу у зону опасности коју су Британци раније повезивали са удаљеним, нецивилизованим колонизованим територијама. Помодни Вест Енд, западни део града, и његови класно и економски привилеговани становници сматрали су Ист Енд жариштем криминала, дивљаштва и сиромаштва – три ужаса који су у викторијанској идеологији вредности и моралности били нераздвојиви.

Географски подељен, град Лондон постаје слика империје у малом и просторни одраз двојника, а тиме и просторна парадигма добра и зла. Границе које су раније јасно делиле две сфере живота више нису биле чврсте и непропусне као некада. У свести становника Лондона то је потврђено злочинима које је 1888. у Вајтчепелу, делу Ист Енда, починио мистериозни убица познат као Џек Трбосек, чија су злодела на најужаснији начин оголила двоструку природу становника Лондона, који су унутар града проналазили просторе у којима су могли несметано боравити, скривати се и некажњено чинити злочине. У Трбосековим убиствима преплићу се спољашње и унутрашње претње: њихова је позорница источни део града у којем обитавају криминалци, овисници и проблематична имигрантска популација, али починио их је неко из другог дела града јер начин изведбе указује на образованог извршиоца. Често замишљан као урбани путник, запажа Џудит Волковиц (Judith Walkowitz), Трбосек је могао без ограничења и потпуно невидљив да се креће просторима Лондона, да прелази све границе и почини своја злодела у јавности, под велом таме. Трбосек тако постаје део наратива о класном конфликту и експлоатацији, уз поуку женама да град постаје опасно место када се из дома изађе у јавну сферу (WALKOWITZ 1992: 3).

Потреба за артикулисањем јасних граница између моралног и неморалног, јавног и приватног, цивилизованог и нецивилизованог, унутрашњег и спољашњег, константно је присутна и сведочи о рањивости тих граница. У прози и у стварности, мрачне улице Лондона, а потом и домови његових становника, просторни су одраз двоструког живота појединаца који прелази границе некада јасно раздвојених сфера живота. Чудовишна другост из подручја изван цивилизованог простора продрла је у само срце друштва, маскирана фасадом домова угледних грађана. Оно што је нарочито узнемиравало викторијанско друштво била је претња да се та другост може ширити попут заразе – како хоризонтално, са појединца на појединца, тако и вертикално, од друштвеног дна ка елити.

Нестабилни идентитети у готској прози, примећује Линда Драјден, у блиској су вези са мрачним улицама метрополе и њеном популацијом, а подељене личности, физичке трансформације и замењени идентитети манифестују се у оквирима друштвене, географске и архитектонске подвојености града. Као одраз таквог стања, готска проза тога доба приповеда о измењеном сопству и промењивим, флуидним идентитетима унутар града који је

и сам изгубио кохерентност и стабилност (DRYDEN 2003: 18, 41). Констатација доктора Цекила да „човек није уистину једно биће, већ два“ (STIVENSON 2023: 253) примењива је не само на човекову природу него и на саму структура града Лондона и његових простора.

3. Подељени простори и подвојени идентитети у *Цекилу* и *Хајду*. *Чудни случај доктора Цекила и његова Хајда* тематизује теорије о атавистичкој регресији које су пропагирали Чезаре Ломброзо и други криминолози и антрополози у деветнаестом веку. Господин Хајд, потиснута страна Цекилове личности ослобођена експериментом, има бројне физиолошке маркере које је Ломброзо повезивао са урођеним криминалним тенденцијама: „изгледао је некако деформисано“, „био је блед и патуљаст“, мајмунолик, маљав, „налик нижој врсти“, „имао је непријатан осмех“ и изазивао је „гађење и презир“ код оних који га виде (STIVENSON 2023: 203). Изглед прате очекиване склоности: Хајд се руководи инстинктима а не друштвено прихватљивим нормама понашања, насилан је, понаша се „као потпуни лудак“, напада човека „са животињским бесом“⁵ и сурово га убија, а сам Цекил, пре смрти, описује га као мајмунолику напаст (STIVENSON 2023: 211, 271–272). Својим експериментом Цекил је показао да је његова цивилизована и угледна спољашњост у тесној вези са примитивним Хајдом, потврђујући уједно Дарвинову теорију „да су садашњи живи облици произашли редовним рађањем од облика који су раније постојали“ (DARVIN 2009: 13). Сазнање да се људска врста, као и свака животињска, развила од нижих облика и да, сходно томе, у себи носи животињске особине било је застрашујуће просечном Британцу, али још је страшнија била могућност да развојна промена не мора нужно подразумевати увек напредак него је могућа и појава давно изгубљених особина, укључујући и оне из животињског стадијума. Сходно томе, код човека, који се развио од нижег, мајмуноликог облика живота, поједине давно изгубљене особине могу се поново јавити (DARWIN 1981: 107, 122).

Попут већине готских романа тога доба, *Цекил и Хајд* застрашујуће догађаје смешта у град, а ужасна мутација, која се дешава у срцу Лондона, остаје један од најпознатијих примера трансформације у зло у урбаном простору (DRYDEN 2004: 30; PUNTER – BYRON 2004: 226). Цекилов експеримент показује опасности научног напретка који није усклађен са преовлађујућим викторијанским моралним начелима, а његови резултати, који обитавају у јавним и приватним просторима, показују да дуалност није само особеност личности него се одражава и просторно: на граду Лондону, Цекиловом поседу, као и унутар његовог дома.

Стивенсон вешто дочарава моралне, вредносне и просторне поделе урбаним пејзажем Лондона, чија географска подела постаје метафора по-

⁵ У изворном тексту на енглеском *ape-like*, што значи налик мајмуну, попут мајмуна. Понављање оваквог поређења наглашава везе са претходним еволутивним стадијумима развоја.

дељеног викторијанског друштва и порока прикривених фасадом угледа и учтивости. С једне стране је развијени, углађени Вест Енд, оличење пристојности и реда, а са друге стране је мрачни, злослутни Ист Енд, легло сиромаштва, хаоса, криминала и неморала. У Вест Енду живе доктор Џекил, господин Утерсон и други угледни припадници виших слојева викторијанског друштва, чије су личности и домови примери реда, цивилизованости и моралног интегритета. Насупрот њима, Ист Енд, а нарочито Сохо, „бедна четврт“, са својим „каљавим сокацима, неуредним пролазницима и фењерима, који се, или нису ни гасили, или су изнова паљени како би се борили против ове тугаљиве инвазије“, наликује четврти града „из ноћних мора“ (STIVENSON 2023: 212). Унутар Сохоа, у којем неморал постаје норма, господин Хајд проналази уточиште и остаје непримећен упркос мајмуноликој физиономији и насилној природи. Подела Лондона сугестивна је метафора подељене личности: испод површине, угледне спољашњости, вреба потиснута жеља за хедонизмом, пороком, насиљем и криминалом. Ова подела уједно показује лицемерје друштва у којем су углађеност и привид важнији од моралног интегритета све док је морално посрнуће успешно скривено, иза врата, у просторима недоступним широј јавности.

Лавиринти мрачних улица су нова позорница ужаса, на којој магла, пригушена расвета или њено одсуство симболизују не само тамну страну града него и његових становника. У низу лепих старих зграда „чији су најбољи дани одавно прошли“ (STIVENSON 2003: 203), издвајала се Џекилова кућа. Иако осветљена само једном светилком, и даље је била угледне спољашњости, а о просторији у којој је остављен да сачека Џекила, удобној, топлој и украшеној „скупим комадима намештаја од храстовине“, господин Атерсон је често говорио као „о најпријатнијој соби у целом Лондону“ (STIVENSON 2003: 204). Али кућа има и наличје. Иза њене лепе фасаде и пријатног салона за госте, у најудаљенијем делу имања, налази се скривена стара лабораторија, „грађевина злослутног изгледа“, „двоспратница без прозора“, чији сваки део одише „дуготрајном и прљавом запуштеношћу“ (STIVENSON 2023: 191). Сем што су удаљене једна од друге и лицем гледају на различите улице, кућа и лабораторија имају и засебне улазе. Док су раскошна врата куће одавала „утисак богатства и удобност“, у лабораторију се улази иза угла, кроз прљава врата пропала од влаге „која нису имала ни звоно ни звекир“ (STIVENSON, 2023: 191, 204). Овај тајни излаз, који води у мрачну улицицу, омогућава Џекилу да непримећен долази и одлази и тако сачува тајну о Хајду. Због таквог просторног распореда, посматрачи нису могли лако уочити да су две грађевине повезане и чине једну целину, као што нису били свесни везе између Џекила и Хајда. Две зграде, једна јавна и угледна а друга тајна и одбојна, одраз су подвојене личности и прикривене моралне искварености.

Просторна подела значајна је за разумевање мотива двојника. Архитектура простора Џекилу омогућава да се у обличју Хајда неопажено препусти мрачним импулсима а да притом задржи друштвени углед и статус. Међутим,

равнотежа између њих веома је крхка, што се одражава и просторно. Како Хајд јача, претећи да преузме Џекилову личност, он све снажније настоји да заузме и његов простор, кућу и лабораторију, прелазећи из мрачног Сохоа, простора на маргини, у Џекилов дом, средиште његовог живота и угледа. Хајд истовремено постепено продире у јавну сферу, што води не само коначном расцепу личности него и растакању граница између друштвено пожељног и морално неприхватљивог, показујући опасности тријумфа примитивног над цивилизованим. Хајд на крају, затворен у лабораторију, наводи Арата, више није супротност Џекилу него његов одраз, без јасне транзиције из једног идентитета у други а континуирана трансформација тела показује да више није ни потребно правити разлику (ARATA 2005: 192).

Однос између Џекила и Хајда показује промену односа између колонизатора и колонизованог узвратном колонизацијом. Али последице неће трпети само простор, него и тело и идентитет некадашњег колонизатора. Џекилово посрнуће под притиском примитивног Хајда, чија чудовишна другост вреба из прикрајка, сугерише да посрнути може цело британско друштво јер се под налетом примитивних сила могу пробудити атавистички елементи у сваком, па и најцивилизованијем појединцу. Примитивни Хајд тако постаје слика ужаса који вреба у сваком Британцу, чак и у најуглађенијем енглеском господину, који губи контролу над примитивним поривима.

Оправданост зазора од опасности приказане у Стивенсоновом делу убрзо су потврдили стварни догађаји. Две године након објављивања новеле, мистериозни Џек Трбосек починио је монструозна убиства, која је штампа одмах упоредила са Хајдовим неделама у Вајтчепелу, а сам Трбосек назван је „још једним Хајдом“, уз нагађања да и он, попут Џекила и Хајда, води двоструки живот. Та претпоставка заснивала се на широком уверењу да би, уколико би идентитет убице био откривен, он сигурно припадао високим слојевима друштва а не радничкој класи и свакако би био неко познат јавности (DRYDEN 2003: 49; PUNTER 2013: 2; REID 2006: 103). Како примећује Линда Драјден, замишљени и стварни град стопили су се и преплели. Догађаји с улица стварног Лондона драматизовани су наративнима о замишљеном граду, потврђујући уверљивост књижевне слике перцепције урбане стварности. У том смислу, каснији догађаји, као што су Трбосекови злочини, у колективној свести директно су повезани са Стивенсоновом новелом (DRYDEN 2003: 52). Овај пример показује не само снагу имажинације готске прозе него и њен потенцијал да ефектно кореспондира са актуелним страховима.

4. ПРОСТОРИ ГРЕХА: *Слика Доријана Греја*. Лондон током последње две деценије деветнаестог века у *Слици Доријана Греја* није само место дешавања радње него и активна димензија приче снажно уткана у просторну, друштвену и психолошку матрицу романа. Географски подељени град, домови, атељеи и закључане собе манифестације су унутрашњих аспеката личности протагонисте романа.

Сам чаробни портрет готски је простор унутар чијег оквира се разоткривају скривена природа Доријана Греја и последице његових моралних и материјалних престапа. Упркос моралном паду и гресима, портрет омогућава Доријану да задржи младост, лепоту и углед, трансформишући се из уметничког дела у визуалну представу све дубљег расцепа између Доријанове јавне личности, лепоте и привlačности, с једне стране, и његове све израженије духовне и моралне искварености, с друге стране. Када први пут види свој портрет, Доријан не може да одвоји поглед од њега, али то што ће слика „остати увек млада“ суочава га са тужном истином да ће он постати „стар, ружан и одвратан“ због чега пожели да је он тај који ће заувек остати млад „а да слика постаје све старија“, за шта би дао све на свету, чак и душу (VALLD 2019: 40). Доријанова жеља постаје фаустовски пакт и на портрету се, као у чаробном огледалу, показује оно што се на лицу не види. Због све уочљивијих промена, портрет постаје Доријаново сведочанство пада и његове праве природе. Доријан је ужаснут Базиловом жељом да изложи слику и не дозвољава му да је поново види јер би тиме тајни део његове личности постао јаван. Схватајући да је „лудо од њега да слику остави макар још један сат у соби у којој су сви његови пријатељи имали слободан приступ“ одлучује да је склони у своју стару ђачку собу, пуну прашине и паучине (VALLD 2019: 142). У „целој кући није било места које би било тако обезбеђено од очију ухода“ и стара соба постаје место на којем је лице на платну могло „постати животињско, тупо и порочно“ (VALLD 2019: 148). Доријан не мари јер слика је добро скривена, једино он има кључ од собе и нико је неће видети. Чак и он не намерава више да је гледа. За разлику од јавних простора у којима Доријан борави, а који су одраз туђе, али и његове сопствене представе о себи, закључана соба са портретом одраз је његове праве природе и тајни које скрива. Зато више не жели да види свој портрет јер не жели да се суочи са истином. Стара соба, приватни простор недоступан јавности, преузима улогу типичног готског простора – места које скрива важне тајне. Попут Џекилове лабораторије, соба је на периферији личног поседа и, сходно томе, невидљива и недоступна јавности а тајна коју скрива, као и локација, у горњем делу куће, сугестивно указује на простор мисли и потиснутих жудњи. У *Џекилу и Хајду* и *Слици Доријана Греја* сврха ових издвојених приватних простора јесте да сачувају репутацију скривањем последица моралног пада и физичке трансформације које би их учиниле јавним.

Иако живи у угледном делу Лондона, Доријан испуњење филозофије естетизма и необузданог хедонизма без моралних ограничења, уз препуштање мрачним поривима и задовољствима, проналази у Ист Енду. Док се Доријан вози кочијом, запуштене улице Ист Енда исцртавају пејзаж готификованог Лондона. Ист Енд обасјава месец, који „као да је жута лобања“, светиљке су све ређе, „а улице све тешње и мрачније“. Пејзаж града полако се трансформише у готски простор: „великоварошку беду и прљавштину“ обасјану пригушеним уличним светиљкама, које су гледале „као авети из магле која се спустила“. Мушкарци и жене тискају се испред крчми из којих допиру

„језовит смех“ и расправе пијанаца, крај места у којима се „крчмио опијум, у којима се могао купити заборав, јазбина ужаса, где су успомене на старе грехове брисане безумљем нових“ (VALLD 2019: 218). Улице личе на „грдну црну паучину“, монотонија путовања постаје „несносна“, „магла [је] све гушћа“, прозори на кућама су замрачени и тек на неким виде се „фантастичне силуете иза осветљених завеса“, док Доријана обузима све јача жудња за опијумом (VALLD 2019: 219).

Средњовековни замкови, рушевне опатије и старе куће упадљиве су и упечатљиве грађевине у свом окружењу, издвојена места, а у Лондону сада малтене свака кућа, у било ком делу града, ма колико угледна, може скривати ужасе. Након што је убио Базила Халварда, Доријан је, „чудновато спокојан“, изашао на балкон с којег је видео полицајца „како обилази крај, осветљавајући фењером врата заспалих домова“ (VALLD 2019: 190). Једна од тих врата су она иза којих је Доријан починио злочин а којег у том часу нико други није свестан. Док посматра град са балкона, ветар је растерао маглу и указало се небо посуто небројеним звездама, али атмосфера на улици убрзо почиње наликовати оној у Ист Енду: у гасним светиљкама титрају слабашна плавичаста светла, црне гране голог дрвећа њишу се на ветру, фијакер са црвеним светлом појављује се и брзо замиче за угао, једна пијана жена тетурала се уз зидове кућа гласно певајући и одлази тек када је опомене полицајац. Уместо језе, Доријан и даље осећа спокој и прибрано анализира ситуацију у којој се налази, размишљајући како најбоље да прикрије злочин за који „готово сваког месеца, вешају људе у Енглеској“ (VALLD 2019: 191).

Доријанов злочин, очигледно, није јединствени случај него нешто што се дешава у целој земљи, али питање је колико починилаца буде и кажњено управо зато што се ужаси дешавају иза затворених врата угледних кућа, у приватним просторима, далеко од очију јавности и далеко од светиљки полицајаца чија је пажња усмерена на улице и пијанце који се њима тетурају. Цекил се трансформише у Хајда у простору своје лабораторије, Доријан убија Базила у дому у којем затим приморава Алана Кембела да његово тело раствори хемикалијама. Приватни простори нису само места злочина и тајни него и места буквалног растакања идентитета. Ипак, за разлику од Хајда, Доријан не показује знаке регресије у раније облике развоја и знаке животињске физиономије него остаје прелепи младић из угледног дела града. То га чини још страшнијим од Хајда јер, за разлику од њега, Доријан остаје неупадљива и самим тим још опаснија, чудовишна, урбана звер.

У тајнама које простори крију и Доријановим гресима тадашња јавност налазила је оправдање за своје страхове од практиковања филозофије естетизма и неконтролисаног препуштања уживањима изван оквира моралне одговорности. Као што су у Стивенсоновом делу након Трбосекових злочина у Вајтчепелу читаоци указивали на сличности са стварним догађајима, *Слика Доријана Греја* такође излази из оквира фикције, не само због ликова који су оличење декаденције, него и због прожимања имагинарног и стварног градског пејзажа. Мада је Вајлд сматрао да је роман исувише моралан,

новине као што су *Дејли Кроникл* (*Daily Chronicle*) и *Скојс Обзервер* (*Scots Observer*) сматрали су га крајње неморалним, описујући га као „причу коју је изродила лепрозна књижевност француске декаденције“, „отровну књигу“ и студију менталног и физичког уништавања свеже, лепе и златне младости, прогласивши је лажном уметношћу која се бави догађајима прикладнијим за криминалну истрагу него за књигу (DANIEL 2004: 47; DRYDEN 2003: 121–122). Штампа је створила атмосферу моралне панике описујући роман као „збир симптома савремене патологије друштва“ и антицивизацијску творевину без јасних граница између животињског и људскости (RADOVANović 2019: 208). Попут Хајдових, нека Доријанова недела остају неизречена, али простори које посећује указују на њихову природу. Директно алудирајући на скандал са мушким борделом за хомосексуалце, који је полиција открила 1889. године, у лавини осуда у штампи били су и коментари да Вајлд пише за одметнуте племиће и перверзне телеграфске службенике, односно младе достављаче телеграма који су подвођени аристократама (BRISTOW 2004: 19; DANIEL 2004: 48). Вајлд је на крају завршио и на суду, а несрећном епилогу, затворској казни, значајно је допринео и његов роман. Јавност, медији и суд нису могли да му опросте грехе не само зато што је био центлмен, не само зато што се попут Доријана подао искушењима, него зато што су његови греси изашли у јавност, поставши ужасавајућа потврда да опасност не вреба само у мрачним улицама Ист Енда него и у отменим домовима припадника виших слојева друштва који воде двоструке животе.

5. ГЕОГРАФИЈА ДУАЛНОСТИ: УЗВРАТНА КОЛОНИЗАЦИЈА У *ДРАКУЛИ*. Током последње две деценије деветнаестог века, док се ери просперитета ближио крај, британско друштво страховало је од краха устаљеног поретка, ерозије моралности и растакања граница између цивилизованог и нецивилизованог. Из тог осећаја несигурности произилази један од најзначајнијих страхова – страх од регресије, односно повратка из стања напретка (цивилизованости, углађености, рационалности) у претходне облике развоја (нецивилизованости, дивљаштва, ирационалности). Тај страх подразумевао је и могућност да се регресивне тенденције пренесу на друге припаднике цивилизоване британске расе, угрожавајући тиме интегритет целе нације. Овај страх нашао је упориште у тадашњим теоријама о криминалном атавизму, расном пропадању и, нарочито, у кошмарним визијама узвратне колонизације.

Стокеров *Дракула*, попут Стивенсоновог и Вајлдовога романа, допринео је модернизацији готске прозе довођењем ужаса у домаће просторе које су аутори вешто употребили да укажу на актуелне друштвене, културне и политичке околности. Викторијанска проза крајем века, примећује Стивен Арата, прожета је осећајем да је британска нација, као расна, политичка, империјална, друштвена и културна сила, на ивици суноврата. *Дракула* је један од најзначајнијих и најупечатљивијих текстова који овај осећај артикулише као наратив о узвратној колонизацији (ARATA 1990: 621–623). *Дракула* је, стога, пример империјалне готике, жанра који одражава страх од регресије,

продора варварске другости у срце империје и губитка херојских идеала у савременом свету у којем вера у напредак уступа место стрепњама од институционалног, културног и расног пропадања (BRATLINGER 1988: 230). Трансилванијски гроф са периферије Европе долази у Лондон, претећи да колонизује империју вампиризмом – заразом која жртве претвара у живе мртваце способне да се трансформишу у животињске облике. Керол Сенф Дракулу, као некога ко живи у дворцу и сматра себе ловцем и ратником, не сматра само примером расне и културолошке другости него и симболом другачијег начина живота и отелотворењем прошлости, а оно што је нарочито страшно јесте то да тековине напретка могу бити потпуно немоћне пред доласком таквог анахронизма. Веза између Дракуле и његовог боравишта стално је присутна и све у вези са дворцем указује на насилну прошлост – власника и места. Уочљиво је одсуство детаља у вези с њим, али управо то омогућава читаоцима да разумеју Стокерову намеру – да читаоцима омогући да замисле отелотворење прошлости, а не један одређени дворцац (SENF 2010: 63, 73, 81–82). Ова карактеристика враћа нас на његов узор, Отрантски замак. Волполов замак није детаљно описан и не може се закључити да је стар, али је злокобан, примећује Дејан Огњановић. Ипак, треба имати у виду да замкови „не егзистирају у социјалном вакуму, ма колико географски били удаљени од заједнице и скривени у мрачним шумама или на обронцима неприступачних литица“ (OGNЈANOVIĆ 2014: 98, 100). Дракулин долазак у Лондон то потврђује. Као код Стивенсона и Вајлда, ужас више није само на периферији, где живе и бораве друге, примитивније културе и друштвене заједнице, него продира у само средиште Британске империје. Исквареност је присутна у угледној средњој класи и вишим слојевима друштва, на Мејферу и Пикадилију, а ту лоцирана, наглашава Гленис Бајрон, још је страшнија од злочина почињених у мрачним улицама Ист Енда (BYRON 2012: 191).

Мада није први наратив о вампирима у енглеској књижевности – та част припада Полидоријевом „Вампиру“ (John Polidori, *The Vampyre*, 1819) – Стокеров *Дракула* установио је прототип модерног вампира и постао један од најмоћнијих књижевних митова, дубоко укореван у савремени локалитет, као и већина викторијанских готских романа (PUNTER – BYRON 2004: 230). Интегришући локацију са стварним и потенцијално погубним утицајима из нецивилизованих подручја света, Стокер обједињује спољашње претње са унутрашњим, друштвеним страховима у делу које Розмери Џексон с правом проглашава кулминацијом енглеског готског романа деветнаестог века (JACKSON 1984, 118).

Радња се одвија у Лондону, али прича почиње у средњовековном дворцу у Трансилванији, на граници познатог света. Простор Карпата описан је као један „од најсуровијих и најслабије познатих делова Европе“ за које још увек не постоје карте које би одговарале британским „војним земљописима“ и у којем као да је сакупљено „све сујеверје света“, а већ сам хоризонт „који делује назубљено“ наговештава присутност вампира (STOKER 2015: 6, 9). Дракулин дом је традиционални готски простор ужаса – огроман, оронули дворцац

са „чијих високих црних прозора није допирао ни трачак светлости и чија се неправилна црта изломљених бедема видела на позадини неба, обасјана месечином“ (Stoker 2015: 18). Мада стар и удаљен, дворца је полазиште за освајање модерне, урбане Енглеске. Дракулин долазак у Лондон слика је динамичног премештања ужаса из удаљених простора и продор ирационалног и атавистичког у средиште британске империје, у свет телеграфа, телефона, штампе, фонографа и железнице. Мада је Дракула у модерном граду готово невидљив његово присуство потврђују језиве исповести и ране на вратовима жртава, али и трансгресивни простори које заузима или на које полаже право: брод, лудница, гробница Луси Вестенре и, на крају, аристократска кућа претворена сандуцима земље из отаџбине у вампирско склониште.

Брод *Деметер*, којим Дракула стиже у Енглеску, готификован је и трансформисан у лиминални простор присуством вампира, који је истовремено мртав и не-мртав. *Деметер* постаје место ужаса не само због необјашњивих смрти чланова посаде и мртвог капетана привезаног за кормило, него и због пса у чијем обличју вампир излази на копно. Пас постаје симбол продора животињског и нецивилизованог, најављујући предстојећу инвазију другости управо оним средством којим је Британија колонизовала свет – бродом.

У Трансилванији, Џонатан Харкер се обрео пред вратима дворца на којима „није било ни трага некаквом звону или звекиру“ (Stoker 2015: 19). Таква, она асоцирају на врата Џекилове лабораторије, али одсуство звона и звекира у овом случају има још једну значајну импликацију – без позива нема ни уласка. Исто правило важи и у Лондону: Дракула мора бити позван да би ушао у приватни, животни простор жртве. Улазак искључиво на позив наглашава значај викторијанског дома као места сигурности и породичних вредности, последњег бедема одбране система моралних вредности и друштвеног поретка. Чињеница да Дракула ипак добија позиве и успева да уђе тамо где је наумио указује на фаталне последице споја унутрашњих и спољашњих претњи јер свако такав позив може упутити. Дракулин Долазак у Лондон не показује само слабост националних граница Британије него и некада јасних друштвених граница. Како наводи Линда Драјден, брзо ширење и пренасељеност допринели су снажном утиску да Лондон више није окружење које је могуће контролисати (Dryden 2003: 46). Викторијанско друштво ту потребу за контролом пројектује на приватне просторе а Дракулин продор у њих, упркос отпору, открива страшну истину: опасност се већ инфилтрирала. У том смислу, наратив о узвратној колонизацији није само инверзија инвазије спроведене у прошлости него и прича о урушавању империјалног, националног, културног и расног интегритета.

Дракула је заузео просторе, али они испрва остају непознати, а страх да његово скровиште може бити иза врата било које куће, чак и оне угледне, на крају се показује оправданим. Јунаци морају ослободити заузете просторе да би повратили контролу и очували поредак. Ипак, чак и прогон Дракуле у Трансилванију није довољан и он мора бити уништен јер није питање да

ли ће поново доћи него када – као немртви, он има све време овог света да оствари свој наум.

Вампиризмом, који прети да исквари „чисту“ расну крв примитивним, животињским елементима, Дракула прети да претвори не само Лондон, већ читаву Британију, а напослетку и целу империју, у одраз сопственог порекла – трансилванијски дворач као архетипски простор ужаса. То прастаро, оронуло место, у којем обитавају чудовишне крвопије, застрашујућа је слика будућности. Дракула није претња само крви, као симболу расне чистоће, него је и претња од моралног посрнућа које модерност може донети целој култури почев од самог центра, у Лондону. Свесни права које су жене тражиле, као и промена које би таква права донела, Стокерови савременици плашили су се да би равноправност могла трансформисати жене у чудовишта, што је нарочито дошло до изражаја током суђења Стокеровом пријатељу Оскару Вајлду (SENF 2010: 56). Женским ликовима, роман изражава страхове од нове жене и претњи које она доноси друштву, поретку, моралним нормама и родним улогама. Док мушкарци, попут Џонатана Харкера у Дракулином дворцу, могу постати феминизирани, пасивне жртве које беспомоћно леже и чекају да вампирке зубима продру у њихово тело, жене добијају улогу сексуалних предаторки, чији су примери не само вампирке у дворцу него и Дракулине жртве у Лондону. Луси, која жали што жена не може да се уда за више мушкараца, на крају и буквално постаје предаторка а њена гробница, у коју долазе сви њени просци, место сплета ероса и танатоса чије је коначно разрешење могуће једино бруталним одрубљивањем њене главе. Након тога, Лусини остаци морају остати запечаћени у гробници којој приступа неће више имати ни живи ни неживи.

Просторна дуалност у роману – између центра и периферије, јавног и приватног, урбаног и примитивног – одражава дубоко укорењене страхове од друштвене регресије и урушавања наизглед стабилних структура викторијанског поретка. Најстрашнија је, ипак, могућност да се те структуре не уруше само спољним факторима већ изнутра, продором и инфилтрирањем ужаса у приватне, наизглед безбедне просторе угледних четврти и домова као видљивих симбола викторијанских вредности. Њихова уређена, брижљиво негована, репрезентативна спољашњост постаје и највећа претња управо зато што не показује никакве уочљиве знаке унутрашње искварености. Иза сваке фасаде, иза врата сваког угледног дома може се крити оно чега се друштво највише прибојавало и, што је најужасније, само друштво том злу може отворити врата.

6. ГОТСКА АРХИТЕКТУРА СТРАХА. Иако се *Џекил и Хајг*, *Слика Доријана Греја* и *Дракула* наизглед разликују по приступу дуалности и страховима који су обележили позни викторијански период, уочљиве су паралеле у начину на који простори у овим делима постају њихови носиоци и симболи. Готска проза често сугерише више него што експлицира и управо су простори у ова три дела симболи и означитељи страхова од видљивог ужаса, али и

од оног што је неизрециво, маргинализовано и потиснуто. Стратегије репрезентације простора разоткривају мрачне аспекате викторијанског друштва и притајену другост која прети да се пренесе на цело друштво и поремети његов поредак. У Стивенсоновој новели, географска подела Лондона на отмени Вест Енд и проблематични Ист Енд, као и архитектонска дуалност Џекилове куће, у којој постоји јавни део и скривена лабораторија, одраз су двоструког идентитета и опасности која вреба у сваком појединцу. Вајлд на сличан начин разоткрива унутрашњу подвојеност личности. Портрет, као и господин Хајд, визуелна је манифестација моралног посрнућа скривеног од јавности. У оба случаја, простори омогућавају очување привида и скривање чудовишне истине, али уједно и откривају истину о природи појединаца чак и онда када њихови преступи нису јасно именовани и описани. Стокер пак отворено показује да опасност не вреба само изнутра него јасно показује њене корене споља – у егзотичном, нецивилизованом Истоку, одакле вампир бродом стиже у Лондон. Вампирово путовање физички је и симболички прелазак некада постојаних граница између цивилизованог и нецивилизованог, спољашњег и унутрашњег, јавног и личног, чиме уједно показује да географска и друштвена подела више нису успешни механизми сузбијања трансгресивних импулса и преливања негативних утицаја из једне сфере у другу.

У сва три дела простор има кључну улогу у приказу дуалности, компромитованих идентитета и угрожене друштвене стабилности. Како Линда Драјден истиче, *Слика Доријана Греја*, попут *Џекила и Хајда*, није само прича о дијаболичној подвојености појединца него открива и друштвене поделе и самообмане карактеристичне за друштво тога доба (DRYDEN 2003: 123). Док Вајлд и Стивенсон тематизују подвојеност као доминантно унутрашњи, психолошки конфликт, Стокер наглашава опасност која долази споља, али у сва три дела простор добија кључну улогу индикатора природе опасности. Дракулин трансилванијски дворца – оронуро, удаљен, традиционални готски локалитет – сушта је супротност његовом новом дому, Лондону, али прелазак из једног у други одвија се неометено. Просторна подела Лондона, Џекилова кућа са главним улазом и скривеном лабораторијом, Доријанов дом са салоном и портрет у закључаној соби, као и угледна кућа коју Дракула узима као свој нови дом, слике су просторне подвојености на микро и макро плану, али и одрази подвојених личности. Дракула је аристократа који носи семе чудовишног живота у смрти, Џекил крије у себи примитивног и насилног Хајда, а Доријан је естетa чија спољашњост, упркос неморалу, остаје нетакнута док портрет трпи последице.

Простори, било да су унутрашњи (опијумска јама, соба, лабораторија) или спољашњи (Трансилванија, дворца, кућа, Лондон, Ист Енд), екстериоризују унутрашње подвојености и постају сцене трансгресивних активности од којих зазире викторијанско друштво. Ни викторијански дом, некад симбол моралности и сигурности, више није поштеђен. Однос између угледног Џекила и примитивног Хајда, који тежи да преузме тело, дом, простор и идентитет, Доријаново морално посрнуће под утицајем Лорда Хенрија и

стране књиге, као и долазак вампира из Трансилваније у Лондон, могу се читати као промена парадигме односа између домаћег и страног. Опасности које доносе спољашњи фактори, са културне и просторне периферије, могу имати катастрофалне последице по центар и појединце у којима могу пробудити импулсе опасне по цело друштво.

7. ЗАКЉУЧАК. У *Цекилу* и *Хајду* Роберта Луиса Стивенсона, *Слици Доријана Греја* Оскара Вајлда и *Дракули* Брема Стокера простори у споју са мотивом дуалности и представама чудовишне другости одражавају страхове викторијанског друштва. Подвојеност ликова у овим романима, која се манифестује као контраст између друштвено прихватљиве спољашњости и јавног живота, с једне стране, и мрачне унутрашње, потиснуте природе, с друге стране, у блиској је вези са просторима, на којима се пројектују проблеми у појединцу, друштву, па и самој империји.

Готски и готификовани простори имају кључну улогу у тематизацији подвојености као одраза страхова: од губитка контроле, од инфилтрације другости, од губитка приватности. Претње више нису ограничене на удаљене, нецивилизоване локације него се налазе у самом срцу викторијанског друштва, на улицама и у домовима. Викторијански Лондон и његови простори трансформишу се у готске локалитете ужаса унутар којих су угрожене расне, моралне и културне вредности које су чиниле темеље британског просперитета и идентитета. Готификовање урбаних простора и прилагођавање друштвеном контексту допринело је томе да готски роман с краја деветнаестог века постане значајан инструмент културне анализе и увида у психолошке и друштвене проблеме, тензије и дилеме. У том смислу, ова три дела ефектно показују да страхови своје одразе не добијају само у чудовишним ликовима (Хајд, Доријанов портрет, вампир) него и у просторима које они настањују или посећују.

Иза сваких врата, чак и најугледнијих домова, може вребати звер, у облику примитивног алтер-ега, вечито младог аристократе или крвожедног вампира. Као што Линда Драјден примећује, наративи о дуалности подсећају нас на то ко смо, али и на то ко не знамо да смо (DRYDEN 2003: 42). Урбаним чудовиштима и просторима у којима она обитавају и манифестују своју природу, ова три дела указују на страхове свога доба, али и на тајне које су појединци и друштво настојали да сакрију, чак и од себе самих.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ARATA, Stephen. The Sedulous Ape: Atavism, Professionalism, and Stevenson's Jekyll and Hyde. Harold Bloom (Ed.). *Bloom's Modern Critical Views: Robert Louis Stevenson*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, 185–210.
- ARATA, Stephen D. The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies*, 33/4 (1990): 621–645.

- BRATLINGER, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- BRISTOW, Joseph. Biographies: Oscar Wilde – the Man, the Life, the Legend. Frederic S. Roden (Ed.): *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. London: Palgrave Macmillan, 2004, 6–35.
- BYRON, Glennis. Gothic in the 1890s. David Punter (Ed.). *A New Companion to Gothic*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, 186–196.
- DANIEL, Anne Margaret. Wilde the Writer. Frederic S. Roden (Ed.): *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. London: Palgrave Macmillan, 2004, 36–71.
- DARVIN, Čarls. *Postanak vrsta putem prirodnog odabiranja ili očuvanja povlašćenih rasa u borbi za život*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2009.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. New Jersey: Princeton, 1981.
- DRYDEN, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells*. Houndmills, New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- HOGLE, Jerrold E. Introduction: The Gothic in Western Culture. Jerrold E. Hogle (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002, 1–20.
- HURLEY, Kelly. British Gothic Fiction, 1885–1930. Jerrold E. Hogle (Ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002, 189–207.
- LOMBROSO-FERRERO, Gina. *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*. (1911). New York and London: G. P. Putnam's Sons, 2009. (<https://www.gutenberg.org/ebooks/29895>) 18. 06. 2024.
- NORDAU, Max Simon. *Degeneration*. (1898). London: William Heineman, 2016. (<https://www.gutenberg.org/ebooks/51161>) 17. 06. 2024.
- OGNJANOVIĆ, Dejan. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2014.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol. 2, The Modern Gothic. London and New York: Routledge, 2013.
- PUNTER, David (Ed.). *A New Companion to Gothic*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- PUNTER, David, Glennis Byron. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- RADOVANOVIĆ, Aleksandar. Slika poznoviktorijanske kulture u jedinom romanu Oskara Vajlda. Oskar Vajld, *Slika Dorijana Greja*. Beograd: Laguna, 2019, 265–288.
- REID, Julia. *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- STIVENSON, Robert Luis. *Čudni slučaj doktora Džekila i gospodina Hajda* (prev. Bojan Bosnić). Dejan Ognjanović i Milenko Bodirogić (ur.), *Kradljivac leševa*. Novi Sad: Orfelin, 2023.
- STOKER, Bram. *Drakula* (prev. Stefan Kostadinović). Beograd: Kontrast, 2015.
- VAJLD, Oskar. *Slika Dorijana Greja* (prev. David S. Pijade). Beograd: Laguna, 2019.
- WALKOVITZ, Judith R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Dr Mladen M. Jakovljević

SPACES AND VICTORIAN FEARS IN STEVENSON'S *JEKYLL AND HYDE*,
WILDE'S *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*, AND STOKER'S *DRACULA*

Summary

In late Victorian Gothic fiction, space as setting plays a central role not only in the creation of atmosphere but also in articulating the profound cultural anxieties that haunted British society at the close of the nineteenth century. The interplay of spatial representation, duality, and fears of degeneration, as well as the permeability of physical, moral, and psychological boundaries, emerges as a defining feature of Gothic fiction from this period. With their focus on the uncanny, the transgressive, and the destabilisation of identity, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* by Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde, and *Dracula* by Bram Stoker function as powerful literary vehicles for expressing such concerns. In these three works, late Victorian anxieties surrounding physical, moral, cultural, and national decline are intertwined with Gothic spaces to expose the porousness of identity and the fragility of social order. From the Transylvanian castle to the labyrinthine streets at the heart of the British Empire, and domestic interiors to hidden chambers, Gothic spaces serve as vivid indicators of the pervasive societal fears of the 1880s and 1890s.

Др Младен М. Јаковљевић
Филозофски факултет

Катедра за енглески језик и књижевност

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
mladen.jakovljevic@pr.ac.rs

Др Горан М. Максимовић

САГЛЕДАВАЊЕ ДЈЕЛА БОРИСАВА СТАНКОВИЋА У ИСТОРИЈАМА И ПРЕГЛЕДИМА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Написано поводом обиљежавања сто педесет година
од пишевог рођења

У студији је указано на заступљеност Борисава Станковића и његовог књижевног дјела у историјама и прегледима српске књижевности: од Јована Грчића, Јована Скерлића, Тихомира Остојића и Андре Гавриловића, Ђорђа Анђелића и Милоша Савковића, па све до Антуна Барца, Велибора Глигорића, Јована Деретића, Предрага Палавестре, Радована Вучковића, Петра Милошевића, Милорада Јеврића, Зорице Несторовић и Горана Максимовића. Представљена су репрезентативна Станковићева дјела, указано је на реалистичке и модернистичке стилско-поетичке црте, као и жанровске особине: од приповједака и драма, до психолошких романа. У свим наведеним синтезама, уз различито разумијевање жанровске природе његових дјела, постоји заједничко увјерење да је дјело Боре Станковића умјетнички непревазиђено у равни психолошког приповиједања, као и еротских доживљаја, те да је достигло висока достигнућа у епоси реализма и модерне у српској књижевности.

Кључне ријечи: српска књижевност, историје књижевности, епоха реализма, епоха модерне, поетике, жанрови, еротско, психолошко.

Читалачка и књижевнокритичка рецепција дјела Борисава Станковића (1876–1927) била је веома динамична и полемична још од појаве прве збирке његових приповједака *Из старог јеванђеља* (1899), а посебно од позоришног извођења драме *Кошћана* (1900) и њеног штампања 1902. године. Готово да је и свако касније Станковићево дјело изазивало противурјечну пажњу, полемичан читалачки и критички доживљај, а видљиво је то нарочито поводом појаве збирки *Наши дани* (1902) и *Божји људи* (1902) или романа *Нечиста крв* (1910). Потребно је нагласити да је такав аспект рецепције Станковиће-

вог дјела у великој мјери већ описан у српској науци о књижевности, а као примјер довољно је навести имена: Јована Скерлића, Бранка Лазаревића, Владимира Ђоровића, Милана Кашанина, Вере Џенић, Вука Филиповића, Новице Петковића, све до Роберта Ходела и др. Отуда је наша истраживачка пажња усмјерена на један други и мање сагледан аспект рецепције Станковићевог дјела, на његов статус, вредновање и заступљеност у историјама и прегледима српске књижевности.

Заступљеност и значај књижевног дјела Борисава Станковића у историјама и прегледима српске књижевности посматрали смо кроз анализу следећих књига: Јован Грчић, *Историја српске књижевности* (прво издање 1903, друго допуњено издање 1906), Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности* (1914), Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности* (1923), Андра Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности* (1927), Ђорђе Анђелић, *Историја југословенске књижевности* (1933), Милош Савковић, *Југословенска књижевност* (прво издање у три тома: 1932–1938; издање у двије књиге 1954; скраћено издање у једној књизи у два наврата: 1956, 1958), Антун Барац, *Југославенска књижевност* (прво издање 1954, друго издање 1959, треће издање 1963), Велибор Глигорић, *Српски реализми* (1954), Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*. (1980), Јован Деретић, *Историја српске књижевности I–II* (прво издање 1983, проширено издање 2002), Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности* (1986), Радован Вучковић, *Модерна српска проза* (1990), Петар Милошевић, *Историја српске књижевности* (2010), Радован Вучковић, *Модерна драма* (2014), Зорица Несторовић, *Велико доба – Историја развоја драме у српској књижевности XVIII и XIX века* (2016), Милорад Јеврић, *Историја српске књижевности – реализам* (2017), Горан Максимовић, *Градови српског реализма – о ејоси и њисцима српског реализма и њиховим градовима* (2023).

Прво оглашавање имена Борисава Станковића проналазимо код Јована Грчића у *Историји српске књижевности*. Укратко у трећем одсеку књиге „Од Бранка и Даничића до наших дана“ у само једној реченици, Грчић помиње тада младог књижевника и то на следећи начин: „Борисав Станковић, један од најдаровитијих млађих приповедача (*Из старог јеванђеља* 1899, *Божји људи* и *Сјари дани* 1902. у LXXVI књизи Српске књижевне задруге са девет интересантних кратких приповедака)“ (Грчић 1906: 260).

Јован Скерлић је у *Историји нове српске књижевности* међу „данашњим приповедачима“ дао кратак али веома ефектан портрет Борисава Станковића. Претходила су му три критичка приказа нових Станковићевих књига која је Скерлић објавио у *Српском књижевном гласнику*: „О *Кошћани*“ (1901), „Борисав Станковић: *Божји људи*“ (1902), „Борисав Станковић. *Нечисти крв*“ (1910).

Наведени текстови су на лијеп начин обједињени у портрету који је урађен у *Историји нове српске књижевности* (1914). Одмах у уводном дијелу текста Скерлић наглашава да је Станковић „нагло ушао у књижевност са стварима савршеним, које су означаваале један сасвим оригиналан таленат

и нов правац у српској приповеци“ (Скерлић 1997: 399). Издвојене су књиге приповједака: *Из старијег јеванђеља* (1899), *Божји људи* (1902), *Стари дани* (1902); два драмска текста *Кошћана* (1902) и *Ташана*, чији су поједини чинови били објављени у часописима, дефинитива верзија дјела није била још завршена, јер се то десило тек 1927. године. Посебно аналитичко мјесто посвећено је роману *Нечисти крв* (1910), за који је наглашено да је то „широко схваћен и снажно изведен модеран роман, један од најбољих и најпотпунијих романа у српској књижевности“ (Скерлић 1997: 400).

Скерлић истиче регионалне посебности Станковићевог дјела и по први пут укључивање приповијетке из наших југоисточних крајева у српску књижевност: „У његовим описима врањског живота има врло много врањског, локалног, почев од занимљивог архаичног српског дијалекта па до старинских природа у којима се помешала источњачка чулност и словенска осећајност“ (Скерлић 1997: 399). У поетичком смислу сагледава Станковића као модерног, импресионистичког приповедача, који је у дјело уносио „лично себе, једно јако носталгично осећање живота, плаховиту страст и болну чежњу“ (Скерлић 1997: 399). По тачном Скерлићевом суду од свих Станковићевих дјела највећа умјетничка вриједност била је садржана у роману *Нечисти крв*. Кад је ријеч о драми *Кошћана* Скерлић признаје велики успјех који је постигла и код „књижевно образованих људи“, јер им се „допала њена продорна и болна поезија ’дерта’, ’севдаха’, и ’жала за младос’, и код велике публике, која воли оно што је живописно и хучно у њој“ (Скерлић 1997: 400). Сагласни смо са Скерлићевим ставом да је *Кошћана* „велика љубавна песма чежње, страсти и туге“, али не и са тврдњом да је „пуна носталгичне поезије босанских севдалинки“ (Скерлић 1997: 401), јер је лирска пјесма са простора јужноморавско-вардарског поднебља потпуно аутономна по настајању, а свакако ако не старија а оно сигурно истог временског постања као и лирска пјесма са босанских простора. Скерлић олако изриче и тврдњу да је *Кошћана* као драма „невешто писана, неповезана“, али признаје да је „својим високим књижевним особинама, пароксизмом љубавне страсти, продорним речима и снажним акцентом, једна од најпоетичнијих ствари у српској књижевности“ (Скерлић 1997: 401).

На крају огледа Скерлић наглашава да је Станковић „више песник но приповедач, више песник но огромна већина српских песника који су певали до данас“. Иако указује и на поједине слабе стране његовог дјела, посебно због „доста уског видика, своди свет и људе на једно једино осећање, на љубав, и у свету види само љубавнике и љубавнице, севдалије и болнике од љубави“, Скерлић одаје признање да Станковић исказује „силан елементарно, несвесно силан лирски темперамент“, те да је због тога „можда најјачи приповедачки таленат који је икада био у српској књижевности“ (Скерлић 1997: 401).

Тихомир Остојић и Андра Гавриловић у својим историјама српске књижевности само узгредно помињу име Борисава Станковића. Када говори о књижевном стварању послје 1880. године, у трећем добу који је насловио „Модерна књижевност“, а у 59 параграфу „Реализам у књижевности“, Осто-

јић помиње Борисава Станковића као књижевника који уз Ћипика, Светолика Ранковића, Јанка Веселиновића и Ускоковића, доприноси „развијању романа“. Након тога, Станковића издваја као приповједача који уноси врањску околину у српску књижевност (Остолић 1923: 304–305).

Андре Гавриловић у *Историји српске и хрватске књижевности* у „седмом делу“, под насловом „Доба нових утицаја“, укратко описује дјело Борисава Станковића. Указује на збирке приповједака *Из старог јеванђеља* (1899), *Стари дани* (1902) и на роман *Нечиста крв* (1910), као и на превасходно узимање књижевне грађе из врањског живота. Све оно што је ново и модерно, а што је у српској приповеци настало са Станковићем „није декаденца али је егзотично не по ћуди већ по снази која осваја и која је лепа јер је велика“ (Гавриловић 1927: 407).

У четрдесетим годинама и средином XX вијека настале су четири књиге историја и прегледа српске (и југословенске) књижевности у којима је сагледано и дјело Борисава Станковића: Ђорђе Анђелић, *Историја југословенске књижевности* (1933), Милош Савковић, *Југословенска књижевност* (1932–1938, 1954, 1958), Антун Барац, *Југославенска књижевност* (1954, 1959, 1963), Велибор Глигорић, *Српски реалисти* (1954). У суштини су све наведене књиге наставак Скерлићевске концепције разумијевања историје књижевности из културноисторијске и историјске перспективе и са интерпретацијом важнијих књижевних дјела као језгра за тумачење што цјеловитијег портрета појединих писаца. При томе су Анђелићев, Савковићев и Барчев преглед карактеристични и по настојањима да укључе југословенски контекст у тумачење епоха и писаца који су живјели и стварали на овоме новом државном и геополитичком простору.

Ђорђе Анђелић у *Историји југословенске књижевности* (1933), у трећем дијелу који је насловио „Савремена књижевност“, даје кратак портрет Борисава Станковића. У уводу се укратко осврће на пишчеве биографске и библиографске податке, при чему погрешно наводи 1911. годину као датум објављивања романа *Нечиста крв*. Наглашено је и то да се јавио у књижевности као већ „зрео и оригиналан приповедач“, збиркама *Из старог јеванђеља* и *Божји људи*, из неког разлога су изостављени *Стари дани*, али да је „тек после објаве *Кошћане* постао писац широке публике“ (Анђелић 1933: 347). Појава романа *Нечиста крв* изазвала је „најживљу књижевну полемику“, али му је „утврдила име најбољег српског приповедача“ (Анђелић 1933: 348).

У аналитичком дијелу рада, Анђелић указује на чињеницу да је Станковић ушао у књижевност без предрасуда, „слободан од свих школа и праваца“, а да је у своје тематско средиште поставио реалистичко сликање живота старог Врања у годинама када се појављују нови друштвени и морални односи, када се распада оријентални начин живота и појављују европске тенденције. Свему томе, Станковић је додао и снажну црту „најдубљег лиризма“, што је његову прозу учинило оригиналном и другачијом од свега онога што је писано до тада у епоси српског реализма. „Стари дионизијски култ лепоте тела и страсти оваплотио се у његовом делу, укрштен са сло-

венском душевношћу и источњачком чулношћу“ (Анђелић 1933: 349). У том погледу Анђелић такву концепцију приказивања љубави као „кобног осећања“, што је нарочито умјетнички снажно исказано у обликовању Софкине личности у *Нечистијој крви*, доводи у везу са мотивом „промашеног еротизма“ (Анђелић 1933: 349).

У кратком закључку Анђелић понавља неке погрешне оцјене тадашње књижевне критике о дјелу Борисава Станковића и потенцира став да „он нема много мотива“, да је „духовни живот његових личности једнолик“, да његова дела „немају склада у целини“, те да су „писана или развучено или одвећ концизно“. Са друге стране, као накнаду за те „недостатке“, издваја „снажан темперамент, велику моћ психолошког продубљивања тамних под-свесних нагона љубави“ (Анђелић 1933: 349).

Милош Савковић сагледава дјело Борисава Станковића у петој цјелини свога прегледа југословенске књижевности које је насловио „Двадесети век“. При томе уводни дио студије именује под насловом „Песник Врања“, у коме указује на важније биографске и библиографске податке, док у централном дијелу студије под насловом „Врање и његов свет“ излаже тумачење најважнијих књижевних дјела.

Савковић у уводном дијелу студије полази од скерлићевске тезе да је Борисав Станковић „песник Врања“, те да је упркос каснијем школовању и животу у Београду заувјек остао везан за родни град, а посебно је гајио љубав према „старим данима“ тога града: „Не воли Бора ново Врање, оронуло, прљаво, са изривеном калдрмом и опалим чесмама, са сиротињом, зеленашима, чиновницима, са новим начелством, новим дућанима, са 'касином' и људима у панталонама и капућу“ (Савковић 1958: 265). Након тога издваја на прилично нејасан начин и најзначајнија нова издања књига: *Из сџарої јеванђеља* (1899), *Божји људи* (1902), *Сџари дани* (1902), са каснијим издањима посебних или изабраних приповједака: *Покојникова жена* (1907), *Наш Божјић* (1911), *Њеїова Белка* (1921). Помиње три романа: *Нечистија крв* (али погрешно наводи као годину издања овога дјела 1911. а не стварну 1910. годину), наводи и романе *Газда Млаген* (без назнаке када је писан и назнаке да је дјело остало незавршено), а за роман *Певци* истиче да је остао незавршен. Наведене су и двије драме: *Кошћана* и *Тащана* без назнаке године издања. Поменути су и ратни записи из Београда који су под насловом *Погрупањем* објављени у Београду 1929. године.

У средишњем дијелу студије Савковић даје интерпретацију појединих Станковићевих дјела. Полази од чињенице да је Врање и његова околина тематска окосница тог књижевног свијета, те да је Станковић његову физиономију сагледавао из три перспективе: социјалне, моралне и психолошке. Социјална перспектива је сагледана као основа свих Станковићевих дјела јер је у средишту пажње велики преображај друштвеног живота у Врању након ослобођења града од Турака и промјене феудалних у капиталистичке односе. Морална физиономија је посебно посматрана у драмама *Кошћана* и *Тащана*, као и у роману *Нечистија крв*. Истакнуто је да је Станковића „нарочито

интересовао морални проблем ‘нечисте крви’, јаке страсти, велике љубавне чежње, дерта“, а најбољи „израз тог врањанског источњачког дерта јесте Митке у *Кошћани*“ (Савковић 1958: 267). Психолошка перспектива Станковићевог дјела сагледана је на примјеру драме *Кошћана* и романа *Нечистија крв*, а феномен те „нечисте крви“ по Савковићевом мишљењу суштински изазива бројне психолошке трансформације и искушења јунака. Указано је и на могуће аналогije са Золиним дјелом, али док су „Золини јунаци сви сирове, бруталне животиње, дотле се Борини из кржаве чулности, на ватри страсти, испаравају скоро у флуидне нежности, великодушности, витештва, сањарије, великомучеништва“ (Савковић 1958: 268).

Интересантно је напоменути и то да Савковић уопште не издваја значај Софке као главне јунакиње *Нечистије крви*, што је свакако озбиљан аналитички превид. На крају огледа Савковић изводи полемички закључак и наглашава да нису тачне раније претпоставке да је „Борино дело израз чулности, песма о страсти и о љубавној грозници“. Прије ће бити да је то само позадина његовог дјела у коме га занимају „психички живот, његове форме, изрази и трансформације под снажним дејством те чулности, отимање од ње и савлађивање онога што је највише општечовечанско: бола од живота“ (Савковић 1958: 269).

Хрватски историчар књижевности, Антун Барац, у прегледу под називом *Јуџославенска књижевност* (1954), сагледава дјело Борисава Станковића у осмом поглављу књиге које је насловио „Двадесети вијек – заокрет према Европи“. Пошто је указао на српске књижевне критичаре (Б. Поповић, П. Поповић, Ј. Скерлић), а затим и на пјеснике (А. Шантић, Ј. Дучић, М. Ракић, С. Пандуровић, В. Петковић Дис, В. Петровић), као и прозаисте, попут Исидоре Секулић која је унијела „много западноевропских елемената“, Барац представља и нове приповједаче (Р. Домановића, П. Кочића, И. Ћипика), а међу њима као „најзнатнијег приповједача српске књижевности“ издваја Борисава Станковића. Види га као књижевника који је боравио на Западу, у Паризу, „али се тамо није измијенио, као Дучић и Ракић, него се још више учврстио у својим балканским, напола источњачким схватањима“ (BARAC 1954: 255).

Посебно је указано на везаност Станковићевог дјела за родни град Врање, као и способност да приказује крупне друштвене ломове, као што је ослобођење града од Турака, са укрштањем патријархалних норми и ограничења са индивидуалним слободама и доживљајима јунака. Тиме је Станковић на први поглед наставио традицију српских приповједача реалиста, који су били регионално оријентисани и приказивали су своје завицаје, али се уздигао високо изнад те књижевности „по својој дубокој доживљености, као и по начину, како су мотиви у њима продубљени“ (BARAC 1954: 256). Барац указује и на значај који му је код критике и публике донијела појава прве приповједачке збирке *Из сѣпарој јеванђеља* (1899), а затим наводи и друге наслове Станковићевих књига и посебно издваја „најуспјешније и

најоргиналније личности (Коштана, Ташана, Софка у роману *Нечистија крв*)“ (BARAC 1954: 257).

Наглашена је чињеница да је читаво Станковићево дјело „прожето бескрајном тугом, и готово безнађем“, а затим су изнијете и неке вриједносне оцјене, по којима је у већим дјелима био „каткад слаб композитор“, али и „изванредан сликар појединости“ (BARAC 1954: 257). На крају сажетог Станковићевог књижевног портрета, Барац се на добар начин осврће и на пишчев стил који је „у пуном складу са свијетом што га је хтио изнијети“. Доводећи Станковића у везу са западноевропским узорима, при чему мисли на француску књижевност, Барац наглашава да је „тај стил почесто заплетен и готово муцав, тежак, али у својој испреплетености, застајкивањима и тежини као да изражава сву дубину неживљених страсти, мутноћу крви, као да дочарава сав дојам недоречених мисли, неизречених и потиснутих чежња, тежину пријегора и одрицања“. Одмах иза тога у закључку је истакнуто да је по таленту и остварењима Станковић један од највећих српских писаца: „дубоко свој, дубоко националан, дубоко везан уз свој крај и своје вријеме, а у исто доба дубоко људски, и истински и велик пјесник“ (BARAC 1954: 258).

Велибор Глигорић је у књизи *Српски реализми* међу дванаест књижевних портрета, Борисава Станковића смјестио на десето мјесто, последије Радоја Домановића а прије Ива Ћипика и Петра Кочића. Очигледно је мада то није експлицитно написано да његово дјело смјешта у завршну фазу реализма, оно раздобље које ће у каснијим историјама и прегледима српске књижевности бити разматрано као модерни или лирски реализам (Ј. Деретић), а понегдје и као „дезинтегрисани реализам“ (Д. Живковић, Д. Иванић).

Глигорићева студија је у суштини написана без јасног система, тако да је уводни дио који би требало да укаже на основне биографске и библиографске карактеристике писца и дјела прилично селективан и непотпун. Наведено је да Врање представља мјесто пишевог рођења и најчешћи мотив књижевних дјела, али није наведена ни година рођења, а поготово нису дате потпуније информације о породичном поријеклу, о школовању, о пословима које је радио у каснијем животу. Помиње се пишева понижавајућа судбина у „мрачним данима окупације у Првом светском рату“, а поготово увреде које је доживљавао последије тог рата када је био „бојкотован и оптуживан за издају родољубља“ (Глигорић 1954: 381).

У аналитичком дијелу рада Глигорић такође крајње несистематично и без јасних типолошких основа тумачи поједина књижевна дјела. Осврће се на збирке приповједака *Сћари дани* и *Из сћарој јеванђеља*, *Божји људи*, на романе *Нечистија крв*, *Газда Младен*, на драме *Кошћана* и *Ташана*. Посебно су издвојене приче „Увела ружа“, „У ноћи“, „Нушка“, „Наза“ и друге, а за приповијетку „Покојникова жена“, Глигорић у више наврата пише погрешан наслов „Покојник“. Највише аналитичког простора намијенио је *Нечистијој крви* али није успио да понуди нову читалачку перспективу у односу на оно што је већ било до тада написано о Станковићевом дјелу (Скерлић, Остојић, Гавриловић, Кашанин). Указао је без потпуније разраде

на снагу еротског у прози Борисава Станковића као на оно што је „светло, чисто, чедно у мотиву“ (Глигорић 1954: 394). У незавршеном *Газда Младену* издваја реченицу „умрећу рањав и жељан“ као садржај у коме је дата „трагична историја“ јунаковог „личног живота“ (Глигорић 1954: 397). Наглашавамо чињеницу да Глигорић добро уочава да се у овоме дјелу „спремало велико уметничко дело“ (Глигорић 1954: 396).

У завршном дијелу огледа Глигорић се позабавио Станковићевих јунацима. Посебно је издвојио као успјешне психолошке карактере Миткета из *Кошћане*, ефенди Мите из *Нечистије крви*, а свакако сасвим недовољно пише о Софки као главној јунакињи овога романа и једној од најоригиналнијих јунакиња дотадашње српске књижевности.

У посљедњој трећини XX вијека настало је неколико драгоцјених историја и прегледа српске књижевности у којима је на репрезентативан начин сагледано и дјело Борисава Станковића: Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950* (1980), *Историја српске књижевности* (прво издање 1983, проширено издање 2002), Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности – златно доба (1892–1918)* (1986), као и Радован Вучковић, *Модерна српска проза* (1990). Ради се свакако о књигама у којима је дата најкомплетнија интерпретација, као и примјерна синтеза свега онога што је до тада било написано о Станковићевом дјелу. При томе посебно мислимо на двије изузетне студије: Владимира Јовичића, *Умјетносћ Борисава Станковића* (1975), као и Новице Петковића, „Софкин силазак“, у монографији *Два српска романа* (1988).

Јован Деретић је прву значајну књижевноисторијску синтезу дјела Борисава Станковића урадио у књизи *Српски роман 1800–1950*. у трећој цјелини и десетом поглављу прегледа историје српског романа под насловом „Позни реалисти: од регионалног ка модерном роману“ у којима је обрадио Светозара Ћоровића, Ива Ћипика и Борисава Станковића.

У средишту Деретићеве пажње су три Станковићева романа: завршена *Нечиста крв* (1910), као и незавршени *Певци* (1902) и *Газда Младен* (1903). У поетичкој равни Деретић посматра Станковића као писца „поетског реализма“ у коме је значајно наглашена „психолошка компонента“, по чему је много ближи млађим реалистима Ћипику и Кочићу, а знатније удаљен од Матавуљевог „објективног реализма“. Иако је по опредјељењу био „превасходно приповедач“, Деретић износи тврдњу да је „велика форма која је највише одговарала Станковићевом таленту управо роман“ (Деретић 1980: 210). У аналитичком смислу Деретић највише пажње посвећује *Нечистој крви* и даје веома упечатљиво читање овога романа. Наглашава укрштање социјалне и психолошке тематике, уношење „биолошког мотива“, а затим указује на изузетне карактеризације јунака и њихових међусобних односа. У средишту је карактер главне јунакиње Софке, као и сложени породични односи, најприје између Софке, оца и мајке, служавке Магде, а касније Софке, газда Марка, Томче, свекре и слуге Арсе.

Деретић посебно потенцира значај „еротске сфере“ у дјелу, јер еротски нагони долазе у сукоб са патријархалним моралом који их спутава и гуши, а затим наглашава да су „за Софку била кобна три мушкарца: отац, кога је обожавала, зато што ју је продао сељацима, свекар Марко, до лудила занесен њеном лепотом, што је хтео да од ње учини свој посед, и муж Томча, кога је она учинила човеком, што ју је одбацио“ (Деретић 1980: 214). Добро је уочено да еротско поред индивидуалног тјелесног доживљаја, што је посебно заступљено у Софкиним сновидовним визијама и снажној аутоеротизацији, највише долази до изражаја у мноштву, „оно се јавља као облик психологије гомиле, као масовна опсесија“ (Деретић 1980: 215). У томе је као нарочито умјетнички доживљена анализирана свадба у газда Марковој кући, као и неостварени газда Марков еротски циљ да прву брачну ноћ проведе у Софкиној ложници.

Анализу *Нечистије крви* Деретић окончава тврдњом да Станковић „није романсијер широког епског замаха, него типичан камерни писац“ (Деретић 1980: 219), а вриједност овога дјела сагледава на сличан начин како је то претходно урадио Скерлић и посматра га као „несумњиво најбољи српски роман до Првог светског рата и један од најбољих у српској књижевности у целини“ (Деретић 1980: 221). Сматрамо да је ова Деретићева оцјена о недостатку „широког епског замаха“ престога и дјелимично искључива и да би се прије могло казати да је Станковић пронашао праву мјеру између широког епског замаха и типичног камерног писања, зато је и постигао тако значајне умјетничке домете у овоме јединственом роману српске књижевности.

Док је *Нечистија крв* у типолошко-жанровском погледу била неупоредиво сложеније дјело, са наглашеним прожимањем друштвеног, психолошког и породичног романа, *Газда Младен* је сагледан превасходно као роман личности, мада су наговјештени и веома важни социјални аспекти овога дјела. Иако је остао незавршен у њему се препознаје трагична судбина главног јунака који је био жртва породичних дужности. У сталној борби са материјалним стицањем, те очувањем некад богате а материјално посрнуле породице услед промјене друштвених односа, занемарио је лични живот, одрекао се љубави и права на сопствену породичну срећу. На крају је касно спознао сву трагедију промашеног живота, што је најбоље исказана кроз реченицу из јунаковог дневника „умрећу рањав и жељан“.

Деретић је у потоњој *Историји српске књижевности* углавном задржао наведена аналитичка запажања о Станковићевим романима, а сву пажњу је додатно усмјерио на приповједачки и драмски рад. Наглашена је чињеница да је Станковић приповједач старог Врања, да је његов регионализам настао на приповједној традицији српске књижевности која је грађена од Јакова Игњатовића и Стевана Сремца, а посебно да је у том дјелу дошло до завршетка процеса преображаја српске реалистичке прозе, започетог још код Лазе К. Лазаревића и Светолика Ранковића, „од спољашњег ка унутрашњем приказивању, од објективног ка субјективном, лирском импресионистичком стилу, од регионалног реализма ка симболизму“ (Деретић 2019: 342).

Наглашена је чињеница да је Станковићево дјело засновано на утисцима и сјећањима из дјетињства, а посебно је важно што је књижевна слика тог минулог свијета „посредована женским доживљајем и причањем, слике, прилике и ликови виђени су у највећем броју случајева из женске перспективе“ (Деретић 2019: 342). У том смислу Деретић види Станковића као првог нашег писца чије дјело има у основи претежно женску слику свијета, као првог изразито женског писца у књижевности која је „традиционално била претежно мушка“ (Деретић 2019: 342).

Станковић је интензивно писао сасвим кратко, на почетку свога стваралаштва, а Деретић издваја три збирке приповједака: *Из сѣпарої јеванђеља* (1899), *Стари дани* (1902), *Божји људи* (1902), указује на драме *Кошћана* и *Таџана*, на роман *Нечисти крв* (1910), а практично са прерађеном и проширеном верзијом приповијетке „Увела ружа“ (1912), углавном се завршава његово књижевно стварање. Написао је након тога још мемоарски спис *Погрупањем* и збирку новелистичких скица *Забуцанији* из београдског живота. Као средишњу приповједачку максиму Борисава Станковића, Деретић издваја реченицу „Старо, старо ми дајте!“ из приповијетке „Стари дани“, а затим наглашава сликање поезије и чари младости у антологијским причама „Ђурђевдан“, „У виноградима“, „Нушка“. Посебну тематску скупину чине приче о неоствареним љубавима и пригушеним еротским доживљајима, који су посљедица судара патријархалног морала и индивидуалних жеља, али и непремостивих сталешких разлика, какве проналазимо у причама „Покојникова жена“, „Стари дани“, „Увела ружа“, „Они“, „Станоја“, „У ноћи“ и сл. Деретић наглашава да „најдубља и најпотреснија приповетка о тој врсти породичних односа и једна од најбољих које је Станковић написао носи карактеристичан наслов *Они*“ (Деретић 2019: 347). Такође је издвојена и Станковићева приповјетка из заоставштине, „Чок“, због необичног еротског односа и разорне снаге истинске љубави, која је упоређена са узајамним мучењем Катарине и Хатклифа у *Орканским висовима*. Посебну аналитичку пажњу Деретић је посветио збирци прича *Божји људи* као једиственој тематизацији сумашедших људи са животне маргине, указао је на везу приче „Парапута“ са заплетом драме *Таџана* и сл. Слична љубавна жудња и дерт, али и бол због пролазности живота и јединствени „жал за младост“ сагледани су и на примеру драме *Кошћана*, са изузетним карактером јунака бекрије и севдалије какав је био ефенди Митке.

Предраг Палавестра у *Историји модерне српске књижевности – златно доба (1892–1918)*, полази од констатације да је „модерна српска проза почела да живи пуним животом у делу Борисава Станковића“ (ПАЛАВЕСТРА 1986: 412). Сагледава овога књижевника као „зачетника симболистичког стила“, као иноватора „фолклорног реализма“, као носиоца „психолошког субјективизма“, а изнад свега као српског писца који је несумњива „светска уметничка појава, аутор велике људске драме пуне непомирљивих судара и кобних разрешења“ (ПАЛАВЕСТРА 1986: 413).

Сложену поетичку концепцију Станковићевог дјела, Палавестра посматра као „модернистички синкретизам“ и анализира истакнута дјела, од романа *Нечистија крв*, незавршеног *Газда Младена*, преко драма *Кошћана* и *Ташана*, па све до бројних приповједака, нарочито из збирки *Из сѣпарої јеванђеља* (1899) и *Сѣпари дани* (1902) и сл. Занимљиво је да Палавестра није усмјерио пажњу на збирку *Божји људи* (1902). Посебно је указао на поетички значај еротског у Станковићевим дјелима, на улогу „затвореног простора“, на „удвојеност личности“ и свијест о пролазности живота и неостварених жеља у животу његових јунака („жал за младост“), па све до модификације натуралистичке слике свијета „кад се нашао на прагу демонске теме родоскрвнућа“ у приповиједи „Јовча“ и сл.

Укратко у оквиру својих аналитичких захвата Палавестра указује и на „безбројне сроднике Станковићевих јунака“ у свјетској књижевности модерног доба. Упркос различитим срединама и традицији из којих су потицали сви ти јунаци су на сличан начин носили „ране на души“, као што им је и „патња иста и несрећа подједнака“ (ПАЛАВЕСТРА 1986: 425). Палавестра овако указује на те компаративне сродности: „И Софка и Хардијева Теса од Д' Урбервилових, Ведекиндови млади јунаци из драме *Пролећно буђење*, Стриндбергова госпођица Јулија, Чеховљев ујка Вања, лирски јунак *Сенилносѣи* Итала Звева и газда Младен Борисава Станковића припадају истом братству невољника, стешњених у затвореном кругу из којег нема излаза“ (ПАЛАВЕСТРА 1986: 425).

Важно је нагласити и чињеницу да Палавестра у студији о Станковићевом дјелу показује изузетну упућеност у дотадашњу критичку рецепцију овога писца, тако да се позива на бројне запажене расправе чији су аутори били: Јован Скерлић, Јован Дучић, Бранко Лазаревић, Божидар Кнежевић, Бошко Новаковић, Вук Филиповић, Милан Богдановић, Владимир Јовичић, Николај Тимченко, Новица Петковић, Владета Јеротић, Светозар Кољевић и други. Све то његовом књижевноисторијском приступу даје изразиту научну утемељеност и акрибичност.

Радован Вучковић у студији „Приповедање о чежњи и расулу (Б. Станковић)“, објављеној у монографији *Модерна српска проза* (1990), даје једну од најпродубљенијих анализа Станковићевог дјела у цјелини. Примјењујући компаративни и аналитички метод, а са изузетним увидима у дотадашњу рецепцију Станковићевог дјела, урадио је неке од најупечатљивијих интерпретација романа *Нечистија крв*, збирке прича *Божји људи*, као и појединих приповједака из збирки *Из сѣпарої јеванђеља* и *Наши дани*, а посебно међу њима „Покојникове жене“, у досадашњим историјама и прегледима српске књижевности.

За рани приповједачки рад Борисава Станковића наглашено је да почиња на „три приповедачка типа“. Први је „неоромантичарско-симболистички“ и најјасније је изведен у причи „Тајни болови“, други је „гротескно-натуралистички“ и препознајемо га у причама „Прва суза“, „Станоја“, „Гугутка“, док је трећи тип „фолклорно-идилични и импресионистички“, а проналазимо

га у причама „Ђурђевдан“, „У ноћи“, „Нушка“, „У виноградима“, „Увела ружа“ (Vučković 1990: 283–285). Каснији Станковићев књижевни рад у поетичком смислу ће се и кретати „између елегичне, фолклором засићене, импресионистичко-идиличне приче, на једној, и натуралистичко-мистичне новеле, на другој страни“ (Vučković 1990: 288). Управо у тако сагледаном поетичком приповиједном кључу Вучковић посматра и остала Станковићева дјела, нарочито романе: завршену *Нечистију крв*, недовршеног *Газда Младена* и започети роман *Певци*, драме *Кошћана* и *Тацана*, као и бројне друге приповијетке, као што су „Наш Божић“, „Стари дани“, „Наза“, „Јовча“, „Баба Стана“, „Покојникова жена“, а затим и читаву збирку *Божји људи*.

Приликом анализе романа *Нечистија крв*, Вучковић полази од социјалних и моралних чинилаца, затим од тезе о натуралистичкој биолошкој дегенерацији, али га у суштини интересује еротска енергија, подједнако у подвојеној личности главне јунакиње Софке, као и других индивидуалних (газда Марко, Томча) или колективних јунака овога дјела. У том смислу указује на бројне компаративне аналогije овога дјела, а посебно овдје издвајамо *Буденброкове* Томаса Мана и *Глембајеве* Мирослава Крлеже, као и приповијетку „На сплаву“ Максима Горког. Са друге стране, роман *Газда Младен* сагледан је и у кључу српске књижевности и упоређиван је са Ђоровићевим романима *Својан Муџикаша* и *Мајчина суљанија*, али и са романом *Хаџи Диша Драгутина Илића*, као и са Андрићевом *Госпођицом*.

Модерност дјела Борисава Станковића није била само изражена кроз особен приказ натуралистичко-импресионистичких слика и кроз драме пропасти и расула личности, већ и кроз вјештину компоновања или „убличавања глобалне структуре појединих дела“. Вучковић наглашава чињеницу да су најбоља дјела „урађена геометријски јасно и прецизно, са ретким осећањем за симетричан распоред делова у оквиру целине“ (Vučković 1990: 310). Увјерљиво то показује на примјеру *Нечисте крви*, *Божјих људи*, као и прича „Увела ружа“ и „Покојникова жена“. За прва два наведена дјела истиче драмску концепцију компоновања са пролозима и епилозима, при чему се у *Нечистијој крви* драмска кулминација постиже у приказу Софкине прошевине и удаје, а затим и двије свадбе, док се у *Божјим људима* драмска кулинација остварује у причама „Љуба“, „Наза“ и „Таја“. Као снажан интегративни фактор у повезивању свих прича у јединствену драмску структуру у *Божјим људима*, поред страха као главног покретача свих животних акција божјака, Вучковић види њихову јуродивост и специфичан однос „с невидљивим, са светом душа, духа и смрти који се простире иза границе схватљивог“ (Vučković 1990: 317), а што Станковића доводи у везу са Достојевским и другим писцима руске прозе која је била посвећена тематизацији „бедних људи“.

У Станковићевом компоновању „Увеле руже“ и „Покојникове жене“, Вучковић као иновативан моменат препознаје документарност иза које су разоткривене дубоке људске драме и расцјепи њихових душа. У том погледу у причи „Покојникова жена“ нарочито истиче „технику филмског кадрирања у време кад су тек стваране представе о филму“ (Vučković 1990: 319).

Распоређивањем причања у „четири сегмента“, са пуном конкретношћу нарације, по узору на натуралистичку драму, те обједињеном групом личности у сваком сегменту „ствара се илузија да је фиктивна прича нешто што се стварно гледа у овом тренутку“ (Vučković 1990: 319). При томе Вучковић у компаративном контексту ову причу доводи у везу са Ибзеновим *Авејџима* и сл.

У почетним деценијама XXI вијека издвајамо више историја и прегледа српске књижевности, у којима је обухваћено и дјело Борисава Станковића. Ради се о књигама Петра Милошевића, *Сјорија српске књижевности* (2010), Радована Вучковића, *Модерна драма* (2014), Зорице Несторовић, *Велико доба – Историја развоја драме у српској књижевности XVIII и XIX века* (2016), Милорада Јеврића, *Историја српске књижевности – реализам* (2017), као и Горана Максимовића, *Градови српског реализма – о ејоси и њисцима српског реализма и њиховим градовима* (2023).

Петар Милошевић у књизи *Сјорија српске књижевности* (2010), у складу са приступом у коме пише „сторију“ или „причу“ о српској књижевности, а не класичан књижевностиријски преглед, посматра и дјело Борисава Станковића. Књижевну формацију којој припада дјело овога писца, Милошевић термилошки одређује као „страствени реализам“, а као „кључну фигуру“ тога дјела издваја трагичну судбину „чулне жене дубоких осећања“ у окрвима конвенција патријархалног свијета (Милошевић 2010: 497).

У таквом контексту, Милошевић покушава да на посебан аналитички начин приступи дјелу Борисава Станковића. Посебно издваја три његове приповијетке: „Нушка“, „У ноћи“ и „Покојникова жена“, као и роман *Нечисти крв* и драму *Кошћана*. При томе је највише простора посветио *Нечистој крви* коју посматра као „негатив онога што је Лазаревић дао у приповеци *На бунару* и *Сремац* у роману *Зона Замфирова*: Лазаревићев и Сремчеви женски ликови се утапају у средину, Станковићева јунакиња уништава свет око себе, заједно са собом“ (Милошевић 2010: 498). У типолошко-жанровском смислу Милошевић понавља оно што је већ било написано у критичкој литератури и *Нечисту крв* сагледава као „мешовити роман“, са елементима „концентричног романа личности“ и елементима „екстензивног романа о простору“. Поред низа добрих, али не и претјерано оригиналних запажања о овоме и другим Станковићевим дјелима, Милошевић износи и поједине аналитички неприхватљиве и сасвим нетачне оцјене, попут оне да „о Софкином оцу не знамо готово ништа“ (Милошевић 2010: 499).

Радован Вучковић у књизи *Модерна драма* (2014), на веома упечатљив аналитички и компаративни начин сагледава драмски рад Борисава Станковића. У трећој цјелини своје књиге у којој је обухваћена „Модерна српска драма“, а у поглављу „Преобразба народне драме“, Вучковић даје исцрпну анализу двије Станковићеве драме (*Кошћана* и *Тацана*) и показује начин на који је направио искорак од „сеоских комада са играњем и певањем“ према модерној драмској форми која је била у знаку натурализма и симболизма.

Нарочито је то препознатљиво у *Кошћани* која је поред традиционалних особина „сеоских комада“, асимилувала и новине тадашње модерне

драмске књижевности. У том погледу, Вучковић указује на три битне умјетничке одлике овога дјела: прва почива на драмском сукобу који указује на неспоразуме између генерација, друга на уношењу нове и компликоване осјећајности у животу јунака, а трећа на афирмисању функције главне јунакиње Коштане као „симбола лепоте“ (Вучковић 2014: 344).

Приликом анализе сваког од четири драмска чина овога дјела, Вучковић указује на различите нивое њихове умјетничке функционалности. При томе, посебно издваја значај првог чина у коме су постављени темељи за касније праве међугенерациске сукобе. За други чин истиче да је „централно место, кулминација читаве драме“ у којој се одиграва судар два различита свијета и поимања живота. За трећи чин је наглашено да је најслабији и да „значи атрофију драмских напора“. Док се у завршном четвртном чину одиграва типичан драмски епилог, што је било у потпуном маниру Станковићевог приповиједања, а указује на пјеснички и меланхолични приказ потпуног „слома животних идеала“ (Вучковић 2014: 347). У том погледу, Вучковић наглашава да код Станковића „песма није само декоративни додатак“, како је то било у сеоским драмама, већ функционални дио радње у двоструком смислу: прво она „буди емоције, оличавајући виши смисао живота“ и друго „песма је дио Коштаниног бића, симбола лепоте, па естетизира њен лик“, као што је био случај у „симболистичкој лирској драми“ (Вучковић 2014: 350).

За другу Станковићеву драму *Таџана*, наглашено је да је у њој писац „изабрао пут драмског натурализма, чиме се губила поетичност и импресионистичка шароликост *Кошћане*, као и њен основни меланхолично-поетски тон“. При томе, Вучковић истиче да „основу *Таџане* чине две приповетке: *Покојникова жена* и *Парајуџа*“ (Вучковић 2014: 351). Обје у својој основи говоре о трагичној, ропској подређености жене у патријархалном друштву, али указују и на друге битне мотиве каснијег драмског сукоба у *Таџани*: однос газда старосједилаца према газдама придошлицама, као и однос хришћана и Турака.

Приликом анализе свих пет чинова овога дјела, Вучковић тек у трећем чину, са појавом Сароша, види неопходну појаву драмске динамике и убрзање заплета, а пети чин види као сувишни драмски епилог чија се радња одиграва након тридесет година и приказује накнадне судбине главних јунака. То је генерално слабост не само Станковићевог драмског рада, него модерне српске драме у цијелости. У том погледу, указано је на чињеницу да је први чин најинтересантнији и најбољи, те да је „најближи концепцији натуралистичко-симболистичке драме“ (Вучковић 2014: 355). Вучковић указује и на компаративне аналогije овога Станковићевог дјела са Ибзенем и Толстојем, поготово са мотивом „живог леша“ у дјелима овим писаца.

У закључку Вучковић износи претпоставку да се у *Таџани* „сударају начела народног комада с песмом и игром, психолошке симболистичко-реалистичке драме ибзеновског типа и горкијевске натуралистичке гротеске и сатире“. У томе препознаје и „три врсте драме“ у српској књижевности на крају XIX и на почетку XX вијека: „Први тип ће, са Станковићем и Ћоро-

вићем, изгубити свој некадашњи сјај забавно-поучног комада. Други ће се развити, првенствено у Нушићевим драмским делима и остварењима неких млађих аутора (Јовановић, Предић, Ненадић, Бојић), у друштвену грађанску драму, у којој ће преовлађавати и елементи 'новог' натурализма. Трећи ће живети у неколико писаца сродних Станковићу као облик сеоске натуралистичке драме из које ће ишчезнути забавни квалитет, а потенцираће се оштрина слике приградског амбијента и суровост социјалног и психолошког расапа људи, као у народној драми, како се обликовала у Толстојевом комаду *Моћ њмине* и неким драмама с темом села Лудвига Анцегрубера“ (Вучковић 2014: 357).

Важан књижевноисторијски поглед на драмски рад Борисава Станковића проналазимо у монографији Зорице Несторовић, *Велико доба – Историја развијка драме у српској књижевности XVIII и XIX века* (2016). При томе је пажња усмјерена на два цјеловита драмска текста, *Кошћану* и *Ташану*, као и на „неколико сцена недовршене драме *Јовча* и нацрт будућег комада на основу романа *Нечистија крв*“ (Несторовић 2016: 347). Указано је и на чињеницу да се уобличавање Станковићевих завршених комада одвијало у више фаза, тако је *Кошћана* доживјела прераде од првог извођења 1900. године и првог издања 1902. године, до посљедњег издања за пишчевог живота 1924. године, па све до првог редакторског издања које 1928. године штампао Драгутин Костић. Нешто слично се десило и са *Ташаном* која је настајала етапно од 1902. године, па све до пишчеве смрти 1927. године.

Зорица Несторовић указује и на чињеницу да је Борисав Станковић писао драме углавном на подстицаје других. Тако је *Кошћана* настала на предлог Драгомира Јанковића који је читајући приповијетку „Наш Божић“ наслутио да Станковић носи и снажну драматуршку црту у своме књижевном таленту. Са друге стране, идеја о настанку драме *Ташана* је по њеном мишљењу проистекла из Скерлићеве оцјене збирке *Божеји људи* у којој су препознати бројни „драматични призори“ (Несторовић 2016: 349). У низу веома успјешних аналитичких запажања указано је и на чињеницу да у *Ташани* није било могуће избјећи онај завршни, пети или епилошки чин, у коме се радња одвија послје тридесет година, јер је тиме у потпуности „оваплоћена идеја о односу греха и казне“ главне јунакиње Ташане. Успјешно је изведена идеја о томе да је трагика Станковићевих јунака детерминисана или фатумска, те да због тога нису могли да побјегну од своје несреће. Због чињенице да је Станковић превасходно био приповједач, указано је на чињеницу да су у средишту драмске радње ситуације, а не јунаци, што је утицало и на слабости драмског компоновања, од развучене радње и слабих дијалога, до дугих дијаскалаја, несразмјерних чинова и непостојања „јасне сегментације радње на чинове и појаве“ (Несторовић 2016: 352). Наглашено је да *Ташана* на формалном плану показује пишчево сазријевање, али да је и поред тога, „*Кошћана* више драмски текст но *Ташана* зато што је њена радња одређена једним догађајем и омеђена кратким временом“ (Несторовић 2016: 352).

У закључку је потенцирана интересантна теза да Станковићеве драме, а посебно *Кошћана*, укрштају особине „лирске драме“ и „епског театра“, те да се у том супротстављању лирских доживљаја са епским збивањима заснива „целина дела“ (Несторовић 2016: 359).

Милорад Јеврић у другом тому *Историје српске књижевности – Реализам*, сагледава дјело Борисава Станковића у скупини писаца које је смјестио у „Постреализам – модернизам“, заједно са Нушићем, Војновићем, Ћоровићем, Ћипиком, Кочићем, Ускоковићем, Григоријем Божовићем и Анђелком Крстићем. Мислимо да је сам термин „постреализам“ у овоме случају проблематичан и да је можда примјењив на дјело Ива Војновића, Григорија Божовића и Анђелка Крстића, у значењу присуства реалистичког метода у њиховом дјелу и послје окончања епохе реализма, али да је за Нушића, Станковића, Ћипика, Кочића, Ускоковића ипак било много боље користити већ присутне термине „модерног реализма“ или „дезинтегрисаног реализма“. У аналитичком погледу Јеврић се углавном наслања на претходна Скерлићева и Деретићева тумачења, а дјелимично и на запажања Вука Филиповића, као и Радована Вучковића и Новице Петковића, поготово у стилско-поетичкој и компаративној равни разумијевања овога дјела. Истовремено Јеврић покушава да предочи и нека самостална разумијевања Станковићевог дјела, али су она често изложена на сасвим неутемељен, неувјерљив или произвољан начин. Одмах у уводном сегменту студије који је усмјерен на пиščев живопис учачамо једну произвољну и нетачну тврдњу. Најприје је наглашено да је Врање ослобођено у ратовима 1876–1878. године, а одмах иза тога је наведено да је то била „мала турска варошица“, иако је познато да је српски народ био већински у доба цјелокупне турске окупације пчињског простора и да упркос вишевијековном процесу исламизације никада суштински није био „турска варошица“, захваљујући прије свега снажној националној и вјерској самосвијести. Међу „измешаним становницима“ Врања крајем XIX вијека, гдје су посебно издвојени „Срби, Турци, Цигани, Цинцари“, Јеврићу се на неки чудан начин привиђају и „Македонци“ који су као што знамо постали нација једном комунистичком одлуком тек у септембру 1945. године. Поменути су „и Албанци на суседним територијама“, а није назначено које су то „суседне територије“ и сл. (Јеврић 2017/II: 420).

У интерпретативном дијелу Јеврић указује на модерност Станковићеве прозе, која се нарочито манифестује кроз „продоре у психу појединих ликова“, на синкретичност стилских поступака, али и на особености тог књижевног дјела које су блиске друштвено-аналитичкој студији тог простора. Свакако је претјерана при томе изречена констатација да Станковићево дјело „више говори о комплексности живота једне наше покрајине него све историјске студије и социолошко-економске расправе и научне анализе“ (Јеврић 2017/II: 421). У средишту анализе су збирке прича *Из сџарој јеванђеља* (1899), *„Сџари дани“* (1902), *Божји људи* (1902), као и постхумно објављене књиге у редакцији Драгутина Костића, *Из моја краја* (1928), *Моји знанци* (1928). Поменуте су и мемоарске забиљешке из окупираног Београда

(1916-1918), под називом *Под окућацијом*. Обухваћени су романи *Нечистиј крв* (1910), недовршени *Газда Младен* и започети *Певци*, као и драме *Кошћана* (1900, 1902), као и постхумно приређена *Тацана*, започета драма *Јовча* и сл. При свему томе можемо констатовати да се ради о општим мјестима из литературе која се до тада бавила Станковићевим дјелима и да Јеврић није дао никакав нови аналитички допринос.

Неопходно је нагласити чињеницу да је приликом анализе наведених дјела Јеврић склон неким заиста чудним и потпуно неутемељним, па и контрадикторним тврдњама. Пошто је претходно прихватио у основи тачну тезу о модернистичком стилском синкретизму у дјелу Борисава Станковића, Јеврић износи крајње притиврјечну тврдњу да „Станковић по књижевном образовању није био нешто нарочито широких видика, своју припадност модерним трендовима и идејама није градио на темељу познавања савремених поетичких кретања и ставова, али је ипак био прилично упознат са делима више европских и наших писаца свога времена“ (Јеврић 2017/II: 424). Након ове услиједиће нешто касније још једна слична констатација: „Иако Станковић није био нарочито образован писац, његова знања о књижевности нису била мала“ (Јеврић 2017/II: 426). Очигледно је да Јеврић никако не може да се договори да ли је Станковић „образован“ или „необразован“ писац и да ли су његова знања о књижевности „велика“ или „мала“. При томе када говори о Станковићевом разговору са Бранимиром Ћосићем из 1926. године који је потом објављен и у познатој књизи *Десет ђисаца – десет разговора* (1931), Јеврић је Бранимира Ћосића прекрстио у Бору Ћосића?!

Нагласили смо да је углавном опрезне и утемељене компаративне аналогije Станковићевог дјела у српском и европском контексту, Јеврић углавном усвојио од ранијих тумача, попут Деретића, Палавестре и Вучковића, али му је то дало замаха и да крене у сопствене, често крајње произвољне поредбене акробације. Однекуд му је пало напамет да би било згодно роман *Газда Младен*, поред већ присутног поређења са Андрићевом *Госпођицом*, довести у везу и са *Коренима* Добрице Ћосића, само зато што му се учинило да „разградњом старих друштвених система и увођењем нових система вредности, који ће заменити старе у нашој књижевности“ (Јеврић 2017/II: 426), постоји некаква аналогија између поменутих дјела. Јеврић је јединствен у тумачењу Станковићевог дјела и по томе што за „главни догађај“ у *Нечистиј крви* тврди да „није особито сложен и своди се на један преломни тренутак из Софкиног живота, када осиромашени отац, да би спасао некадашњи углед, буквално продаје своју кћер богатом газда Марку да би била жена његовом малолетном сину Томчи“ (Јеврић 2017/II: 435).

Горан Максимовић је у монографији *Градови српског реализма – о њиховим и њиховим градовима* значајну пажњу посветио Станковићевом дјелу, као и умјетничкој слици два града који су имали важну улогу у Станковићевом животу и књижевном стварању: Врању и Београду.

При томе је наглашена чињеница да ниједан српски град и ниједан српски писац нису постигли такав степен идентификације као што је то

случај са Врањем и Борисавом Станковићем. Више пута је у досадашњим читањима дјела овога писца и сагледавању његове личности наглашавано да је „Бора Станковић тесно повезан са својим родним градом, као што је његов град неодвојив од Боре. Та два имена, Бора и Врање, Врање и Бора, остају у нашој колективној, националној свести нераскидиво повезани, тако да помен једног имена изазива увек мисао на друго, Бора на Врање и Врање на Бору“ (Деретић 1983: 187). До тога је дошло вјероватно зато што су ријетки књижевници који су на тако аутентичан а умјетнички нов начин приказали географију и топографију једног града, а кроз дијалоге јунака предочили локални говор своје средине, дочарали породичне односе, људске страсти, сукоб старог и новог начина живота, конзервативног и модерног свијета. Посебно нико није на тако умјетнички увјерљив начин обликовао топосе куће, крсне славе, свадби и празника, пјесама и игара, начина готовљења јела, одијевања људи, сахрана и задушница, те интензивно укрштање јавног и приватног живота у цијелости. Станковић је приказујући родни град Врање кроз умјетничку призму књижевности подједнако обликовао људе из центра и са периферије друштвеног живота, од угледних чорбација, трговаца и свештеника, до убогих сиротана, божјака и просјака, а изнад свега је дубоко уронио у душу и срце својих суграђана.

Други незаобилазан град у животу и раду Борисава Станковића је Београд, у коме је живио најдуже, више од три деценије, од доласка на студије у рану јесен 1896. до упокојења у октобру 1927. године. У књижевном смислу Станковић је приказао свакодневни живот Београда у посљедњој деценији 19. вијека, из перспективе студента или чиновника поријеклом из унутрашњости, у недовршеним дужим приповијеткама („Наступ“, „Печал“), као и у приповијеткама: „Мој земљак“ (1909), „Јовото“ (1909) и „Госпо'н Таса“ (1911); али је најпотпунију слику града дао у приказу аустријске окупације у Великом рату (1916–1918), у форми документарно-умјетничке прозе/сјећања. У нашем огледу, уз средишње усмјерење на однос писца и његовог родног града Врања, указујемо и на Станковићеву слику Београда, која је умјетнички мање изазовна, али је у документарном смислу изразито аутентична (Максимовић 2023: 259–260).

При свему томе посебно је упечатљиво изложена типологија Станковићевог еротског доживљаја свијета у којој су издвојени психолошка еротика (заснована на Софкиним сновима и визијама идеалног мушкарца и двополној подвојености њене личности), тјелесна или сензуална еротика (заснована на физичкој љепоти и говору тијела јунакиња), карневалска еротика (заснована на гротескним масовним сценама страсти, највише на свадби у газда Марковој кући), као и обредна еротика (заснована на феномену „снохачества“ и неоствареној газда Марковој намјери да женидбом малољетног сина Софка постане његова наложница).

На крају аналитичког читања Станковићевог дјела нарочито је наглашено да су умјетничка слика града Врања, а посебно карактеристични то-

поси овога поднебља (локални говор, укрштање старог и новог доба, патријархални свијет, породични односи, куће и собе, намјештај и начин одијевања, пјесме и игре, вашари, удаје и женидбе, крсне славе и трпезе, сахране и парастоси, однос према вјери), попримили металитерарна значења и постали географска метареалност. Истовремено, из тих упечатљивих спољашњих топоса, разоткривена су дубока унутрашња обиљежја градског живота и утицај поднебља на колективну и индивидуалну психологију јунака. Истовремено, Станковићев аутобиографско-мемоарски приказ Београда под окупацијом у Великом рату, проблематизује на дубински начин односе пишчевих сународника са окупаторима, изазване, једним дијелом, колаборантском свијешћу и жудњом за материјалним стицањем у свим, па чак и у најтрагичнијим временима, а другим дијелом из обесправљене нужности и страха за елементарну егзистенцију у тим неизвјесним и бременитим годинама (Максимовић 2023: 290).

На основу свега што смо претходно изложили, можемо укратко закључити да је у цјелини Станковићево дјело добило примјерно мјесто и да је на адекватан начин било заступљено у досадашњим историјама и прегледима српске књижевности. Темеље томе је поставио Јован Скерлић у *Исјорији нове српске књижевности*, а затим су квалитативно нови искорак направили Јован Деретић у више издања и посебно Предраг Палавестра и Радован Вучковић. При томе је Вучковић изузетно унаприједио разумијевање компаративног контекста Станковићевог дјела, док је Деретић дао неке од продубљених анализа, што се посебно односи на роман *Нечистија крв*. Палавестра и Вучковић инсистирали су на „модерности“ и искораку из класичне реалистичке поетике који је направио Станковић у приповијеткама, драмама и романима. Новији писци историја и прегледа српске књижевности (Деретић, Палавестра, Вучковић, Несторовић, Максимовић), показали су и добро познавање дотадашње рецепције Станковићевог дјела, посебно М. Кашанина, В. Филиповића, В. Јовичића, В. Ценић, Н. Петковића, П. Бајчетића и сл. Покушај књижевноисторијске приче Петра Милошевића о дјелу Боре Станковића углавном је остао недоречен. Иновативни искорак проналазимо у најновијем Максимовићевом синтетичком читању Боре Станковића као писца градске прозе, као и у сагледавању града као мјеста на коме се укрштају индивидуално и опште, субјективно и објективно, као и завичајна и универзална умјетничка слика свијета. Веома су упечатљива и добра тумачења драмског рада Боре Станковића у прегледима Радована Вучковића и Зорице Несторовић, у којима је указано на креативно спајање традиционалне народне драме „са певањем и играњем“ са модерном драмом на почетку XX вијека. Остала тумачења (Јован Грчић, Тихомир Остојић, Андра Гавриловић, Ђорђе Анђелић, Милош Савковић, Велибор Глигорић, Антун Барац, у новије доба и Милорад Јеврић), углавном су или непотпуна или несамостална, тако да нису допринијела знатнијем искораку у тумачењу и разумијевању Станковићевог дјела.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНЂЕЛИЋ (1933). Ђорђе Анђелић, „Борисав Станковић“, *Историја југословенске књижевности*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1933, стр. 347–349.
- BARAC (1954). Antun Barac, „Zaokret prema Evropi“, *Jugoslavenska književnost*, Zagreb: Matica hrvatska, 1954, str. 256–258.
- VUČKOVIĆ (1990). Radovan Vučković, „Pripovedanje o čežnji i rasulu (B. Stanković)“, *Moderna srpska proza*, Beograd: Prosveta, 1990, str. 283–319.
- ВУЧКОВИЋ (2014). Радован Вучковић, „Преобразба народне драме“, *Модерна грама*, Београд: Службени гласник, 2014, стр. 344–357.
- ГАВРИЛОВИЋ (1927). Андра Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1927, стр. 406–407.
- ГЛИГОРИЋ (1954). Велибор Глигорић, „Борисав Станковић“, *Српски реализми*, Београд: Просвета, 1954, стр. 380–405.
- ГРЧИЋ (1906). Јован Грчић, *Историја српске књижевности*, друго, поправљено и допуњено издање са сто и четири слике, Нови Сад: Издавачка српска књижара и штампарија Браће М. Поповића, 1906, стр. 260.
- ДЕРЕТИЋ (1980). Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд: Нолит, 1980, стр. 210–221.
- ДЕРЕТИЋ (1983). Јован Деретић, „Борисав Станковић, песник старог Враћа и зачетник модерне српске прозе“, *Враћански гласник*, XVI, Народни музеј у Враћу, Врање, 1983, стр. 187–199.
- ДЕРЕТИЋ (2019). Јован Деретић, „Светозар Ђоровић“, *Историја српске књижевности I–II*, књига друга, Београд: Феникс Либрис – Невен, 2019, стр. 342–347.
- ЈЕВРИЋ (2017). Милорад Јеврић, „Бора Станковић“, *Историја српске књижевности – Реализам I–II*, књига друга, Бањалука–Кос. Митровића, 2017, стр. 420–441.
- МАКСИМОВИЋ (2023). Горан Максимовић, „Враће и Београд Боре Станковића“, *Градови српског реализма – о његовим и њиховим реализмама и њиховим траговима*, Бањалука: Центар за српске студије, 2023, стр. 259–291.
- МИЛОШЕВИЋ (2010). Петар Милошевић, „Борисав Станковић“, *Историја српске књижевности*, Београд: Службени гласник, 2010, стр. 497–501.
- НЕСТОРОВИЋ (2016). Зорица Несторовић, „Зашто је Бора Станковић писао драме“, *Велико доба – Историја развијка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, Београд: Клет, 2016, стр. 345–359.
- ОСТОЈИЋ (1923). Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1923, стр. 304–305.
- ПАЛАВЕСТРА (1986). Предраг Палавестра, „Расцеп у душама: Борисава Станковић“, *Историја модерне српске књижевности – златно доба (1892–1918)*, Београд: Српска књижевна задруга, 1986, стр. 412–428.
- САВКОВИЋ (1958). Милош Савковић, *Југословенска књижевност*, Београд: Нолит, 1958, стр. 264–269.

Скерлић (1997). Јован Скерлић, „Борисав Станковић“, *Историја нове српске књижевности*, прир. Јован Пејчић, Београд: Завод за уџбенике, 1997, стр. 399–401.

Goran M. Maksimović

CONSIDERING THE WORK OF BORA STANKOVIĆ IN HISTORY AND REVIEWS OF SERBIAN LITERATURE

Summary

The study points out the representation of Borisav Stanković and his literary work in histories and reviews of Serbian literature: from Jovan Grčić, Jovan Skerlić, Tihomir Ostojić and Andre Gavrilović, Đorđe Anđelić and Miloš Savković, all the way to Antun Barac, Velibor Gligorić, Jovan Deretić, Predrag Palavestra, Radovan Vučković, Petar Milošević, Milorad Jevrić, Zorica Nestorović and Goran Maksimović. Representative works of Stanković are presented, realistic and modernist stylistic and poetic features are pointed out, as well as genre features: from short stories and dramas to psychological novels. In all the above syntheses, with different understandings of the genre nature of his works, there is a common belief that the work of Bora Stanković is artistically unsurpassed in the level of psychological storytelling, as well as erotic experiences, and that it reached high achievements in the era of realism and modernity in Serbian literature.

Др Горан Максимовић

Одсек за србистику

Филозофски факултет Универзитета у Нишу

goranmaks1963@gmail.com

Др Горан Ј. Петровић

АНГЛО-РУСКИ СУКОБ У КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ РАДЈАРДА КИПЛИНГА: ИМАГОЛОШКО-ИДЕОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА

Овај рад истражује тему англо-руског сукоба у Азији у деветнаестом веку у три Киплингова дела – реч је о причи „Човек који је био“, песми „Медвеђе примирје“ и роману *Ким*. Проучавају се слике Енглеца и Руса (имаголошки аспект студије), као и политичке идеје присутне у овим текстовима (идеолошки аспект). Када је реч о имаголошком аспекту рада, долази се до закључка да је Киплингова слика Енглеца, односно Британаца, веома позитивна (Енглези као бенигни хегемони, као врли витезови и заштитници домородаца Јужне и делова Централне Азије), а да је слика Руса веома негативна (Руси као малигни хегемони, бескрупулозни експанзионисти и тлачитељи домородаца Средње и Јужне Азије), те бива јасно да анализирана дела рефлектују Киплингову личну подршку британском империјализму. Када је у питању идеолошки аспект, долази се до закључка да оваква пристрасна имаголошка представа Британаца и Руса заговара англосаксонизам као расистички идеолошки појам деветнаестог века који је афирмисао идеју о бенижности британско-америчког глобалног хегемонизма, а, такође, таква, суштински русофобна, представа доводи се у везу са оријентализмом Едварда Саида.

Кључне речи: Радјард Киплинг, англосаксонизам, оријентализам, империјализам, русофобија.

1. Увод – Читав деветнаести век протекао је у знаку европског и западног колонијализма и, како наводи Едвард Саид, у предвечерје Првог светског рата различити западни народи заједно су контролисали чак осамдесет пет посто светске копнене површине, што је готово два и по пута више у односу на тридесет пет посто светске копнене површине колико су контролисали 1800. године (SAID 1994: 8). Највећа и најмоћнија два колонијална царства деветнаестог века биле су Британија и Русија и ове две империје су кроз

читав деветнаести век, па све до 1907. године, биле у сталном односу више или мање интензивног непријатељства. Све од Балканског полуострва у Европи па до севернокинеских и корејских обала Пацифика простирале су се области које су готово непрестано биле жаришта англо-руског сукоба интереса. Најзначајније од тих жаришта свакако је била Централна Азија, или тачније, велики простор између Каспијског језера и западне Кине, где се негде од 1810. па до 1907. године одвијала чувена *Велика игра* (енг. *the Great Game*, рус. *Большая игра*), односно војно-дипломатско-шпијунска утакмица између представника Британског и Руског колонијалног царства (НОРКИРК 2001: 1–8). Простор Средње Азије био је од нарочитог значаја и за једну и за другу империју, како због геостратешког положаја тако и због великих природних ресурса и рудних богатстава (SAID 1994: 150; НОРКИРК 2001: vii, 306, 314–315).

У овом турбулентном времену, на које у одређеној мери личи и садашње време, и на једној и на другој страни, и у Британији и у Русији, у јавном дискурсу, у медијима, међу интелектуалцима и у књижевности преовладавала је фобија према супарничкој нацији – русофобија у Енглеској а англофобија у Русији. Такође, и у једној и у другој земљи, на снази су били национални митови као научно недовољно основана али чврсто уврежена уверења да властита нација има посебан карактер, да је боља од ривала и да јој је Божјим провиђењем или законима природе предодређено да одигра кључну улогу у историји човечанства. Док је у Енглеској преовлађујући национални мит деветнаестог века био англосаксонизам, у Русији је то била идеја о светој Русији (HORSMAN 1976; VDOVIN 2014).¹ У основи националних митова и једне и друге земље било је убеђење да је свој народ најподеснији да буде цивилизатор „нецивилизованих“ и „получивилизованих“ народа првенствено Азије, али и шире (HORSMAN 1976; VDOVIN 2014: 115).

У вези са реченим, циљ овог рада је да истражи на који начин су ксенофобија, или прецизније русофобија, и национална митологија обликовали светоназор једног од најутицајнијих књижевника деветнаестог и раног двадесетог века у Британији, Радјарда Киплинга (Rudyard Kipling, 1865–1936).

¹ Занимљиво је приметити да су и један и други идеолошки концепт, и *англосаксонизам* и *свешта Русија*, првобитно имали неколонизаторско значење, значење које је било искључиво за унутрашњу употребу. Док је *англосаксонизам* испрва (у шеснаестом и седамнаестом веку) био у доброј мери неоптерећен расизмом и коришћен за сврху противљења папској доминацији и апсолутизму енглеске владарске династије Стјуартових (HORSMAN 1976: 387–388), *свешта Русија* је у почетку (од шеснаестог до раног деветнаестог века) подrazумевала верску чистоту руског народа и његову посвећеност православљу, уз тежњу да се руске земље учине беспрекорним примером хришћанских врлина и да се прикажу као једини топос где се, под влашћу, како се сматрало, јединог правоверног, руског, цара, може успешно пронаћи спасење душе (ZABIRKO 2022: paras. 1–12; CHERNIAVSKY 1958: 619–626). Тек су током деветнаестог века оба ова идеолошка концепта добила империјалистичко значење, значење убеђености у супериорност властитог колонизаторског пројекта (HORSMAN 1976: 387; ZABIRKO 2020: para. 1)

Киплинг је, иначе, толико горостасна личност у контексту британског империјалистичког дискурса да би се за њега с правом могло рећи да он није био само производ интелектуалне климе викторијанског доба, у којој су расизам, империјализам и етноцентризам узимани као савршено нормалне појаве, него да је својим обимним делом, својим упечатљивим песничким и прозним језиком, империјалистички амбијент викторијанског и едвардијанског доба барем делимично и обликовао.

Анализа ће, с једне стране, бити имаголошка, зато што ће настојати да покаже на који начин су портретисани Енглези (слика о себи) а на који Руси (слика о другом), а са друге политичко-идеолошка, зато што ће настојати да покаже како се у Киплинговом делу манифестују русофобне, англосаксонистичке, па чак и оријенталистичке идеје. Овај рад ће се ослањати на имаголошки и антрополошко-етнолошки концепт оријентализма Едварда Саида, односно на дихотомију „супериорног“ Окцидента (Запада) и „инфериорног“ Оријента (Истока) коју је, ради самопотврде и афирмације своје колонијалистичке политике, смишљено исконструисао сами Запад (SAID 1979: 2–3).

Корпус који ће бити обухваћен анализом одговара практично целокупном корпусу² Киплингових дела у којима се директно осликава сучељавање између Британаца и Руса. Дела о којима је реч јесу приповетка „Човек који је био“ („The Man Who Was“) из 1890. године, песма „Медвеђе примирје“ („The Truce of the Bear“) из 1898. године и роман *Ким* (*Kim*) из 1901. Тиме што ће се позабавити представом Руса у Киплинговом делу, рад ће учинити одређени допринос и општем проучавању Киплинга, с обзиром на то да се досадашња научна литература о Киплингу на његовом, енглеском језику није претерано бавила сликом Руса, а нарочит допринос ће учинити српском проучавању Киплинга, с обзиром на то да је досадашња научна литература о овом писцу на српском језику прилично оскудна. На крају рада, у закључку, биће дат коментар о сличности и повезаности данашње геополитичке ситуације са геополитичком ситуацијом с краја XIX века, те о последичној релевантности Киплинга и за наше доба.

2. „ЧОВЕК КОЛИ ЈЕ БИО“ – „Човек који је био“ је једна од многобројних војничких прича Радјарда Киплинга, које је овај аутор радо писао, нарочито у ранијим годинама своје каријере, како у стиху тако и у прози, описујући свакодневни живот британских војника, не само у Индији, него и другде где је владала енглеска круна. Могло би се рећи да је она посебна по томе што се у њој појављује тема англо-руског сукоба, која, иако присутна у више

² У Киплинговом огромном опусу има више дела која се тичу Руса, односно англо-руског ривалства, али у свим осталим делима (онима која нису предмет анализе у овом раду) Руси су заступљени или само алузивно (као, на пример, у песми „Русија пацифистима“ [„Russia to the Pacifists“, 1919]) или у позадинском контексту без икаквог упућивања, чак ни алузивног (као, на пример, у песми „Разарачи“ [„The Destroyers“, 1898]).

Киплинглових дела, није толико честа у његовом опусу као што је то, на пример, тема односа између Енглеза и староседелаца јужноазијског потконтинента. Такође, ова прича је занимљива и по томе што је њен наслов веома илустративан, будући да описно упућује на личност која је у средишту пажње текста. Личност о којој говоримо јесте Остин Лимасон, фиктивни поручник британске коњице који се, како се у приповеци наводи, борио у Кримском рату (1853–1856) против Русије и, 1854. године, током једне битке нестао без трага, да би се напослетку, након тридесет година одсуства, вратио у мензу свог матичног коњичког пука „Бели хусари“, и то у врло лошем психофизичком стању, где ће веома брзо, након само три дана од доласка, преминути. Дакле, „човек који је био“ јесте британски поручник који је некада, пре заробљавања, био човек, али то више није због свих страхаота које је проживео у протеклих тридесет година (1854–1884), најпре у руском заробљеништву у Сибиру, а затим и током бекства, на мукотрпном путу до јужноазијског потконтинента (McGivering 2006).

Скоро целокупна радња приче одвија се у војничкој мензи Белих хусара у Пешавару, у најсевернијем делу Британске Индије и близу границе са независним Авганистаном и са руским поседима у Централној Азији. Она приказује како, током једне гозбе поводом победе Белих хусара у пријатељској утакмици пола над једним другим, англо-индијским коњичким пуком (из Лашкара), а којој присуствује и један Рус по имену Диркович, у мензу Белих хусара изненада бива уведен трагични јунак приче, и то под нетачном сумњом да је дошао да краде пушке. Због веома лошег стања дошљака, који долази сав изнурен, прљав, босоног и без икакве капе, једва успевајући да између гласних јецаја прозбори по коју реч на енглеском, због његове неспособности да се сети ко је и исприча шта му се све тачно догодило, идентификација ове „слабашне гомиле крпа“³ (Kipling 1918: 87), како Киплинг назива овог протагонисту, иде веома споро. На крају, уз ангажовање не само Белих хусара, него и њиховог руског госта Дирковича, који са престрављеним дошљаком успева да мало поприча на руском, сазнаје се да је Лимасон још пре британске опсаде Севастопоља у Кримском рату, 1854. године, био заробљен од стране руске војске и да је, због некакве увреде коју је нанео неком руском пуковнику а за коју није хтео да се извини, завршио у Сибиру као ратни заробљеник, селећи се из логора у логор, из Чепанја у Жиганск, па у Иркутск (McGivering 2006). У логорима је, како се испоставља, био страшно мучен и бичеван, да би на крају успео да побегне и да се, након ко зна колико времена бежања кроз непрегледне шуме, обрете баш у мензи своје матичне регименте. Када након успешне идентификације Лимасона, овај уљез или, боље речено, повратник падне у предсмртну несвест, а горди и подобио поднапити Рус Белим хусарима одржи један претећи говор, пун националног поноса, остаје да се одигра само последња сцена у којој Мали Милдред, један од нижих официра међу Белим хусарима, иако пун горчине и освето-

³ Све цитате у овом раду превео је аутор осим уколико није другачије назначено.

љубивости због начина на који су Руси поступали са једним војником енглеске круне, ипак до краја остаје достојанствен и сасвим гостољубиво испраћа Дирковича на пут возом кући, у Русију.

Јасно је да су енглески ликови, са једне стране, и Рус Диркович, са друге, портретисани веома различито, црно-бело, рекло би се, при чему су, сасвим разумљиво, пошто је прича настала из пера једног британског империјалисте, Енглези приказани веома позитивно, а њихов руски гост веома негативно. Британски Бели хусари описани су као „пук вредан дивљења“ (KIPLING 1918: 81), као војници који поносно служе и наздрављају својој краљици (Викторији), као достојанствене и правдољубиве патриоте које, упркос томе што имају посла са једним, не баш у сваком тренутку пријатељски расположеним, представником државног непријатеља, до самог краја остају верни „закону [своје] мензе“ (KIPLING 1918: 99), ниједног тренутка не ускраћујући гостопримство свом госту из Руске царевине. О правдољубивости и достојанству Белих хусара јасно говори неколико детаља из приче.

У вези са правдољубивошћу енглеских коњаника, јасна илустрација није само то што Бели хусари остају крајње гостољубиви према Дирковичу чак и онда када чују за злу судбину њиховог претходника или старијег саборца из Кримског рата, него и то што је један представник индијског народа, домородачки племић Хира Синг, приказан како веома складно и срдечно сарађује са својим колонијалним господарима (у питању је сцена узајамног гласног и видно пријатељског, полушалаљивог поздрављања са војницима приликом уласка у војничку мензу, као и сцена пружања балчака сабље пуковнику Белих хусара, како би је он могао додирнути, што је ритуал исказивања лојалности британској колонијалној војсци и властима). На овај начин Киплинг ствара слику хармоније између енглеских господара и колонизованих домородаца, те заговара идеју да су Британци бенигни хегемони, а не пуки пљачкаши и експлоататори Индије и свих њених народа.⁴

Битни детаљи који говоре о достојанству, односно поноситости Енглеза јесу, као прво, то што, судећи по ратоборним стиховима који се Малом Милдреду врзмају по глави након испраћаја Дирковича на воз, Бели хусари при следећем сусрету са Дирковичем или Русима уопште имају намеру да освете свог пониженог саборца и, као друго, то што, поново, баш Мали Милдред измученог Лимасона подиже на ноге онда када се овај, вероватно из навике која му је батинама усађена у мозак, понизно баци пред ноге Дирковичу након што чује његов руски, као што је то вероватно морао да чини пред руским батинашима у сибирским логорима. У овој другој сцени, која непосредно следи након сцене у којој Лимасон учествује у ритуалу наздрављања краљици Викторији, присећајући се својих старих обичаја, Киплинг јасно

⁴ У вези са овим, корисно је присетити се следећих Саидових речи: „У теорији британског империјализма, готово опште место беше постао став да је Британска империја другачија (и боља) од Римске империје зато што је Британско царство један ригорозан систем где владају ред и закон, док је Римско царство било само пљачка и профит“ (SAID 1994: 154).

ставља до знања да је Милдредов поступак мотивисан жељом да се сачува енглеско национално достојанство: „Није у реду да један центлмен који уме да одговори на Краљичину здравицу лежи под ногама једног нижег козачког официра“ (Kipling 1918: 94). Такође, не треба заборавити ни трећи пример, а то је чињеница да поручник Лимасон, ни по коју цену, чак ни по цену дугогодишњег робијања у Сибиру, није пристао да погази своје достојанство и да се извини за увреду коју је нанео неком руском пуковнику, иако не знамо каква је тачно увреда била у питању, с тим што се, на основу текста приче, може имплицитно претпоставити да, каква год да је била, сигурно није могла бити довољан разлог за тако страшну казну као што је вишедеценијско заробљеништво у Сибиру.

Сви ови описи који Енглеze представљају као колонијалисте добротворе, као неустрашиве витезове, као оне који се не одричу (националног) поноса ни пред вратима смрти и као оне који не ударају на непријатеља онда када је слаб и у улози емисара, али се зато спремају да га храброшћу и снагом надмаше у поштеној борби на бојном пољу имају пропагандни карактер и у служби су заговарања расистичког концепта англосаксонизма, који је био у темељу на идеји да су савремени бели народи са енглеског говорног подручја крвни (генетски) наследници изворног англосаксонског талента за демократију, поштење и правдољубивост, талента који је надалеко превазилазио смисао било ког другог народа из раног средњег века за те вредности (Horsman 1976; Macdougall 1982). Одавде је директно произишало то да су „Англосаксонци“ деветнаестог века (превасходно се ту мислило на Британце и Американце) такође супериорни у односу на све друге савремене народе у погледу либерализма, демократичности и осећаја за правду, те да су зато најподеснији да владају широким просторима Земљине површине, при томе или истребљујући „инфериорне расе“ које, наводно, немају никакав таленат за англосаксонски правно-обичајни систем, или их пак подучавајући да се, ако је то икако могуће, културно англицизују и као такви наставе да постоје, али у подређеном положају у односу на своје „англосаксонске“ господаре (Horsman 1976; Macdougall 1982). Киплинг је свакако био поборник англосаксонизма, и то нарочито овог другог метода који је подразумевао културолошку англицизацију и који је он називао ношењем „терета белог човека“ (Kipling 1907: 215–217).

За разлику од енглеских Белих хусара, Диркович је портретисан као представник зле стране у англо-руском сукобу у Средњој Азији. Њега Киплинг описује као нижег официра Козака (елитне руске лаке коњице), младог али већ искусног у вештини ратовања, и као новинара у служби неког руског листа. Иако се све до доласка изнуреног и разбарушеног уљеза, он понаша веома пријатељски према Белим хусарима, хвалећи њихову униформу, дисциплину и војне вежбе, па чак и говорећи о светлој будућности Азије под здруженим цивилизаторским руководством Британије и Русије, ипак његов наступ постаје непријатељски онда када, уз његову помоћ, буде откривено да је новопристигли уљез заправо ветеран Белих хусара избегао

из руског заробљеништва. Тада Диркович, који све време имплицитно оправдава то што је руски пуковник из Кримског рата послао Лимасона у сибирско заробљеништво на основу недобијеног извињења за личну увреду, одржава један говор у коме, како речима тако и покретима руке, износи претњу по британску моћ у свету. Како Рус каже, оно што су Руси урадили Наполеону у победничком рату против њега било је „само епизода“, а прави спектакл следи тек сада када Руси буду пуном снагом кренули у освајања широм Азије, укључујући и Јужну, британску: „Чујте, стари народи, ама баш ништа нисмо урадили – овде. Сав наш посао тек има да се уради и биће урађен, стари народи. Склањајте се! (Kipling 1918: 98)“ Говор завршава наговештајем да ће и ови Бели хусари који стоје ту пред њим проћи као Лимасон, па чак и још горе од њега, зато што се они, ако заврше у Сибиру, уопште неће вратити одатле, или ће пак још на бојиштима завршити у мртвачком ковчегу (на ово друго се упућује алузивно, будући да Диркович руком показује на необичну сенку мртвачког ковчегу коју светлост баца на плафон енглеске војничке мензе у Пешавару).

Јасно је да Киплинг даје врло пристрасан, пропагандистички приказ Руса као полуварварског и неевропског народа који је подмукао и који зна само за силу и мучење, те који стога представља далеко горе решење од Британаца за улогу цивилизатора „нецивилизованих“ Азијата. Ово виђење било је веома распрострањено у Енглеској деветнаестог века, а Киплинг је био један од најватренијих поборника те идеје с обзиром на то да је још као ше-снаестогодишњак изразио бојазан да руско ширење у Средњој Азији представља опасност по опстанак британске власти у Индији (Wilson 1977: 43; Said 1994: 150). Тај страх, страх од тога да би Руси могли Енглезима отети Индију, мотивисао је британску спољну политику кроз читав деветнаести век и због њега је Британија два пута нападала Авганистан (1838–1842 и 1878–1880), оба пута са врло скромним резултатима а уз огромне људске губитке (Gelb 1983: 131). Диркович се, дакле, може посматрати као експонент нечега што су Британци позног деветнаестог века видели као малигни руски експанзионизам чији је крајњи циљ отимање Индије, а заправо, историјски гледано, Руска империја никада није покренула било какав озбиљан поход на Британску Индију.⁵ Без обзира на то да ли је руски експанзионизам у

⁵ Како Хопкирк наводи у својој књизи *Велика иџра*, једина иоле реална претња по британску власт у Индији, у смислу војне инвазије јужноазијског потконтинента, десила се 1801. када је руски цар Павле I Петровић (син Катарине Велике) послао двадесет две хиљаде војника у освајање Индије, али та војска никада није ни стигла до одредишта зато што је недуго након овог издатог наређења, цар Павле убијен, а његов наследник Александар I Павлович одмах је, по ступању на трон, наредио да се овај подухват обустави (Hopkirk 2001: 2–3, 26–30). Претња из 1807. године од здруженог руско-француског напада на Индију никада се није остварила зато су Русија и Наполеонова Француска, убрзо након зближавања и преговора о могућем заједничком војном дејствовању против Британије, међусобно заратиле (Hopkirk 2001: 2–3). Касније, током читавог деветнаестог века, није било директних међусобних напада између Русије и Енглеске у Средњој Азији, већ само дипломатско-шпи-

Централној Азији стварно имао озбиљну намеру да се усмери и ка Јужној Азији, очито је да Киплинг у овој причи даје једну веома стереотипну слику Руса, слику људи који имају велике политичке амбиције, у чијем се остварењу не устежу ни од чега – нити од перфидног ласкања и глумљења пријатељства, нити од употребе силе и бруталности. Црно-бели приказ Енглеза и Руса, у корист ових првих а на штету потоњих, сигурно је био топло дочекан међу читаоцима викторијанске Енглеске, али данашњем читаоцу, под условом да он тежи објективности а не субјективности (јер и данас постоје негативни, политички и неполитички, стереотипи о Русима), то не може бити тако. Напросто, приказ руског војника као пијанца и експанзионисте, а енглеских војника као праведних и галантних витезова не може се претерано допасти никоме ко је упознат са раскошним животом викторијанског и едвардијанског племства и са страхотама кроз које су у исто то време пролазили потчињени, и тамнопути и светлопути, народи Британског царства, страхотама које заправо нису могле бити значајно мање (ако су уопште и биле мање) од оних кроз које су пролазили колонизовани народи Руске империје у деветнаестом веку.

На крају, када говоримо о приказу Руса као варвара и неевропљана, није згорег осврнути се на Саидову имаголошку дихотомију „Окцидент : Оријент“, која подразумева да је Оријент (Исток), односно оријенталистички дискурс у књижевности, идеолошка творевина Окцидента (Запада), којим је он оправдавао своју хегемонистичку контролу источних народа, истовремено оснажујући свој идентитет а слабећи идентитет колонизованих народа (SAID 1979: 2–3). У енглеској и француској књижевности позног осамнаестог и деветнаестог века, источни колонизовани народи (на првом месту Арапи Блиског истока и Индијци, али не само они) приказивани су стереотипно и веома негативно, као насилни, склони нередима, суровости, деспотизму, као лењи, склони крађи и безакоњу, као ирационални, сензуални, феминини, па чак и инфантилни у својој неспособности да сами стварају функционална друштва, па им је зато, према тој слици, потребан надзор рационалних, вредних, законољубивих и очински настројених западњака (SAID 1979: 1–28, 206). Киплингу је свакако место међу европским ауторима такве провенијенције и о њему, тачније његовом роману *Ким*, Саид пише са подоста детаља у својој књизи *Култура и империјализам* (в. SAID 1994: 132–162).

Међутим, оно што је с овим у вези занимљиво јесте то што Киплинг реч оријенталац (источњак), која свакако има саидовско значење када је употребљава за домороце Индије, користи и за Русе, односно за Руса Дирковича, и то са нешто другачијим значењем него у случају Индуса:

Нека се јасно разуме да је Рус дивна особа све док не упаше кошуљу. Као оријенталац он је шармантан. Тек када почне да инсистира да његов народ треба третирати као најисточнији од западних народа уместо

јунских окршаја и (хладноратовских) окршаја посредством средњоазијских домородаца (НОРКИРК 2001).

као најзападнији од источних народа, тек тада он постаје расна аномалија са којом је веома тешко изборити се. Домаћин никад не зна која ће страна његове природе када да проради (Kipling 1918: 78).

Ове прве речи приповетке, којима се на сцену уводи Диркович, указују на то да је Киплинг Русе видео као оријенталце, упркос томе што су Руси бео народ чија је колевка у Европи и који су своју мисију у Азији видели као цивилизаторску мисију Европљана међу Азијатима, мисију коју су, како су они веровали, обављали хуманије од Британаца и других западних народа (Vdovin 2014: 115). Међутим, по Киплинговој слици Руса као силе која прети британској превласти у Јужној Азији, примећујемо да њихов опис није беспомоћно феминин, тј. инфантилан, нити да се у њему Русима настоји одузети право на аутономију као што је то случај са Киплинговим (и не само Киплинговим) оријенталистичким дискурсом у вези са тамнопутим народима Азије. Оно што видимо јесте страх од Руса (русофобија), што ће рећи да Киплингов оријенталистички приказ Руса није баш саидовски, да је другачији од стандардног оријенталистичког приказа источних народа у западној књижевности, те би га зато требало посматрати засебно, иако не сасвим одвојено од класичног саидовског оријентализма. Можда би, у светлу посебног смештања Руса између Запада и Истока, али очито на страну Истока („најзападнији од источних народа“), било разумно, у области друштвених наука, створити и један нови термин, можда некакав „русијанизам“, за ову прилику, по узору на већ постојећи оријентализам и балканизам, с обзиром на то да су негативни, стереотипни прикази Руса опште место не само у књижевности деветнаестог и раног двадесетог века, него и савремене филмске уметности и нарочито медијског простора. Међутим, за тако нешто потребан би био научник са обавештеношћу и прилежношћу Едварда Саида или Марије Тодорове, али би било потребно и то да западни интелектуални кругови поштено признају да се у њеној култури Руси, кроз историју, укључујући и садашњицу, претерано демонизују, а то је нешто што је, с обзиром на приметну огромну одлучност Запада да истраје у свом изузетно интензивном антируском сентименту поводом текуће кризе у Украјини, веома мало вероватно. Стога ће нека шира обрада русофобних елемената у западној књижевности и уметности, као и неко чвршће утемељење западне русофобије у имагологији, филозофији и политичкој теорији морати да сачека још неко време. У сваком случају, јасно је да Киплингов приказ Руса, не као инфантилног народа коме треба чврста рука бенигног западног хегемона, него као малигног противника бенигним Англосаксонцима за контролу инфантилног Истока – што смо овде окарактерисали као приказ блиско везан за оријенталистички дискурс – постоји и у другим његовим делима, а о тим делима биће речи у наставку.

3. „Медвеђе примирје“ – „Медвеђе примирје“ је једна од многобројних Киплингових песама које се, према Данијелу Хадасу, могу разумети као

„репортажа у стиху“, као природан наставак новинарске делатности овог аутора, који се у својим делима, не само прозним него и поетским, увек трудио да буде сажет, да што боље привуче пажњу читалаца и да, уместо бављења апстрактним темама, осликава свакодневицу, и то политичку свакодневицу, при чему никада није оклевао да наступа као нескривени пропагандист и бранитељ британског колонијализма (HADAS 2023). Песма о којој говоримо веома је занимљива и сликовита и има двојако значење. Написана је као наратив у стиху и она, из ретроспективне визуре, описује доживљаје једног слепог и старог просјака, кашмирског домороца Матуна, који се приказује како у лов на дивље животиње испраћа беле (британске) ловце у свом родном завичају. Старац Матун свакој групи белаца која се намери да лови у његовом брдовитом родном крају на северу Индије приповеда једну те исту причу о томе како је он једном давно, „пре педесет лета“ (KIPLING 1907: 180), тешко настрадао у лову на једну конкретну животињу, медведа Адам-зада. Како каже, тог судбоносног дана, гонио је Адам-зада, „медведа који хода као човек“ (KIPLING 1907: 179), да би му се осветио за многе усеве и грла стоке што му их је овај био покрао и, када га је напослетку сустигао пред његовим брлогом, није имао срца да га упуца зато што се медвед, пред цеви напуњене пушке, усправио на задње ноге и саставио шапе као да моли за милост. Због Матуновог милосрђа, који је у медведу видео молећиво људско биће, Адам-зад се, скрушено склопљених шапа и спорим тетуравим ходом, Кашмирцу на крају довољно приближио да би га могао ударити шапом по лицу. Један снажан ударац је био довољан да Матун ослепи и да буде трајно унакажен, са ужасно искасапљеним лицем. Због страшне судбине коју је доживео заслугом сопствене милосрдности, стари Матун, успут тражећи милостињу од „безбрижних белаца“ (KIPLING 1907: 179), енергично их саветује да се, уколико сретну Адам-зада, не базирају на његову молећивост, него да га одмах упуцају својим напредним пушкама, напреднијим од обичне кремењаче којом је он својевремено ловио. Напросто, опрез је неопходан јер је медвед најопаснији онда када тражи милост: „Кад се направи к’о да милост тражи, к’о у молитви склопљених шапа, / То је опасности време – тад медвед примирје склапа“ (KIPLING 1907: 181). Из тог разлога, слепи просјак Матун изнова и изнова понавља своје наравоученије, стечено више него горким искуством, јер очито не жели да се и другима, тј. и британским ловцима, деси исто што и њему: „Приповеда поново и опет, почетак и крај исти му причи, / Примирја нема са Адам-задом, медведом што на човека личи (KIPLING 1907: 182)!“

Ова песма може се разумети на два начина. Први подразумева буквално схватање ове приче у стиху, односно њено схватање као наратива заснованог на стварном догађају. Међутим, то није занимљивије од два могућа тумачења, већ је занимљивије оно друго које подразумева „Медвеће примирје“ као критику Русије. То да се ова песма може разумети и метафорички, а не само дословно, доказује писмо Радјарда Киплинга упућено пријатељу Мо-

берлију Белу 12. септембра 1898. године, у коме је аутор све недвојбено објаснио (HAMER 2007; PINNEY 1990: 349).

Како наводи Мери Хејмер, стимулус за писање „Медвеђег примирја“ Киплинг је нашао у дипломатским чаркама које су у 1898. години постојале на релацији између Британаца и Руса на Далеком истоку или, тачније, на североистоку Кине, у најсевернијим деловима Жутог мора, где су ове две империјалне силе, баш као и у другим деловима Азије, биле у сукобу око колонијалних поседа (HAMER 2007). У то време, у Средњој Азији се ситуација била мало примирила зато што су 1895. године Британска и Руска империја потписале Протоколе Памирске граничне комисије, односно правне акте којима је постигнут договор о трајном узајамном разграничењу са прецизно уцртаним независним Авганистаном као тампон зоном између два царства, што је касније потврђено и Англо-руским пактом из 1907. године, када је успостављањем савеза између Британије и Русије, а против све више нарастајућег немачког милитаризма, званично окончана Велика игра (GELB 1983: 131; NORRICK 2001: 519–520).

У завршним годинама деветнаестог века трајала је колонизација Кине, која никада није колонизована у целости, али су током колонијалне ере највише поседа у тој земљи имале Британија и Русија. Док је Русија свој колонијалистички пројекат (на првом месту изградњу железнице) вршила на северу Кине, у Манџурији, Британија је господарила многим деловима југоисточне Кине. Најнапетија ситуација, у смислу империјалног сукоба између Енглеске и Русије на Далеком истоку, десила се 1898. године када је Русија заузела Порт Артур, а Британија, као директан одговор, Веј-Хај-Веј (Порт Едвард), место које је од Порт Артура раздвојено само једним мореузом који раздваја две најсеверније нише Жутог мора – Бохајско море и Корејски залив (VAN DIJK 2015: 324). Након што су Руси, недуго пред ово подизање тензија, били показали више добронамерних гестова у званичним дипломатским односима са Британијом, напетост је поново нарасла, па је Киплинг, као заклету русофоб још од практично средњошколских дана, осетио потребу да разувери одређене нерусофобне високе званичнике Британске Индије и Британске империје, да им стави до знања да њихова отворено исказана вера у англо-руско пријатељство нема реалних основа. Као директан повод за изношење става у „Медвеђем примирју“ да се Русима не може веровати чак ни када наступају пријатељски и срдечно, Киплингу је, према Хејмеровој, послужило то што су Руси, при заузећу Порт Артура, од Британије затражили да све своје бродове повуче из ове луке, као и то што се сазнало за велика руска улагања у своју ратну флоту, при чему је куповину нових бродова Русија договарала са Француском, Сједињеним Америчким Државама и Немачком, а не са Британијом као највећом светском поморском силом тог времена (HAMER 2007). Дакле, Киплинг је у недостатку отворених пријатељских поступака са руске стране у североисточној Кини видео потврду свога, већ чврсто увреженог, уверења (или предрасуде) да су Руси притворни и подмукли, и да пријатељско понашање користе као маску за подмукли

напад, па је, сходно својој посвећености британској империјалистичкој ствари, пожелио да тај свој став обзнани викторијанској јавности.

У контексту англо-руског сукоба на североистоку Кине, може се рећи да је Киплинг медвед Адам-зад, који „личи на човека“ и који „хода као човек“ (Kipling 1907: 179, 182), заправо метафора за Русе, Русију или, сасвим конкретно, руског цара, при чему су потоњи у песми „Медвеђе примирје“ приказани као перфидни антагонисти који глуме добронамерност и молећиво позивају на сарадњу, али заправо имају непријатељске намере и спремају мучки напад. Овакав приказ Руса као подмуклих, а Енглеза као оних чије се поштење подразумева и из чије се перспективе одмерава етичка исправност других, типичан је био за викторијанску Британију и нарочито за Киплинга као човека који је можда боље и упечатљивије но ико други од његових савременика овековечио англосаксонистички и русофобни *zeitgeist* Енглеске деветнаестог века.

Иако је, према тврдњама Мери Хејмер, „Медвеђе примирје“ мотивисано англо-руским сукобом на Далеком истоку, мишљења смо да се ова песма може схватити и у контексту англо-руског сукоба у Средњој Азији, нарочито с обзиром на то да су описани догађаји у њој смештени на западно предбрђе Тибета, што отприлике одговара граничном подручју између Централне и Јужне Азије. Уколико би се тако посматрало ово дело, могло би се рећи да стари и слепи просјак Матун симболизује јужноазијске и средњоазијске домороце којима је потребна заштита од Руса као „злих“ колонизатора (метафора/симбол за Русе је човеколики медвед Адам-зад), и то заштита од Британаца као „добрих“ колонизатора (симбол за Британце су бели ловци од којих Матун проси и којима се пријатељски обраћа са саветима и упозорењима у вези са ловом на медведа). Овако схваћено, „Медвеђе примирје“, поново, отелотворује англосаксонизам, односно мит о Енглезима и Американцима као најнапреднијим представницима људске врсте који су изнад свих других раса и народа, укључујући и преостале беле народе, међу којима и Словене, тј. Русе, који се овде представљају као претња по тријумф „супериорне англосаксонске расе“ и као претња за то да савремени „Англосаксонци“, као наводно најспособнији од свих белих колонизатора, добију прилику да у бескрај цивилизују и воде многобројне народе огромног азијског континента. Другим речима, у „Медвеђем примирју“ видимо, за Киплинга, али и за многе викторијанске мислиоце, уобичајен приказ азијских урођеника као слабића којима је потребна заштита од наводно лукавих и мржњом задојених Руса, а та заштита има да се тражи и добије само од Британаца као наводно бенигних, витешких и великодушних заштитника нејаких.

Оваква слика, наравно, баш као и она из приче „Човек који је био“, веома је пристрасна и, без обзира на то што нема сумње да је и у руском империјалистичко-колонијалистичком подухвату било и те како много суровости и изабљивања, исто тако нема сумње ни да британски колонијализам није уопште био искључиво беневољентан. Стога помало претерано и несамокритично изгледа истовремени опис белих ловаца, а заправо Енглеза, као људских

бића, и медведа Адам-зада, а заправо Руса, као „чудовишног [...] створа“ који представља некакву ужасавајућу мешавину звери и човека (медвеђе обличје али усправан, двоножан људски став са шапама склопљеним као човек кад моли за милост), те као бића са „малим, свињским очима“ које својим молећивим ставом прикрива своју „мржњу и лукавство“ (KIPLING 1907: 180, 181). Алузија на Русе је више него очигледна с обзиром на то да је и у оно време, баш као данас, симбол Русије био медвед, па се отуда с правом може рећи да је Киплинг веома уметшно употребио домородачке приче и њихов фолклор⁶ за своје свесне политичко-пропагандне циљеве. Закључку о Киплинговој уметности у мелодичном, стихотворачком приповедању оваквих прича не смета чак ни то што се, у естетском смислу, „Медвеђе примирје“ не може баш сматрати лепим, а због тога што исказује снажну нетрпељивост према једној нацији.

У контексту дехуманизације, односно анимализације или бестијализације Руса у „Медвеђем примирју“, које је прилично дегутантно, може се, занимљиво, успоставити паралела између антируског (русијанистичког?) и балканистичког дискурса на Западу, будући да је, како у књизи *Имагинарни Балкан (Imagining the Balkans)* наводи Марија Тодорова, приказ балканских Словена, а нарочито Бугара, односно бугарских сељака, као медведа био присутан у свести западних народа деветнаестог века (TODOROVA 1997: 101). У сваком случају, иако се чак ни данашњи читалац не мора много да труди да би увидео, у метафору заогрнут, русофобни дух „Медвеђег примирја“, јасно је да се исти тај русофобни и расистички англосаксонистички дух још јасније види у Киплинговом најчувенијем и најуспешнијем роману *Киму*, у коме је на најдословнији и најдиректнији начин приказан сукоб представника британског и руског империјализма у контексту Велике игре као борбе за превласт над Централном и Јужном Азијом.

4. *Ким* – Роман *Ким* носи назив по свом главном јунаку, чије пустоловине широм Индије прати. Главни јунак дела је тинејџер Ким или, пуним именом и презименом, Кимбал О’Хара, чији су родитељи били Ирци у служби британске колонијалне власти у Индији, али су преминули много рано у његовом детињству, тако да је он, ни не запамтивши их, одрастао међу домороцима, одгојен од стране једне индијске жене. Роман описује Кимове доживљаје од тренутка када се овај бистроумни и сналажљиви дечак, у коме се сустичу Исток и Запад, упознаје са једним старим тибетанским ламом,

⁶ Када говоримо о домородачким причама и фолклору, не мислимо само на то да се „Медвеђе примирје“ може разумети као истинита прича (како је већ поменуто), него и на то да је име Киплинговог медведа *Агам-Заг* одабрано у складу са једним локалним кашмирским веровањем да су медведи настали од људи, претворених у тај животињски облик за казну зато што су једном приликом одбили гостопримство неком светом човеку (*Агам-Заг* може да се преведе као *Агамов син*, а Адам је, као што је познато, први човек на земљи према библијском предању) (BEWLEY 1956: 16).

пристиглим са севера у његов родни град Лахор. Тада дечак постаје старчев *чела*, односно ученик и пратилац на путу ка испуњењу његове животне мисије као будистичког калуђера, а то је проналазак такозване Реке Стреле, која је, према предању, изврела на месту где се једна стрела одапета из лука Буда (Гаутаме Сидарте) једном давно беше приземљила. Та имагинарна света река, у чије постојање лама чврсто верује, наводно чисти од греха и ослобађа од непрестаног циклуса реинкарнације, тј. враћања у живот који је пун нелагоде, те на тај начин омогућава остварење највишег циља једног будисте – трајни излазак из Точка живота и коначно ослобођење од патње. Док прати и опслужује старог, доброћудног и благородног ламу у потрази за просветљењем, млади Ким успева да открије своје право порекло, стиче образовање у једној енглеској школи у Индији и постаје британски агент у Великој игри. Конкретно, укључује се у акцију спречавања руских агената да подбуне две провинције на крајњем брдовитом северу Британске Индије – реч је о државицама Хилас и Бунар. Паралелно обављајући две веома захтевне функције, и то са великим успехом, Ким проналази свој идентитет, који је несумњиво западни, европски, али који подразумева веома добронамеран, заштитнички став према колонизованим народима Индије и хималајског потеза као баштиницима источњачког идентитета. Киплингов Ким, заправо, намеће се као лик кроз чији се карактер и доживљаје реализује Киплингова проимперијалистичка пропаганда, те се оријенталистичка слика Индије на један веома занимљив, синестезијски начин, који је пун разних боја, мириса, звукова и свакојаких детаља, на начин за који чак ни Саид, иако заклет антиколонијалиста, није могао да каже да је неестетски, афирмише и подржава (SAID 1994: 161–162).

Суштински, ликови у *Киму* се, као и у претходна два анализирана дела, могу поделити у три табора. На првом месту, ту су бели представници британског империјализма, међу којима централно место има дечак Ким, на другом месту су двојица представника руског империјализма, а на трећем месту, ту су представници домородачких народа Јужне и Средње Азије за власт над којима се надмећу британски и руски империјалисти. Припадници првог и трећег табора приказани су као сложни и добро организовани у својој намери да од руског експанзионизма бране Индију, при чему им у том подухвату ни најмање не сметају њихови неједнаки друштвени положаји, као ни њихова расна, етничка и верска различитост (од агената на терену, Ким је Ирац, учени Хари Бабу је Бенгалац секуларне филозофске оријентације, трговац коњима Мабуб Али је Патан, односно Паштун, и муслиман, док је лама који, руку на срце, у Великој игри учествује потпуно несвесно Тибетанац и будиста; од агената који британским операцијама у Великој игри учествују ван терена, тако рећи из канцеларије, ту су Енглези, пуковник Крејтон, као врховни руководилац, и г-дин Лурган). Сложност свих етнички и верски разнородних учесника Велике игре на британској страни, односно добровољност са којом тамнопути агенти служе својим белим, енглеским руководиоцима, јасно показује пишчеву намеру да Британце

прикаже као добре, правичне владаре Индије, као властодршце који у Индију не доносе само благодети индустријске цивилизације, него и праведне законе и мудру, правичну, добронамерну управу, што су, како се стиче утисак, вредности које се домороцима допадају.

Још један доказ о хармонији између британских колонијалиста и индијских поданика енглеске круне (односно, између припадника првог и трећег табора ликова, како смо их овде представили) јесте један времешни индијски ветеран великог Сипојског устанка из 1857. године кога лама и Ким срећу у ранијој фази свога путовања широм северне половине Индије, а који је у том крвавом рату служио у британској колонијалној војсци, борећи се против побуњених сипоја. Тај стари ветеран буну својих сународника против Британије назива „лудошћу“ (Kipling 2009: 73), критикује је и с поносом истиче своје заслуге у том рату на страни енглеске војске, своје ордење које је тада, пре више деценија, зарадио (радња романа дешава се крајем деветнаестог века), као и чињеницу да сада има тројицу синова војника у служби Енглеске. Дакле, Индија из Киплинговог романа јесте земља благодатања у којој су друмови безбедни, земља се вредно и у миру обрађује, домороци различитих етноса и вера добровољно служе британским властима, док, при томе, осуђују бунт својих сународника из прошлости, надајући се да се тако нешто, за добробит саме Индије, никад више неће поновити.

Овај просперитет Индије под британском управом настоје да поремете двојица агената у служби руског цара, од којих је један Рус а други Француз (други табор ликова из наше поделе ликова по групама). Ова двојица агената, чија етничка хетерогеност можда одражава британски страх још од Наполеонових времена да би им се здруженим руско-француским војним подухватом могла одузети Индија (Норкирк 2001: 2–3), најпре успевају да против британских власти окрену двојицу локалних раца на крајњем северу, у провинцијама Хилас и Бунар, а затим настављају даље на југ са жељом да што више подршке међу домороцима и локалним моћницима стекну за идеју о замени британске власти руском, која би, према руском плану, имала да буде реализована инвазијом руске војске са севера, из Средње Азије. Међутим, руски планови бивају осујећени, понајвише заслугом Кима, који у директном сукобу са агентом руске народности успева да непријатељским шпијунима одузме килту, односно корпу у којој се налазе све њихове теренско-истраживачке справе, мапе, као и дипломатска кореспонденција са различитим странама, нарочито са рацама Хиласа и Бунара, чиме се, практично, не поништава само њихов целокупни претходни осмомесечни шпијунски рад на освајању Индије, него се у доброј мери и предупредује и спречава њихова даља штетна активност.

Кључни моменат англо-руског сукоба у *Киму*, а за право на власт над домороцима Јужне Азије, јесте тренутак када се у брдима Ладака, покрајине на крајњем северу Индије која је одмах уз Кашмир и која практично чини предбрђе Тибета, састају, на једној страни, Ким и стари лама и, на другој, двојица руских агената заједно са Хари Бабуом, при чему овај корпулентни,

гојазни Бенгалац наступа као преводилац и водич руских шпијуна на северноиндијским брдима и планинама, све глумећи како ради за њих, а заправо радећи у интересу британских власти заједно са својим млађим колегом Кимом. У том тренутку долази до физичког сукоба зато што руски агент руске националности не прихвата одречан одговор ламе на његов захтев да му стари монах за новац прода својеручно израђено уметничко дело, један велики предивни шарени свитак на коме је сликовно приказан Точак живота као темељни концепт будистичке метафизике. Након што се, услед трзања свитка од стране руског агента, слика Точка живота поцепала – што је огромна увреда не само за ламу него и за кулије, односно домородачке слуге који као носачи терета прате Руса и Француза – Рус још и удара старог ламу по лицу. Тада разјарени Ким, бранећи ламу, свога старог учитеља кога је током заједничког путовања много заволео, скаче на Руса и, скотрљавши се са њим у рвачком захвату низбрдо, успева, не само да га добро повреди, него и да њему и његовом француском сапутнику украде корпу са њиховим драгоценим документима и мапама.

У тој ситуацији, Ким, тиме што успева да одбрани част старог ламе и да успешно обави задатак присвајања инкриминишућих докумената о руским активностима у оквиру Велике игре, показује да није дете, већ зрео млад човек, способан да се стара и о себи и о другима и да чак и учинковито служи држави. Међутим, још важније, он открива англосаксонистичке тежње Киплинга, и то упркос томе што је Ирац, а не чистокрвни Енглец, припадник „супериорне расе“. Наиме, тиме што млади Ким, који још није достигао пуну физичку зрелост и снагу, не оклева да се физички обрачуна са једним зрелим мушкарцем, крупнијим од себе, у праведној заштити слабијег и недужног, потврђује се, из Киплингове визуре и на услован начин, морална супериорност англосаксонске расе у односу на руску, наводно оријенталну. Условност о којој говоримо односи се на то што млади Ким није дословно Енглец (Англосаксонац), али, уколико се узме да је он бели Европљанин и лојални слуга енглеског империјалистичког интереса, може се, на један посредан начин, говорити и о Киму као Англосаксонцу. Овакав благонаклон став према Ирцима, иначе, уопште није био карактеристичан за англосаксонистички амбијент позног деветнаестог века у Енглеској, с обзиром на то да је у то време уобичајено било мишљење да су Ирци, иако белци, другачија, нижа раса у односу на Енглеце, који, према таквом размишљању, имају право да Ирцима владају (HORSMAN 1976: 408; MacDOUGALL 1982: 97–99). Сами Киплинг, иначе, исказивао је помешана осећања према Ирској и Ирцима (НАМЕР 2014). Док је, с једне стране, изричито осуђивао Ирски републикански покрет као „издајнички напад на [Британску] империју“, с друге стране је ирски народ понекад својатао (НАМЕР 2014). То благонаклоно својатање нарочито је било истакнуто након погибије његовог сина Џона, који је погинуо баш у пуку „Ирски гардисти“ 1915. године на Западном фронту Првог светског рата (НАМЕР 2014). Међутим, на примеру Кима видимо да је Киплинг и пре тога умео да симпатише Ирце, а можда је важан разлог за то било ње-

гово пријатељство са лордом Робертсом, Ирцем који је у завршним деценијама деветнаестог века, па све до Првог светског рата, на чијем је почетку преминуо, важио за једног од најбољих и најцењенијих војсковођа Британског царства (HAMER 2014). Дакле, чини се да је Киплинг Ирце лојалне енглеској круни, односно такозване Англо-Ирце, сматрао расно равноправним са Енглезима, за разлику од антиенглески оријентисаних (углавном римокатоличких) Ираца, на које је вероватно, слично својим савременицима, гледао као на другачију, инфериорну расу, налик тамнопутим расама у прекоморским колонијама.

Што се тиче детаљнијег описа начина на који су Руси портретисани у овом роману, треба рећи да су они, или можда тачније он, пошто је само један од двојице руских агената по националности Рус, приказани веома једнострано, слично као у причи „Човек који је био“. Као у горе анализираној Киплинговој приповеци из 1890. године, и у *Киму* Рус, односно, руски шпијун, себе и своју нацију сматра западњачком те нацијом која треба да, уместо Енглеза, цивилизује источњаке јер, како у једном тренутку каже, упућујући на то да Хари Бабу оличава „Индију у транзицији“ и да представља „монструозни хибридикам Истока и Запада“: „Ми смо ти који умеју да се носе са оријенталцима“ (KIPLING 2009: 228). При томе, писац, како се чини, улаже сваки напор да покаже да је та самоувереност Руса у то да баш они најбоље умеју да се носе са источњацима неоснована зато што они често туку своје домородачке слуге, кулије, па чак и Хари Бабуа, кад год ови не би успели да удовоље њиховим захтевима, док, како се из романа стиче утисак, Енглези не поступају насилно према потчињеним домороцима.

Осим што је згрожен над тиме како Енглези обављају своју цивилизаторску мисију у Индији, руски агент такође говори о великим амбицијама своје државе, при чему користи готово исте речи као и руски лик из приче „Човек који је био“. Тачније, он, баш као и козак Диркович, са једом изјављује – „Ми још нигде нисмо оставили трага“ – те, видевши смирени мудрачки поглед тибетанског ламе док Киму објашњава сваки од сегмената на слици Точка живота, незадовољно изјављује како тај лaмин поглед у њему изазива осећање да је његов руски народ „млад народ“ (KIPLING 2009: 229). Дакле, Киплинг свог главног зликовца у роману приказује, слично Дирковичу, као искомплексирану личност која пати због тога што Руси још увек нису оставили никаквог трага као цивилизатори међу Тибетанцима и Индусима, као и због тога што, баш из тог разлога, они немају, попут домородаца или попут Енглеза који су међу њима већ дуго присутни, статус старог народа. Треба ове речи руског шпијуна упоредити са речима Дирковича из приче „Човек који је био“ када каже „ми још нисмо оставили ама баш никаквог трага овде“ и „склоните се, стари народи“, којима наговештава навалу Руса и то да ће они заменити ове „старе“ народе као јачи и виталнији од њих. Није тешко приметити да је оваква представа Руса веома пристрасна и необјективна, пре свега зато што Руси, иако можда немају толико стару културу као што је имају хиндуисти и будисти, свакако нису народ без традиције и

древности, а затим и због тога што њихово колонијално царство није, уистину, ништа млађе од британског – и Енглези и Руси су започели експанзионизам у шеснаестом веку (ANON. 1; ANON. 2). Стога се намеће закључак да је слика Руса као завидних, патолошки амбициозних и бескрупулозних у остваривању својих амбиција (епитет „бескрупулозни“ се више него једном користи за Русе у роману) више Киплингово стереотипно виђење главног политичког ривала Британије у деветнаестом веку неголи реалан приказ Руса и Русије.

Дакле, Киплингов приказ англо-руског сукоба прилично је неправичан, русофобан и у складу са званичним ставовима викторијанског политичког и интелектуалног естаблишмента, који је готово једногласно подржавао идеју о англосаксонској расној супериорности у односу на све друге народе света, беле или тамнопуте, идеју о којој су у својим делима писали и „научно“ је образлагали Џорџ Коум, Томас Карлајл, Томас Арнолд, Роберт Нокс, Чарлс Вентворт Дилк и још многи други (HORSMAN 1976: 398, 399–402, 405–407; MACDOUGALL 1982: 99). Нарочито је занимљиво то што се Руси приказују као народ који себе одређује као западњачки а, опет, по томе како је портретисан, намеће се као суров и деспотски, што одговара Оријенту. Такав необичан статус Руса у западној култури, чини се, заслужује више пажње, с обзиром на то да негативни описи Руса, овакви или мало другачији, нису само присутни код Киплинга, него су веома честа појава у западној књижевности и уметности у протекла два века.

5. ЗАКЉУЧАК – Три анализирана Киплингова дела у овом раду – прича „Човек који је био“, песма „Медвеђе примирје“ и роман *Ким* – приказују англо-руски сукоб у контексту геополитике деветнаестог века на један пристрасан и пропагандистички начин који је потпуно у складу са виђењем тог геополитичког сукоба из визуре викторијанских Британаца. С једне стране, Енглези и Англо-Ирци приказани су веома позитивно, као људи који су храбри и витешког карактера, који су спремни да се боре за правду и да се, баш као у песми „Терет белог човека“ („The White Man's Burden“), жртвују за добробит својих колонизованих народа у Азији. Изразито позитиван приказ Енглеза код Киплинга рефлектује англосаксонизам као идеологију расизма, која је била жива током деветнаестог века и према којој потомци средњовековних Англосаксонаца имају посебан дар за демократију, егалитаризам, правду, морал и посебну свест о слободи, што им наводно даје за право да шире свој животни простор, да колонизују „инфериорне“ домороце и да их уче да служе наводно најцивилизованитој и, у сваком погледу, најнапреднијој раси на планети.

С друге стране, Руси су представљени као зликовци, као народ који жели да пошто-пото уместо Енглеза буде владар и цивилизатор многобројних азијских „нецивилованих“ урођеника и који у остваривању својих експанзионистичких амбиција нема никаквих скрупула. Уз то, Руси су портретисани као сурови према домороцима Централне и Јужне Азије којима

желе да господаре, што их, како би Киплинг желео да убеди читаоца, аутоматски дисквалификује као добро решење за владавину над средњоазијским и јужноазијским народима.

Занимљиво је то што Киплинг Русе представља као источњаке (оријенталце) који сами себе доживљавају као западњаке (окциденталце). Такав поглед на Русе омогућава употребу Саидове дихотомије Окцидент : Оријент као смишљено исконструисаног дискурса у западној књижевности којој је циљ да оправда и афирмише господарење наводно супериорног Запада над наводно инфериорним Истоком. У том контексту, примећујемо да Руси (чији је, иначе, источњачки културни карактер упитан, с обзиром на то да су они ипак европски, хришћански народ са великим колонијалним поседима у Азији) нису приказани баш саидовски будући да Саидов оријенталистички дискурс о народима Истока подразумева њихову инфантилност или фемининост и потребу да се о њима стара некаква очинска или мужевна фигура у виду зрелих и рационалних западњака (Британаца). Руси су код Киплинга приказани као претња по енглеску (западњачку) превласт над источним народима, као малигни хегемони (за разлику од Енглеза као „бенигних“ хегемона), као оријенталци који хоће да владају другим оријенталцима, које сматрају нижим од себе, а за шта, према Киплингу, немају способности јер су и сами сурови, деспотски оријентисани и недовољно рационални баш као и народи којима желе да господаре. Нарочито необјективно делује приказ Руса као људи са комплексом инфериорности, односно свешћу о наводном одсуству традиције у сопственој нацији, која се жели надокнадити војном експанзијом науштрб наводно „старијих“ и традицијом богатијих народа какав су Енглези.

Иако Киплинг приказује Русе на један начин који баш не одговара класичном саидовском оријенталистичком дискурсу, односно као народ којим не треба овладавати као што је потребно овладавати домородачким народима Азије, него који треба сузбијати да би се властито господарење азијским народима могло реализовати несметано, то свакако не значи да овај оријентализам који је везан за Русе треба посматрати као потпуно одвојен од саидовског оријентализма. Наиме, и у западном приказу Руса, баш као и у западном приказу тамнопутих народа Азије, у жижи пажње је тежња да се господари „нецивилизованим“ народима Азије, с том разликом што се у оријенталистичком приказу Руса види спољња претња по енглеску (западњачку) превласт над Азијатима, а не њено оправдање изнутра, наводном неспособношћу азијских народа за самоуправљање. Дакле, оријенталистички дискурс о Русима везан је за класични саидовски оријенталистички дискурс о, рецимо, народима Блиског истока и Јужне Азије, јер и један и други имају исти циљ који постижу на различите начине, а тај циљ јесте одбрана тезе о супериорности и о максималној бенигности енглеског хегемонизма над домороцима Истока. Међутим, иако имају исти циљ, ова два дискурса нису иста баш зато што користе различите начине за постизање циља. Због тога би било могуће говорити о некаквом „русијанизму“ у вези са приказом

Руса у, не само Киплинговој књижевности, него и уопште, у књижевности, уметности и медијима на Западу у претходна два века, што је термин који смо у овом раду предложили по узору на, рецимо, Саидов индијанизам као подтип његовог оријентализма, или по узору на балканизам Марије Тодорове као имаголошки појам блиско повезан са оријентализмом. Међутим, за утемељивање таквог концепта у имагологији, науци о књижевности и друштвено-хуманистичким наукама уопште било би потребно још много рада, знатно више но што је уложено у ову студију. У сваком случају, нема сумње да би за утемељење таквог појма имало довољно материјала с обзиром на прилично интензиван антируски сентимент који готово непрекидно постоји на Западу још од како је Русија крајем осамнаестог века ступила у решавање такозваног Источног питања као велика империјална сила. Такође нема сумње ни у то да, како је овај рад показао, Киплингова слика о Русима јесте једна слика о другости, и то мрачној другости, против које се бори „светло“ сопство (Британци) за надмоћ у светској геополитици, односно за пројектовање моћи над азијским тамнопутим народима, а то је сасвим довољно да ту слику назовемо русофобном.

На крају, треба истаћи да је Киплинг дефинитивно релевантан и данас, с обзиром на то да је данашњи свет директан наследник ондашњег света с краја деветнаестог века у том смислу што се и данас, као онда, главна геополитичка борба води између англосаксонских народа и Руса, с том разликом што данас англосаксонски народи не наступају сами, већ стоје на челу заједнички окупљене Западне цивилизације, док, на другој страни, поред Русије, и Кина данас фигурира као велика сила Истока, што у Киплингово време није био случај. Још једна разлика у односу на ондашње прилике у светској политици јесте то што данас, барем у формалном, реторичком смислу, више нема расистичких или колонијалистичких концепата какви су били англосаксонизам и света Русија, али зато постоје њихови потомачки облици, а то су, у случају Запада, идеја о изузетности западне либералне демократије и о потреби ширења такве демократије и „одбране“ (крајње селективно схваћених) људских права свуда у свету, па чак и војном агресијом, а, у случају Русије, идеја о Руској Федерацији као једној од предводница такозване „глобалне већине“ супротстављене такозваном „колективном Западу“. Ови, чисто политички и, формално гледано, нерасистички концепти данас мотивишу и једну и другу страну у борби за превласт у свету која од 2014, а нарочито од 2022. године, поново потреса свет једним хладноратовским земљотресом, баш као што је то био случај током Велике игре (која се незванично сматра претечом Хладног рата) у деветнаестом веку и у периоду од 1945. до 1990. године, када је званично трајао Хладни рат.

Данашње политичке прилике и реакције данашње интелигенције у доброј мери одсликавају реакције интелигенције у току деветнаестог века са обе стране великог западно-источног геополитичког сукоба, а реакције о којима говоримо јесу оне које показују ратоборност, тврдоглавост, непомирљивост и неспремност на компромис и самоодрицање ради већег добра

званог мир у свету. Сличност између данашњег политичког контекста и политичког контекста Киплинговог времена потврђује истину о ирационалној природи човека, што је теза коју су на видело дана изнели интелектуални делатници попут Фројда и Јунга, између осталих. Стара убеђења о човеку као рационалном бићу које су у филозофији устоличили Декарт, Бејкон и многобројни просветитељи седамнаестог и осамнаестог века клецају пред јасним чињеницама и доказима о томе да је човек биће које се пре свега води својим анималним поривима, себичношћу и, на крају крајева, ирационалним и митским, а не рационалним светоназорима, јер, како би се рекло, кључне идеје водиле данашњих великих сила нису ништа друго него исте оне митске идеје водиле ондашњих великих сила, исти они стари митови (англосаксонизам и света Русија), само што су сада заогрути у друкчије рухо.

У том целокупном контексту, који не даје много наде у светлу будућност људског рода, Киплинг, упркос неоспорно бриљантној приповедној вештини и изузетном смислу за детаље, представља оличење вредности које данашњем свету никако нису потребне, а то су ксенофобија, етноцентризам и убеђеност у посебност своје нације, односно у њено право да управља другим нацијама зарад некаквог апстрактног, субјективно схваћеног, бољитка човечанства. Другим речима, колико год Киплинг био вешт и као песник и прозни писац, он ипак заговара идеје које, у данашњем контексту, не иду у прилог светском миру, а тај мир је данас потребнији него икада пре, зато што само од способности свих светских народа да сарађују и у страну гурну своје међунационалне несугласице зависи опстанак људске врсте у ситуацији када постоји велика еколошка претња звана глобално отопљавање. Из тог разлога, може се закључити да је ради, не бољитка, већ опстанка човечанства важно да у свету буде што мање киплинговских, империјалистичких тенденција, при чему мислимо на то да што мање таквих тенденција треба да буде на обе стране текућег геополитичког сукоба, а не само код такозваних англосаксонских нација које је Киплинг фаворизовао и заступао.

Све ово, наравно, не значи да Киплинга треба демонизовати, а његов опус (у коме, иначе, има много тога вредног) омаловажавати. Напротив, Киплинга треба посматрати као веома драгоценог аутора који је оставио обиман и веродостојан запис о времену у коме је живео, па самим и тим и као интелектуалца чијом заслугом данас можемо нарочито добро да разумемо епоху Британског мира (*Pax Britannica*) коју је он описивао, а, разумевајући ту епоху, ми разумевамо и данашњу епоху Америчког мира (*Pax Americana*), која је директан наследник епохе којој је телом и душом припадао Радјард Киплинг. На крају крајева, то што је политичко-идеолошку срж Киплинговог дела чинио империјализам као идеја која не може имати велику допадљивост међу већином данашњих људи, који теже правди и колико-толико етичним односима међу државама и народима света, могуће је посматрати и са благонаклоношћу. Потребно је само присетити се тога да понекад пут до исправних вредности води преко познања оних вредности које нису исправне. Ако се тако ствари поставе, и Киплингове политичке идеје могу

деловати много мање недопадљиво, па се у његовом веома маштовитом, занимљиво исприповеданом и римски и метрички савршено уклопљеном делу може лакше уживати.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ANON. 1. "British Empire". *Encyclopedia Britannica*, 12 February 2024. <<https://www.britannica.com/place/British-Empire>>. 09.05.2024.
- ANON. 2. "Russian Empire". *Encyclopedia Britannica*, 11 March 2024. <<https://www.britannica.com/place/Russian-Empire>>. 09.05.2024.
- BEWLEY, B. J. "Adam-Zad". *The Kipling Journal* XXIII.117 (April, 1956): 16. *Kipling Society*. <<https://www.kiplingsociety.co.uk/wp-content/uploads/pdf/KJ117.pdf>>. 10.05.2024.
- CHERNAVSKY, Michael. "'Holy Russia': A Study in the History of an Idea". *The American Historical Review* 63.2 (Apr., 1958): 617–637. *JSTOR*. <<https://doi.org/10.2307/1848883>>. 09.05.2024.
- GELB, Michael. "Anglo-Russian Rivalry in Central Asia, 1810–1895, by Gerald Morgan, epilogue by Geoffrey Wheeler, London: Frank Cass and Co., Ltd., 1981". *UCLA Historical Journal* vol. 4 (1983): 130–132. <https://escholarship.org/uc/item/1835h23d>. 07.05.2024.
- HADAS, Daniel. "Rudyard Kipling's Poetry: A Personal Assessment". *Kipling Society*, 2023. <<https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rudyard-kiplings-poetry.htm>>. 08.05.2024.
- HAMER, Mary. "The Truce of the Bear: Notes". *Kipling Society*, 2007. <https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_trucebear1.htm> 08.05.2024.
- HAMER, Mary. "The Irish Guards: Notes". *Kipling Society*, 2014. <https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_irishguards1.htm> 08.04.2024.
- HOPKIRK, Peter. *The Great Game: On Secret Service in High Asia*. Oxford University Press, 2001.
- HORSMAN, Reginald. "Origins of Racial Anglo-Saxonism in Great Britain before 1850". *Journal of the History of Ideas* 37.3 (Jul. – Sep., 1976): 387–410. *JSTOR*. <<https://doi.org/10.2307/2708805>> 01.04.2023.
- KIPLING, Rudyard. "The Truce of the Bear". *Collected Verse of Rudyard Kipling*. New York: Doubleday, Page & Company, 1907, 179–182.
- KIPLING, Rudyard. "The Man Who Was". *Soldier Stories*. Garden City, New York: Doubleday, Page & Company, 1918, 78–100.
- KIPLING, Rudyard. *Kim* (with an Introduction by Cedric Watts). Ware, Hertfordshire, UK: Wordsworth Editions Limited, 2009.
- MACDOUGALL, Hugh A. *Racial Myth in English History*. Montreal: Harvest House Ltd. & Hanover (New Hampshire): University Press of New England, 1982.
- MCGIVERING, John. "The Man Who Was: Notes". *Kipling Society*, 2006. <https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_manwhowas1.htm> 01.04.2024.

- PINNEY, Thomas (ed.). *The Letters of Rudyard Kipling, Volume 2: 1890–1899*. Iowa City: University of Iowa Press, 1990.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford University Press, 1997.
- VAN DIJK, Kees. “The British Reaction: Wei-Hai-Wei”. *Pacific Strife: The Great Powers and Their Political and Economic Rivalries in Asia and the Western Pacific, 1870–1914*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, 317–336. <<https://doi.org/10.1515/9789048516193-017>>. 06.04.2024.
- VDOVIN, Alexey. “Formulating the ‘Russian Idea’. Russian Writers and the Nationalization of Patriotism during the Crimean War (Maikov, Goncharov, Pisemsky)”. *Russian National Myth in Transition*, Acta Slavica Estonica VI, University of Tartu Press, 2014, 107–120. <<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/53125>>. 08.05.2024.
- WILSON, Angus. *The Strange Ride of Rudyard Kipling*. London: Penguin, 1977.
- ZABIRKO, Oleksandr. “The Concept of Holy Rus’ in Russian Literary and Cultural Tradition: Between the Third Rome and the City of Kitezh”. *Entangled Religions* 13.8 (2022): paras. 1–103. <DOI: 10.46586/er.13.2022.9964>. 09.05.2024.

Goran J. Petrović

ANGLO-RUSSIAN ANTAGONISM IN THE LITERARY OEUVRE OF RUDYARD KIPLING: AN IMAGOLOGICAL AND IDEOLOGICAL PERSPECTIVE

Summary

This article explores the topic of the 19th-century Anglo-Russian conflict in Asia in three works by Kipling – his story “The Man Who Was”, his poem “The Truce of the Bear”, and his novel *Kim*. Herein, the respective images of the English and the Russians are studied (which is the imagological aspect of the article), as are the political ideas present in these texts (the article’s ideological aspect). When it comes to the imagological aspect of this article, the conclusion is reached that Kipling’s portrayal of the English, that is, British is very positive (the English as benign hegemony, as virtuous knights and protectors of natives in South Asia and parts of Central Asia), and that the portrayal of the Russians is very negative (the Russians as malign hegemony, unscrupled expansionists and oppressors of South Asian and Central Asian natives), so it is clear that the works analysed herein reflect Kipling’s personal support for British imperialism. When it comes to the ideological aspect of this article, the conclusion is reached that such a biased imagological representation of the British and Russians advocates Anglo-Saxonism as a 19th-century racist ideological concept supportive of the idea of British-American global hegemony, and, also, such an essentially Russophobic representation is brought into connection with Edward Said’s orientalism. As argued in the paper, in Kipling’s opus the Russians are portrayed as an oriental people, but not as a people that is childish or femininely weak

and in need of being ruled by masculine, superior Westerners (the British). The Russians are actually portrayed as a people that threatens to take over Britain's colonial possessions, and, as Kipling would argue, to the detriment of the colonised Asian peoples themselves. Because Kipling's portrayal of Russians is an unusual orientalist discourse (unusual because it is not in accordance with the basic Saidian definition of orientalism) and because the negative, stereotypical portrayal of Russians has been very commonplace in Western culture over the last two centuries, the author of this paper suggests that a separate imagological and theoretical concept be invented for the image of the Russians, a concept which, as the author proposes, following the model of Said's orientalism and Maria Todorova's balkanism, could be termed "russianism".

Др Горан Ј. Петровић
Филолошки факултет Универзитета у Београду
научни сарадник
goran.petrovitch@outlook.com

Др Милица М. Алексић

СТРАДАЊЕ И ПОБУНА У ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА *ЗЛОСТАВЉАЊЕ* (1946) И Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ *КРОТКА* (1876)

Рад представља компаративну анализу приповетке Иве Андрића *Злостављање* и приповетке Фјодора Михаиловича Достојевског *Кројка*, са аспекта трагичне судбине протагонисткиња. Страдањем у браку Аница и Кротка пролазе развојни пут од кротких и смерних до оних које се буне. Кротка се на више начина буну против свог тиранина, бирајући самоубиство као коначно избављење, док Аница пасивно реагује на злостављање све док напрасно не одлучи да напусти свог злостављача. Само злостављање последица је унутрашње несигурности јунака, те сукоба са друштвом или потребе за доказивањем своје вредности. Методе злостављања јесу ћутање и прича, у вези са којима имплицитни аутори користе различите наративне технике у тексту. У раду ће бити коришћени интерпретативни, психоаналитички и наратолошки метод.

Кључне речи: Андрић, Достојевски, злостављање, жена, страдање, побуна.

1. Увод. Иако су настале у распону од равно седам деценија на различитим књижевним просторима, приповетка руског књижевника Фјодора Михаиловича Достојевског (1821–1881) *Кројка* и српског књижевника Иве Андрића (1898–1975) *Злостављање* поседују велику поетичко-мотивску сличност. И Андрић и Достојевски својим објективним методом приказују уметничку слику света врло налик стварној, јер проблеми које они тематизују јесу универзални проблеми човека и друштва. Положај жене у породици и друштву, њена невидљивост као бића са властитим духовним и душевним животом и правом на слободу, актуелна су питања и у данашњем времену. Сложена психологизација књижевних јунака Достојевског, чији „реализам значи и неки пријелаз према модернизму” (Солар 2015: 238), као и модерност Андрићеве прозе, доносе психолошки портрет жене као бића са правом на побуну против угњетавања слободе од стране мужа-тиранина, те својеврсну деконструкцију патријархалног друштвеног система.

„За Андрића је жена неким својим особинама више човек од мушкарца, са више рањивих слабости и са видљивијим променама у животу, личност према којој је судбина немилосрднија” (ЈЕРЕМИЋ 1965: 17). Те наизглед обичне, мале жене у Андрићевој прози заузимају важно место; смештене у мале средине и под патријархалне назове, оне не могу досегнути своју срећу. Можда и најпознатији пример јесте јунакиња романа *На Дрини ћуприја* Фата Авдагина, која се против очеве воље и патријархалне послушности буну одласком у смрт. Самоубиство¹ ће, као најрадикалнији чин побуне, уметнички обрадити у својој новели *Кројка* и Фјодор Михайлович Достојевски, који је грађу за писање овог текста пронашао у стварном животу. Леонид Гросман (1974) бележи како је Русијом током 1876. прошао талас самоубистава, а Достојевски је искрено и дубоко жалио за сваком појединачном жртвом. Један такав случај посебно га је узнемирио – била је то Марија Борисова, млада кројачица која је допutoвала из Москве у Санкт Петербург у нади да ће, иако без икога свог, тамо живети мирно и од свог заната. Уместо тога, она се једног јутра убила скочивши са мансарде шестоспратнице, а у рукама је имала икону Мајке Божје. Дубоко потресен и узнемирен новинском вешћу о овом догађају, Достојевски је написао приповетку *Кројка* и објавио је у новембарској свесци *Пичичевој дневника* за 1876. годину.

2. Природа јунакиња. Јунакиња приповетке Достојевског, лишена властитог имена, именована је главном својом карактерном особином, по којој и читава приповетка добија наслов – Кротка. РМС (2011: 586) нуди тројачко објашњење одреднице *кројка*: „**1.а.** блаї, миран, њийом; смеран; њовучен, бојажљив, сїидљив (о човеку); који одражава њакве особине (о очима, лицу, изразу лица и сл.). **б.** који сїремно, без оїїјора њихваїа оно њїїо се од њїа ѡражи, ѡкоран, ѡслушан (о човеку или живоїїињи). **2.** блаї, ѡїїх, ѡїодан, ѡїїїїїан (о ѡїїроїи и ѡїїроїїним ѡїїавама)”. У приповеци Достојевског, значење наведено под б) биће доведено у питање. Онда када се једна *кројка* јунакиња буде побунила против мужа-тиранина, то ће непосредно довести до њеног слома, до негације њене природе, коју означавају кроткост, смерност, милост, питомост. Из перспективе јунака-приповедача, Кротка је виђена као „ужасно молода” (Достоевский 2018: 293), „добра и кротка” (293), „наивная” (309). Она је са таквих својих особина, али и младости и младоликости, веома налик детету, и стога и идеализована услед јунакове љубави (упркос мучењу), али и услед гриже савести, јер се приповедање² одвија након њеног самоубиства, за које јунак-приповедач зна да је крив.

¹ О самоубиству у Андрићевом књижевном делу, али и о самој психологији самоубиства, писано је у: Ђукић Перишић 2018.

² Приповедање је у студији Милице Николић (1975: 8) доведено у везу са необичним ауторовим жанровским одређењем приповетке *Кројка* као фантастичне приче, јер је дато у форми стенограма или приче-монолога: „Аутор назива фантастичном саму околност кондензованог репродуковања свег догађања ‘у неколико сати’, али не само то, за њега је

Лик Анице, јунакиње Андрићевог *Злостављања*, будући обликован путем нулте, а не унутрашње фокализације, није идеализован као лик Кротке. О Аници свезнајући приповедач говори непристрасно, најпре, на основу онога што говоре заједница и њен отац: да је „беснуља-побегуља која ‘тражи хлеба над погачу’” (Андрић 1978: 111) и да је због тога осуђена и одбачена од свих. Побуна је, дакле, оно што је прво речено о њој, да би се тек потом, ретроспективним приповедањем њен лик обликовао као лик кротке, благе и тихе девојке пре удаје, али уз наговештај некакве насилно утишане и примирене сексуалне и животне енергије:

„Ћутљива, висока и крупна, беле коже, бујне тамне косе и модрих очију мирна погледа, који не казује ништа од онога што њена велика али правилна и сочна уста прећуткују. Једна од оних стаситих и снажних девојака које се стално боје да развију и покажу своју лепоту и стиде се облика свога тела, обарају очи пред свачијим погледом и, кад су у друштву, припијају ногу уз ногу, грчевито стежу мишицама груди, све од неке болне потребе да се начине мање и слабије него што јесу, кад већ не могу да прођу нечујне и невидљиве поред људи” (Исто: 112–113).

Аница осцилира од кроткости до бујног темперамента, утишаног и умиреног пред назорима патријархалне околине. Онда када у браку више не буде могла да трпи злостављање, она напушта мужа-тиранина, у чему је њена побуна против страдања. И она и Кротка, дакле, пролазе развојни пут од кротких јунакиња до оних које се буне. Сложени карактери, оне у браку доживљавају такав преображај услед страдања и злостављања. Побуна у случају Кротке добија коначно обличје самоубиства као бег од неподношљивог живота, а у случају Анице – обличје напуштања мужа и развода брака, које се у патријархалној средини готово изједначава са самоубиством, јер одбегла жена постаје презрена и одбачена од свих, невидљива за друштво.

2.1. Пре брака. У психолошком, етнолошком и социолошком контексту, удаја је моменат иницијације у зрело доба, у коме ће иницијанткиња добити другачији друштвени статус, статус жене (ТРЕБЈЕШАНИН 1991: 229), али и постићи целовитост личности на путу индивидуације³. Она добија нови идентитет према свом мужу, али и мушкарац са женидбом побољшава свој друштвени углед. Ово чини брак иницијацијом у зрело животно доба као срећније, у коме и мушкарац и жена постају целовите личности и допуњају једно друго. Када се овој идеји о духовном расту и новом друштвеном

атрибут фантастичан синоним и за искидано, променљиво и контрадикторно причање главног јунака које открива сам процес мишљења, у сталном напору да се ‘мисли саберу у једну тачку’”.

³ Јунг (1977: 189, 190) индивидуацију одређује као: „postati pojedinačno biće, i ukoliko pod individualnošću podrazumevamo našu najintimniju, poslednju i neuporedivu jedinstvenost, postati svoja Sopstvenost (Selbst)”, а сврха овог процеса „није ништа друго до s једне стране ослобађање Sopstvenosti iz pogrešnog plašta persone, a s druge od sugestivne moći nesvesnih slika”.

статусу супружника придруже још и сиромаштво и тешке породичне околности Андрићеве Анице и Кротке Достојевског, тада њихов улазак у брак постаје још и социјално мотивисан. Андрићева Аница била је најстарије дете својих сиромашних родитеља, а по раној смрти мајке преузела је на себе бригу о оцу, брату и три млађе сестре.

„Није редак случај у нашим малограђанским породицама, где је отац удовац са много деце и мало прихода, да се најстарија сестра, узевши на себе улогу мајке, потпуно жртвује, остане у кући као њен добар дух и 'сахрани се' у темеље породице. [...] По нужди и по навици, такве девојке постају безлична, несавремена створења, неотпорна према туђим егоизмима, виртуози несребичности, увек спремне на сваку жртву и увек мучене осећањем да нису довољно дале ни учиниле. Пошто су угушиле у себи, у самом зачетку, природну женину тежњу за личном срећом, оне се жртвују за свакога и свако може да их искоришћује, али никоме нису довољне” (Андрић 1978: 113).

Чини се да би и Аница доживела такву судбину, да остане неудата јер уместо мајке брине о породици и домаћинству, али ју је лепота учинила видљивом за знатно старијег фабриканта, Андрију Зерековића. Његови мотиви за улазак у брак такође су социјалне природе, јер ће се и његов статус у друштву променити са женидбом. Некада шегрт и калфа, Андрија Зерековић с тешком је муком стекао статус газде; постепено је стицао иметак, купио кућу и покућанство, учврстио своју радњу. У том стицању газда Андрији су пролазиле године, тако да ће се Аницом оженити као постарији момак. „То је било оно што је он тражио, због чега је и ушао у године а није се оженио, и што је сада могао себи да допусти: лепа, крупна, чедна и послушна девојка. Утолико боље што је сирота” (Исто). Особине и модели понашања који су газда Андрију привукли ка Аници јесу, дакле, послушност, чедност, наученост на пожртвовање за породицу, навикнутост на сиромаштво. Тада женидба таквом девојком долази као важна надмоћ над њом, кроз свест о избављењу из мукотрпног живота у очевом дому, али је брак и Андријина самопотврда успеха, уклапање у друштвена очекивања по којима један угледан човек, поред богатства, мора имати и породицу како би сасвим био *īazga* у очима околине.

Пре удаје и јунакиња приповетке Достојевског *Кројка* била је сирота девојка, која је живела у још тежим условима него Андрићева Аница. Како су јој рано умрли родитељи, Кротка је живела код својих тетака попут Пепелуге; тетке су је малтретирале и тукле, приговарале јој чак и за храну коју би појела, да би најзад одлучиле да је продају неком дебелом педесетогодишњем бакалину са децом. У таквим околностима, јунак-приповедач видео је своју надмоћ и позицију просиоца који ће сироту девојку спасити тако тегобног живота: „О, грязь! О, из какой грязи я тогда ее вытащил! Ведь должна же она была это понимать, оценить мой поступок! Нравились мне тоже разные мысли, например, что мне сорок один, а ей только что шест-

надцать. Это меня пленяло, это ощущение неравенства, очень сладостно это, очень сладостно” (Достоевский 2018: 300). Тако се он већ на почетку поставља као надмоћан супруг, онај коме се дугује због избављења из тегобног ранијег живота, али и онај који је супериоран по особинама какве су временшност, животно искуство и материјална сигурност. Побуде на брак су, дакле, и у *Кројкој* и у *Злостављању* истоветне – јунакиње су у тешким породичним околностима приморане на удају, а јунаци брак виде као сопствени тријумф и надмоћ над женама.

2.2. Брак и злостављање. Такве почетне околности отварају простор за манипулацију и психичко злостављање од стране мужева. Сам почетак брака и у једном и у другом тексту приказан је као однос љубави или макар привид односа љубави. Аница у првим данима брачног живота доживљава преображај као манифестацију унутрашњег задовољства и мира, па ће свезнајући приповедач за њу рећи да се „ослободила и пролепшала” (Андрић 1978: 116). Улазак у брак, међутим, временом разоткрива два идентитета Андрије Зерековића – пред светом је он и даље био углађени и поштовани газда, а пред Аницом, у кући, он показује своје право лице. „Два модела понашања на тај начин бивају условљена активирањем различитих типова простора” (Димитријевић 2020: 210). Аница је за Андрију само првих дана била телесна жена, супруга и личност. Он њу убрзо претвара у своју нему публику, слушаоца, пред којим изводи бескрајно дуге и досадне монологе, запажања о ма чему, представљајући себе као најмудријег човека и познаваоца баш сваке проблематике.

Стављајући је у улогу пасивног слушаоца, он престаје да уважава Аницу и ту почиње његово психичко злостављање: „При том, он потпуно заборавља на њу, и не жели и не очекује од ње ништа друго до то немо и пасивно учешће, њено живо присуство. А њено бескрајно ћутање очарава га и заноси, као раздраганог пливача мирна морска површина; она га надахњује и нагони да проналази све нове и необичније ствари којима би је могао изненадити или збунити” (Андрић 1978: 121). Андрија Зерековић неуморно скакуће око ње сваке вечери, личећи помало на јунака Андрићеве *Проклеће авлије* Карађоза јер, као и он, веома брзо мења улоге, глуми и манипулише.

При томе, Андрија говори све оно што се није догодило у прошлости, попут богатог његовог љубавног живота током периода момковања и калфовања, или оно што се неће догодити никада у будућности, као што су краљев позив да баш он спасава државну привреду, или да у позоришту игра уместо неког глумачког великана. Оба случаја представљају контраприповест, као „svesno kreiranje alternativne, ali neostvarene prošlosti” (MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ 2016: 42), док „kontrapriповести koje su izmeštene u budućnost takođe mogu biti bolja [...] vizija zbivanja, ali im je zajednička virtuelna priroda nerealizovanosti” (Isto: 43). Ови виртуелни наративи последица су Андријине жеље за доминацијом, за идентитетом супериорног, најмудријег, најугледнијег и најспособнијег човека на свету. Прича и причање, тако важни у

целокупном Андрићевом делу, у приповеци *Злостављање* постају моћ и средство мучења, јер управо причом и причањем Андрија Зерековић настоји да се издигне над Аницом и понизи је, учини је малом, инфериорном, оном која ништа не зна и не вреди ништа спрема њега, тако великог, мудрог и способног.

Аница је за њега, тако пасивна и нема, супституција за читаво друштво, јер само пред њом, у приватном простору куће, он може да симулира и говори све што би желео да може пред друштвом, у јавном простору: „Први пут у животу он може да говори слободно, без рачуна и обзира, да гласно машта, да простире и разгледа све оно што ископа из себе. И то је слатко и заносно, као да говори целом човечанству, а сигурно и поверљиво као да га казује немој, црној земљи. Тек са оваквим слушаоцем види човек сам себе, шта је и ко је, какав је и колики је, шта све зна и уме, може и сме” (Андрић 1978: 116). Самозаљубљен и самодовољан, Андрија у Аничиним очима, у њеном ћутању и слушању, види потврду свему ономе што би желео да јесте актуални свет приче, а није. Славко Гордић (2013: 40), постављајући питање откуда зло у Андрићевим приповеткама, препознаје социјални контекст као један од чинилаца зла, али такође, и неке дубоко личне факторе, фрустрације и комплексе, који „у одређеном тренутку блесну као цветови зла”. Баш то је корен зла и у Андрији Зерековићу, лична фрустрација и патолошка потреба за поштовањем у друштву, за својом вишом вредношћу у очима других.

Андријин физички портрет грађен је на естетици ружног, што он потиже извесним „начином” у опхођењу и говору. Тај „начин”, заправо, јесте она слика коју Андрија Зерековић жели да покаже свету, његова Персона, „нека vrsta maske koja je s jedne strane sračunata na to da načini određeni utisak na druge, s druge da prikrije pravu prirodu individue” (JUNG 1977: 210). Показујући свету себе као способног газду, љубазног, учтивог, он прикрива своју Сенку, мрачни део личности, који је манипулативан и егоцентричан, а који види једино Аница као његов антипод. Газда Андрија је на једном месту упоређен са наказном бебом спрема крупне, једре и лепе Анице; толико низак и здепаст да му се вуче до земље и најмањи број кошуље за спавање; са чворноватим рукама, кварним зубима, проређеним теменом, погуреним леђима. Овако портретисан, он у себи има нешто што наводи на гађење, на одбојност, и његова физичка ружноћа утолико више долази до изражаја што стоји у контрасту спрема Аничиној лепоти и младости.

Закладчик у приповеци Достојевског *Кројка*, са друге стране, не говори о свом физичком портрету, али у очају признаје једну горку истину о својој одбачености и невољености од стране друштва, која ће се показати као корен проблема његовог односа спрема жени: „О, меня не любили никогда даже в школе. Меня всегда и везде не любили” (Достоевский 2018: 315). Од такве одбачености и неуклапања потиче дубока унутрашња несигурност и једног и другог јунака, те потреба за самоафирмацијом пред брачним сапутником. „Некад повређена сујета лечи се повређујући другу; једно невино биће под-

неће казну за неправду коју је непријатељски свет нанео његовом мучитељу” (Попов 2012: 259). Тако ће закладчик своју одбаченост од других лечити најпре хладноћом у опхођењу и ћутањем, а потом и глумљењем храбрости пред Кротком.

Ранију срамоту, када су га другови у пуку прогласили кукавицом због неизласка на двобој, због чега је и напустио пук и отворио залагаоницу како би се осветио друштву, лихвар настоји да спере доказом храбрости пред Кротком. Потпуном мирноћом у моменту када је Кротка уперила у њега револвер, он дубоко у себи заокружује причу о својој срамоти – оправдао је и доказао храброст. „И хоть никто про то не узнал, но узнала она, а это было всё для меня, потому что она сама была всё для меня, вся надежда моего будущего в мечтах моих!” (Достоевский 2018: 316) Исто је, дакле, и са лихваром Достоевског као и са Андрићевим Андријом Зерековићем – жена постаје супституција за друштво и мучењем жене мучители се свете друштву или доказују своју тобожњу вредност пред њим. Разлика је, међутим, у томе што Андрија мучи Аницу причањем, а лихвар Кротку ћутањем:

„Я всё молчал, и особенно, особенно с ней молчал, до самого вчерашнего дня, – почему молчал? А как гордый человек. Я хотел, чтоб она узнала сама, без меня, но уже не по рассказам подлецов, а чтобы сама догадалась об этом человеке и постигла эго! Принимая ее в дом свой, я хотел полного уважения. Я хотел, чтоб она стояла предо мной в мольбе за мои страдания – и я стоил того. О, я всегда был горд, я всегда хотел или всего, или ничего!” (Исто: 302).

Ћутање припада гордости⁴, а насупротив томе су говор и осећања као изрази кроткости. Кротка је на почетку брака вапила за љубављу, бацала се мужу у загрљај, желела да му прича о умрлим родитељима и детињству, али никада не би наилазила на одговор и пажњу. То његово ћутање Милица Николић (1975: 59) назвала је ситуацијом мучења *јовор-ћушање*, док другу ситуацију представља *међусобно мучење* – а то је изокретање улога мучитеља и жртве у Кроткиној побуни.

2.3. Побуна против страдања. Кроткина побуна одвија се градијски. Она почиње Кроткиним пословањем у залагаоници на начин који њен муж не би одобрио, помагањем некој госпођи уместо да заради на њеној невољи. Побуна даље расте, од састанка са мужевљевим некадашњим другом из пука, преко покушаја убиства до песме напуклог гласа и, коначно, до самоубиства као крајње тачке и начина избављења од страдања. Из угла јунака-приповедача, Кроткина побуна виђена је као негација сопствене природе и аутодеструктивност, јер

⁴ Отуда бисмо његову исповест у првом лицу могли схватити као терапеутску, односно препознати у лихваровом приповедању кајање и потребу за испуњењем и исказивањем емоција, јер свега тога у његовом браку са Кротком уистину није било.

„она была совсем не в своем характере, можно даже сказать – в обратном характере: являлось существо буйное, нападающее, не могу сказать бесстыдное, но беспорядочное и само ищущее смятения. Напрашивающееся на смятение. Кротость, однако же, мешала. Когда этакая забуйствует, то хотя бы и перескочила меру, а всё видно, что она сама себя только ломит, сама себя подгоняет и что с целомудрием и стыдом своим ей самой первой справиться невозможно” (Достоевский 2018: 307–308).

Иако се буну, Кротка се ипак не ослобађа сасвим те своје црте чедности и смерности, коју њен муж види у неуспешном тајном љубавном састанку, а која нарочито долази до изражаја у Кроткином одустајању од идеје да убије мужа на спавању. У јунакињи је, дакле, унутрашњи дијалог, агон између кроткости и побуне. Николај Берђајев (1981) веома је лепо запазио ту амбивалентност код јунака Фјодора Михайловича Достојевског, као божанствену лепоту, у којој је вечити немир, побуна, дијалектика.

Тренутак када Кротка упери револвер у закладчика једно је од најнеобичнијих места у тексту. Јунак-приповедач признаје да није имао ни мрвицу наде да ће преживети, али баш тај тренутак доказује необичну његову љубав: „А я спрошу: на что мне была жизнь после револьвера, поднятого на меня обожаемым мною существом?” (Достоевский 2018: 312) Како примећује Јован Попов (2024: 331), за лихвара „волети значи покорити или бити покорен”. Стога је његова доминација над Кротком његов начин показивања љубави, али без свести о потреби другог за нежношћу, већ само истицањем себе као супериорног над другим. Тада је њихово међусобно мучење, у коме се мењају улоге, виђено као необичан и неубичајен начин исказивања љубави, али „патолошку љубав, за какву је он једино знао, она [Кротка] није могла да поднесе” (Попов 2024: 333; прим. М.А.). Из таквог агона или дијалога мучења Кротка излази бирајући самоубиство; она се буну против неподношљивог живота, лишеног искрене љубави.

Сам чин њеног самоубиства такође је дијалогичан⁵. Самоубиство као чин незнања и добровољног бекства од живота конфронтирано је вери као нади и унутрашњој снази. Кроткин пад са прозора уз осмех и држање иконе Пресвете Богородице показује да је она у смрт отишла са надом у избављење, са вером да је тај хибрис ипак прелазак у неку бољу, срећнију егзистенцију. Тада њено умирање не треба схватити као страдање, већ као бег од страдања у браку са мучитељем.

Док Кротка готово све време исказује активну побуну, у више облика, Андрићева јунакиња Аница пасивна је према свом мучитељу све док наједном не донесе одлуку да га напусти. Свезнајући приповедач предочава њену потајну помисао на побуну: „Помишља да би требало да се брани и спасава, али не види како” (Андрић 1978: 131). Побуна се одлаже услед мешавине

⁵ У складу са становиштем Михаила Бахтина (1967) да је у делима Достојевског све у дијалогу, односно дијалогично или двогласно.

осећања које Наталија П. Јовановић (2018: 424) препознаје као три фактора који граде мотивацију лика Андрићеве Анице: страха, стида и гађења. Аница страхује од реакције околине, док се мужа истовремено и стиди и гади; у томе је њена унутрашња борба и пренапрегнутост. Она нема коме да повери своју муку, потпуно је сама на свету, а тај исти свет зна једино да је Андрија Зерековић узоран и честит човек и фабрикант, па самим тим, не би поверовао у његово злостављање.

Иако нигде у тексту не говори речима, Аница све време говори телом. Као што је њена силом умирена сексуалност видљива кроз притискање и хлађење груди у ноћима несанице поред мужа који, обузет својом причом или утонуо у сан, ни не помишља на тело младе жене, или бескрајна досада због његових монолога кроз трептање крупним и већ сањивим очима, тако ће се и побуна манифестовати кроз телесно: „У снажном, још девојачком телу оживели оштри, немирни трнци, панично устремљени сви у једном правцу, вуку је и гоне из ове куће” (Андрић 1978: 140). Побуна се одвија дубоко у Аници, она је осећа целим својим бићем и, тако дуго одлагана, побуна у једном тренутку толико снажно обузима јунакињу да у њој бива анестезиран сваки бол и заустављена свака мисао, јер је питање побуне равно питању живота и смрти: „Њена је мисао потпуно стала. А онај снажни немир у телу бива све јачи и тако је силан да би и ланце раскинуо. Тај немир је њу носио као сламку уз стрму улицу и водио је право очинској кући” (Исто: 141). Аница је дуго маштала о враћању очинској кући, као првоизграђеној својој слици сигурности и уточишта.⁶ Па ипак, није се могла склонити тамо јер је отац није примио назад. Он је на истој страни као и остатак друштва, слеп за страдање једне жене.

Тако одбачена од свих, Аница уточиште проналази у некој скромној изнајмљеној собици на петом спрату. Маја Димитријевић (2020: 215) указује на симболичност оваквог простора: „Аничина собица јесте невелика, према томе и скучена, али је лоцирана тако да на помињаној вертикали горе–доле заузима уздигнуто место и представља зону ван домашаја злостављача”. Радећи као продавачица у неком магазину, Аница тихо и мирно проводи дане, скрајнута и осуђена од свих, али ипак у тој самоћи пронашавши мир као избављење од страдања у браку.

3. Закључак. Приповетке Фјодора Михаиловича Достојевског *Кројка* и Иве Андрића *Злостављање* повезује мотив психолошког и емотивног злостављања жене у браку. Јунакиње Кротка и Аница пролазе развојни пут од кротких јунакиња до оних које се буне услед свог страдања. Побуна је код Кротке изражена у виду другачијег обрасца понашања, али како се такво понашање коси са правом природом јунакиње и води је у нервни слом, она своју агонију окончава самоубиством. Код Андрићеве Анице, побуна се исказује кроз изненадно напуштање мужа-тиранина. Оба ова исхода пред

⁶ О феноменологији родне куће видети више у: BAŠLAR 1969: 29–67.

малограђанском средином изједначена су, јер одбегла жена себе измешта из друштвене заједнице једнако као она која је физички дигла руку на себе, постајући осуђена и одбачена, а тиме и невидљива и маргинализована. Овиме је потврђено запажање Петра Цацића (1996: 300) да је жена у Андрићевој прози „пре свега трагично биће, бедна сирота”.

Значајна разлика у обликовању ових двеју јунакиња огледа се у наративним поступцима, будући да је Аничин лик обликован и путем унутрашњих монолога предочених од стране приповедача у трећем лицу, док је у приповеци *Кројка* због субјективног и непоузданог јунаковог приповедања у првом лицу читаоцу недоступан унутрашњи свет јунакиње; он се наслућује из паралипси приповедача и поступака обоје јунака у времену приче. Приповедање у првом лицу у *Кројкој* долази као јунаково кајање и потреба за исповешћу, за говором, јер је Кротку дуго злостављао ћутањем. Са друге стране, чини се да Андрија Зерековић нимало нема свести о свом злостављању Анице дугим и досадним причањем. За обојицу јунака, жена је замена за друштво, пред којим треба показати неку другачију слику себе, као храброг или успешног човека, па Аница и Кротка постају жртве услед унутрашњих њихових несигурности и слабости, те сукоба са друштвом. Оне страдају без икакве своје кривице, због чега су обе трагичне јунакиње. Аница помирљиво и у самоћи наставља живот након побуне против мужа-тиранина, док је Кротка са својевољним одласком у смрт ближа јунакињама античких трагедија, као хероина савременог грађанског доба.

ИЗВОРИ

- АНДРИЋ, Иво. Злостављање. *Знакови. Сабрана дела Иве Андрића*, књига осма. Београд: Издавачко предузеће „Просвета”, 1978, 111–141.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. Кроткая. *Федор Михайлович Достоевский*. Москва: Издательский дом „Звонница-МГ”, 2018, 290–330.

ЛИТЕРАТУРА

- БАHTIN, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit, 1967.
- BAŠLAR, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: Kultura, 1969.
- BERĐAJEV, Nikolaj. Dostojevski o čoveku. Petar Mitropan (prir.). *Dostojevski u svetlu ruske kritike*. Beograd: Slovo ljubve, 1981, 106–117.
- ГОРДИЋ, Славко. *Оледи о Иви Андрићу*. Нови Сад: Академска књига, 2013.
- ГРОСМАН, Леонид. *Достоевски*. Београд: Српска књижевна задруга, 1974.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Маја. Говор простора у Андрићевој приповеци „Злостављање”. *Узданица*, XVII/2, (2020): 202–217.

- ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ, Жанета. Самоубиство у Андрићевом делу. Миро Вуксановић (ур.). *Дело Иве Андрића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2018, 427–440.
- ЈЕРЕМИЋ, Драган. *Прсти неверној Томе: есеји о савременим јуџословенским њисцима*. Београд: Нолит, 1965.
- ЈОВАНОВИЋ, Наталија П. Жена као јунакиња самоослобођења (приповетка „Зло-стављање” Иве Андрића), Миро Вуксановић (ур.). *Дело Иве Андрића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2018, 413–426.
- JUNG, Karl Gustav. *Opsihologiji nesvesnog. Odabrana dela K. G. Junga*, knj. 2. Novi Sad: Matica srpska, 1977.
- MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ, Snežana. *Virtualni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.
- НИКОЛИЋ, Милица. *Игра њрошњивречја или „Крошња” Ф. М. Досњојевској*. Нови Сад: Матица српска, 1975.
- ПОПОВ, Јован. *Горди и њонизни: њарадоксалистњи Фјодора Досњојевској*. Београд: Српска књижевна задруга, 2024.
- ПОПОВ, Јован. *Двобој као књижевни мошњив: њемашњолошња сњшудија*. Нови Сад: Академска књига, 2012.
- РМС: *Речник срњскоја језика: измењено и њошњављено издање*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- СОЛАР, Миливој. *Повијесњ свјетњске књижевносњи*. Београд: Службени гласник, 2015.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. *Предсњава о дејтењу у срњској кулштури*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- ЏАЦИЋ, Петар. *Иво Андрић: есеј. Сабрана дела Пејтра Џацића*, први том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.

Milica M. Aleksić

SUFFERING AND REBELLION IN THE SHORT STORIES OF
IVO ANDRIĆ'S *ABUSE* (1946) AND FYODOR M. DOSTOEVSKY'S
THE MEEK ONE (1876)

Summary

This paper presents a comparative analysis of the short story *Abuse* by Ivo Andrić and *The Meek One* by Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, focusing on the tragic fate of their female protagonists. Through their suffering within marriage, both Anica and the Meek One undergo a transformation – from submissive and meek women to those who rebel. The Meek One rebels against her tyrant in several ways, ultimately choosing suicide as her final form of liberation, while Anica passively endures the abuse until she

suddenly decides to leave her abuser. The abuse itself stems from the inner insecurity of the male characters, their conflict with society, or a need to prove their own worth. The methods of abuse are silence and speech and they are linked to different narrative techniques employed by the implicit authors. This study applies interpretative, psychoanalytic, and narratological approaches.

Др Милица М. Алексић
Педагошки факултет у Врању
Универзитет у Нишу
milicaa@pfvr.ni.ac.rs

Енрико М. Даванцо
Светлана С. Шеатовић

ОСОБИНЕ РАЗЛИЧИТИХ ПРЕВОДА *ГРОБНИЦА ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА* НА ИТАЛИЈАНСКОМ ЈЕЗИКУ

У овом кратком есеју проучавају се различити преводи на италијански језик кратке приче *Гробнице за Бориса Давидовича* из истоимене збирке (1976) Данила Киша. Тачније, први превод приче је објавио часопис *La Battana* из Ријеке 1976. године, док су издавачи из Милана Фелтринели (Feltrinelli) и Аделфи (Adelphi) из Милана објавили превод целе збирке односно 1980. и 2005. Анализирајући стратегије којима су преводиоци пренели на италијански језичне и културне особине Кишовог текста и узимајући у обзир посебне околности које су означиле контексте објављивања, жели се установити хипотетичну везу између Кишовог стваралаштва, пракса интерјезичног превођења и политичко-друштвених фактора.

Кључне речи: Данило Киш; интерјезично превођење; издаваштво; италијански језик.

Званични веб-сајт <http://danilokis.org/> посвећен животу и делу Данила Киша, у одељку о преводима пишчевих радова на стране језике, реконструира присуство Кишовог стваралаштва на италијанском језичном простору од друге половине 1960-их година до данашњих дана¹; занимљиво је приметити да је прича *Гробница за Бориса Давидовича* из истоимене збирке о стаљинизму (1976) била преведена чак три пута од стране различитих преводилаца и у издавачким контекстима који су се значајно разликовали по томе што се тиче геополитике, историје и политичке идеологије. Наиме, прва се италијанска верзија приче појавила у књижевном часопису *La Battana* кога издавачка кућа ЕДИТ² штампа на Ријеци од 1964, у преводу Серђа Тур-

¹ Списак свих Кишових радова преведених на италијански језик и чланака које је италијанска штампа посветила писцу може се прегледати на следећем линку: <http://danilokis.org/it.htm>

² Издавачку кућу ЕДИТ је оснивала 1952. Унија Италијана Истре и Ријеке, која је у социјалистичком периоду окупљала италијанску мањину у приморју, и данас је под адми-

конија (Sergio Turconi, 1928-2021); овај је превод објављен у мају 1976, тј. у истој години кад је објављено прво издање збирке у Југославији и кад је избила оштра полемика између Киша и домаћих медијско-књижевних кругова који су га прогањали уз оптужбу плагирања, потичући писца да се дефинитивно пресели у Француску и да реагује бранећи оригиналност и креативне принципе свога дела у есеју *Час анаџиомије* из 1978. (Gorjup 1987: 391). Четири године касније, у 1980. години, италијанска је издавачка кућа Фелтринели (Feltrinelli)³ из Милана објавила књигу у потпуности под насловом *I leoni meccanici* у преводу Мартине Новак Суфаде (Martina Novak Suffada); ово је прво Кишово дело које се интегрално појавило на италијанској издавачкој сцени, изазивши и низ превода пищевих најважнијих дела у наредним деценијама, које је углавном академик и преводилац Лионело Костантини (Lionello Costantini, 1934–1994)⁴ приредио за издавачку кућу Аделфи (Adelphi)⁵, такође из Милана. Иста је издавачка кућа 2005. године објавила и нови превод *Гробнице за Бориса Давидовића* под насловом који је вернији оригиналу, *Una tomba per Boris Davidovič*, и који је приредила преводилац и доцент на универзитету у Трсту, Љиљана Авировић (1949).

Дакле, овај кратак есеј има намеру да проучи евентуални утицај таквих фактора на процес интерјезичког преводјења и поступање различитих преводилаца према тим особинама текста по којима је Киш описао ову збирку као *faction*, тј. дефиницијом која се заснива на мешавини фикционалног садржаја с енциклопедијским поступцима историографске прозе и документарним сведочењима о историјским фактима (Gorjup 1987: 387). Аутор је нарочито употребио такве стилске стратегије – делимично сличне онима које је увео аргентински писац Ј. Л. Борхес (1899–1986) – да би размислио о манипулисању историјске истине од стране тоталитарних власти преко фалсификованих докумената (Gorjup 1987: 389, 391–392); убедљив је пример баш

нистрацијом наследничке организације Италијанске уније, као што се може видети на следећем линку: <https://edit.hr/cenni-storici/>.

³ Ђанђакомо Фелтринели (1926-1972) оснивао је 1955. истоимену издавачку кућу, која је постала веома популарна објављивањем квалитетних књига по ниској цени у серији „Universale Economica Feltrinelli“; данас је једна од главних издавачких кућа у Италији (Turi 1997: 416).

⁴ Лионело Костантини је био професор српскохрватског језика и књижевности на универзитету „Ла Сапијенца“ у Риму и превео је на италијански главне савремене ауторе са југословенског простора. Превео је следеће Кишове радове за издавачку кућу Аделфи: *Башија, ђејео* (1965) под насловом *Giardino, cenere* (1986), *Енциклопедија мртвих* (1983) под насловом *Enciclopedia dei morti* (1988), *Пешчаник* (1972) под насловом *Clessidra* (1990) и *Ране јаве* (1970) под насловом *Dolori precoci* (1993), као што се може прегледати у интернетском каталогу издавача: <https://www.adelphi.it/libro/9788845907593>.

⁵ Издавачку кућу Аделфи је оснивао 1962. преводилац Лучано Фоа (Luciano Foà, 1915–2005), који је објављивао радове значајних аутора из централно-источне Европе по предлогу утицајног саветника Роберта Базлена (Roberto Bazlen, 1902–1965); у последњим деценијама директор, писац и есејиста Роберто Каласо (Roberto Calasso, 1941–2021) унео је у каталог успешна дела везана с мистицизмом и класичном филозофијом (Turi 1997: 422).

епонимична прича, где се фикцијски стари большевик јеврејског порекла Борис Давидович Меламуд, познатији под псеудонимом „Новски“, одупире тортурама стаљинистичког истражитеља Федјукина, одбијајући да потпише лажну исповест која ће компромитовати сећање на његову искрену револуционарну активност (реконструисану у почетним деловима приче). Дакле, анализирање и упоређење италијанских превода *Гробнице* с оригиналним текстом може сугерисати занимљиву тачку гледишта на развој односа италијанске културне средине не само према Кишовом делу, него и према историјском искуству комунизма или сећању на њега.

Међутим, при почетном читању рекло би се да сваки од тих превода доказује равнотежу између двају супротних принципа који по израелском научнику Ђидеону Турију (Gideon Toury, 1942–2016) означавају рад интерјезичког књижевног превођења, то јест „адекватност“ (*adequacy*), значи очување блискости с културно-језичким контекстом где је настало преведено дело – који у случају *Гробнице* није исти где се дешава радња – и „прихватљивост“ (*acceptability*), значи приближавање дела културно-језичком контексту у којем живи читалац превода (TOURY 2012: 69–70); но вредно је анализирати присуство одређених минималних разлика, које се би могло индикативно повезати с посебностима преводаца и разним оквирима у којима су они радили. У таквој перспективи, анализа ће узети у обзир различите методе и биографско-радна искуства преводаца, као и специфичне одлуке разних издавачких предузећа, а нарочито ће се концентрисати на обраду тих састојака оригиналног текста који највише доказују ауторов деконструктивни поступак према питању историјске веродостојности, то јест:

Језички елементи везани за руску материјалну културу и обичаје које су бугарски научници Сидер Флорин и Сергеј Влахов дефинисали латинским термином *реалија* (OSIMO 2011: 109-111), као и типични изрази из раног совјетског периода;

Цитати и упућивања на стварне и нестварне документарне изворе, наведени посредством типографских знакова и поступака који одликују историографске научне радове, као што су наводници или велика слова за општепознате историјске догађаје;

Изражавање приповедачког светоназора употребом речи у курзиву и уметака у заградама, које иронично сугеришу удаљење историјске истине од манипулисаних званичних историографија, или наглашавају драматичност мучења и етичких дилема главног антијунака.

Осим тога, анализираће се и евентуално присуство „перитекстуалног“⁶ апарата којем су преводиоци и критичари разјаснили неке особености дела, или повезали га са ширим Кишовим стваралаштвом.

⁶ Француски критичар Жерар Женет (Gérard Genette) је искористио дефиницију „перитекст“ за скупину елемената који се налазе у физичкој непосредној близини главног текста у објављеном делу, као што су наслови, предговори, фусноте, цитати, епиграфи (1987: 6–7).

Као увод тумачењу првог превода приче, значајно је приметити да је он био објављен изван данашњих италијанских државних граница, које су биле установљене после краја Другог светског рата; да се ово разуме, важно је укратко изнети биографију преводиоца Серђа Турконија и историјске околности које су довеле до оснивања часописа *La Battana*. Туркони се родио у близини Милана, а због својих снажних антифашистичких уверења 1946. преселио се у Ријеку с другим италијанским комунистичким интелектуалцима с намером да помогне „изградњи социјализма“ у Југославији (MARČIG 2004: 11), упркос сукобима око припадања етнички мешовитих територије Истре и Далмације који су тада супротстављали Титов режим и италијанске власти. На његово искуство значајно је утицало његово познанство с италијанским академиком и преводиоцем Еросом Секвијем (Eros Sequi, 1912–1995), који се током рата придружио југословенским партизанима, и после постао релевантна личност у партијским органима на Ријечи, подржавајући режимску политику и промовишући активно учествовање локалног италијанског становништва у културном и политичком животу социјалистичке Југославије (GERBAZ GIULIANO, 2019: 12–13). Иако су у оном раздобљу тензије погоршале већ започети тзв. „истарско-далматински егзодус“ – у којем су италијанске етничке мањине масовно напуштале приморске територије од 1943. до 1960. – а сам је Секви 1951. морао да одступи од својих јавних ставова (RUBIĆ 2001: 39, 51), његова идеја да очува културну интеграцију преосталих Италијана у југословенској федерацији није се гасила, упркос разочарању према режиму. На то се надовезује, у оквиру каснијег помирења дипломатских сукоба услед Лондонског споразума 1954., његова одлука да оснује часопис *La Battana* (чије име упућује на локалну врсту чамца), који је објављивао италијанске преводе најзначајнијих савремених југословенских аутора, као и прилоге важних интелектуалаца из Италије, међу којима су били, на пример, Масимо Бонтемпели (Massimo Bontempelli, 1878–1960) и Итало Калвино (Italo Calvino, 1923–1985). Сам Туркони – који се касније преселио у Београд да предаје на Универзитету, као и Секви⁷ – учествовао у оснивању часописа, а остао је међу уредницима до 1989; дакле, његов превод *Гробнице за Бориса Давидовића* може се наравно повезати с покушајем да се што више укључе италијански говорници у развој тадашње југословенске књижевне сцене. Осим тога, пошто је часопис кружио по италијанским универзитетима и културним установама, вероватно је омогућио да релевантни аутори који су били тада махом непознати у Италији делимично привуку пажњу интелектуалних кругова везаних с тамошњим издавачким кућама. Могло би се рећи да све то било слично баш ономе што се десило Кишу. Наиме, пишчево се стваралаштво појавило у Италији само након што је *La Battana* објавила прве преводе његових при-

⁷ Секви је дуго водио катедру италијанистике на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где је и умро. Туркони је предавао италијански језик и књижевност на истом универзитету, а 2014. вратио се у Ријеку (GERBAZ-GIULIANO 2019: 12–13).

ча, које је исто Туркони приредио⁸; као што наводи претходно цитирани званични веб-сајт, већ 1966. он је превео за часопис Кишове кратке прозе под насловом *Due schizzi (Il prato – La spidocchiatura)*, а 1972. и одломке из почетног поглавља „Слике с путовања (1)“ романа *Пещаник* за који је те исте године писцу била додељена НИН-ова награда. Дакле, чињеница да је часопис објавио Турконијев превод *Гробнице за Бориса Давидовича* чак и месец раније од званичног изласка првог издања читаве збирке у Београду јуна 1976. може се тумачити као додатни доказ укључености уредника у тадашњи српски и југословенски књижевни живот; у таквој перспективи, могло би се приписати неке особине превода баш доживотним боравком у Југославији самог Турконија.

Наиме, могуће би било објаснити притиском околног језичког контекста одлуку преводиоца да препише руске речи по српском правопису, а не по уобичајеним правилима италијанске транскрипције руског језика која је 1923. увео слависта Еторе Ло Гато (Ettore Lo Gatto, 1890–1983), користећи управо и одређена српска латинична слова (MAZZITELLI, 2008: 354). Ово доказују следећи примери, које ћемо користити и у даљем упоређивању различитих превода: „Novski“ (Киш 1976: 51), „Suzdalj“ (Киш 1976: 61). Ипак, занимљиво је приметити како је преводилац погрешно преписао патронимик главног јунака као „Boris Davidović“ (Киш 1976: 52) са латиничким словом „ć“, које није присутно ни у оригиналном тексту нити у систему транскрипције Ло Гатоа (јер одговарајући звук не постоји на руском језику); вероватно, таква грешка је произашла од фамилијарности преводиоца с типичним завршетком јужнословенских презимена. Истовремено, у преводу Турконија може се уочити и вероватна жеља да прича буде што разумљивија италијанским читаоцима. Ово сугерише, на пример, чињеница да је дословно превео и игре речи на руском скривене у псеудонима који је Новски користио у својој раној револуционарној активност: на пример, „Bezrabotni“ (Киш 1995: 87) постало је „Senzalavoro“ (Киш 1976: 54), док је „Viktor Tverdohlebov“ (Киш 1995: 93) преведен као „Vittorio Panduro“ (Киш 1976: 56). Слични поступак одликује и начин на које је Туркони адаптирао елементе везане за руску топографију и културне обичаје. На пример, превео је име „ulice Dolgorukovske“ (Киш 1995: 87) као „via Dolgorukov“ (Киш 1976: 54) јер по италијанском обичају директно се наводи презиме личности по којој је улица именована. Слично, традиционална руска свадбена честитка „Gorko! Gorko!“ (Киш 1995: 98) у пасусу посвећеном венчању Новског замењена је еквивалентним италијанским изразом „Viva gli sposi!“ (Киш 1976: 60), то јест ’Живели младенци!’. Осим тога, и жаргонски израз „na crnom hlebu“ (Киш 1995: 1999) употребљен за описивање тешких околности боравка главног јунака у затвору је преведен мање фигуративном фразеом „a pane e acqua“ (Киш 1976: 72), то јест ’на

⁸ Значајно је споменути да је часопис претходно објавио и превод на италијански рецензије који је критичар Душан Пувачић (1936-2017) написао о Кишовом роману *Бацџија, њејео* из 1965 (PUVAČIĆ 1966: 250-251).

хлебу и води', који се слично односи на оскудну исхрану затвореника. Међутим, преводилац није искористио такве поступке, које за већу јасноћу неизбежно неутралишу оригиналне културне нијансе текста, у обрађивању руских *реалија*. Наиме, није нашао еквиваленте за „vrstu“ (Киш 1995: 88), типичну руску меру за даљину, коју су претходни преводи руске класичне књижевности већ популаризовали на италијанском језику као „versta“ (Киш 1976: 54); слично, оставио је без промена и именицу „purga“ (Киш 1976: 72), вероватно имајући у виду да је претходна реченица објаснила да се ради о снежној олуји. По томе што се тиче обраде тих елемената које бисмо могли дефинисати као „типографски показивачи историјске ауре“ приповедања, може се приметити доследна блискост с оригиналом. Наводи се као пример поновљена ауторова употреба наводника за цитате фикцијског песника Лава Микулина (Киш 1976: 64) и великих слова за главне догађаје совјетске историје, као што је „kongres Istočnih naroda“ (Киш 1995: 99); „Congresso dei Popoli d'Oriente“ (Киш 1976: 60). Такви су поступци битни у стварању у италијанском контексту тих стратегија историографске веродостојности које је Киш искористио у оригиналу. Надовезује се на ово и поступак преводиоца према морфолошким елементима који означавају италијански језик, али нису присутни у српском, то јест чланови. На пример, види се како је он следио обичаје италијанске историографије да се користе одређени чланови за наводно релевантне институције, на пример „moćni sindikat jevrejskih šeširdžija“ (Киш 1995: 92); „il potente funzionario dei cappellai ebraici“ (Киш 1976: 56). У навођењу фикционалних научних радова који би сведочили постојање и активност Новског, Туркони је следио обичај да се не користе чланови у наслову (али је погрешно преписао име исто тако фикционалног аутора): „[...] svoj čuveni prikaz Maksa Sipela *Istorija proizvodnje šećera*“; (Киш 1995: 93) „[...] il suo noto saggio sull'opera di Max Spiller *Storia della produzione dello zucchero*“ (Киш 1976: 56). Осим тога, преводилац је употребио члан и да појача изражавање осећања ликова према савременим историјским догађајима. На пример, у преводу реченице „U Petersburgu je neka revolucija“ (Киш 1995: 94) којом млади Новски у изгнанству сазнаје о почетку фебруарске револуције 1917, Туркони је искористио женски неодређени члан „una“ да нагласи удаљење и нехај страних коментатора према последицама таквог дешавања: „A Pietroburgo è scoppiata una rivoluzione“ (Киш 1976: 57). И у обради осталих типографских особина Кишовог текста, Туркони је доказао сличну блискост с оригиналом. Наиме, поновио је употребу курзива, као што се може видети већ на почетку приче, где се сугерише на горко ироничан начин избрисање личности Новског из званичне совјетске историографије: „[...] da li ga je istorija zaista sačuvala?“ (Киш 1995: 83); „[...] la storia lo ricorda poi davvero?“ (Киш 1976: 51). Слично, Туркони је ставио у курзив и те изразе из средишњег дела приче о мучењу Новског, који наглашавају његову психолошку бол, везану с етичком одговорношћу. Пример је пасус у којем Федјукин прети да ће невини затвореник бити убијен ако Новски не буде потписао кривотворену исповест: „[...] da izvrše zločin njegovom rukom“ (Киш 1995: 108); „[...] a com-

mettere un delitto *con le sue mani*“ (Kiš 1976: 65). Посебно важна је и употреба курзива за реч „профил“, која наглашава антисемитски узрок прогона Новског, а коју је и Туркони поновио у свом преводу: „s obizrom na njegov *profil*: poreklo, rasa, sredina“ (Kiš 1995: 116); „[...] data la natura del suo *profilo*: origine, razza, ambiente“ (Kiš 1976:70). Међутим, читајући Турконијев превод, неизбежно је приметити и присуство неких грешака. На пример, преводилац је навео име историјске личности, британског дипломате и тајног агента Бруса Локарта (R. H. Bruce Lockhart, 1887–1970) као француско: „Brousse Locart“ (Kiš 1976: 56); такође погрешно је превео женско име регије Колиме као мушко: „Колим“ (Kiš 1976: 72). Могле би се објаснити такве грешке вероватно тешкоћом да преводилац пронађе с тадашњим средствима те исте историјске изворе које је Киш искористио. По томе што се тиче перитекста, Туркони је оставио Кишову посвету уметнику Леониду Шејки (1932–1970), али текст је био објављен без коментара у вези с причом или полемиком око књиге; но било би погрешно претпоставити да је таква одлука произашла од страха да се у то умеша. Наиме, новинар Драгољуб Голубовић је објавио чланак којим је оптужио Киша за плагирање тек у новембру 1976 (LAZAREVIĆ DI GIACOMO 2006: 253), то јест шест месеци после објављивања овог превода; осим тога, судећи по осталим бројевима часописа, по свом обичају *La Battana* није објављивала критичке прилоге о преведеним текстовима, а значајно је приметити да је међу главним сарадницима часописа био и књижевник Предраг Матвејевић (1932–2017), који је ватрено бранио Киша (LAZAREVIĆ DI GIACOMO 2006: 254).

Међутим, можемо уочити другачији приступ у другом преводу *Гробнице*, који је представљао званични улазак Киша на италијански књижевно-издавачки контекст. Док је поприлично тешко пронаћи детаљније информације о биографији и каријери преводиоца Мартине Новак Суфаде, значајно је узети у обзир историју издавачке куће која је објавила Кишово дело. Наиме, издавачка кућа Фелтринели била је блиска положајима интелектуалаца везаних за италијанску комунистичку партију (TURI 1997: 415); сам оснивач и власник, бивши партизан Ђанђакомо Фелтринели, отворено је изражавао радикалне левичарске идеје и чак је умро у припреми атентата у оквиру терористичких сукоба који су означили јавни живот у Италији током 1970-их година (TURI 1997: 436). Међутим, следејући постепено дистанцирање италијанске партије од репресивне политике Совјетског Савеза – које је започело после инвазије над Чехословачком 1968. и постало је очевидно нарочито под секретаром Енриком Берлингвером (Enrico Berlinguer, 1922–1984) – интелектуални свет који је кружио око издавачке куће махом је одбио ауторитарно схватање марксистичке идеологије и доказао је знатижељу према ауторима који су били „непожељни“ у комунистичким земљама. Такав је положај Фелтринели некако антиципирао јер је већ 1957. објавио италијански превод романа *Доктор Живаго* Бориса Пастернака (1890–1960) – тада забрањеног у Совјетском Савезу – иако га је партија, још под совјетским утицајем, званично истерала због тога (TURI 1997: 417). С таквим положајем

могло би се дакле повезати објављивање превода Кишове збирке, које се десило после издања првог превода на енглески 1978. за америчког издавача Harcourt Brace Jovanovich и након што су изашли у Италији преводи радова Александра Солженицина (1918–2008) о Гулагу током 1960-их (GARETTO – MAZZUCHELLI 2019: 194–195). Очевидно је да се овај превод делимично удаљава од блискости с оригиналним текстом која је означила Турконијев превод, као што се може приметити у томе да је збирка била објављена под насловом *I leoni meccanici* – значи: *Механички лавови*, то јест наслов треће приче збирке – ипак чувајући оригинални поднаслов, дословно преведен као *Sette capitoli di una stessa storia*; по изворима који нису директно везани с Фелтринелијем, такву је одлуку донела сама издавачка кућа мислећи да би мрачне нијансе оригиналног наслова могле негативно утицати на комерцијални успех књиге⁹. Међутим, узимајући у вид да се трећа прича фокусира на једног совјетског официра који организује путовање француског левичарског политичара по СССР-у 1930-их година убеђујући га да се под Стаљином добро живи, промена наслова могла би се протумачити и као инсистирање на централности у збирци тема кривотворења и идеолошке слепоће западне левице према стаљинским злочинима. Ипак, такво удаљавање може се нарочито уочити у разликама које су најевидентније у суочавању с неким од истих примера које смо претходно узели из Турконијевог превода. Наиме, изгледа да је преводилац преписала руска имена и топографске називе по правилима система транслитерације који се највише користе на енглеском говорном подручју (IVANOV 2017: 67–68), а ово сугерише да можда она сама није била упозната с обичајем италијанског преводјења с руског: „Novsky“ (Киш 1980: 93), „Suzdal“ (Киш 1980: 125). Осим тога, види се да су руска *реалиа* била махом замењена уопштеним италијанским изразима, без језично-културних нијанса; на пример, „врсте“ су биле преведене као „miglia“ (Киш 1980: 99), то јест ’миља’, док је „пурга“ била објашњен као „tempesta“ (Киш 1980: 135), то јест ’олуја’. Слично, затворски је колоквијални израз „на црном хлебу“ био објашњен неутралнијим изразом „carcere duro“ (Киш 1980: 134), то јест ’у тешком затвору’. Међутим, честитка „Горко, горко!“ је била дословно преведена као „Amaro! Amaro! [...]“ (Киш 1980: 110), али без објашњења њеног значаја у оквиру руских свадбених традиција. Ипак, може се приметити значајну разлику од оригиналног текста и у обради типографских особина. Наиме, елементи које је Киш ставио у курзив били су преписани у куренту, тако делимично губећи своју почетну горко ироничну или драматичну снагу: „la storia lo ha conservato realmente?“ (Киш 1980: 93). Слично, није било очувано присуство великих слова за историјске догађаје: „congresso dei popoli orientali“ (Киш 1980: 111); нити наводника за неке од библиографских цитата. Осим тога, овај превод, за разлику од претходног и у нескладу с италијанским научним обичајима, користи одређене чланове у

⁹ За ову информацију, као и за све податке везане за трећи превод *Гробнице* захваљујемо се проф. Љиљани Авировић.

насловима наведених историографских радова: „*La storia della produzione dello zucchero*“ (Kiš 1980: 104); и неодређене за релевантне институције: „[...] un forte sindacato di cappellai ebrei [...]“ (Kiš 1980: 104). Додатно, види се да нису били очувани ни обичне заграде које у оригиналу садржавају уметак о ниском културном нивоу истражитеља Федјукина, графичко сугеришући да су срамотнији аспекти историјске стварности често сакривени званичном идеологизованом историографијом:

„(Nema sumnje, u ovoj poštovanja dostojnoj speculaciji Fedjukina nije bilo, s obzirom na njegovo više nego skromno obrazovanje [...])“ (Kiš 1995: 102);

„Non c'è dubbio che, in questa speculazione, degna di rispetto da parte di Fedukin, non c'era nulla di dotto, tenendo conto della sua modesta istruzione [...]“ (Kiš 1980: 115).

Чини се да такви поступци, које не можемо са сигурношћу приписивати одлукама саме преводитељице или евентуалном умешању уредника издавачке куће, некако смањују провокативну игру с ефектом историјске веродостојности који је аутор створио у свом тексту. Осим тога, може се и приметити да се превод понекад удаљава од оригиналних најсликовитијих реченица с очевидном намером да буквално објашњава њихово значење, али ослабљујући тако њихову реторичко-поетичку енергију. На пример, превод пасуса о мучењу Новског замењује оригиналну игру рећи о рукама који је представио његов осећај кривице реченицом у којој се каже да су стражари били идеално оружани самим Новским: „[...] armati da lui“ (Kiš 1980: 120). Међутим, и у овој верзији текста видљиве су неке грешке, нарочито по томе што се тиче елемената везаних с руским језиком; на пример, име часописа „*Trud*“ (Kiš 1995: 102), то јест ’Рад’, био је погрешно преведено као „*Operaio*“ (Kiš 1980: 115), то јест ’Радник’. Могло би се хипотетично тумачити особине овог другог превода чињеницом да је био објављен само са сврхом да се представља за први пут дело Киша широј италијанској читалачкој публици без дубљег проучавања ауторских текстуалних стратегија, нити историјско-језичног контекста на које Гробница упућује; ово доказује и врло кратка уводна нота, која резимира живот и каријеру аутора посвећујући само пар речи полемици чији је баш ова књига била изговор. Међутим, ситуација се значајно променила током 1980-их, када је Лионело Костантини преводио различите Кишове текстове за главне италијанске новине, приређујући и главне делове његове трилогије познате као „породични циркус“ за издавачку кућу Аделфи, у чијем је каталогу Киш био стално присутан; Костантинијеви напори су значајно повећали и ауторов критични успех и медијску славу у Италији, као што доказује додела награде „Тевере“ за есејистику¹⁰

¹⁰ Награда „Тевере“, чије име произлази од италијанског назива реке Тибар, основана је 1985. под утицајем књижевнице и преводиоца Марије Белончи (Maria Bellonci, 1902–1906); додељивана је искључиво за есеје, за разлику од осталих италијанских књижевних награда (TANI 1987: 109–110).

годину дана пре смрти (ПАЛАВЕСТРА 2005: 611). Вероватно је све ово натерало издавачку кућу Фелтринели да прештампа 1990. превод *Гробнице за Бориса Давидовича* Мартине Новак Суфаде. Ово друго издање махом чува све особине које смо до сада истакли, но садржи и поговор који је написала преводилац, академик и психотерапеут Никол Јанигро (Nicole Janigro)¹¹. Текст детаљно објашњава Кишово стваралаштво и поетику збирке, наглашавајући утицај Борхеса – чија су дела већ постала популарна у Италији нарочито у издањима утицајне издавачке куће Еинауди (Einaudi) од 1955. (BORIO 2022: 218) – и цитирајући у фуснотама радове којима се аутор инспирисао, нарочито мемоаре *7000 дана у Сибиру* (1971) бившег затвореника Карла Штајнера (1902–1992) чији је италијански превод издавач Тулио Пиронти (Tullio Pironti) из Салерна објавио 1985. с поговором који је сам Киш написао (Јанигро у Кишу 1990: 180). Овај детаљ је посебно важан с обзиром на то да је Голубовић нарочито утемељио своју оптужбу на наводном плагијату ове књиге, које је сам Штајнер порекао; све је ово Никол Јанигро реконструисала у поговору, објашњујући тако италијанским читаоцима поводе и последице расправе око књиге.

Међутим, чињеница да је између 1980-их и 2000-их¹² Аделфи постао главни издавач Кишових дела на италијанском језику повлачила је са собом и потребу за издањем новог превода *Гробнице*, а који је затражио сам Роберто Каласо, директор издавачке куће. Овај је трећи превод приредила Љиљана Авировић, која је међу главним преводиоцима не само са српског и хрватског језика на италијански, већ и обрнуто¹³. Важно је приметити да је Авировић била лична познаница претходног главног Кишовог преводиоца Костантинија и ученица чувеног критичара и слависте Александра Флакера (1924–2010) на Филозофском факултету Свеучилишта у Загребу где је студирала италијански и руски језик. Такво искуство је очигледно утицало на њен превод *Гробнице*, који се значајно разликује по приступу који доказује дубоко знање руског контекста и тачно стварање особина оригиналног текста с пажњом која се приближава аутентичном филолошком раду. И сама Љиљана Авировић – која повезује свој општи приступ књижевном преводу

¹¹ Као преводилац и критичарка, Никол Јанигро се дубоко ангажовала у ширењу знања о књижевностима Југославије у Италији, као што доказује списак њених објављених превода на сајту Народне Библиотеке Брајденсе: https://opac.bibliotecabraidense.org/opac_braidense/opaclib?db=solr_braidense&resultForward=opac/braidense/brief.jsp&from=1&searchForm=opac/braidense/error.jsp&do_cmd=search_show_cmd&item:1003:Nomi::@frase@=%20Janigro,%20Nicole.

¹² Осим Константијевих превода, важно је споменути да је Аделфи објавио колекцију интервјуа, одломака из збирка *Хомо ѿеѿишкус* (1983) и *Час анайѿмије* под заједничким насловом *Ното poeticus* (2009) у преводу Дуње Бадњевић, која је приредила и превод постхумне збирке *Лауѿа и оѿиљѿи* (1994) под насловом *Il liuto e le cicatrici* (2014) за истог издавача.

¹³ Конкретно, Љиљана Авировић је превела дела утицајних италијанских писаца и интелектуалаца, нарочито Клаудија Магриса (Claudio Magris, 1939) и Умберта Ека (Umberto Eco, 1932-2016); због тога је 2003. одликована орденом „Витеза Републике Италије“.

ђењу с теоретским принципа научника Јиржи Левија (Jiří Levý, 1926–1927) и Питера Њумарка (Peter Newmark, 1916–2011) – признала је да није узела у обзир претходне преводе, него се суочила о методолошким питањима с академиком, песником, и преводиоцем Тонком Мароевићем (1941–2020) који је био пријатељ Данила Киша и сугерисао јој да прегледа различите преводе књиге *Стилске вежбе* (1947) Рејмона Кеноа (Raymond Queneau, 1903–1976) које су Киш и он приредили¹⁴, тако да би проучила пишчев стилски еклектизам, а чији је *Гробница* итекако уверљив пример. Међутим, очевидна је блискост преводиоца Љиљане Авировић с изворним текстом већ у обради наслова збирке, који је дословно преведен као *Una tomba per Boris Davidovič*, а сачуван је и поднаслов. Осим тога, значајно је приметити како се у преводу користи италијански систем транслитерације руских личних и топографских имена, побољшавајући тиме општи ефекат веродостојности: „Novskij“ (Киш 2005: 84), „Suzdal“ (Киш 2005: 102). У овој перспективи, мора се навести да је преводилац очувала све руске *реалије* и културно-историјска упућивања, објаснивши их у глосару на крају књиге (Киш 2005: 171–174); тако и перитекстуални апарат има кључну улогу у што више комплетном преношењу оригиналних културних нијанси дела. Што се тиче обраде топографских детаља, преводилац је чак превазишла оригинални текст (у коме се користе одговарајући српски облици), реконструишући оригиналне руске називе, као што доказује следећи пример: „via Dolgorukovskaja“ (Киш 2005: 88). Осим тога, одсуство грешака сугерише да је Љиљана Авировић упозната с руским језиком и обичајима као што доказује правилно тумачење имена часописа „Труд“ као „Il lavoro“ (Киш 2005: 103). Међутим, видљиво је да се превод удаљује од доследне блискости с оригиналом само у случају могућег неразумевања од стране италијанских читалаца; пример је замена честитке „Горко! Горко!“ с традиционалним ускликом „Bacio! Bacio!“ (Киш 2005: 99), то јест ’Пољубац! Пољубац’ који се слично изговара на италијанским свадбама. Међутим, примећује се блискост превода с оригиналом и у изналажењу колоквијалних израза које наводимо као примере реченице о рукама Новског и „црном хлебу“: „a pane nero“ (Киш 2005: 109); „per mano sua“ (Киш 2005: 121). Слична доследност одликује и репродуковање Кишових типографских поступака, нарочито употреба курзива за изражавање ироније или драматичности, као што сугерише превод почетне реченице о очувању имена Новског у историји: „ma la storia davvero ne ha serbato il ricordo?“ (Киш 2005: 84). На исти је начин преводилац пренела и све остале типографске особине на којима се ослања ауторова деконструктивна игра с обичајима документарно-историографског писања, као што су већ споменути наводници и велика слова, или евентуална употреба одређених чланака. Међутим, у таквим поступцима може се некако уочити и наглашавање неких елемената чија исто-

¹⁴ Киш је у ствари превео *Стилске вежбе* 1965. за издавачку кућу Нолит, док је Мароевић адаптирао књигу за чувену представу коју је организовало загребачко казалиште ИТД 1968. године (BAZDULJ 2023).

риографска релевантност у оригиналу изгледа маргинална, као што доказује превођење неодређеног израза „poljoprivredno imanje“ (Kiš 1995: 119) тачнијим називом „kolhoz“, то јест ’колхоз’ (Kiš 2005: 121). Међутим, могло би се претпоставити да такви поступци не само побољшавају ауторове изворне стратегије, него одражавају и шира историјска знања о стаљинистичком терору, Гулагу и односној терминологији коју је италијанска читалачка публика у међувремену достигла пре објављивања трећег превода *Гробнице*, услед и успеха превода књижевних радова познатих совјетских дисидената, којем је сам издавач Аделфи повећао објављујући дела руског песника и изгнаника Јозифа Бродског (1940–1996) касних 1980-их. У овој перспективи, важно је приметити да Аделфијево издање одликује и присуство превода двају текстова самог Бродског, које је приредила Франческа Салтарели (Francesca Saltarelli); тачније, ради се о предговору који је песник написао другом издању на енглеском језику збирке за британског издавача Пенгвин Букс (Penguin Books) 1980, и кратки есеј који је он изговорио на симпозијуму о Кишу који се одржао 1991. у Стразбургу, где је писац радио као лектор као лектор српскохрватског језика на универзитету од 1962. до 1964 (Kiš 2005: 155-168). Ово значајно доказује да је Киш код Аделфија тада достигао степен важности раван Бродском и другим ауторима чије је стваралаштво одавно повезано с овом издавачком кућом.

На крају ове анализе, може се дакле закључити да је Данило Киш оставио значајни траг на италијанском језичком простору, захваљујући различитим преводима који су омогућили ширење његових дела – и нарочито *Гробнице за Бориса Давидовича* – истовремено делимично одражавајући те промене које су означиле локалну друштвену и културну сцену. Међутим, скорашњи доказ трајног интересовања италијанског издаваштва за Кишово дело је објављивање у априлу 2025. превода његовог кратког романа *Псалм 44* (1962), који је за издавача Аделфи приредила Мануела Орази (Manuela Orazi), кћерка преводиоца Дуње Бадњевић, која се претходно бавила превођењем других Кишових дела за истог издавача (SERIO 2025).

Чињеница, међутим, да је издавачка кућа Мимезис (Mimesis) 2023. објавила, у преводу Аните Вуцо, текст Кишових интервјуа са бившим затвореницама на Голом Отоку Женијем Лебл (1927–2009) и Евом Панић Нахир (1918–2015) – које је режисер Александар Мандић (1945) приказао у документарном филму *Голи животи* (1990) – сугерише да се такво интересовање шири и на мање познате делове пишевог стваралаштва (GOLDKORN 2023).

Остаје нада се да ће се стићи и до превода Кишове младалачке новеле *Мансарда* (1962), која до сада још увек није доступна на италијанском језику.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ПАЛАВЕСТРА, Предраг (прир.). *Сјоменица Данилу Киша: њовом седмгесејџоџи-
шњице рођења*, Београд: САНУ, 2005.

BAZDULJ, Muharem. *Vježbanje srpsko-hrvatske povezanosti*. <<https://p-portal.net/stilske-vjezbe-vjezbanje-srpsko-hrvatske-povezanosti>> 23. 01. 2023.

BORIO, Andrea. Un percorso di ricezione: la pre-scoperta di Borges in Italia. *INTI: Revista de literatura hispánica*, XCV/1 (2022): 218–234.

GARETTO, Elda, Sara MAZZUCHELLI. Le prime edizioni italiane di Solženicyn nei documenti degli archivi editoriali. *L'analisi linguistica e letteraria*, XXVII/3 (2019): 191–233.

GERBAZ GIULIANO, Corinna. Ricordando Sergio Turconi. *La Battana*, CCXII (2019): 9–13.

GOLDKORN, Wlodek. Prigioniere di Tito, *Il Manifesto*, 23. X 2023.

GORJUP, Branko. From “Enchantment” to “Documentation”. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, XXIX/ 4 (1987): 387–394.

GENETTE, Gérard. *Soglie*, прев.: Clara Janović Strada. Torino: Einaudi, 1987.

KIŠ, Danilo. Una tomba per Boris Davidović, прев.: Sergio Turconi. *La Battana*, XXXIX (1976): 51–74.

KIŠ, Danilo. *I leoni meccanici. Sette capitoli di una stessa storia*, прев.: Martina Novak Suffada. Milano: Feltrinelli, 1980.

KIŠ, Danilo. *I leoni meccanici. Sette capitoli di una stessa storia*, прев.: Martina Novak Suffada. Milano: Feltrinelli, 1990.

KIŠ, Danilo. *Grobnica za Borisa Davidoviča. Sedam poglavlja zajedničke priče*. Beograd: BIGZ, 1995.

KIŠ, Danilo. *Una tomba per Boris Davidović. Sette capitoli di una stessa storia*, прев.: Ljiljana Avirović. Milano: Adelphi, 2005.

LAZAREVIĆ DI GIACOMO, Persida. Una nuova polemica attorno a Kiš. *Studi Slavistici*, III (2006): 253–272.

IVANOV, Ljubomir. Streamlined Romanization of Russian Cyrillic. *Contrastive Linguistics*, XLIII/2 (2017): 66–73.

MARCHIG, Laura. Intervista a Sergio Turconi. “La Battana” degli archetipi: rivista ponte fra le culture in contatto. *La Battana*, CLI-CLII (2004): 11–13.

MAZZITELLI, Gabriele. Ancora sul problema della traslitterazione dei caratteri cirillici. *Bollettino AIB*, XLVIII/4 (2008): 343–358.

OSIMO, Bruno. *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 2011.

RUBICI, Guido. *Fratelli d'Istria. Italiani divisi*, Milano: Mursia, 2011.

Serio, Gennaro. Danilo Kiš, il poeta degli archivi si cala nella nebbia delle proprie origini, *Il Manifesto*, 6. 4. 2025.

PUVAČIĆ, Dušan. Danilo Kiš. *Bašta, pepeo* Beograd, Prosveta. *La Battana*, VII–VIII (1966): 249–251.

- TANI, Cinzia. *Premiopoli: un indice ragionato dei premi letterari*. Milano: A. Mondadori, 1987.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies – and beyond. Revised edition*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012.
- TURI, Gabriele (прип.) *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze: Giunti, 1997.

Enriko M. Davanco
Svetlana S. Šeatović

CHARACTERISTICS OF VARIOUS ITALIAN TRANSLATIONS OF *A TOMB FOR BORIS DAVIDOVICH*

Summary

The purpose of this brief article is to examine the many Italian translations of Danilo Kiš's short story *A Tomb for Boris Davidovich*, which is part of the collection of the same name (1976). More specifically, the Rijeka-based journal *La Battana* published the first translation of the single story in 1976. The full collection was translated by Milan-based publishing companies Feltrinelli in 1980 and Adelphi in 2005. The goal is to create a theoretical link between Kiš's work, the practice of interlingual translation, and political and social factors by examining the methods the translators employed to translate the linguistic and cultural elements of the original text into Italian and accounting for the unique circumstances that marked the contexts of publication.

Енрико М. Даванцо
Универзитет „Г. Д'Анунцио“ Кјети-Пескара
Одсек за модерне језике, књижевности и културе
davanzo.enrico29@gmail.com

Др Светлана С. Шеатовић
Институт за књижевност и уметност Београд
svetlana.seatovic@gmail.com

Др Срђан В. Орсић

СУМАТРАИСТА КОРТО МАЛТЕЗЕ

Апсолутна прихваћеност и разумевање феномена Корта Малтезеа, најпознатијег и најупечатљивијег лика европске школе стрипа у двадесетом веку, осветљени су у овом раду, у контексту српске културе, из угла несвесног синестетичког повезивања прослављеног дела девете уметности са домаћим литерарним класиком. Протагониста остварења прослављеног сценаристе и цртача Хуга Прата, самерава се, путем читања у суматраистичком кључу, са поезијом и раном прозом Милоша Црњанског, а неслућене везе *џеџилмена среће* и ликова *Дневника о Чарнојевићу*, откривају карактеризацију на истоветним основама, која у себи испуњава све постулате Црњанскове младалачке стваралачке поетике.

Кључне речи: Милош Црњанским, Хуго Прат, Крто Малтезе, суматраизам, *Дневник о Чарнојевићу*, стрип, рецепција, карактеризација, синестезија.

1. Увод. Стрип албуми најзначајнијег европског сценаристе и цртача Хуга Прата (1927–1995) о *џеџилмену среће* Крту Малтезеу: *Балада о сланом мору*, *Младосић*, *У знаку Јарца*, *Увек мало даље*, *Келџи*, *Еџиоџани*, *У Сибиру*, *Венецијанска бајка*, *Злајина кућа Самарканда*, *Танџо*, *Хелвеџани* и *Му*, неоспориво су постигли статус прворазредне двадесетовековне културне баштине Старог континента. У претходних пола века, на нашем језику, објављивани су у мноштво наврата, у више превода и од стране више издавача, и то увек некомплетно, ни по чему уједначено и, тржишно орјентисано, расцепкано по епизодама. Тек је најбољи домаћи стрип издавач, београдски Darkwood, од 2016. до 2022. године, у колору и истоветном повезу, са одличним преводима и ћириличним писмом, успео у подухвату да, на српском језику, објави библиофилско, целокупно и дефинитвно издање ове саге, самерљиво по квалитету европским изворницима. На трагу овог постигнућа, можемо да понудимо и једно читање овог класика у неслућеном, црњансковљевско-суматраистичком кључу.

Суматраизам „наглашава свеповезаност најудаљенијих просторно-временских елемената материјалне и духовне стварности, позивајући се на свет изоштрених чула, кроз синестезијски симултананизам“ (Стојановић Пантовић 1998: 13). Наоко неповезивим спонама, ова поетика Милоша Црњанског омогућава један нов приступ не само књижевним делима, него и целокупној стварности. Управо тако посматран, на први поглед тек симпатично асоцијативан, свет најбољег стрип остварења двадесетог века, може се, гледан кроз визуру суматраизма, јасно компарирати са делима једног од најзначајних не само српских, него и европских књижевника исте епохе, Милоша Црњанског, јер материјала, већ при површинским, читалачко-уживалачким радовима, има напретек, док дубљи, књижевно-историјски и истраживачки приступ, открива везе које сежу до неслућених близина.

Упоришну тачку овога светоназора, средишњи део *Дневника о Чарнојевићу*, који се назива и „манифестом суматраизма у прози“ у коме „безимени Далматинац-суматраиста проповеда своју јединствену филозофију о свету у коме су све ствари, ма како удаљене и неспојиве изгледале, повезане“ (Раичевић 2010: 135), можемо, управо таквим везама, назвати директним и јасним, мада и самом аутору Хугу Прату непознатим, извором инспирације за лик и свет Корта Малтезеа. „У светлу феномена двојништва“ (Раичевић 2010: 171), најбољем приступу за тумачење повезаности аутора, наратора и два преплетена главна лика у Црњанскомом *Дневнику о Чарнојевићу*, посматраћемо и лик Корта Малтезеа и дело Хуга Прата, те показати како се аутор поистовећује са својом креацијом износећи свој уметнички *вјерују*, на начин на који је то, много пре њега, већ учињено.

Напослетку, у закључним поглављима, ненаслутивне везе између романа, поезије и стрипа, поткрепићемо и још једном модерном српском новелом, у коме баш у маниру Црњанског, Владимир Пишталло у авантуру води управо Пратовог Корта Малтезеа, деценијама пре него што су га, у форми филма и нових стрип албума, наследили и у нови век увели његови ученици и следбеници, показујући да се у српској рецепцији овог дела крије дубља повезаност њиховог аутора са нашим културом, те прожимајуће суматраистичко разумевање на даљину две грандиозне стваралачке личности.

2. *ПОЛИНЕЗИЈА ГОСПОДО*. У прозном одсечку *Сан*, који је Милош Црњански објавио 1920. године у часопису *Мисао* – који је открио и 1991. прештампвао Гојко Тешић, у публикацији *Србија и коменџари* (Тешић 1991) – после наслова, у кратком тексту у загради, стајало је: „Одломак из романа: о породици Чарнојевић, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма која јунак пише из болнице“. Управо овај текст, касније уврштен као средишњи део *Дневника о Чарнојевићу*, место је које је суматраистички најближе повезано са Хугом Пратом и његовим најпознатијим остварењем, сторијама о чувеном морнару Карту Малтезеу:

„Tada, jedno veče, došao je on, ja ga nikada više zaboraviti neću. Brzo je nestao posle, pa ipak, on mi je bio više nego brat. Činilo se da njegove duge

i tanke, kao motka, noge ne gaze po zemlji, kao da je lebdeo nad zemljom. Ne beše odrpan, pa ipak, boju njegovih hlača ne pogodih nikad. Nad njima crni mornarski kaput, na njemu jedno jedino zlatno dugme – *moja zlatna prošlost*, reče on. Glas mu beše mutan i blag. Ja sam od njega naučio da govorim iskreno. Prišao je stolu tiho i pozdravio: *Polinezija gospodo*“ (CRNJANSKI 1983: 52).

Безимени Далматинац-суматраиста¹, у нашој интерпретацији, по изгледу и оделу, описом фотороботски одговара и синестетски пред читаоца доводи истоветно амблематски одевеног Пратовог антихероја. Опет синестетски, када читамо реченице које изговара стрипотворчев протагониста:

„Као што до нас допире светлост мртве звезде, удаљене милонима светлосних година, тако исто примамо и звучне таласе од којих нас деле небројени дани или векови, од неког ко је умро пре више хиљада година. (...) Више волим да верујем да постоји нешто чудновато и лепо што још не познајем а што ће успети да надвлада немилосрдну логику којој сам принуђен да се повинујем и којој не успевам да се отргнем.“ (ПРАТ 2022: 121),

које у себи опрожњавају стиховане постулате суматраизма, готово да можемо, са Малтежанином пред очима, да зачујемо тиху грмљавину Црњанскове карактеристичне артикулације гласа Р.

Управо безименост Далматинца-суматраисте оставља овом Црњанском лику простор да не упадне у замку имена, „кавез лика“²: безимени суматраиста неко је ко може, без проблема и лако, бити објекат који износи филозофију суматраизма, без ограда које би му наметнуло именовање које би га класификовало у одређени поредак чија уврежена мишљења већ постоје и у коме он, да би изнео нешто ново, мора да стане као јасна граница између пређашњег и будућег света. Како целокупна поетика суматраизма проповеда управо непостојање граница и јасних веза међу стварима, бићима

¹ Чувену и речиту полемику Николе Милошевића и Новице Петковића о имену главног лика романа сматрамо, можда, и сувишном, јер: „главни јунак, наратор, јесте и Чарнојевић и Рајић, док је Далматинац-суматраиста остао безимен“ (РАИЧЕВИЋ 2010: 125). Јасно је, свакако, да је Петар име главног јунака. Презиме Рајић, јесте лично презиме, али представља и ознаку рајетинства као знака припадности сталежу. Чарнојевић јесте и патроним, презиме дрвара Егона Чарнојевића, Петровог оца, али и *nomen est omen* наименовање и уједно карактеризација, која јасно одређује да „Има сеоба. Смрти нема!“. Она стоје заједно, јер ни једно није потврђено и нема камениту снагу самог имена, него својим асоцијативним светом, као и сам наслов дела, проширују тематско поље романа и на историју која у њему није описана.

² „Sve što lik može da učini, već je zadato njegovim imenom, pa čak i onda kada se njegove težnje i njegova sudbina postave kao kontrapunkt karakteru i sudbini koji su zadati imenom. Ime tako prethodi liku: čin imenovanja nije sam oblik prisvajanja jedne individue, njegovo uključivanje u porodičnu/nacionalnu lozu čije ga pripadništvo obavezuje, već istovremeno i čin kojim se lik iz objekta transformiše u subjekt“ (VLADUŠIĆ 2011: 306).

и појавама, јасно је због чега Милош Црњански није именовао нараторовог одсањаног двојника.

Са друге стране, као водећи се Тартаљиним тумачењема да „бирање имена бива саставни део стваралачког чина, један моменат уобличавања лика“ (ТАРТАЉА 1979: 73), Хуго Прат свога јунака именује већ у првој сцени у којој се, окован на сплаву на отвореном мору, јавља, и о томе касније говори: „U španskom žargonu, reč *korto* označava osobu hitrih prstiju, lopova – ali isto tako, i kradljivca tuđih osećanja – dok ga ono *Malteze* smešta u mediteransko okruženje“ (ПРАТ 2011: 271, 272). Желећи да раскине са традицијом класичних англо-саксонских авантуристичких јунака, Прат свој именовани лик смешта тамо одакле потиче и неименовани Далматинац-суматраиста, на Медитеран, и одатле већ све сличности ова два лика могу да почну: Далматинчев поздрав „Полинезија господо“, управо је оно што видимо на првој страници првог стрип албума о Корту Малтезеу: на почетку *Balage o сланом мору*, налази се репродукција географске карте Полинезије, *Polinesien und Grosse Ocean, Justus Perthes, 1873*. (ПРАТ 2016), простора у којем је радња овога стрипа смештена.

У предговору дефинитивног издања првог албума о медитеранском авантуристи, насловљеном *Кортио Малтезе или несавршена географија*, Умберто Еко пише да лик морнара луталице – као да описује Црњансковог протагонисту – управо „својим замамним несавршенством не допушта више да буде заборављен“ (ЕКО 2016), наводећи нас даље на читалачку и интертекстуалну потрагу за „ђаволом у детаљима“ својом смелом тврдњом „ја се не уздам много у писце, они најчешће лажу. Радије се искључиво ослањам на штиво“ (исто). Док ликови Милоша Црњанског делују на читаоце једнаким магнетизмом као и Пратов Корто, те истраживање њиховог самог презимена представља тему и у времену у коме је и сам чин првобитног објављивања романа већ више од столећа стар, ми се, као и Еко, окрећемо самим делима, допуштајући да пишчеве мистификације³ у овом раду самеримо само са хотимичним Пратовим нехронолошким распоредом епизода из Кортовог живота.

3. *Милош Прат и Хуго Црњански: Корто Исакович и Вук Малтезе*. Како стрипови о прикљученијима славног морнара не доносе догађаје редом којим су се они и одвијали, него Корта виђамо на изувртаној ленти времена, час као младог, у годинама пре Првог светског рата, а наредном приликом већ у периоду у коме се већ опасно ближи грађански рат у Шпанији, неуређени фабуларни ток *Дневника о Чарнојевићу* пружа нам могућност да, осим физичке и поетичке сличности са Далматинцем, Корта Малтезеа самеравамо понекад и са ликом Петра Рајића, чије антиратне ставове деле и Корто Малтезе, и остали ликови из његовог окружења. Следивши, редоследом којим

³ Као она о тобожњем Црњанском спаљивању прекобројног материјала планираног за прво издање *Дневника о Чарнојевићу*, које је условило испреметаност поглавља, којима је наводно Станислав Винавер нехотице променио распоред – иако је и у свим наредним издањима, сам редослед поглавља био једнак као и у првом, Цвијановићевом.

су у оригиналу објављивани, кроз стрипове о Карту Малтезеу, Далматинчев и Рајићев суматраизам, као и биографске, суматраистички исприповедане епизоде из *Лирике Ийјаке* и *Коменџара* који је прате, читамо Хуга Прата у кључу суматраизма, а Милошу Црњанском дајемо Корта Малтезеа као читаоца.

Као личност која радо и често цитира песнике и писце, те влада ерудицијом незамисливом за морнара без брода и човека без сталне адресе, Корт Малтезе, који годинама покушава да прочита *Ујџоџу* Томаса Мора, али увек са њом на прсима утоне у сан, окружен је такође образованим људима. Они владају огромним регистром имена и појмова, који истовремено сведочи и о великом истраживачком раду који је претходио сваком стрип албуму који је Хуго Прат нацртао и написао. Дуги пропратни уводни текстови и бројне детаљне илустрације, који претходе сваком албуму о Карту Малтезеу, за тему увек имају феномене који Прата лично интересују, а који се пружају од догађаја и личности које су у прошлости својом несвакидашњошћу заслужиле да се нађу на страницама овог стрипа (Распућин и руска Бела армија, руско-јапански рат, поморски сукоби у Првом светском рату, легендарни Црвени Барон и бојна поља у Италији на којима је војевао и сам Милош Црњански), до историје, легенди и митова о ослободилачким покретима, изгубљеним континентима и тајним друштвима (историја Јужне Америке, Африке, Швајцарске; деловање ИРА, Атлантида, слободни зидари...). У изобилу тема и ликова, ипак, на страницама сваког стрипа, зачују се суматраистички искази.

Прат је свет свог стрипа изместио из типичне једноставне фабуле којом ова уметност привлачи, пре свега, млађе читаоце. Поступивши, за живота и за свет стрипа, дефинитивно елитистички, одрекавши се целокупног херојског потенцијала свог насловног лика, па самим тим и тантијема насталих његовом немилосрдном експлоатацијом, он ствара дела намењена пробраним читаоцима, која успевају, самостално, без његове или ма чије помоћи, својим садржајем, стилем и идејама, да досегну статус класика. Отежавајући својим понашањем, како у стварном, тако и у уметничким и световима које је креирао, рецепцију свога дела, Прат сенчи јасно уочивим линијама своју стваралачку фигуру: свестан свога потенцијала, сигуран у његов домет, етаблиран и потврђен као прворазредан стваралац, он не ради више по диктату времена и тренутка, него по свом унутрашњем компасу, по ком броди и његов Корт Малтезе, залазећи све дубље у нише интересовања свог зачетника и поистовећујући се све стварније са својим творцем.

Са друге стране, неук читач тек не успева да докучи све тенденциозно разапете знаковне мреже и праизворе стваралаштва Милоша Црњанског. Изазов читања и одгонетања, стварања бележака на маргинама, провера хронотопа на картама и лентама времена, заједнички је за читање дела ових аутора, и то је њихова посебна драж. Да не може – или да, напосто, не жели – сваки читалац једнако да ужива у наизменичним сударима јаким карактера са историјским неминовностима, јасно је и Црњанском и Прату. Управо

у том аџону и меланхолији (РАИЧЕВИЋ 2021) који они из свог живота преносе на папир, крије се и лепота суматраистичке потраге за бескрајним плавим кругом и звездом у њему.

4. *НИ ЈЕДНА ЗАСТАВА ШТО СЕ ВИЈЕ, НАША НИЈЕ*. У Пратовој завичајној Венецији, његов морнар као да слуги Црњанске стихове, рекавши: „Не верујем ни у догме ни у заставе“ (ПРАТ 2019: 91). На плажи Итапое, из уста Златоусте, Корто суматраистички слуша своје порекло: „Упознала сам твоју мајку преко једне Енгрове слике. Мајка ти беше чувена. Невеста Гибралтара, веома позната Циганка... Да, да... Касније је отишла на Малту с морнаром из Корнвола“ (ПРАТ 2016: 3). Осећајући да је духовни, а не материјални племић – „Можда сам краљ будала... Последњи изданак изумрле династије која је веровала у великодушност...“ (ПРАТ 2016: 40) – Корто каже „Ја идем, тек тако, да одем“ (ПРАТ 2019: 110), оживљавајући бодлеровску фигуру фланера, „*re-snika, šetača i dokoličara koji svojim neobaveznim lutanjem narušava mrežu urbanih odnosa utemeljenih na tačno određenom vremenu*“ (VLADUŠIĆ 2011: 274).

Отворен према себи и другима – „Ја сам варалица. Поштено те упознавам. Да после не буде притужби“ (ПРАТ 2016: 75) – Малтежанин потврђује да је бег од судбине бег од себе самог. Жељан неслућених стаза, одавно је, крадом, сам себи урезао животну путању, „Као мали приметио сам да немам линију среће на длану, онда сам очевом бритвом... рец... направио себи једну по жељи“ (ПРАТ 2016: 92). Свестан да навигирати својим бићем кроз олује живота представља довољан терет за једно постојање, Корто Малтезе изриче и реченицу које је Милош Црњански постао свестан када је, као аустроугарски официр и несвршени студент, морао да поведе у смрт младиче којим је у војсци на фронту у Галицији командовао: „Власт имаш све док ниси прунућен да је примениш“ (ПРАТ 2016: 113). У тренуцима када и на отвореном мору у Полинезији почиње Први светски рат и када се морнарице сукобљених земаља покрећу у циљу уништавања противника, црнопути Кранио говори о Корту Малтезеу, као да говори о Рајићу у време ратних сукоба: „Корто Малтезе би био у реду, нема домовину и слободан је човек који много зна... Али и он има ману... не жели да преузме одговорност“ (ПРАТ 2016: 133), о чему Корто мисли сасвим другачије „Не желим да будем јунак... Довољно ми је што сам главосеча“ (ПРАТ 2016: 74). Из реалног, суматраистички, Малтезе бежи у иреално – „Ова догодовштина превазилази моју димензију... Предлажем шетњу бродом“ – налазивши путоказе за даља прикључења већ у ритму своје реченице, која слутњом стиха наликује отворено на Црњанског: „Ох! Сретох јуче у крчми Клеопатрину мумију, те прођасках с њом. Она ми исприча за галион“ (ПРАТ 2016: 78).

Тачно одређено време у животу Корта Малтезеа креће се напредскокце, те се након ове епизоде смештене у 1914. и 1915. годину, у наредном албуму, *Младосић*, налазимо у 1904. години, у средишту руско-јапанског рата, где Кортон пријатељ, писац Џек Лондон, у разговору са јапанским официром, говори да „Није баш охрабрујуће бити војник у вашој војсци“, добивши одговор да „Бити војник под било којом заставом никад није охрабрујуће“

(ПРАТ 2021: 32). У окружењу ратног сукоба, Корто Малтезе сусреће свог сталног пратиоца, Распућина, кога је из окружења родног Сибира и петроградског Царског Села украо Хуго Прат и населио га трајно у свет својих дела, не улепшавајући ни за јоту људске некавалитете овог секташа који је глава стајао династију Романових. У ратном окружењу, управо Распућин изговара речи које звуче као аутентично ратно и поратно сведочанство изгубљених генерација: „Каква је корист од храбрости? То је нешто што се не може испланирати. Знао сам неке кукавице које је страх окуражио“ (ПРАТ 2021: 59). У Аргентини, сажимајући животна искуства, Пратов протагониста одбија и покајање пред публиком као часни гест вишега реда: „Напротив, ко сам ја да судим? Али у мени је нека урођена одбојност према цензорима, лажним моралистима... А понајвише према самозваним покајницима“ (ПРАТ 2021а: 28).

Након епизоде у снегу руско-јапанских сукоба, Прат Корто поново одводи на Карибе, а затим у Бразил. Главни јунак стрипа проговара речима које као да описују и толике многе у ратовима изгубљене интелектуалце: „Кад бих писао – рецимо да знам како се то ради – подлегао бих извртању чињеница и нарави оних које сам познавао. Боље је за мене овако, живети без приче“ (ПРАТ 2016а: 60). Живећи без приче, неиспричани постају теме и ликови оних који су о њиховим животима остављали субјективна сведочанства, док су они остајали суматраистички свесни да, у животу и смрти, речима Пратовог Тристана Бантама, „Ти ниси само један... Ти си и сви они који су живели у другим животима... а бићеш и будућност. (...) Ти си хиљаду и хиљаду пута хиљаду живота своје расе“ (ПРАТ 2016а: 71).

Док лута острвима, Корту Малтезеу један урођеник, кога види по први пута у животу, долази са (нама) јасном суматраистичком поруком: „Не познајем те, али бих могао да ти причам о једном острву у Јужном мору“ (ПРАТ 2016а: 64). Малтезе, у времену које је провео у овој авантури, на потпуно другом крају света, дели осећање Црњанских Рајића и Далматинца-суматраисте, али и самог Милоша Црњанског, који је те 1916. и 1917. године морао осећати једнаку отуђеност и отупелост животне енергије, да је и сам могао да изговори Кортове речи: „Ја нисам довољно озбиљан да дајем савете, али сам преозбиљан да би их примао“ (ПРАТ 2016а: 85), те „ја сам капетан за свој грош“ (ПРАТ 2016а: 105). Можда би, притиснут уза зид, као Далматинац у Бечу, и сам Корто признао, под претњом употребе физичке силе, да је суматриста, али у Бразилу тога доба, могао је само да суматристички устврди: „Погрешно си ме проценио, ја сам веома велики верник. Знаш да си радознао али ти нећу рећи у шта верујем!“ (ПРАТ 2016а: 112).

У само једној реченици, срећемо се са самодефинисањем главног јунака, који за себе каже: „Имам ја много порекла и три-четри народности, али не вашу“ (ПРАТ 2018: 46), објашњавајући касније и детаљније: „Знаш, мајка ми је била Циганка с Гибралтара, чувена врача, и добро се разумела у сотоне. Отац ми је из Корнвола, али је био нећак једног маторог анђама, из Тинта-цела, где живљах и чаробњак Мерлин... А ми на Малти имали смо гомилу авети темплара, сицилијанских демона и сараценских вила...“ (ПРАТ 2018: 62).

И Далматинац Милоша Црњанског, и Малтежанин Хуга Прата, нису и немају ни жељу да буду одреднице националног, него географског порекла, одређеног Медитераном, као поднебљем које на свакој својој паралели и меридијану рађа специфичан менталитет. Појава вишеструког идентитета, јасно упућује на Саидов хибридни идентитет, о којем је, пишући о ликовима Милоша Црњанског, писао Слободан Владушић, одређујући га најјасније као врсту „*identiteta kojim se ne napušta jedan identitet u korist drugog, već se jedan identitet dodaje drugom*“ (VLADUŠIĆ 2011: 180), с тим да из ове позиције посматрани Кортов вишеструки идентитет има потпуно позитивну вредност. Неоптерећен багажом националног и патриотског реликвијара, анационалан као Далматинац-суматраиста, Корто ипак успева да на сваком свом путовању своју личност оплемени и обогати за искуства цивилизација које је, у сну и на јави, походио.

5. ХЕРОЈСТВО АНТИХЕРОЈА. У албуму *Увек мало даље*, у епизоди *Пог за ситавом неба*, Корто Малтезе долази у окружење истих људи са којима је и Милош Црњански делио ратну стварност: он се налази у Италији, у јеку Првог светског рата, у окружењу *Dragoner regiment No 15* под командом Светозара Боројевића, у акцији у којој бродом будућег милијардера Онази-са покушава да прошверцује, на крају епизоде, благо црногорског краља Николе назад у Улцињ, црногорском републиканском комитету. У тексту *Komentar o San Vitu*, у аутобиографским коментарима своје поезије, Милош Црњански потврђује да је и сам тада био тамо: „*Austrijskom vojskom u Italiji komanduje Srbin, Svetozar Borojević (...) Prelazimo zatim reku Taljamento, kojom još plove lešine pobijenih konja (...) Stižem zatim u varošicu San Vito*“ (CRNJANSKI 1983: 164). Суматраистичке везе нису у тој епизоди спојиле Хуга Прата, Корто Малтеза и Милоша Црњанског – бар, за сада: ето потке за неко будуће домаће литерарно ткање.

У наставку својих авантура, Корто се упутио, преко Ирске, у Француску, где је, у друштву људи који се у стварности рата опијају небеским бравама Црвеног Барона, изрекао још једну Рајићевску и праву Црњанскову реченицу: „Потпуно сам равнодушан према јунацима по занимању“ (ПРАТ 2018: 126), свестан да у том тренутку, у непосредној ратној опасности, не постоје ни хероји, ни кукавице, ни праведни ни криви, већ да „Постоји кривац, један једини, најгнуснији од свих – рат...“ (ПРАТ 2018: 128). Напуштајући зараћену Европу, Корто се враћа у Африку, свестан да из Европе одлази са јасно израженом суматраистичком мишљу: „Ја нисам јадни младић и... немам породицу“ (ПРАТ 2018: 142). У Африци не успева да пронађе мир, али, бар на час налази одушка, јер „Чињеница да и велики ратници имају мајке ме теши“ (ПРАТ 2016а: 76).

Ипак, оно што Корто Малтезеа чини далеко најпрофилисанијим стрип јунаком икада, чињеница је да је он једини који јавно и јасно признаје своје тренутке очаја, и осећа, до најтананијих делова своје душе, паралишући страх, због којег поступа као стварни човек, а не као измишљени вестернизовани суперхерој из авантуристичке приче графичких новела. У ратном

сукобу у коме он не заузима ни једну страну, јер не припада никоме од зараћених уопште и ни на који начин, а немоли довољно да због туђих зађевица на коцку ставља властит живот, Корто бежи из опасности по живот, узвикујући колико га грло носи речи:

„Не морам никоме да се правдам... Чујете ли ме? Побегao сам! Уплашио сам се смрти и побегao сам и побећи ћу колико год пута будем хтео! Торњајте се дођавола! Нисам ја нека јуначина! Ја нисам херој... Ја сам као други.... И имам право да погрешим као и сви, мирно, а не да полажем сваки пут испит савести...“ (Прат 2016а: 81).

Један егзистенцијални шкрипац пред којим је суматраиста поклекао, не глумећи јунака, јер непосредна опасност руши илузију икакве потребе за трагичном, а непотребном херојском жртвом појединца, чини Корта Малтезеа достојним да тврди да је искуство рата преживео и схватио на прави начин. Са ожиљцима преживљене аутентичне фронтоске стварности, са неромантизованом сликом оружаног сукоба у себи, Корто Малтезе је сазрео као лик, и постао достојан уврштавања у сваку антиратну литературу. Ипак, како немирни дух пустолова никада не спава, Хуго Прат је Малтезеа морао опет и поново да доводи испред пушчаних цеви, али сазрели Кортов лик свој ореол антиратног хероја могао је, накнадно, чак и са пушком у рукама, са лакоћом да одбрани и одржи.

6. Синови Дон Кихотови. У свету овога стрипа, чак и порука симпатично несимпатичног Распућина Карту Малтезеу звучи као чисти суматраизам: „Хтео сам да ти приуштим узбуђење, Корто, јер те много волим...“ (Прат 2020: 34). У врло поетичном албуму *Прича о Венецији*, у којем Хуго Прат доводи Корту у једну од постојбина своје породице, на крају авантуре, Малтезе чита писмо у коме га његов пријатељ описује речима: „вечита ленштина, безазлени Дон Кихот, без пребијене паре, фрустрирани заводник што једнако фрустрира своје љубавнице, романтични, можда чак и сентиментални паразит (...)“ (Прат 2019: 102), које би биле идеалан опис и за Петра Рајића Милоша Црњанског. Такође, у првом издању своје драме *Маска*, у писму Јулију Бенешу у Загреб, у којем даје белешку о писцу, Милош Црњански сам себе назива управо *Син Дон Кихот*ов, што је био и наслов његовог у рату заувек изгубљеног првог романа.

Закључци Пратовог морнара сасвим су самериви љубавним искуствима Црњанских ликова: „Мислим како би жене биле дивне када би могао да им паднеш у наручје, а не допаднеш им шака“ (Прат 2016: 122), јер „Има већ доста да сам схватио да сте прави јачи пол ви жене... Драге моје...“ (Прат 2012: 118). У *Злајној кући Самарканда*, албуму који Корто одводи на Блиски Исток, Кортов вечити случајни сапутник Распућин, о Карту даје суматристички суд, говорећи: „Наш лепо морнар од тада страхује од здравог разума и логике. Он је заљубљен у идеју да буде заљубљен. Све у свему, то је једна тугаљива прича“ (Прат 2019: 136).

У албумима који следе, Корто путује у Аргентину и Швајцарску, само да би спознао „Неки чудан осећај. Као да је све осуђено да умре. Да! Да умре, али не сутра! Напротив, још јуче!“ (ПРАТ 2022: 28). Навикао да живи у окружењу смрти, Корто иде *Увек мало даље*, где, као у песми *Балада о Сјојковићима* нашег песника Љубомира Симовића, поручује својим пратиоцима и пријатељима: „Идем да ме убију, па се враћам...“ (ПРАТ 2018: 50). Црнохуморани суматраиста, Корто Малтезе у албуму *Хелвећани* закључује: „Ја верујем у златну машту Келта, раскошну машту тропских предела, као и у машту вудуа, али ми је тешко да поверујем у швајцарску машту!“ (ПРАТ 2022: 34). Ипак, свестан да у његовом животу владају закони које он не уме да објасни (а који су, видели смо, суматраистички), Пратов лик резимира свој положај речима: „реч *закон* је једна од највишезначајнијих речи, и то најпре зато што је стварност коју покрива веома неодређена, или, боље да кажемо... Да је њена историјска и егзистенцијална подлога веома тешка за објашњавање“ (ПРАТ 2022: 80).

7. ПРАТОВА ЈУГОСЛАВИЈА. Сличности ликова Милоша Црњанског и Хуга Прата, такође представљају један комплексан феномен, у чијем настанку посебно светло баца и вишеструки контакт аутора стрипа са територијом почивше државе чију је књижевност Милош Црњански обележио. У ауто-биографској књизи разговора *Želja da se bude beskoristan: Sećanja i razmišljanja*, на више места, Хуго Прат говори о својим путовањима у тадашњу Југославију и контактима са људима са јужнословенских поднебља, те готово суматраистичком уплитању наслеђа те нестале земље и њених наследница и у његову најближу породицу.

Говорећи о периоду непосредно након Другог светског рата, он каже: „Na brodove sam se ukrcavao i na nešto legalniji način, kao predstavnik spoljnotrgovinske firme *Italeuropa*: više puta sam boravio u Jugoslaviji, na dalmatinskoj obali“ (ПРАТ 2011: 80). У јужнословенској послератној трговинској Меки, Трсту, млади Прат у једној аутослици отелотворењу је један стереотип и наследни југословенски имаголошки бисер:

„Upoznali smo se s jednim tipom slovenskog porekla koji nam je predložio da radimo za njega: trebalo je da hvatamo mačke, a on bi prodavao njihovo krzno. Kramer i ja smo uspeali da uhvatimo jednu, ali nam se taj posao ubrzo zgadio jer smo obojica voleli mačke. Kramer se na kraju potukao s tim Slovenom“ (ПРАТ 2011: 82).

Искуства са јужним Словенима, преплетена су тршћанским искуством са највећим словенским народом, који је и на терену успео да за час смисли локалну интерпретацију руског рулета:

„Iznenada su se pojavili Rusi – oblast Trsta je tada bila okupirana od Rusa i Jugoslovena – i počeli da igraju žmurke sa pištoljem: jednom tipu bi vezali oči, a on je pucaao tamo gde je mislio da nekoga ima. Povrh svega, svi su bili mrtvi pijani. Sećam se da sam aterirao na zadnjicu jedne lepe Jugoslovenke“ (ПРАТ 2011: 82).

Након три године проведене у Аргентини, Хуго Прат вратио се у Италију крајем 1952. године, и тада је Југославија опет навелико ступила на сцену његовог живота. Боравивши у Венецији, у просторијама Британског савета, где се те зиме склањао од хладноће, упознао је Марију Гуки Вогерер, „српско-хрватског порекла“ (PRAT 2011: 171), која је тамо била запослена: „Била је Југословенка и имала је проблеме са дозволом за рад. Та девојка ми се много свидела, па сам јој предложио да се уда за мене како би добила дозволу за рад у Италији“ (PRAT 2011: 96). Поставши удајом Италијанка, она је (п)остала део Пратове породице, у врло несвакидашњим условима⁴, који јој ипак нису сметали да, у кратком браку, постане и мајка двоје деце⁵.

У поменутом времену које је педесетих и шездесетих година дведесетог века провео у Аргентини, Прат је долазио у контакт и са разним представницима полусвета, па открива да „među мојим пријатељима било је и бивших устаša, terorista који су основали prohitlerovsku hrvatsku državu“ (PRAT 2011: 103). У овом нејасном пријатељству стрип цртача и професионалних злочинаца, Црњансков *случај комедијант* постарао се да у Јужној Америци споји овог духовног Млечанина са усташом који је, апсурдно, носио име најславнијег средњовековног српског владара, „sa Dušanom, bivšim ustašom, који је poput mnogih njemu sličnih bio angažovan u privatnoj policiji predsednika Perona“ (PRAT 2011: 104).

8. Пишталов КОРТО на Црњанској основи. Као што је Малтежанин у својој претпоследњој авантури ненадано завршио у кући славног писца Хермана Хесеа⁶, тако је, након што га је Прат понудио светској литерарној баштини као још један суматраистички тип јунака, свој литерарни живот наставио и пресељен из француско-италијанског стрипа у југословенско-српску новелу аутора Владимира Пиштала, насталу 1985/1986, објављену први пут 1987. године, насловљену најједноставније могуће *Korto Malteze*. Говорећи о „totalnom umetničkom opusu“, Слободан Владушић у својој књизи о Црњанском каже и да: „Slika sveta se dinamizuje, ona postaje film. Tek u тој динамичности postaje могуће да 'totalni umetnički opusi' ne budu samo тумачења onoga што се појављује pred очима pisaca или njihovo осећање duha vremena,

⁴ „Početkom 1953, pet dana posle venčanja, ponovo sam krenuo u Argentinu, ali bez nje: Guki je ostala u Veneciji, sa mojom porodicom. Oženio sam se iz čistog hira, da bih se narugao konvencijama. Između Guki i mene razvilo se lepo prijateljstvo, ali u njemu nije bilo strasti, tako da se u povratku u Argentinu nisam osećao kao oženjen čovek“ (PRAT 2011: 96).

⁵ „Guki mi se, međutim, pridružila posle nekoliko meseci i dobili smo dvoje dece: dečaka Luku i devojčicu Marinu. Razveli smo se 1957, ali smo živeli odvojeno još od 1955“ (PRAT 2011: 97).

⁶ Чији роман *Демидан* Горана Раичевић у помињаној књизи *Коменџари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, упоређује управо са првим објављеним романом Милоша Црњанског, пишући да „о томе колико се у предатним годинама наслућивала нека 'грдна олуја' која ће разорити истрошену западњачку цивилизацију, видимо између осталог и ако упоредимо осећајност и идеје *Дневника* са доминантном осећајношћу и идејношћу једног немачког романа, који се појавио такође непосредно после првог светског рата 1919. године“ (РАИЧЕВИЋ 2011: 49).

već i anticipacije doba čije se konture tek otkrivaju pred njihovim očima“ (VLADUŠIĆ 2011: 54). Док је тонуо у свет Хуга Прата кроз његов уметнички опус, пред очима писца Владимира Пиштала јавила се епоха између два светска рата, у којој је Корта одвео на Хаити, у новели на чијој насловној страници, као поднаслов, стоје мотиви преузети из приказа овог дела: „Strip je brz kao spot!“ и „Ovo je zaista pesma“ (PIŠTALO 2009). Суматристички свестан Пратових речи да „grafički izraz započinje nužnošću da se povuče potez perom, da bi došao da imperativa govora“ (PRAT 2011: 208), дајући глас немим квадратима стрипа о Корту Малтезеу, Владимир Пиштало у маниру реченица Милоша Црњанског, поетично и лирски, износи авантуру коју морнар преживљава на начин као да нам препричава свој сан.

Описујући сценографију у коју радњу новеле смешта, Пиштало описује главни лик речима: „Korto Malteze je junak istoimenog stripa Huga Prata. Odisej bez cilja. Setni maneken epohe u kojoj elekticitet prekida doba senki. Gusar koji u mreži meridijana traga za legendom“ (PIŠTALO 2009: 5), као да парафразира Црњанскове аутобиграфске речи, у којима аутор *Лирике Ийџаке* у касније писаним коментарима ове збирке самог себе описује као „типичног сметењака свога доба“. У „tekstu koji, pozajmljujući matricu drugog medija, njegov žanrovski okvir i ceo onaj asocijativni potencijal koji uz to ide, do principa literarnosti stiže na neočekivan način“ (PANTIĆ 2009), Пишталов Корто „doseća se stare japanske poezije – stil Jugen: nostalgija za nevidljivim i nedostižnim“ (PIŠTALO 2009: 6), делећи, суматраистички, поље интересовања са Црњанским, који је ову поезију на српски језик преводио у међуратном периоду. У грозници, Пишталов Малтезе „roni kroz epohe, a sve boje mape obasjavaju njegov brod. Život mu je pun nerazgovetnih veza“ (PIŠTALO 2009: 42), и ми са њим, као и Рајић у сну са Далматинцем-суматраистом, пловимо, као и Пратов Корто у својим авантурама, поред Хонг Конга, Цејлона и француском Полинезијом. Пишталу у овом делу фали само једна реченица, са само једном речју: док величанствено описује квадрате стрипа који му у машти долазе пред очи, када угледа Корту, треба да га опише најједноставније и најезгровитије могуће, речју: Суматраиста.

9. НОВОВЕКОВНА ПОТКА ЗА ДАЉА ТКАЊА. Корту Малтезеа читаоци у Србији упознавали су, бар у ранијим генерацијама, још пре Милоша Црњанског: док су нас *Ламенџ над Беођрадом*, *Лирика Ийџаке* и *Сеобе* чекали тек у средњошколском образовању, Пратовог морнара упознали би још у детињству, из *Stripoteke* и *Полиџиикној забавника*. Пракса коју су баштиниле познојугословенске генерације, у новом веку наставила се на страницама истих издања, која су донела и нове Малтежанинове авантуре, из главе и пера његових наследника, а на трагу оригиналних Пратових замисли, које је, напослетку, опет Darkwood овековечио кроз албуме једнаке изворницима.

Градац је, још тужне 1999, објавио и двоброј посвећен искључиво феномену Пратовог стрип стваралаштва, који је, због квалитета са француског и италијанског преведених текстова, као малокоји број било којег српског часописа, доживео и своје касније репринте. Цитирана Пратова биографија у

дивот-издању Службеног гласника, такође је доживела више издања. Пратов роман *Korto Malteze u Sibiru*, који садржи окњижен сценарио истоименог стрип албума, превео је са италијанског Вуле Журић, а објавила Дерета, 2017, обележивши тако пола века од појављивања *Балаге о сланом мору*. Два издања доживео је и пратовско-венецијански бедекер *Tajna Venecija Korta Maltezea: magične i skrivene rute* из 2018. године, док је у 2021. објављен зборник разговора са великаном стрипа, насловљен *Sećam se Prata: Razgovori u Malamoku*. Уз све побројано, реиздана су или по први пут издана на српском језику и готово сва остала дела Хуга Прата, који на полицама сваке озбиљне књижаре – и тек понеке библиотеке! – чекају и маме нове читаоце.

Селидба Корто Малтезеа кроз визуалне уметности завршила се крајем двадесетог и почетком двадесет и првог века, када су у форму дугометражних цртаних филмова преобраћени најпопуларнији стрип албуми Хуга Прата. Као што ни Милош Црњански није дочекао да види барем део недовршеног подухвата екранизовања својих *Сеоба*, кога се храбро латио Александар Петровић, ни Хуго Прат није поживео довољно дуго да на великом платну види Корто. Суматраистичке сеобе из медија у медиј, ни неслућене на почецима стваралачких процеса, отварају многе визуре сагледавања основних прича и осећања која у делима преовладавају. Корто, код нас, долази из стрипа у новелу, а Исаковичи из романа на велико платно. Да ли ће *Дневник о Чарнојевићу*, који има изванредан потенцијал за то, наставити свој живот у оквиру стрип албума неког будућег српског Прата, видећемо. Са сигурношћу, можемо само да тврдимо да оба ствараоца, и Црњански и Прат, настављају заувек да живе кроз своја дела, па и заједно, у наслућеним и у овом раду представљеним суматраистичким везама, јер у књигама и стриповима, речима Хуга Прата, сви ми „трагамо за митолошким причама, еповима – сви ми смо сирочад Гилгамеша“ (Прат 2011: 206), па тако и Корто Малтезе, суматраиста.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ТАРТАЉА, Иво, *Пријоведачева естетика: Прилози познавању Андрићеве поезије*, Београд: Нолит, 1979.
- Градац: *Часопис за књижевност, уметност и културу*, Кукић, Бранко (уредник), двоброј приредио Мирослав Марић, превела с француског и италијанског Винка Матијашић, број 134–135, 1999.
- Еко, Умберто, *Корто Малтезе или несавршена географија*, у Прат, Хуго, *Корто Малтезе: Балада о сланом мору*, превод Никола Ђорђевић, Београд: Darkwood, 2016.
- Прат, Хуго, КАНАЛЕС, Хуан Дијас, ПЕЉЕХЕРО, Рубен, *Корто Малтезе: Под ноћним сунцем*, превод Јелена Мандић, Београд: Darkwood, 2024.
- Прат, Хуго, КАНАЛЕС, Хуан Дијас, ПЕЉЕХЕРО, Рубен, *Корто Малтезе: Еквадорија*, превод Марина Марковић, Београд: Darkwood, 2024.

- ПРАТ, Хуго, КЕНЕН, Мартен, ВивЕС, Бастјен, *Корѿо Малѿезе: Црни океан*, превод Горан Костровић, Београд: Darkwood, 2023.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Балада о сланом мору*, превод Никола Ђорђевић, Београд: Darkwood, 2016.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Венецијанска бајка*, превод Илија Чанак, Београд: Darkwood, 2019.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Еѿиоѿљани*, превод стрипа Никола Ђорђевић, превод предговора Илија Чанак, Београд: Darkwood, 2020.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Злајна кућа Самарканда*, превод Илија Чанак, Београд: Darkwood, 2019.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Келѿи*, превод стрипа Никола Ђорђевић, Београд: Darkwood, 2018.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Млагосѿ*, превод Илија Чанак, Београд: Darkwood, 2021.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Му*, превод стрипа Илија Чанак, превод предговора Горан Костровић, Београд: Darkwood, 2022.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Танѿо*, превод илија Чанак, Београд: Darkwood, 2021.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: У знаку Јарца*, превод Никола Ђорђевић, Београд: Darkwood, 2016.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: У Сибиру*, превод стрипа Никола Ђорђевић, превод предговора Илија Чанак, Београд: Darkwood, 2020.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Увек мало даље*, превод стрипа Никола Ђорђевић, превод предговора Илија Чанак, Београд: Darkwood, 2018.
- ПРАТ, Хуго, *Корѿо Малѿезе: Хелвећани*, превод стрипа Илија Чанак, превод предговора Горан Костровић, Београд: Darkwood, 2022.
- РАИЧЕВИЋ, Горана, *Аѿон и мелнахолија: живоѿи и дело Милошца Црњанскоѿ*, Нови Сад: Академска књига, 2021.
- РАИЧЕВИЋ, Горана, *Коменѿари Дневник о Чарнојевићу Милошца Црњанскоѿ*, Нови Сад: Академска књига, 2010.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана, *Наслеђе сумаѿпраизма: ѿоеѿиичке фиѿуре у срѿском ѿесниѿиѿву деведесетѿих*, Београд: Рад, 1998.
- ТЕШИЋ, Гојко, *Србија и коменѿари, Дневник о Чарнојевићу и „Сан“ Милошца Црњанског, у Србија и коменѿари: 1900[ѿѿ.1990]-1991*, главни уредник Живорад Стојковић, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1991.
- CRNJANSKI, Miloš, *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, Beograd: Nolit, 1983.
- CRNJANSKI, Miloš, *Pesme*, Beograd: Nolit, 1983.
- FUGA, Gvido, VIJANELO, Lele, *Tajna Venecija Korta Maltezea: magične i skrivene rute*, prevela Sanda Milenković, Beograd: Ukronija, 2018.
- PANTIĆ, Mihajlo, *Odlomak iz recenzije*, u PIŠTALO, Vladimir, *Korto Malteze*, navedeno izdanje. PIŠTALO, Vladimir, *Korto Malteze*, Zrenjanin: Agora, 2009.
- PRAT, Hugo, *Korto Malteze u Sibiru*, prevod s italijanskog Vule Žurić, Beograd: Dereta, 2017.

PRAT, Hugo, *Želja da se bude beskoristan: sećanja i razmišljanja*, razgovore vodio Domink Ptifo u saradnji sa Brunom Lagranžom, preveo sa francuskog Miodrag Marković, Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Sećam se Prata: Razgovori u Malamoku, prevod Goran Kostrović, ŽANS, Mišel (pr.), Debre: Сталкер, 2021.

VLADUŠIĆ, *Slobodan, Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Srdan V. Orsić

SUMATRANIST CORTO MALTESE

Summary

The absolute acceptance and understanding of the phenomenon of Corto Maltese, the most famous and memorable character of the European school of graphic novels in the twentieth century, is illuminated, in this work, in the context of Serbian culture, from the angle of the unconscious synesthetic connection of the celebrated work of the ninth art with a domestic literary classic. The protagonist of the work of the celebrated screenwriter and cartoonist Hugo Pratt is measured, through reading in a Sumatranism key, through the poetry and early prose of Miloš Crnjanski, and the unsuspected links between the *gentleman of fortune* and the characters of *The Diary of Čarnojević* reveal a characterization on the same basis, which fulfills all the postulates of young Crnjanski's creative poetics.

Доц. др Срђан В. Орсић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
srdjan.orsic@ff.uns.ac.rs

Др Ђорђе М. Ђурђевић

МАРИЈАНСКА ПОЕТИКА ПЕСМЕ
„ШАПАТ ЈОВАНА ДАМАСКИНА” И ЊЕНИ РЕФЛЕКСИ
У ЗБИРЦИ *ЧЕТИРИ КАНОНА* ИВАНА В. ЛАЛИЋА*

У овом раду испитујемо песничке фигурације Јована Дамаскина и Марије Богородице у песми „Шапат Јована Дамаскина” Ивана В. Лалића (*Писмо*, 1992), са освртом и на Лалићеву збирку *Четири канона* (1996), којој пажњу посвећујемо у завршном делу рада. Полазећи од Јована Дамаскина као књижевне и теолошке фигуре која у православно-византијској традицији важи за једног од најзначајнијих маријанских химнографа, у анализи Лалићеве песме испитујемо на које све начине Лалић преузима и контекстуализује Дамаскинов песничко-молитвени глас упућен Богородици, која и Дамаскину и Лалићу јесте посебан песнички адресант. Посебна пажња посвећена је начину на који Лалић у стихове прелама Дамаскинову песничку мариологију, те је на концу показано да „Шапат Јована Дамаскина” функционише као дубоко интертекстуална (Јован Дамаскин, Лаза Костић, Момчило Настасијевић) песничка рефлексija о идентитету, трајању, вери и културном наслеђу, при чему Дамаскинов молитвени шапат постаје Лалићев песнички шапат неоствариве жеље за успостављањем континуитета и духовне уцеловљености са византијским наслеђем.

Кључне речи: Јован Дамаскин, Марија Богородица, маријанска поезија књижевна мариологија, послератни модернизам.

Маријански глас поезије српског послератног модернизма, упућен ка српском средњовековном и византијско-хришћанском наслеђу, своје архепоетско упориште превасходно налази у византијском теологу и песнику

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

Јовану Дамаскину, из прве половине 8. века, о чијем се животу зна веома мало² и који је једна од најутицајнијих хришћанских личности³. Своје истакнуто место у црквеном памћењу заслужио је управо песничким стваралаштвом, отуда је и назван Χρυσόρροας (Златострујни, одн. Златноговорни) или Γλυκορρήμων (Слаткоговорни)⁴ (Лаут 2002: 252). Изузетно богат Дамаскинов корпус⁵ обилује значајним бројем молитвених песама посвећених Богородици, међутим, ако се тако може рећи, са (ауто)поетске стране посматрано, прво место у његовом корпусу припало би трећем ирмосу Катавасије на Благовести: „Твоје песмопојце, Богородице, Живи и Изобилни Изворе, сакупљене у скупу духовно оснажи, и у Твојој Божанској слави – венаца славе удостој.” Дати Дамаскинов ирмос освешћује заједницу маријанских песника

² О животу Јована Дамаскина, световно Мансур, в. Лаут 2002: 3–14, такође *Православну енциклопедију*, одељак „Иоанн Дамаскин” (том 24, стр. 27–66, <<https://www.pravenc.ru/text/471131.html>>, 19. 1. 2024).

³ Ендрју Лаут (2002: 3) истиче да је Дамаскинов утицај „далекосежан не само у каснијој византијској теологији, где је на крају образац Јованове теолошке синтезе постао одлучујући, већ и у каснијој западној теологији, почевши од велике Суме схоластичких теолога, за које је његово изложење патристичке доктрине (познате на западу као *De Orthodoxa Fide*, *О љавославној вери*) постало њихов главни извор за тринитарне и христолошке доктрине које су дефинисали васељенски сабори ране Цркве и, настављајући се кроз еру реформације и период протестантске схоластике, све до систематске теологије великог романтичарског теолога Шлајермахера“, што сасвим јасно сведочи о теолошком, али културолошком и поетском значају и величини Јована Дамаскина.

⁴ Врстан познавалац византијске књижевности, С. С. Аверинцев (1972) казује да је Дамаскин „ушао у историју књижевности као изузетан песник који је створио низ познатих црквених химни. У литургијској лирици он обнавља античку прозодију, доводи архитектонику канона до ванредне сложености, допуњујући је умним акростиховима и претварајући је, тако рећи, у кристалну структуру која својом промишљеношћу и хармонијом утиче на машту. Уз то, он је способан да изрази једноставна и искрена осећања.“ На сличном трагу књижноисторијског Дамаскиновог позиционирања јесте и Ендрју Лаут (2002: 252), који указује на то да су Дамаскинова теолошка дела ипак у сенци његових песничких творевина, те да „свако у свету кога је Византија дотакла зна Јованов велики Васкршњи канон, ’Васкрсења дан’ (Anastaseōs hēmera), који се пева у поноћ у част Васкршењег бденија; а многи знају да је Јованов. И сваки певач (или псалт) зна много више дела која се приписују Јовану, од којих су многа заиста његова. Његова слава као литургијског песника била је толика да је неколико векова након смрти сматран литургијским песником и заслужан за читав Осмогласник, служебну књигу која садржи текстове за основни осмонедељни циклус на коме се заснива византијска литургијска година.“ У основне карактеристике Дамаскинове поезије могу се зарачунати њен еклесиолошки карактер, литургијска ангажованост, христолошка сконцентрисаност, изражен молитвени и покајнички тон, формална условљеност (било да су у питању канони, тропари, ирмоси, стихире и сл.), „његова лира је инспирисана животворним гробом и преплављује душе хришћана радошћу и срећом“ (Лаут 2002: 257), отуда и богатство и обиље различитих стилских и реторичких фигура, слаткоречивост и патетичност, итд.

Управо због реченог, Дамаскин постаје један од водећих песника међу Светим оцима.

⁵ Дамаскину се приписује „531 ирмос, 75 канона Минеја, 15 канона Октоиха, 454 самогласних стихира, 138 подобних стихира, 13 заупојених стихира, 181 стихира на ’Господи возвах““ (ПЕ 2023).

који за предмет свог (о)певања узимају Богородицу, што је слика која ће, илустрације ради, свој поетски одјек наћи у „Мелодији к пролећу” Захарије Орфелина: „Живописци представљају / у садику дјевицу, / накићену нам издају / и прејасну у лицу, / вјенац цвећа на јеј глави, / држи цвјеће к својеј слави. / О златоје пролеће!” Марија се јавља као извор самог песништва, инспирације, као и даривалац награде којом се песник крунише, она је инстанца која се заузима за песника и чији је заштитник.

Иван В. Лалић, велики песник нашег послератног модернизма, такође жели да своме певању обезбеди трансцендентни завичај, оличен у естетско-етичко врхунском бићу каква је Богородица, те управо Богоматер постаје једна од најупечатљивијих личности његовог песништва. Драган Стојановић (2007: 70) испитује генезу песничког Маријиног лика у Лалићевом песништву, истичући да се она може пратити од раних збирки, и то у песмама: „Имитирање Лазара”, „Kunsthistorisches Museum”, „Записано над једним стихом”, „Шапат Јована Дамаскина”, „Ave Maris Stella”, „Никад самљи”, „Као молитва”, „Слово о слову”. Њима се свакако могу придодати песме „Портал Пиета” и „Пиета”, док Светлана Шеатовић у раду „Жанр молитве Богородици и Богородици Тројеручици у поезији Ивана В. Лалића и обнова Србљак” (2022: 133–148) проналази прве маријанске мотиве у поеми *Мелиса*, где ће се у 23. сонету „Псалм” на једном месту пронаћи многе од апелативних структура које ће Лалић касније везивати за Богородицу, а које се највећма концентришу око појма звезде или руже, што су прворазредни маријански мотиви – ’звезда ветра’, ’звезда тишине’, ’звезда чеканог јутра’, ’звезда смирења’, ’пшеница звездана’, ’звезда лишћа’, ’звезда благе вести’, ’звезда кише’, али и ’ружа архипелага светлосних’, ’ружа друмова избразданих’, ’ружа прашине’, ’свечана седефна ружа’. Поједини од датих назива лако се дају растумачити у маријанском кључу, посебно они називи који у свом саставу несумњиво имају хришћанске компоненте: блага вест, смирење, тишина, апокалиптично ново јутро, док именовања попут ’пшенице звездана’, ’звезда ветра’ или ’звезда кише’ померају фокус и ка амалгамацији хришћанског са паганским. Наравно, централно место у Лалићевом маријанском песништву припада збирци *Четири канона* (1996)⁶.

Дакле, на основу увида Драгана Стојановића, Светлане Шеатовић и Александра Јовановића, са којима смо сагласни, може се закључити да је Марија култна личност Лалићевог песништва и да је он песму (о) њој стварао током целе своје песничке каријере. Откуда тако снажно Лалићево поверење

⁶ О генези *Канона* говори Александар Јовановић (1997: 65): „Канони јесу химна *Богородици* и *свјетлости*, започета, на свој начин, још у *Бившем дечаку*, у песми ’Requiem за мајку’ (делом у песми ’Ветар’), настављена потом у *Сћрасној мери*, у песми ’Помен за мајку’ (и стихом на крају: ’А о светлости је, заправо, све време реч’), да бисмо у *Писму*, у песмама ’Пиета’ и ’Шапат Јована Дамаскина’ већ слушали препознатиљиви молитвени шапат.“ Значајни су и увиди Никше Стипчевића (2006: 475–477) о интертекстуалном карактеру Лалићевих *Канона*.

у Богородицу расветљава Драган Стојановић (2007: 113): „Девојка Марија, Богородица, омогућиће наду у спас, излаз из најтежег положаја, или светлост која омогућава кретање као излазу, снагу, утеху, посредовање коме се може поклонити поверење, благодат милости: благ додир, онај који ублажава неподношљивост стварног – па да ли насумичног или ненасумичног, осмишљавању и функционализовању подложног или неподложног – зла. Треба поновити: велико је поверење Лалић стекао у Девојку Марију.”

*

Једна од кључних поетских карактеристика послератне маријанске поезије, како смо најавили, јесте позајмљивање гласа Јована Дамаскина, где Дамаскин постаје протеза у пружању песниковог обраћања Богомајци. Датум поетску тежњу на сасвим експлицитан начин исказује Слободан Костић, који песму „Благослов” започиње стихом: „Стога, као свети песник Дамаскин, ја певам”. Слободан Костић, дакле, поистовећује сопствени песнички глас са песником Дамаскином, што је поступак који ће се јавити и у важној песми „Шапат Јована Дамаскина” Ивана В. Лалића из збирке *Писмо* (1992), нашег песника који је оставио посебан траг у српској маријанској поезији.

Међутим, Лалић одлази даље у односу на Слободана Костића. Док Слободан Костић себе пореди са Дамаскином и из датог поређења започиње певање, Лалић, на денотативном плану своје песме, искључује сваки облик сопственог гласа – „једино ја у пјесми јесте ја Јована Дамаскина” – Лалић скрива своју повезаност са Дамаскином, али Дамаскина узима као прототип односа „између пјесника и апсолута” (Делић 2002: 299). Биљана Турањанин Николопулос (2019: 414) истиче да предањски догађај о томе да је Дамаскинова рука била одсечена и да је њено зацелење било измољено од Богородице, где као вотивни дар настаје чувена икона Тројеручица⁷, „постаје метафора свеколиког пјесничког стварања, а Дамаскин архетип сваког пјесника”. Јован Делић (2002: 296) истиче да Дамаскинова фигура изазива посебну поетску пажњу код Лалића управо стога што је Дамаскин „неко ко је већ допро до Бога, чија молитва је услишена и има ’пролаз’, али и неко ко је ту способност стекао љутим болом и спремношћу на жртву. Он је први – посредни – ’адресант’, пријемник и проводник бола и молитве.” Такође, посебна заинтересованост за Дамаскина потиче и из Дамаскинове везаности за српску културу, будући да се, предањски, сматра значајном личношћу у животу поменутих икона, која је најцењенија и најпоштованија икона Лалићевог народа „земног, што небеским се гради / Тек у твом заговору” (*Четири канона*, III₆). Песничко посезање ка Дамаскину, с једне стране, заокружује

⁷ Поетиком иконе Богородице Тројеручице бавили смо се у посебном истраживању („Поетика иконе као поетика песме: Богородица Тројеручица у песништву српског послератног модернизма“), које се тренутно налази у процесу објављивања и стога дате проблематике у овом раду нема.

српску културу, с друге, брише сваки облик заборава, те се у песничком памћењу изнова исписује културна историја и (културни) идентитет једног народа, како би се, једино на такав начин – у песми и кроз њу – сачували од заборава, потом нужно и нестанка. Марко Радуловић (2017: 240) истиче да „концепт сећања код песника српског модернизма није сведен на музејско сабирање и инвентарисање културних реалија, није ни романтичарска идеализација егзотичне прошлости, нити је ексхибиционистичка фетишизација одређених историјских периода”, те „не само да је концепт сећања битан структурни, поетички и смислотворни елеменат Лалићеве поетике, крајње активан и дејствен, него је сећање и основни човеков одговор на просторе егзистенцијалне угрожености у којима се обрео, сушто испољавање свести о самом себи и главни вид комуникације са Богом”. Сећање је, стога, делатни принцип на ком је похрањен опстанак и смисао једног колектива и његовог идентитета, сећање је егзистенцијално важно јер одржава заједницу на окупу, остварујући њену комуникацију са прошлошћу и будућношћу. Сећање је услов трајања, јер се сећањем бришу границе које заборав ствара, сећање је непрестано померање идентитетских координата и њихово све чвршће утврђивање – али и знак да нешто више не постоји, да нечега више нема и да се оно једино још увек може јавити управо кроз сећање. Осим освешћивања целине српске културе, посезањем за песником Дамаскином који припада другом, културном коду, а који ипак има одређених веза и са српским, Лалић српску културу укључује у шири културолошки хоризонт, у Византију, чиме „Шапат” постаје песнички конгломерат различитих али обједињених културолошких традиција и место њиховог меморисања. Дакле, вишеструки су разлози и последице који искрсавају из сусрета Лалића и Дамаскина, крећући се од интимних и личних до најширих културолошких и поетолошких.

Уцеловљење српске културе⁸, на ужем плану, Лалић постиже и тиме што његов „Шапат” у свој архитектст призива песме Лазе Костића „Певачка ’имна” и „Певачка ’имна Јовану Дамаскину” (1865), где се Дамаскин упризорује као поетско-молитвена протеза у комуникационом каналу између песника и Творца. Тиме Лалић приказује да је српска култура култура континуитета, да његово певање припада већ постојећој и значајној традицији, оно бива укоренењено у постојећем, одакле црпи своју сигурност и заснованост. Дакле, казује Александар Јовановић (2020: 124), глас песничког субјекта у „Шапату” двоструко је посредован, уједно Дамаскином и Костићем, али, додаћемо и покушати то да образложимо, и Момчилом Настасијевић.

*

⁸ Александар Јовановић (1997: 11) истиче да је Лалићева поезија „непрестани лирски дијалог са временом, историјом и културом, са силама стварања и разарања у историји, потрага за целином која се непрестано појављује“.

Осим са Лазом Костићем, Лалић у „Шапату” успоставља песнички дијалог са Момчилом Настасијевићем, јер тако препознатљива настасијевићевска реч – *магновење*, назив шестог круга његових песама, одзвања и у Лалићевој песни: „У продуженом тражим магновењу”, што је тек један од иницијалних интертекстуалних импулса између „Шапата” и циклуса „Магновења”. Лалићев песнички субјект заузима позицију која, с једне стране, одговора топосу средњовековног униженог и смиреног монаха молитвеника, док се, са друге стране, у Дамаскину ишчитава искуство несмирености и беспућа човека двадесетог века. „И страх и трепет” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₁), или: „У ноћи душе страшне су сенке / Од бивших ствари, будућег стида; / Црн ми јастук од црних суза. / И несварена вечера, и жуч.” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₂), или: „јајоглави Сатана има лични компјутер / Од десет гигабајта, уз помоћ које ми кроји / Капу по својој мери.” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₃), или: „Хлебови наших дана – рециклирани отпад.” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₈), итд., много је примера из Лалићеве поезије које расветљавају угашено искуство бића у модерном свету.

То искуство предосетио је Настасијевић: оно што је код Лалића „заблуделост пчеле” („Шапат Јована Дамаскина”) отвара се ка ’заблуделости’ унутар Настасијевићевих стихова, те, ако (за)блудност у модернитету пре свега означава „погрешно схватање, лутање, скитање, поћи погрешним путем или навести на погрешан, порочан пут, грешити, али и набасати, случајно наићи на некога или нешто” (Лојаница 2024: 19), онда се поставља питање где стиже онај ко „[x]одом то у неходе, / у беспуће непутем, / и броди да се не преброде” (Момчило Настасијевић, „Пут”, 4). Такво искуство безизлажности Настасијевић поставља у темеље магновења, као замагљености погледа на (непостојећи) пут, али и шире проблемско одсуство сакрално-смишеног („Јер газило се туда, / јер газило, / и небога, ево, / стопа утабава; – / нема трага.” (Момчило Настасијевић, „Пут”, 1), које последује у ’тами [унутар, Ђ. Ђ.] себе’ (Момчило Настасијевић, „Порука”, 2), односно печалној рани којој нема „мелем непробољу” (Момчило Настасијевић, „Епитаф”).

И цео је циклус „Магновења” посебно танатолошки интониран, будући да почиње песмом „Епитаф”, својеврсним надгробним записом, да би се завршио „Радосним опелом”. Међутим, модернистички интонирани, загледани у празнину постојања, у празно место смисла, у празно место обнове и ревитализације, у празно место сваког облика оптимизма, магновењски стихови остварени су као изузетно необична нада у спас који долази из саме поезије, а што је у напису о Настасијевићу забележио Васко Попа (1971: 8): „Својом необјашњивом песничком смерношћу претварао је пад у узлет, бол у светлост, нестајање у настајање. Исткао је своју песму сву од доброте коју, као свилу из предања, ниједан мач не сече. Певао је у том тамном свету, али му је песма немилосрдне лепоте и помало сетна сјаја одјекивала и изван његових зидина, негде пре његовог почетка и после његовог краја.” Управо у том месту сусрећу се магновењска и дамаскиновска топка, јер и Настасијевић и Дамаскин, што је сличност коју је песнички освестио Лалић, постају

песници који страдају „у једном опаком и наопаком свету”, како на истом месту бележи Попа, чија су тела рањена, што постаје знак окружности света који се утискује у њихова песничко-језичка тела. Отуда, рана постаје посебно афирмативно место: „Мрењем све живљи, / старошћу све дубље млад.”, односно, „Из горке ране / дубини проврем у врело.” (Момчило Настасијевић, „Радосно опело”) – „Опрости ми, и учини да срасте / Са својом кошћу кост, са стаблом грана; / У сребро ћу да скујем своје красте, / Да слава твоја буде моја рана” (Иван В. Лалић, „Шапат Јована Дамаскина”), те се афирмација постојања препознаје у повлачењу у (исихастичку) тишину одакле се чује шапат обојице песника. Настасијевићев шапат није превасходно упућен Богородици, он је, пре свега, аутореференцијалан – „Ни реч, ни стих, ни звук / тугу моју не каза” („Туга у камену”), међутим, и Дамаскиново и Настасијевићево шапутање, истаћи ће поводом Лалићеве песме Александар Јовановић (2020: 132), испрва је молитвени шапат, али постаје „истоветан [...] шапату који се упућује поезији, он је певање само”. На то да спас модернистички песници очекују кроз песму, указује Марко Радуловић (2017: 243), истичући да „[п]есништво за Лалића представља човеков креативни одговор на основни вид егзистенције – проблем времена. Поезија је у исти мах исконска – по свом пореклу; историјска – по трајању; и есхатолошка – по смислу. У таквом схватању поезије садржана је латентна религиозна енергија Лалићевог песништва.”

Топос шапата постаје поетско место које ствара огромну онтолошку разлику између Костићевих песама о Дамаскину и Лалићеве песме „Шапат...”, будући да је, чак и када је у питању молитва, романтичар Костић пре свега гласан, продоран, звучан, као „тутња громовима” („Певачка ’имна Јовану Дамаскину”). Јован Делић (2002: 299) истиче да је и природа заноса код Костића и Лалића различита: „у *Певачкој ’имни* он је несумњиво химничан и патриотски; у *Santa Marii* само је на почетку молитвен, да би прешао у химничан, а затим у химничко-љубавни. У *Шайајћу* то је искључиво болно-молитвени и метафизичко-религиозни занос. Тон молитве се не смањује како пјесма одмиче, већ се, напротив, појачава; скрушеност такође.” Зато је на искуственем плану „Шапата” Лалићу ближи Настасијевић од Костића.

Петар Јевремовић (2012: 512) истиче да је за Настасијевића тишина „нешто што човек на себе преузима. Одева. Тишина, видели смо, није ствар пуког уздржавања од говорења. Тишина није негација говора. Напротив, она је најдубља могућа афирмација речи, тј. говора.” Дамаскин, сведочи Лалићева песма, повлачи се у „созерцање тишине”, те тишина „иште / насушно чудо које светлост чини / кад усред мрака ствара уточиште”. Код Настасијевића: „У тишину се облачим, / тајном проговара твар.” („Речи из осаме”) или „Блажен у теби да занемим. / И од нема мене / стена да прозбори гори, / гора цвећу.” („Молитва”) Тишина, дакле, рађа светлост, што је стари исихастичко-апофатички мотив, али тишина јесте уточиште, односно, Дамаскинов и Настасијевићев завичај, место у ком се песма назире, у ком се дешава нулти степен обраћања/прозбор’ Богу. Тишина постаје место, позовимо се

изнова на Попу (1971: 8), у ком је Настасијевић, а додаћемо и Дамаскин, „дејствовао [...] и чинодејствовао својим стиховима”.

Будући да је Дамаскину „шака / у зглобу пререзана” („Шапат...”), што осим немогућности писања и иконописања значи и немогућност ’дробљења хлеба’ и чињења знака крста, за сиријског песника дато отвара неподношљиви начин живота у ком се ниједно евхаристијско чинодејство не може извршити, те се са телесног инвалидитета прелази на инвалидитет душе. Одсуство евхаристије директна је ознака Христовог одсуства, о чему се проговара у Настасијевићевој песми „Вест”, те се управо у обезхристовљеном свету јавља, или једино преостаје, нада у Богородицу, што је мотив који је кључан за Дамаскина, тиме и за Лалића. Дакле, када се ступило у простор у ком све престаје да постоји, у простор неизлечивости ране било које врсте, када „крварим из мрака” („Шапат...”) – управо у том тренутку започиње нова песма, песма посвећена Богородици, започиње њен први стих: „Опрости, мајко света, опрости”.

*

„Опрости, мајко света, опрости” стих је који деле Костићева песма „Santa Maria della Salute” и Лалићев „Шапат Јована Дамаскина”. У том смислу, 83 године старији Костићев стих претходи Лалићевом. Лалић га од Костића преузима, постављајући га на почетак своје песме, чиме остварује и у први план истиче значајну интертекстуалну везу засновану на молитвено-маријанској топици. Међутим, континуитет који се између датих песама остварује није подражавалачко-епигонски, чак супротно. „Шапат...” показује значајна померања у односу на „Santa Mariu”. Пре свега, у питању је редукција костићевске романтичарске ширине према свету и ширине за свет, која последује у потпуној (ауто)поетској концентрисаности на песничког субјекта унутар песме.

Нпр. Костићево „устук свакоје злости” код Лалића постаје: „утук свеукујној мојој злости”. Парономазијски блиске ’устук’ (’назад’, ’натраг’ (РМС 2011: 1388), у датом контексту: ’супротно’) и ’утук’ (’одговор на противнички напад’, ’противнапад’ (РМС 2011: 1394)), ипак показују значајну семантичку разлику. Костић профилише храм посвећен Марији као онај ентитет који се гради супротно ’свакој злости’, дакле, борба против ’злости’, против ’зла’, дешава се изван песме и тек посредно захвата и песника, који је о том грађењу у својој младости нешто имао рећи и сада се због тога покајао. Храм би и мимо песникове критике или песникове похвале био саграђен, храм би се и мимо песника конституисао са друге стране зла, док Костићева песма постаје место рефлексije над збивањима која се одигравају изван песме, те је у том смислу Костићева песма, како ће он рећи, ’приновак драг’, односно, естетски додатак свету. Колико год она била силна, громка, гласна, естетски успела, Костићева је песма слабашна пред сукобом храма и сваке злости.

Са друге стране, измена опште заменице ’свако’ („свакоје злости”, Костић) у присвојну заменицу „моје” („мојој злости”, Лалић) указује на зна-

чајно онтолошко померање песме као такве, будући да се сада песма доживљава као место исконског сукоба добра и зла у свету, да се истина тога сукоба управо у песми конституише, да једино песма о том сукобу има нешто рећи, односно, да је једино оно што песма има да каже релевантно и важно. Такође, открио је Лалићев „Шапат” и то да сукоби изван субјекта више нису важни, да је сваки апарат којим се спољашњи сукоб може детектовати ’застарео’ и да се сада дати сукоб дешава у унутрашњости самог субјекта: „Видиш ли овај раздор у срцу вољених ствари, / Чујеш ли болесни шум кад куца срце света?” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₃), речи су којима се песник обраћа Марији и којима упућује на простор унутрашњег као простор јединог аутентичног раздора, раздора у унутрашњем као клице сваког спољашњег дисконтинуитета. У седмој песми „Трећег канона” Богородица се оприсутњује као „лек нам од страха ноћи и од саблазни дана”, као лек⁹ који једини може излечити поквареност и озлојеђеност срца, од чега је целокупна европска цивилизација оболела и што ништи сваки облик заснивања новог света са друге стране апокалиптичне пропасти исте те цивилизације.

Колико је то Лалићево оригинално модернистичко откриће а колико последица откривања заборављене хришћанске антропологије, беспредметно је расправљати, ове су се две епистеме у Лалићевој песми додирнуле и као последицу свог сукоба поновиле дамаскиновску потребу за Маријом као оном која има моћ чудотворења, којом се свет једино може спасити. ’Све’ зло овога света сада постаје ’моје’ зло, што позицију субјекта чини далеко неподношљивијом у односу на Костићеву, стога је и Дамаскинова/Лалићева потреба за Маријом снажнија и потреснија, али сама потреба за Маријом, рећи ћемо тако, последује у идентичном стиху и Костића и Лалића.

„Опрости, мајко света, опрости” постаје нулти или конститутивни стих српске маријанске поезије, њен рефрен¹⁰, а таквим га чини управо Лалић, јер свесно прави поетски круг са Костићем, желећи да освести маријанску традицију српског песништва¹¹, која је Лалићу била важна. Иако смо тако рекли на почетку овог одељка, он није тек преузео Костићев стих, учинио је нешто више и значајније од тога. Једним, ако се тако може рећи, постмодерним поступком¹², довео је у питање Костићево ауторство датог стиха,

⁹ Јосиф Вријеније (2006: 185) истиче да име Јоаким значи лекар, да име Ана значи благодат, те да је у укрштају лека и благодати рођена Марија: „Пошто се, дакле, људски род разболе, Господ свих посредова да га исцели”, те, како је требало да Марија „избави све људе од отрова ђаволовог, одлучише да је назову Марија а не неким другим именом”. Исидор Глава (2006: 166) казује да је Марија исцелитељка: „Дакле, ако је ико окончао ту пољуљаност и уклонио непријатан мирис патње, то беше Дјева, сјајна исцелитељка, која би с правом могла да се назове и небеском.”

¹⁰ Јован Делић (2002: 300) истиче да је ’опрости’ у Лалићевом „Шапату” рефрен.

¹¹ О традицији српског певања (о) Богородице в. Бојовић 2020. и Бојовић 2022: 237–245.

¹² Преиспитујући модернистичку заснованост Лалићевог песништва, Александар Јерков (2010/2: 20–21) истиче да се Лалићева поетика може одредити и као постмодерна: „Наслућена шанса коју Лалић препознаје у поезији Стевана Раичковића и Миодрага Павло-

односно, својом песмом раскрио такву сценографију где је први аутор датог стиха Дамаскин, јер је он тај који први изговара „Опрости, мајко света, опрости”, тиме претходећи Костићевој песми више од 1160 година. Лалићева песма јесте песничко-молитвени ’шапат’ који лично изговара Дамаскин¹³. У Костићевим песмама о Дамаскину ’певачка ’имна’ била је посвећена Дамаскину, није била Дамаскинова, Лалићева песма себе остварује на такав начин што је лично изговара Дамаскин, чему сведоче и падежне конструкције у обема песмама – код Костића налазимо наменски датив, код Лалића присвојни генитив. Управо металептичким померањем Лалић Костићевом маријанском стиху обезбеђује укореењеност у маријанској песничкој традицији.

*

„Какав је, међутим, тај нови свет, задивљујући рај,
чудесна књига [...]”

Григорије Палама, „42. беседа на спасоносно рождество [...] Марије”

Посебно важно место у Лалићевом „Шапату...” јесте завршни део понте дате песме. Песник-молитвеник своју песму завршава молбом за чудом, које се има десити „Овде. Сада.” Катаклизмичко искуство у послератним модернистичким стиховима ипак задржава одређену веру и наду да се двадесетовековна апокалиптика неће завршити само разарањем већ да ће се са друге стране ужаса објавити нови свет и нови живот (детаљније у: Ђурђевић 2021: 79–122). Марко Радловић (2017: 240) истиче да „[у]пркос дестабилизационој савремености” Лалић „и даље трага за трајним духовним вредностима прошлости које путем сећања настоји да сачува за будућност”. Управо спона која повезује некадашњу назначену човекову смисленост и сећање на будућност када ће смисленост поново бити стечена јесте Марија Богородица. У „Шапату...” Дамаскин од Богородице очекује чудо да „срасте / Са својом кошћу кост, са стаблом грана”, што на симболичком плану означава да се једино Богородичином интервенцијом поново може залечити двадесе-

вића је шанса једне креативне сумње, сумње која доводи у питање да би обликовала, а не да би рушила. То више није модернистичка поетичка сумња, израсла на плодној пустоши нихилистичког заноса, то није сумња модерног субјекта у свој празни и далеки лик, то је сада сумња у којој се чувају спонтаност и обликовање света, у којој се не укидају ни митска рефлексија, ни историјска конотација. Ти наслућени простори стиха, које Лалић овде не именује, али их упечатљиво препознаје у делу двојице великих песника коју му претходе, то неименовано а наслућено, уколико заиста постоји, онда се пред нама помала из две различите перспективе, али у оба случаја као лик једног новог доба. Које то ново доба слуги Иван В. Лалић поткрај шездесетих година? Је ли то управо оно ново доба које би можда одмах требало одредити као постмодерно доба?”

¹³ На трагу истицања разлика између Костића и Лалића, Јован Делић (2002: 300) каже да је огромна „разлика између Костићевог и Лалићевог *ојросић*: Костићево звони и одјекује, Лалићево скрушено шапуће”.

товековна рана у спознаји ужаса и безизлаза у који је европска цивилизација зашла. Завршни тропар седме песме Првог канона изражава управо речено, притом бивши и важна спона између песме „Шапат Јована Дамаскина” и збирке *Четири канона*: „Зато се моли, заточнице, / За опрост мојој злости, кости / За васкрсење, оног дана / Кад све у свему буде Бог” (*Четири канона*, I₇), где се сасвим јасно уочавају лексичка понављања.

За Јована Делића (2002: 303) чин Богородичиног чуда значи сасвим конкретно: „Богородичино чудо јесте израз правде којом се поништава неправда моћника [...]” И управо Маријина интервенција започиње од појединачних микрослучајева, где се очекује да сваки појединац оствари молитвени континуитет са Маријом, да испрва сагледа ’моје’ зло, да би се све једним супротним везником на почетку завршне строфе („Али [Ђ. Ђ.] учини чудо.”) завршило са нечим другачијим од зла, започела Марија интервенција, да би се десило спасење. Оптимистичан је такав став и оптимистичан је Дамаскинов императив: „Али учини [Ђ. Ђ.] чудо. Овде. Сада.” Али, додаћемо још једном овај страшни везник, питање је да ли ће се спасење заиста десити, питање је да ли ће „Овде. Сада.” Марија заиста одговорити, и управо таква неизвесност ствара огромну песничку потребу за Богородицом, односно, ствара снажно (поетско) ’поверење у Богородицу’, како ће свој текст о Лалићевој књижевној мариологији насловити Драган Стојановић (2012). Рана Дамаскинове шаке одсечене од тела, иконописачке шаке којом се спознаје лице Божанства, рана је која настаје пред тиме што се датом лицу више не може обратити, што оно (п)остаје страно, страшно и далеко. Отуда се у човеку рађа ’бестидно и безочно срце’, које је позновизантијски теолог Јосиф Вријеније (око 1350 – око 1430) (2006: 188) сматрао иницијалним местом човековог преображаја, те позвао Богородицу: „Наше бестидно и безочно, пак, срце исправи и учини га радосним, водећи га ка свему исправном и спасоносном. Нашу душевну жаловост претвори у ваљану плодност [...]” Исти ће задатак Лалић поставити и пред Богоматер у својим канонима, нпр.: „Звездо мора, ти која си ограђени врт, / Видиш ли овај раздор у срцу вољених ствари, / Чујеш ли болесни шум кад куца срце света?” (*Четири канона*, I₃), због чега: „Богородице, ти која жаром љубави хладиш / Љутину рана на души смртника, опрљених / Пламеном греха у плоти, пламеном малодушја” (*Четири канона*, IV₇), или: „Радуј се, благодатна, ти која додиром молбе / Ускладиш равнотежу светла и таме у души / Смртника” (*Четири канона*, III₉). Дамаскинову рањену шаку, као и рањено срце двадесетовековног човека, својом љубављу лечи Марија, те у том смислу љубав јесте оно што спасава, чудо је само улаз у љубав, никако спас: „А ти, која си Богомајка, / Ти заточница буди чуду / У свакодневном: искупљењу / Милост је мера, није чудо.” (*Четири канона*, П₇) Иницирано љубављу, чудо постаје свакодневно, љубав јесте свакога дана – „Овде. Сада.”, а за такво искуство потребно је оно што поменути Јосиф Вријеније, Григорије Палама (1296–1359), солунски архиепископ и истакнути поборник исихазма, као и Исидор Глава (1342–1396), такође солунски архиепископ, називају ’пресаздавање’.

Исидор Глава (2006: 165) истиче да се преко Марије „ослобађа [...] човек од патње и поново поприма своје првобитно достојанство и задобија царску власт и исмева ђавола, те оковима којима је раније био везан као роб, везује онога који га беше претходно ухватио”, те Марија постаје „посредник препорода, пресаздања, улепшавања и обнове свега”. Јосиф Вријеније (2006: 182) казује да „[к]ао што је од девствене земље, на почетку, саздан Адам, тако ће се опет кроз девствену материцу остварити његово пресаздање” (Вријеније 2006: 182), док Григорије Палама (2006: 155) у дану Богородичиног рађања види то да се „[д]анас [...], дакле, открио нови свет и чудесни рај, у којем се и из којег се родио Нови Адам, да би старог Адама пресаздао и васцели свет обновио”.

Лалић, утисак је такав, као да дате теолошке ставове прелама у стихове, желећи да у свом времену (п)оствари оно што су византијски теолози описивали. Зато ће, између осталог, Лалић рећи Богородици: „Но ти која си нови корен и корену новом храм” (*Чейири канона*, П₄), односно: „Она прекршта руке над срцем будућег света // Што куца, уплахилено” (*Чейири канона*, П₆). Колико је византијски теолошки и песнички исказ важан и конститутиван за Лалића, сведочи Драган Стојановић (2007: 92–93), који истиче да се у Лалићевом маријанском исказу сусрећу традиционалне догматске представе о Марији, те да Лалић

„не пева сасвим независно од теолошких премиса које у вези с тим постоје и које, као затечене, нужно саодређују песнички говор, посредно и непосредно. Али тим, управо песничким а не богословским говором ове се премисе смисаоно проширују и обогаћују, преосмишљају и постају специфичан књижевни разлог веровања, јер су песнички израз поверења у Марију, поверења артикулисаног у новом широком значењском спектру онога што се о њој може рећи, то јест *йоказало се* да је могуће рећи. Песник је откривалац.”

Лајтмотив његових *Канона* управо јесте хришћански новум, за који се он у различитим песмама *Канона* и на различите начине песнички моли, желећи да га у свом песништву, ако можемо рећи, атестира, да га доживи, да се причести њиме. Основу тог будућег света Лалић започиње да гради, како управо рекосмо, у песми, те тако у петој песми „Првог канона” он говори о конкретном камену (‘камичку’) који је донео из монашке републике са полуострва Атос, последњег живог реликта Византије у двадесетом веку, желећи да управо тај камичак постане темељ новог света. Немогуће је овде изоставити песничку аналогију са каменом Ђуре Јакшића, који га, такође, поставља у темеље своје отаџбине/„Отаџбине”. Међутим, архаичнији је Лалићев поступак, будући да он понавља исти државотворни поступак Светог Саве и Светог Симеона, преузимајући за идентитетски центар своје државе управо ентитет који се налази изван Рашке, налазећи га, такође, на Атосу, у (новооснованом) Хиландару, чији је католикон посвећен Ваведењу Пресвете Богородице. Дакле, и Лалић у темеље будућег света, царства које сведоче

његови стихови, доноси један сакрални ентитет, ни мање ни више управо с места којим је газила Богородица и која је, сасвим је јасно песничкој мисли, исти тај камичак додирнула. За разлику од Јакшићевог силног бедем-камена „суморног чела мрачним борама” („Отаџбина”) Лалићев је камичак „румен ко зора нове земље”, он је обећање коју песнику сама Богородица шаље, те јој Лалић узвраћа посебним херетизмом: „Радуј се, нова земљо¹⁴, коју назирем, смртан.” (*Четири канона*, I₆), или: „Но ти која си нови корен и корену новом храм¹⁵” (*Четири канона*, II₃).

Сав новитет, дакле, долази од и преко Марије, те ће Исидор Глава (2006: 163) Богородицу доживети као узрок свеколиког побољшања, због чега „све твари, да би постојале, имаху, на чудан начин, потребу за Богородицом”. Отуда Марија задобија посебну улогу у стварању, односно, у испуњењу, спасавању и пресаздавању првог стварања. Стварање без мајке, казује нам прва песма „Трећег канона”, ипак је насилно стварање и Господ без мајке тежак је и суров Бог: „Господе, пустиш ли сузу кад вршиш своју правду / У складу с вечним планом, који је државна тајна / Стварања?” (*Четири канона*, I₁) Са друге стране, управо укључивање Марије у стварање чини самог Господа подношљивим – „Ти која девет месеци носила си под срцем / Љубав Творчеву – теби укус суза је знан” (*Четири канона*, III₁), односно: „Радуј се, љубави, ти која кружиш у стварању / Стварности, и привида милосних и немилосних, / А увек у милости спасења кроз несавршенство / Чији се облик мења по вољи вишњој, а и трудом / Нас сарадника глинених те љубави, покретача; / С тог радуј се, творевину бестрасно милосног Творца.” (*Четири канона*, IV₆) Глинене фигуре она су хуманоидна бића која многе митологије познају и која настају тако што их omnipotentно, примордијално божанство створи по сопственој вољи и по сопственом нахођењу. Марија пак доноси разлику у односу на сваки такав облик стварања: њено је стварање посебно, оно је рађање, што се посебно наглашава у „Символу вере”, јер рађање захтева учешће слободе и љубави, а не самовољу појединца, ма ко тај појединац био.

„Маријин лик је”, казује Драган Стојановић (2007: 104) „видљиви лик у невидљивом збивању оног Највећег, збивању у много чему непојамном.

¹⁴ Несумњиво је литургијско-химнографско порекло датог стиха: уп. „Радуј се, Вечна Земљо живих рода људскога!” (Акатист Богородици Млекопитатељници), или: „Радуј се, земљо обећана из које тече мед и млеко!” (Акатист Пресветој Богородици у част Њене иконе Свих жалосних радост)

¹⁵ Лалић жели нови храм, што је стара јеванђељско-откривењска жеља. Код Костића је у његовој песми „Santa Maria della Salute” та жеља остварена, код Лалића она остаје у песми, храм једино може бити саздан као храм језика. Чистина и невиност тог новог храма и нове земље огледа се у томе што „[к]ада говори о Марији, песник се у *Канонима* нигде не служи иронијом, или чак сарказмом, као што то иначе чини у првом току, где се тематизују историја и њени ужаси, егзистенција и њене ускраћености и тегобе, и исказују се горчина, незадовољство и револт, са мање-више стално присутном свешћу и о неопходности слављења Творчеве творевине, упркос свему” (Стојановић 2007: 95).

Стога је њен лик човеку најближи.” Њен је лик посебан мајчински љубљени лик бриге и заступништва, лик који неће дозволити самоћу и који ће у последњем и најхладнијем сумраку „[с]илином љубави недокучиве, опсегом несамерљивим” указати на долазеће јутро новог дана. Лалићева Марија то долазеће јутро саопштава осмехом: „а сумњу / Истопа осмехом који је обасјавао јасле једне / У Витлејему” (*Четири канона*, II₁), или: „ти осмехом ублажи мој пад, / Ту понављану вежбу за испит спасења, мајчице.” (*Четири канона*, III₃)

Посебан је израз љубави према песнику и његовом свету Маријин осмех, јер управо пред њиме сваки облик злости устукњава, он је знак силине ослобођене љубави, чија је девственост неповредива и која ће на крају довести до умилења како Бога тако и човека. Дато умилење знак је обновљеног пријатељства, што подразумева да нови дан већ може започео, бивши управо у песми пронађен.

*

На таквој потреби за Богородицом, која се испрва генерише у „Шапату Јована Дамаскина”, формирају се Лалићев *Канони*, песничка књига особите замисли у српском песништву: „Удеси намеру тако да реч ми грезне у дух // Као у уље фитиљ, и жижак да засјаји.” (*Четири канона*, IV₃) Продирање речи у дух, настојање да језик прекорачи сопствену епистемичку границу и продре у простор сакралног такође је маријански мотив¹⁶.

Лалићев *Канони*, песничка књига дамаскиновске потребе за Маријом, представљају Богородицу као место у ком се дешава и остварује човекова потрага за трансценденцијом, постају песничка творевина где се дата потрага двоструко персонализује: сам процес потраге постаје Марија, сам циљ потраге постаје Христос – „и достојно јесте славити тебе, / Најблаженија, ти чију сваку услишиће молбу / Плод твоје плоти, коме нек слава и хвала је, амин.” (*Четири канона*, IV₉), финале је Лалићеве последње збирке, зар не и његове заветне песничке речи? А такво је и Дамаскиново било откриће, како смо на почетку рада и рекли, Богородица јесте та која око себе окупља и укрепљује песнике. Прослављање Богородице, стога, јесте уметнички, поетски чин, а Дамаскин и Лалић – Маријини песници.

ЛИТЕРАТУРА

Боловић, Драгиша. *Рагуј се, јер ће српска усћа хвале: антологија српске џеопхоко-лошке џоезије*. Ниш: Међународни центар за православне студије, 2020.

¹⁶ Уп. речи Григорија Паламе из Беседе на Богородичино рођење (2006: 155): „Данас се на земљи прихвати чудесна књига, али не књига уобличена речима већ способна да у себи тајанствено носи саму живу Реч, и то не ону реч коју ветар носи, него Реч небеску, не реч створену да би пропала него ону, која све што јој се приближи отима до пропадљивости, не реч насталу кретањем људског језика, него Реч превечну рођену од Бога Оца.”

- Дионисију (Панїелићу), ур. Драгиша Бојовић и др. Ниш: Центар за црквене студије, 2019, 405–420.
- ШЕАТОВИЋ, Светлана. „Жанр молитве Богородици и Богородици Тројеручици у поезији Ивана В. Лалића и обнова Србљака”. *Молићва између језика, књижевности и културе*. Значај српског језика за очување српског културног идентитета. IV. Ур. Милош Ковачевић. Вишеград: Андрићев институт, 2022, 133–148.
- ВРИЈЕНИЈЕ, Јосиф. „Коментар на рођење Приснодјеве Марије”. *Теомийорикон: анїологија црквених икекстова и икона у часї Пресвєїе Боїородице Марије*. Том 1, прир. Димитрије Г. Цамис, прев. Јасмина Ђекић. Жича: Манастир Жича, 2006, 176–188.
- LOUTH, Andrew. *St John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- ПЕ. *Православная энциклопедия*, под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Електронска верзија, <https://www.pravenc.ru/>, приступљено 7. 12. 2023.

Dr Đorđe M. Đurđević

THE MARIAN POETICS OF THE POEM „THE WHISPER OF JOHN DAMASCENE“ AND ITS REFLECTIONS IN THE COLLECTION *FOUR CANONS* BY IVAN V. LALIĆ

Summary

This paper examines the poetic figurations of John of Damascus and the Virgin Mary in Ivan V. Lalić's poem "The Whisper of John of Damascus" (*Letter*, 1992), with reference also to Lalić's collection *Four Canons* (1996), which is considered in the concluding part of the study. Taking John of Damascus as a literary and theological figure who, within the Orthodox-Byzantine tradition, is regarded as one of the most important hymnographers, the analysis investigates the various ways in which Lalić adopts and contextualizes the Damascene poetic-prayerful voice addressed to the Virgin Mary – a privileged poetic addressee for both Damascus and Lalić. Special attention is devoted to the manner in which Lalić refracts Damascene Marian poetics into his verse, ultimately demonstrating that "The Whisper of John of Damascus" functions as a deeply intertextual (John of Damascus, Laza Kostić, Momčilo Nastasijević) poetic reflection on identity, duration, faith, and cultural heritage. In this context, Damascene's prayerful whisper becomes Lalić's poetic whisper – an unfulfilled longing for the re-establishment of continuity and spiritual verticality with the Byzantine legacy.

Др Ђорђе М. Ђурђевић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
djordje.djurdjevic@filum.kg.ac.rs

Др Јелена С. Младеновић

УЗВИЦИ И ОНОМАТОПЕЈЕ У ПРОЦЕСИМА (ДЕЗ)ИНТЕГРАЦИЈЕ ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА/СВЕТА У ПОЕЗИЈИ ДРАГАНА БОШКОВИЋА

Поезију савременог српског песника Драгана Бошковића карактерише посебна ритамско-мелодијска организација, делом условљена утицајем панка и рока који се не појављују само кроз супкултурне референце у интертекстуалним оквирима, већ делују и на саму природу језика и стиха. Зато посебну пажњу посвећујемо ауторској аудитивној имагиницији (Т. С. Елиот) и процесима (дез)интеграције песничког језика/света посредством употребе екскламаторне и ономатопејске лексике. У овом раду пратимо процесе ишчежавања језика и повратка пореклу речи кроз стваралачке путеве свођења на мелодију, ритам, звук, односно употребу ономатопеја и узвика, истовремено преиспитујући односе између фонетског и семантичког плана.

Кључне речи: узвици, ономатопеје, аудитивна имагинација, Драган Бошковић

„У умјетности грађа мора бити жива, скупочијена“
В. Шкловски

1. Увод. Пишући о поезији Драгана Бошковића, односно о трима поемама окупљеним у песничкој књизи која се под насловом *Sandinista* појавила 2022. године, Александра Секулић у закључном делу упућује на неистражен „prvorazredni doprinos Boškovićevog jezika melodijskom iskustvu srpskog stiha” (2022: 48). Ако имамо у виду нарочито његове песничке књиге од збирке *The Clash* (2016), које су се низале пратећи убрзање похрањено у ритму слободних стихова, а то су: *Ave Maria!* (2018) *Breaking the Waves* (2019), *Uršten* (2020), *Život i ja smo kvit! viberpunk poezija* (2020), *Sandinista* (2022) и *Ево ме!* (2024), лако можемо приметити придавање све већег значаја звучној експресији језика и његовој музикалности. Да Бошковићева поезија суштински постаје неодвојива од музике потврђује и чињеница да

је након поменуте збирке *The Clash* оформљен и поетски бенд *The Vocal Clash*¹, са којим је аутор испевао своју поезију без инструменталне пратње, односно а капела, и студијски снимио 26 песама. Тиме као да је наговестио оно што је Андреј Бели рекао: „Нама је потребан spoj поезије и музике у нама, а не izvan nas, ми želimo da živimo u istinskom а не prividnom јединству речи и музике.“ (1975: 134) Враћајући на тај начин поезију свом првобитном синкретичком изразу, још јасније је упутио на значење и значај мелодијских, ритамских и експресивних звучних језичких елемената који фигурирају не само у његовом целокупном песничком опусу, већ и у оном који припада научном корпусу филологије, односно науке о књижевности, али којим се овде нећемо бавити.

Бошковићево савремено песништво карактерише посебна ритамско-мелодијска организација, делимично условљена утицајем панка и рока који се не појављују само као супкултурне референце и у интертекстуалним оквирима, већ делују директно и на саму природу језика и стиха. Интегришући у своју поезију те супкултурне феномене, односно њихове чулне репрезентације, кроз различите појавне видове, поетички их утемељујући и оправдавајући, Бошковић је своју поезију водио ка тоталитету песничког искуства и то, наизглед парадоксално, линијом губитка поезије јер: *Umire književnost, / umire, / književnost, umire književnost / knjige, / umire u meni književnost, / nedavno sam to zapisao, / umire, / umire* (Bošković 2022: 7)². Овде ћемо зато процесе разбијања и ишчезавања језика као једног лингвистичког знаковног система, пратити кроз процесе свођења песничког израза на мелодију, ритам и звук ономатопеја и узвика, уз стално преиспитивање односа између фонетског и значењског плана, с освртом и на употребу речи из страних језика (енглеског, мађарског и словеначког), чиме Бошковићев песнички језик добија надлингвистички статус али остаје комуникацијски оперативан. Конкретније, пратићемо процесе (дез)интеграције песничког језика/света посредством употребе екскламаторне и ономатопејске лексице, односно процесе памћења /заборављања миметичке референцијалности.

2. У ОКВИМА ЕЛИОТОВЕ АУДИТИВНЕ ИМАГИНАЦИЈЕ. Безмало пре читавог једног века, године 1933, Томас Стернс Елиот је у књизи есеја *Сврха њоезије и сврха кријџике*³, конкретно у огледу о поезији Метју Арнолда, први пут дефинисао појам аудитивне имажинације, који постаје истраживачки важан како у читању Елиотове поезије, његове песничке праксе и разумевања музике поезије⁴, тако у читању Бошковићевих песничких књига насталих у другој и трећој деценији 21. века. Елиот овај појам дефинише као:

¹ Видети више на: <https://vclash.blogspot.com/> Датум приступа: 15. 2. 2025.

² Стихови из поеме „Slovenija”.

³ Наслов оригинала књиге је *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*.

⁴ „Ne nalazimo slučajno u Eliotovoj ranijoj poeziji pesme naslovljene *Preludijumi*; poznato je, i začelo nije nevažno, da je pesnik nekoliko meseci pre nego što je počeo da piše *Pustu zemlju*

„...osećanje za slog i ritam koje prodire duboko ispod svesnih slojeva misli i osećanja; ponire do najiskonskijeg i zaboravljenog, vraća se do porekla i odatle nešto donosi natrag, traga za početkom i krajem. Ono, svakako, deјstvuje kroz značenje, ili ne bez značenja, i stapa staro i zbrisano i otrcano, tekuće, novo i iznenađujuće, najdrevniji i najcivilizovaniji mentalitet.“ (према LALIĆ 1978: 18)⁵.

Лалић издваја два важна појма у Елиотовом систему разумевања књижевности, а то су објективни корелатив и аудитивна имагинација. Први појам одређује однос према слици и њеној функцији у структури поезије, док други указује на однос према ритму, односно музици поезије, као једнако важном елементу:

„Тврђење да је осећање за ритам нешто 'дубоко ispod svesnih slojeva misli' bitно је за Eliotovo shvatanje mehanizma poetske komunikacije (u svetlosti tog tvrђења sagledavamo i smisao njegove izјave – povodom Dantea – da nam poezija može da *saopštava* i pre nego što smo je *razumeli*). Međutim, Eliot se na drugom mestu trudi da briжljivo naglasi kako 'muzika poezije' nije nešto što egzistira izvan smisla...“ (LALIĆ 1978: 18).

Теоријом о аудитивној имагинацији, Елиот је направио корак ка избору своје песничке традиције која почива у француској књижевности, превасходно у поезији Пола Валерија и његових идеја да песник мора градити унутар језика, не раздвајајући звук музике поезије од њеног смисла. Језик поезије, дакле, саопштава нешто и без разумевања конкретних речи као знакова или боље речено, пре разумевања смисла речи, а онда и симултано са овим процесом. Слично тврди и Бошковић када каже да „[...] сваки прозни, поетски говор, дискурс има своју мелодију. Сматрам да при читању, ми прво хватамо ту мелодију, тај ритам, брзину, па тек онда смисао. И то смисао који је последица баш облика те мелодије, ритма, брзине ритма“ (Бошковић 2020г: 9). И Бошковић као и Елиот на трагу су тог валеријевског поимања које посебно место у разумевању поезије даје управо музици, односно звуку, мелодији и ритму. У контексту разумевања аудитивне имагинације и музике поезије у Бошковћевом случају важно место има употреба експресивне лексике и ономотопеје као посебне фигуре дикције.

3. УЗВИЦИ И ОНОМОТОПЕЈЕ: МОРФОЛОШКО-СТИЛИСТИЧКИ АСПЕКТИ БОШКОВИЋЕВЕ ПОЕЗИЈЕ. Односи између узвика и ономотопеја комплекснији су него што се

proučavao Vagnerov *Prsten Nibelunga*; a kompoziciona struktura *Kvarteta* navela je neke kritičare da njen model potraže u gudačkim kvartetima poznog Betovena i Bartoka“ (LALIĆ 1978: 19).

⁵ „What I call the 'audority imagination' is the feeling for syllable and rythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to he most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, searching for the beginnig and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilised mentality“ (ELIOT 1955: 118–119).

то на први поглед чини. Иако се у граматикама српског језика ономотопеје најчешће третирају као узвици, без додатног проблематизовања, односно узвици као непроменљива врста речи обухватају и ономотопејску лексику, реч је о лексемама које поседују разлике у форми и функцијама (уп. Милосављевић 2021)⁶.

Једноставне и лако препознатљиве фонолошке форме, узвике одређује афективна конотација и на крају индексна природа јер је њихово значење прагматично и условљено контекстом (Милосављевић 2021: 36). Деле се на експресивне узвике који исказују емоције/осећања/сензације, апелативне којима се скреће пажња и узвике-ономотопеје који опонашају звуке из природе (Клајн 2005: 173). Иако у Бошковићевој поезији можемо пронаћи узвике који припадају свима трима поменутих категоријама, за нас посебно бива занимљива ова трећа, односно узвици-ономотопеје. Са стилистичког становишта, према Крешимиру Багићу (2012: 211–216), у оквиру ономотопеје као фигуре дикције могу се издвојити три типа ономотопејских израза: интерјекције, ономотопејске речи и песничке ономотопеје⁷.

Као речи које су се појавиле на почетку развоја људског језика, ономотопеје означавају мотивисане језичке знаке, настале приликом опонашања звукова (тонова и шумова) из природе, односно оних звучних сензација које је човек у свом окружењу могао регистровати чулом слуха. Ако су ономотопеје повезане с нечим што припада прапочетку језика, онда је јасно да се и Бошковић њима враћа на то место, односно да му поезија служи као пут повратка изворном и примарном језику који постаје одређујући елемент његовог песничког света.

Навешћемо овде само неке од примера ономотопеја које можемо пронаћи у свим његовим књигама од збирке *The Clash* наовамо: *џу-гум, ква-ква, џак-џак, куц-куц, џуј-звец, џај-звец, звец-звец, кри-кри-кри, џу-џууу, џу-гум, џуј-џај, џрррр, бррррм, брррр, џиџиџиџи, фију, мјау, ау-ау, ха-ха-ха-ха-ха,*

⁶ У овом раду ауторка наводи разлике у форми и функцијама између лексема које припадају узвицима и онима које се одређују као ономотопеје, као и разлоге зашто ономотопеје не би требало сврставати у узвике. Основна линија дистинкције постављена је између узвика као индексних речи и ономотопеја као иконичких, али и због тога што су узвици носиоци емоционалних реакција, док ономотопеје то нису. Наиме, узвици су издвојени као посебна, десета врста речи, можда само зато што нису могли бити сврстани у првих девет врста (Јокановић-Михалов 1998: 248), а питање је да ли имају заједничке особине које су довољне за конституисање посебне врсте речи.

⁷ Ономотопеје интерјекције се односе на узвике створене гласовним опонашањем звукова који окружују човека и могу бити или једночлани или двочлани, односно редуплицирани изрази. Оне представљају осетилни говор и говор акције у којем је посебно јака говорникова сензибилност и рефлексивна комуникација са простором, а јављају се или као самосталне речи или се претварају у глаголске именице. Ономотопејске речи, с друге стране, језик крика или неартикулисане гласове претварају у артикулисане у процесу граматикализације интерјекција. На крају, песничка ономотопеја представља облик уметничког приказивања који звуковну сугестивност дела или читавог лирског исказа претвара у њено значењско упориште (Багић 2012: 211–226).

aaaaaa, mmmmm, dddddd итд⁸. Посебну експресивност имају оне онома-топеје-узвици чије порекло откривамо у звуцима које производе ударци палица у бубањ (*џу-гум, џум-гум, џrrrrr-бум-џуј-цссс, ццц џуј џрай џу џу џай* – где су чак и читаве ритамске деонице које се изводе на овом ударачком инструменту претворене у ономатопеју), дисторзије електричних гитара (*ква-ква, цццццц*), звук аутомобилског мотора (*іrrrrr, brrrrr*) као и оне ономатопеје попут *mmmm* и *dddddd*, а које представљају резултат удаљавања од миметичко-језичке репрезентације и перцептибилности спољашње стварности. Ту су и ономатопеје које имају ширу заступљеност у обичном говору, попут: *клик, фију, мијаууу*, као и оне које су написане на енглеском језику: *knock-knock, ooh, ooh-ooh, masha ring dumba do dumb a da*, као и изрази који због понављања речи, односно редуплицирања својственог ономатопеји, могу на њу личити иако то изворно нису: *када-када-када-када-када-када-када-када-када бииииииииииих, када-када-када-када-када-када-када-када-када-када-бих-када-бих-када бииииииииииих*. Песниково адаптирање речи скраћивањем или продужавањем (повећање или смањење) понављајућих слогова или гласова у ономатопејским изразима знатно отежава читање ових стихова и тражи активно учешће читаоца у разумевању ритма.

Говорећи о видовима употребе ономатопеје у различитим књижевно-историјским периодима, Мина Ђурић долази до следећег закључка, упоређујући модернистички, авангардни и постмодернистички начин коришћења:

„Претпоставка је да у модернистички интонираним текстовима ономатопеја представља траг који је директна веза са светом мимезе, што указује на превагу чула слуха којим се ономатопејска драж региструје, да у авангардном тексту ономатопеја ангажује симултано-синестезијско удруживање чула слуха и вида у целини бића која је перцептивна, док у тексту постмодернистичких обележја лексичка ономатопеја често заборавља своје миметичко порекло, бива ослоњена на чуло вида и постаје више ономатопеја текста, него ономатопеја спољашњег света“ (Ђурић 2017: 357).

У Бошковићевој поезији присутне су модернистички обликоване и коришћене ономатопеје, а оне често могу реплицирати звук артифицијелне супкултурне стварности или света технике. Има и оних авангардних облика ономатопеја где долази до симултаног удруживања чула вида и слуха, односно синестезијских ономатопеја, док је мање изражена потреба разобличавања спојева и чулом вида, а не само слуха, што је карактеристика ономатопеја коришћених у постмодернистичким текстовима. Као посебна Бошковићева песничка ономатопеја издваја се синестезијска ономатопеја – *џреј!* која указује на звук отварања и затварања капака. У поеми *Ave Maria!* она пред-

⁸ Реч је о ономатопејским изразима које се учестало појављују од збирке *The Clash* и има их у свим песничким књигама, због чега овде нисмо вршили њихово разврставање према појединачним збиркама.

ставља и начин појављивања Богородице, њену брзину (док трепнеш), стишаност/гласност као и перцептибилност: *Bogorodica je najbrža, ziiiiiiiiit, m m m, trep!* (Bošković 2018: 26).

Важно је приметити да је ово ономатопеја која oponaша покрет који се види, а заправо не чује, јер је њен звучни праг померен испод границе осетљивости, али се може осетити и на кожи, на пример, уколико се око оног који трепће довољно приближи кожи, што упућује на целовитост и симултаност чулног надражаја. Њена стишаност, с друге стране, противречи гласности односно значају који има у структури текста, те је она појачана и употребом интерпункцијског екскламаторног знака, који је везан за још два узвика-ономатопеје: *зууууууу* и *м м м*.⁹ Трептај превазилази границе једног чула али и чулног искуства уопште:

„Поезија време сажима у вечност (*времена више неће бити*), у трептај као његову идеалну мерну јединицу, омеђену отварањем и затварањем очних капака, нечим посве људским и сасвим телесним. И отуда *йрей* уместо *амин*, јер *нека њако буде* је немо или немушто (амен ↔ нема), а треп је тактилни знак, далеко чулнији од звука, будући да тишину разгрће својом муклошћу“ (Младеновић 2018: 50).

Цео Бошковићев песнички свет исписан је у симболичком регистру узвика, чак и онда када је говор тих и када се чује шапат, те отуда не чуди што је узвичник као интерпункцијски знак чест пратилац његових стихова и што се чак три пута налази у насловима његових збирки – *Аве Мариа!*, *Животи и ја смо квити!* и *Ево ме!* Поводом збирке *Ойџац*, Илија Бакић (2014: 141–144) примећује да Бошковићев песнички субјект често јесте узнемирено задихан док говори у повишеној реторској интонацији, иако све време трага за унутрашњим смирајем и спокојством, те да се песник бави вежбањем дужине песничког даха односно увежбавањем песничког дисања инвирајући савремени српски стих и транспарентним субверзијама устаљених образаца. Бошковић ће све задиханији и ритамски радикалније субверзиван бити у потоњим песничким књигама, а ономатопеје у његовом изразу сведоче о једном нашем песништву „несвојственом убрзању“ (Nikolić 2018: 4).

Овај песник, наиме, уме да штелује дужину стиха ономатопејским изразима заснованим на понављању, пуштајући да количина узетог даха одреди његов крај. Ономатопеја тако може да продужи стих, да варира његов завршетак, али и да отежава читање, док њом управља управо онај поменути Елиотов подсвесни осећај, ангажован у комуникацији са несвесним делом песничког бића, који најизворније проговара управо у оваквим изразима, док песнички субјект узвикује немуште звукове несвесног дела свог бића.

Већ у збирци *Ойџац* (2013) Бошковићев песнички субјект ће у песми „Када бих био песник“, првој са тим насловом, употребити ономатопеју

⁹ Први узвик-ономатопеја сугерише брзину, док ће о другом бити више речи даље у раду.

ударца – ТРАС! и тиме, као метафором личног (интимног) великог праска¹⁰, отпочети њихово стилски маркирано коришћење – *ga бих се, љрег сам ТРАС! / оїейї бугіо у својој биоїрафији*. У збирци *The Clash* у песми под насловом „Ономатопеје“ (Bošković 2016: 126–127), овај појам је и (ауто)поетички маркиран и освешћен:

*Sedneš, sabereš dva i dva i dobiješ četiri.
Tako je lepo znati brojati, tako lepo,
ali, naš odnos, kao ni ova poezija, nije algebra,
niz je onomatopeja:
kva-kva,
grrrrrrrr,
DžDžDžDžDžDžDž (rif gitare)
tup-tap-tu-tu-tap, tu-dum, tu-dum, trrrrrrdum,
obrnuto e – ə ə ə ə ə ə ə ə,
mljac,
bang–bang,
mhhhhhhmmm
[...]
ništa smo, i niko nam ne može pomoći,
onomatopeje smo nad totalnom tišinom*

4. ОКРЕНУТО Е И ИНКЛУЗИВНО М – ЖИВА ЕМОЦИОНАЛНА РЕАКЦИЈА. Корак даље у издвајању узвика, који могу бити ономатопеје, јесу неодредљиво дуги низови обрнутог е, односно муклог e¹¹ и тоталног м. Мукло е немушти је глас који отвара прошлост језика, носи сећање на заборављене гласове и место је где језик фонетски муца не би ли се присетио далеке прошлости настанка и тако реплицирао тренутак стварања како би му се поново присуствовало (готово једна авангардна идеја). Овај фонетски полуглас који познају многи језици, између осталих и језик наших словенских предака, како му само име каже, није чак ни прави и потпуни глас – него некакав крњи фонетски облик, који врло често нема своје слово већ само фонетски симбол. То безгласно е, како га још идентификује лингвистика, управо указује на процес артикулације, превођења из подручја хаоса, шума, недиференциране језичке чулности, дакле примарног језичког човековог бића. Од његове безгласности,

¹⁰ У поетици Драгана Бошковића све је интимно и лично – од предметности до метафизике.

¹¹ Фонетски полуглас, односно полугласник, редуковани је вокал у погледу квалитета и квантитета. „Старословенски језик Ћирила и Методија из прасловенског је наследио и чувао два редукована (ултракратка) вокала у свом фонолошком систему: редуковани вокал предњег реда, мек, палатални полуглас (ь), у прасловенском добијен редукијом индоевропског кратког *ī* и редуковани вокал задњег реда, тврд, веларни полуглас (ъ), у прасловенском добијен редукијом индоевропског кратког *ǵ*. Као редуковани гласови, они нису имали јасно изражену артикулацију. Могли су стајати на крају и у средини речи, никада на почетку“ (РЛТ: <https://www.lingvistickitermini.rs/pojmovnik/poluglas/> Датум приступа: 25. 2. 2025)

(уп. KLAJN 2005: 173–174), не преносе директно никакву афективну конотацију, односно не преносе осећање говорника¹³. Важно је опет имати у виду њихову иконичку природу за разлику од индексне природе узвика и њиховог контекстом условљеног значења. Оно што Бошковић успева је да онома-топејским узвицима који примарно *само* имитирају звук постигне изазивање осећања, тачније он покушава чак да „имитира“ звук осећања односно одређене поруке коју тај звук треба да пренесе. Истовременом дезинтеграцијом и распадањем језика, симултано делује свест реинтеграције као стваралачког чина, што се најбоље примећује у поменутим онома-топејским узвицима обрнутог е и тоталног м. Да јесу узвици чије је значење контекстуално условљено, откривено нам је њиховим различитим могућим значењима, али примећујемо и да они јесу онома-топеје, односно звучни израз стваралачког језичког односно поетског чина који дефинише границе новог песничког језика/света. Тако Бошковићеве онома-топеје добијају и афективни „вишак“ из којег та нова осећајност односно нова поезија и настаје јер: „[...] nekoliko ljudi tvrdi da njihove emocije mogu biti izražene najbolje osobitim zvukovnim govorom, koji često nema određena značenja i deluje izvan ili pokraj njegova značenja, izravno na emocije sredine“ (ŠKLOVSKI 1969: 23).¹⁴

Бошковићево коришћење онома-топеја блиско је донекле и Квинтилијановој дефиницији ове фигуре која подразумева стварање речи *ex novo* (уп. KVINTILIJAN 1967: 267)¹⁵ Њиховом творбом врши се и поновно стварање света и то баш на месту његовог рушења, распада поезије, распада стиха, језика, на оболелом месту појачане афективности односно емоционалности, више-значне и до краја неодредљиве, али зато у пуном потенцијалу нереализованог, а ипак могућег. Тамо где језик проговара онома-топејом, тамо где процес дезинтеграције песничког света достиже врхунац, тамо где нестаје поезија, нестаје књижевност, тамо где је она у највећој кризи, тамо се и поново интегрише и ствара од почетка: „Као да Бошковић бележи смрт поезије која се преселила у не-себе, из језика у речи, у говор, артикулисан стикерима, кратким, рефренским, ритмизованим и брзим порукама, отишла у не-себе и тамо жели да остане после своје смрти као поезија“ (Ђурђевић 2020: 225). Онома-топејске речи, деконструишући миметички свет, отварају се ка новој конструктивности песничког света. Оне су стваралачко језичко средство памћења и/или заборава миметичке референцијалности у тексту управо зато што покрећу дијалогичност означитеља и означеног (уп. Ђурић 2017: 356). Онома-топеје-узвици окренутог е и инклузивног м, као маркери стилистичког обликовања Бошковићевог текста, постају тотални знаци онтолошко-поетичког

¹³ Као звучне имитације односно графичке транскрипције звука, користе се и за формирање других речи и транспозицијом могу постати пуне речи попут именица или глагола.

¹⁴ Преузето из есеја „О поезији i *zaumnom jeziku*“ (ŠKLOVSKI 1969: 21–37).

¹⁵ „Istina, mnoge riječi ove vrste potječu od onih koji su prvi stvarali jezik, jer su oni prilagođavali glasove čulnim utiscima stvari.“ (KVINTILIJAN 1967: 267) Док су стари Грци сматрали стварање речи врлином, Римљани су их ретко прихватили, сматра Квинтилијан.

устројства. Сведочећи о изгубљеној референцијалности, њиховом употребом се знак само бесконачно шири и достиже поетички и онтолошки тоталитет кроз означитеље променљивог трајања/дужине који одређују убрзани ритам Бошковићевог стиха, с реминисценцијама на панк и рок, и променљиво означено.

Иако у Бошковићевој поезији постоје ономатопеје које имају директну везу са светом мимезе, мада је тај свет често оивичен границама поткултурних феномена, оне упућују и на процесе дестабилизације статуса миметичности и приближавања заумном језику, а то су управо помњане ономатопеје-узвици. У томе лежи авангардност његовог песничког поступка који је усмерен ка откривању новог бића поезије у првом, још непотрошеном говору.

Та два узвика и/или ономатопеје, прерастају појмове којима припадају. Добијају варијабилна значења која су одређена перспективом песничког субјекта јер само он познаје контекст у којем их користи, само он зна значење тог језика први пут, да би приликом сваке следеће употребе то сазнао и читалац, припитомио се и навикао на убрзање, муклост и немушност песничког језика и пронашао координате унутар песничког света који на њему израста. Ти узвици постају ништа друго до ономатопеје унутрашњег песничког бића, израз његовог најдубљег и несвесног слоја, али немају непроменљиво значење, што с друге стране не значи да их читалац не одгонета. Охрабрење за овакво проговарање песничког субјекта дошло је из ономатопејског регистра супкултурних музичких жанрова, пре свега панка, и инструмената који се у панку, уз глас, најчешће користе (бубањ и гитара). Глас, бубањ и гитара координирају песничким светом у којем и узвици и ономатопеје проширују значења појмова које покривају и постају тотални знаци који сведоче о изгубљеној једнозначној референцијалности, чиме се спектар значења бесконачно шири. „Уништење” синтаксе песничког језика/света употребом ономатопеја и узвика условило је стварање новог недовршеног песничког језика/света заснованог на потенцијалу којег није лишена ни свест песничког субјекта о самој себи (*Kada bih bio ђесник...*). Тако у песми „Pentakost” (Bošković 2020b: 13, 14) читамо:

*I iznova, i opet, i uvek:
kada bih bio pesnik
izgovorio bih samo m,
samo m, m, m
.....
samo bih zapisao:
m, ljudima dobre volje
i svi biste me razumeli,
jer na svim jezicima m je m,
a bio bih pristojan:
molim lepo, m,
drago mi je, m,
I am m, I am m,*

*i zato:
 pssssst, molim, m m m,
 jer m je Bog,
 ono malo inkluzivno iz groba ustalo ćirilično m,
 m, bre, m

 nadzvučno, plameno m.*

Код ових ономатопеја почела се губити имитативна страна: „И када покушавамо да ухватимо знак, он се већ изметнуо у сопствени самоприкривајући траг, и истог момента разложио у нешто друго: ход ципела у туп-звек, нежност у м м м, убрзање у зууум, сакрална енергија у ццццц [...]“ (Бошковић 2020д: 71) Иако се за разумевање постмодернистичких ономатопеја, због немогућности разобличења саставних спојева искључиво путем слуха, захтева и присуство чула вида, код Бошковића више нису довољни ни слух ни вид у разграничавању, јер је сам процес разграничавања обесмишљен у тоталности знака који тражи своје посебно чуло будући да сва постојећа, ни појединачно ни заједно, нису довољна. А поред вида и слуха, треба укључити и чуло додир – *Ova poezija se čita jagodicama prstiju* (Бошковић 2016: 11¹⁶; Бошковић 2018: 22), где се открива тактилност поезије и још један вид материјалног оваплоћења: „А та безгласност усред многогласја, у поезији Драгана Бошковића читује се пре свега посредством изражене тактилности која се простире кроз све његове књиге након *Оца*“ (Бошковић 2020д: 67) Тотално м је сав склад у нескладу, смисао у бесмислу, биће у небићу јер је М – Бог, али оно је и м у *брмммм* и м у шареним бомбоницама *м енд м*, као и М Богородице („*Pentakost*“, *Život i ja smo kvit!*). Оно је заправо фрагмент, последњи преостали фрагмент који ће постати аршин могуће тоталности, сачуване у потенцијалу, јер је могућност увек већа и потентнија од било које реализације.

Коришћење минималног језика, ономатопеја, као редуковања и свођења, уклапа се и у Бошковићеву поетику умањивања света, умањивања предметности. Тако и свој дискурс он своди на нешто мање – на глас, на фонему, „не би ли се траг оног Лакановог Великог Другог уприсутнио: Бог у ударцу бубња (Те Деум у ту-дум)“ (Бошковић 2020д: 67). Бог се, дакле, испољава кроз свој акустични еквивалент, који је истовремено и ономатопеја ударца палица у бубањ, нешто сасвим материјално. Песник ће у потрази за оним Другим у речима откривати/стварати нов језик јер је и ономатопеја природно настајала на почетку развоја људског језика и представљала примарни процес његовог откривања и кодификовања. Али поред повратка почетку, о чему сведочи ова специфична употреба језика, Бошковићева поезија је и есхатолошка. У једном нецрквеном виду она се бави крајем, а да би се тајна открочења разумела, оно мора најпре проговорити и другим језиком и остварити значење и звуком других језика – енглеског, мађарског, словеначког.

¹⁶ Реч је о песми „Kada bih bio pesnik (Izgibosmo, Gospode!)”.

Својом поезијом успео је да покаже да се емоције изазивају звуковном и фонетском страном речи (уп. ŠKLOVSKI 1969: 25), те зато његова поезија и личи на откривање заумног језика. Сама мелодија је ту пре постанка речи, а поменуте ономотопеје-узвици изражавају муклост језика, његово детињство (и детињарије) у којем се крије жива емоција, неоптерећена спекулативно-интерпретативним наносом.

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА. Бошковићеве ономотопеје и узвици доприносе дестабилизацији статуса миметичности, те представљају додир са заумним језиком. Њиховом употребом долази и до десемантизације језика да би се након тога извршила његова ресемантизација, стварање личног (песничког) језика односно света и обнове језика у оном смислу у којем је то сугерисао овде пута више поменути Шкловски у тексту „Uskrsnuće reči“: „Najstarije čovekovo poetsko stvaranje bio je stvaranje reči. Sada su reči mrtve i jezik je nalik na groblje, a tek rođena reč bila je živa, slikovita“ (1969: 13).¹⁷ Ове речи су део његовог интимног песничког дискурса и интимне артикулације света и њему својственог умањивања и утишавања. Насупрот аутоматизацији песничког језика, песник се упушта у потрагу за новим, за звуцима убрзања који одговарају новом изразу и новој песми, односно новој поезији. Али није реч само о онеобичавању речи, већ и о онеобичавању перцепције која би довела до до урушавања аутоматизма¹⁸. Стално обнављање језика кроз поезију и читаоца чува од аутоматизма препознавања речи/знакова и чини да он приступа подручју примарног доживљавања. Невиност сусрета са тим ономотопејским речима у песничком тексту појачава његову чулну перцептибилност, те сензорни систем подиже у активно стање које детектује језик поезије као место прекорачења граница у искуству коришћења језика.

Ако је задатак уметности да васкрсава значење познатих речи али и да налази оне које још не знамо¹⁹, Бошковић је решење тог задатка нашао у коришћењу узвика и ономотопеја. Како је побуна против аутоматизма паралелно текла и у науци (руски фромализам) и у авангардној уметности, кроз овакво издвајање функције ономотопеје можемо чути и Растка Петровића који је такође трагао за моделима дезаутоматизације песничког језика: „Од сталне употребе једне речи, од њеног стално сличног положаја у реченици,

¹⁷ i biće godina nulta, veliko iščekivanje,

(: *Samo zakopčaj jaknu, molim te!*), iznova ćemo se roditi, promeniti oblik, izrašće nam krila ili škrge

(*I stvori Bog sve žive duše što se miču!*),

i poćemo život iznova, kao potpuno nova bića (*Vidi, vidi, stvaramo svet!*),

i gledaćeš me kako vezujem pertle, umivam se (prvi put)

(Bošković 2018: 21).

¹⁸ „[...] jer je perceptivni proces u umjetnosti sâm sebi svrha i treba da bude produljen [...]“ (ŠKLOVSKI 1969: 43).

¹⁹ „Samo stvaranje novih umjetničkih formi može čovjeku vratiti doživljaj svijeta, uskrsnuti stvari i utući pesimizam“ (ŠKLOVSKI 1969: 18).

од асоцијација са сличним стално речима и облицима, од употребљавања њеног за најразличитије појмове, реч најзад почиње да губи своје директно и основно значење; она се јавља много чешће као шаблон него као духовни двојник свога појма“ (1975: 123).

Употреба екскламаторне и ономотопејске лексике која потенцира на целовитости и симултаности чулних надражаја, најбоље описују Бошковићев уметнички поступак формалистичког онеобичавања и авангардне побуне против аутоматизма – аутоматизма писања, али и аутоматизма читања, те и песник и читалац траже поезију тамо где је нема, а где је она одувек заправо и била – у неумштости језика, у раскиданим везама означитеља и означеног, у потенцијалу нереализованог, али увек – у *чисїој блаїосїи* (Бошковић 2019: 43).

ИЗВОРИ

Бошковић, Драган. *Оїац*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2013.
Бошковић, Драган. *Breaking The Waves*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2019.

Бошковић, Драган. *Ево ме!* Шабач: Суматра, 2024.

*

Bošković, Dragan. *The Clash*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2016.

Bošković, Dragan. *Ave Maria!* Beograd: Samizdat, 2018.

Bošković, Dragan. *Ћristen*. Beograd: Samizdat, 2020a.

Bošković, Dragan. *Život i ja smo kvit!: viberpunk poezija*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2020b.

Bošković, Dragan. *Sandinista: tri crvene poeme*. Šabac: Sumatra izdavaštvo, 2020в.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бакић, Илија. Огледи о дужини песничког даха. *Корац* 48/1–3 (2014): 141–144.

Бошковић, Драган. Књига *Ћristen* је плод моје визије Бога, града и судбине човека на неки српско-мађарски начин. *Српске недељне новине* XII/21 (2020г): 8–9.

Бошковић, Драган. Велико смањивање песништва: поетски (мета)трагови малих знакова, предмета, речи и гласова у поезији Драгана Бошковића. Драган Бошковић, Часлав Николић (ур.). *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XIV међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–27. X 2019.)*. Књ. 2. *Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020д, 65–74.

Ђурђевић, Ђорђе. Певање надомак живота. *Поља* 65/525 (2020): 224–227.

- Ђурић, Мина. Ономатопеја у токовима модернизације књижевности 20. века. *Књижевност и језик* 64/3–4 (2017): 355–368.
- Јокановић-Михајлов, Јелица. Узвици као врста речи. *Научни сасијанак слависти* у *Букове дане* 27/2 (1998): 247–252.
- Младеновић, Јелена. Ритам и блуз ми, Богородице, певај! *Књижевни маџазин* 18/207–210 (2018): 49–50.
- Петровић, Растко. Хелиотерапија афазиие. Марко Недић (ур.). *Писци као кријичари њосле Првој свејској раји: изабрани кријички радови Милоца Црњанској, Расица Пејровића, Иве Андрића, Тогора Манојловића, Момчила Насијасијевића, Милана Кацанина, Ранка Младеновића, Ристи Рајиковића, Рага Драинца, Љубомира Мицића и Драјана Алексића*. Нови Сад: Матица српска – Београд: Институт за књижевност и уметност, 1975, 122–130.
- РЛТ: Речник лингвистичких термина, Институт за српски језик САНУ, <https://www.lingvisticitermini.rs/pojmovnik/poluglas/> Датум приступа: 25. 2. 2025
- СЕКУЛИЋ, Александра. Поетичка инклузија: м, м, м. Драган Бошковић. *Breaking the Waves*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2019, 1–2.
- BAGIĆ, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga, 2012.
- BELI, Andrej. Pesma života. Sreten Marić i Đorđije Vuković (ur.). *Poezija*. Beograd: Nolit, 1975, 129–134.
- ELIOT, Tomas Sterns. *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. London: Faber and Faber, 1955.
- KVINTILJAN, Marko Fabije. *Obrazovanje govornika: odabrane strane*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1967.
- KLAJN, Ivan. *Gramatika srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- LALIĆ, Ivan V. Poezija T. S. Eliota. T. S. Eliot. *Izabrane pesme*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1978, 9–27.
- NIKOLIĆ, Časlav. Ritam dolaska ili Blaženi samo tiho odu. Dragan Bošković. *Ave Maria!* Beograd: Samizdat, 2018, 37–45.
- SEKULIĆ, Aleksandra. Najdalje. Dragan Bošković. *Sandinista: tri crvene poeme*. Šabac: Sumatra izdavaštvo, 2022, 45–48.
- ŠKLOVSKI, Viktor. *Uskrnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost, 1969.

<https://www.lingvisticitermini.rs/pojmovnik/uzvik/> Реченик лингвистичких термина

Jelena S. Mladenović

EXCLUSIONS AND ONOMATOPEAE IN THE PROCESSES OF
(DIS)INTEGRATION OF POETIC LANGUAGE/WORLD
IN THE POETRY OF DRAGAN BOŠKOVIĆ

Summary

The poetry of the contemporary Serbian poet Dragan Bošković is characterized by a special rhythmic-melodic organization: partly conditioned by the influence of punk and rock, which appears not only through subcultural references in intertextual frameworks, but also affect the very nature of language and verse. Therefore, a very special attention was paid to the author's auditory imagination (T. S. Eliot) and the processes of (dis)integration of the poetic language/poetic world through the use of exclamatory and onomatopoeic lexicon. Remembering/forgetting mimetic referentiality expressed through the use of onomatopoeia and exclamations has a special vitalistic function in Bošković's poetic world. In this paper, the processes of erasing language and returning to the origin of the words had been examined through defining creative paths of language reduction to melody, rhythm, sound, i.e. the use of onomatopoeia and exclamations. The relationships between the phonetic and semantic planes are reexamined simultaneously. Bošković's entire poetic opus will be considered, with the special attention to the poetry that has been created since the poem collection *The Clash* until today.

Др Јелена С. Младеновић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs

Мср Милица Б. Мојсиловић

ИСКУСТВО ИЗГНАНСТВА И МОТИВ КУГЕ У ПЕСМИ „ЈЕДНОМ, САЊАЛА САМ КУГУ” АНЕ РИСТОВИЋ*

Друга по реду збирка песама Ане Ристовић под називом *Уже од ђеска* (1997) дискретно доводи културни феномен изгнанства у везу са мотивом куге, уводећи на тај начин читаоца у простор не- свакидашњег *каранџина* на који су осуђени сви они којима се овај свет даје у другачијим формама, у сваком смислу. Рад је усредсређен на песму „Једном, сањала сам кугу”, која својим ониризмом отвара збирку. Основну инспирацију збирке, везану за далека пространства Анда, прожима и надограђује тематско-мотивски комплекс који обухвата питања егзила, изолације и дискриминације, као и искуства аутсајдера, прогнаних и одбачених. Они који су различити, без обзира на то што на ту различитост нису пристали својом вољом, већ им је она од природе дата – за већину су група *кужних*, осуђена на усамљеност и изолацију.

Кључне речи: изгнанство, куга, изолација, ескапизам, слепило, *Уже од ђеска*, Ана Ристовић.

1. УВОД. Поетско ткиво збирке *Уже од ђеска* (1997) ауторке Ане Ристовић представља интимно сведочанство о томе колико извори и путеви песничке инспирације могу бити непредвидиви и неочекивани. Према за- пажању Тање Крагујевић (1998: 13), тајновити лирски простор, најављен у првој песничкој књизи Ристовићеве, *Сновидна вода* (1994), бива поетички довршен и утемељен у збирци *Уже од ђеска*. „Структура поетске нарације импулсима осета и маште склапа слику о свету уједињујући представе при- купљене личним искуством, али и оне шире, које битно утичу на начин на који се ствара лично искуство и генеришу вредности стваралачког микро-

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

космоса” (Крагујевић 1998: 13). Трећа збирка песама, *Забава за доконе кћери* (1999), осветлила је умногоме промењен песнички сензибилитет Ане Ристовић: док се прве две збирке могу сматрати неосимболистичким, оне касније објављене показују изразит иронијски и веристички карактер. „За разлику од некадашњих доживљаја блештавости, који су у ранијим збиркама несумњиво доносили еротски ужитак и насладу, сада се слављење тела претворило у помно рендгенско скенирање” (Стојановић Пантовић 2019: 191). Ипак једна карактеристична поетичка нит о(п)стаје као константа и чврсто повезује ране са каснијим песничким збиркама¹ Ристовићеве – то је она перспектива њене поезије у којој је и песника и лирског субјекта и тумача могуће сагледати као „бића путописа и есеја”, као оне „који с једне стране описују и пресликавају свет” и оне „који – с друге стране – истражују облике лепоте и бола са подозрењем и сумњом у бројним ‘жанровима песимизма’” (Стојановић Пантовић 2019: 187). Надахнуће за настанак збирке *Уже од ђеска* проистекло је на основу утисака које је на песникињу оставила телевизијска репортажа „Не заборавите Перу”, о планинарској експедицији коју су чинили слепи авантуристи.² Они су се до градића Ајакуча на Андима, уз пратњу два водича, од којих се по један налазио на почетку и на крају колоне, успињали повезани конопцем, па су због таквог начина планинарења од локалног становништва били названи Пешчано уже (Ристовић 1997: 7). Смелост за овакав подвиг очигледно је надоместила њихов физички недостатак. Оно што највише интригира и песничку, али и читалачку пажњу јесте чулни доживљај слепих планинара, односно питање њихове перцепције света. Поезија Ане Ристовић настоји да открије ту тајну и да покуша да представи оно што види „унутрашње око” (Ристовић 1997: 7) њених лирских субјеката: границе, рељеф, глатке и храпаве површине, земљу, небо, флору и фауну на начин како их „виде” људи који не могу да виде. Према запажању Светлане Шеатовић (2020: 34), песнички дискурс унутар збирке *Уже од ђеска* прожет је имажинацијом која саопштава оно што је присутно, премда је невидљиво.

¹ Уследиле су збирке: *Животи на разједници* (2003), *Око нуле* (2006), *P. S.* (2009), *Мејорски оштраг* (2013), *Нешто светли* (2014), *Чистина* (2015), *Руке у рукама* (2019) и *Ту* (2023), доступно на: <https://covekcasopis.art.blog/2020/06/20/ana-ristic/>, посећено 12. 5. 2025.

² „На почетку песнички глас/лирски наратор поставља оквир своје приповести или саопштења предлогом да се упусти унеколико другачија методологија састављања књиге песама, не засебне песме, већ песничке збирке, очигледно понукан конкретним образовним садржајем који се на телевизији емитовао. Дакле, он је на неочекиваном месту, сасвим случајно, пронашао извориште инспирације. Ту случајност жели да саопшти као законодавност, као једно правило писања, јер је открио извесне, можда и суштинске паралеле између поезије и догађаја пренесеног посредством телевизијске репортаже ‘Не заборавите Перу’. Након увода преноси се јединствено искуство експедиције слепих људи који су се десет дана истрајно успињали уз Анде, наслуђујући или замишљајући контуре и структуру облика који их непосредно или посредно окружују. Песнички глас допушта себи да се уосети у њихову особену антропологију која умногоме одређује и онтички лик/обрис ствари са којима се сусрећу” (Алексић 2020: 93).

Долази до специфичне замене улога, вешто осмишљене у контексту песничке збирке: уместо да се према слепима испољава извештајан вид сажаљења због њиховог хендикепа, јавља се могућност да они буду представљени као надмоћни у својој позицији: то каква је појавност овог света у њиховој свести – представља за све друге велику мистерију.

Паралелно са дешавањем планинарског подвига, одвијао се и повратак углавном старијих Индијанаца, староседелаца у тим крајевима. Њихове породице биле су прогнане након битке 1824. године, а они су се охрабрили да се врате у завичај „попут паре која се враћа у свој котао” (Ристовић 1997: 7–8). Као потомци оних који су морали да се одвоје од родне грудне и трајно је напусте, ови људи су у својој свести носили само обресе града Ајакуча, само оквири испуњене предачким причама и успоменама. *Уже од њеска*, слично као и у случају слепих планинара, покушава да утврди у којој мери се та слика сањаног града, града-фикције, поклапа са реалним градом у који долазе домороци повратници. Као место сусрета двеју група изгнанника,³ „изгнанника светлости” и „изгнанника земље” (Ристовић 1997: 8), Ајакучо постаје карантин који у себе прима и смешта све ове ексцентрике, окупљене сопственом судбином, који су се одлучили на два различита подвига, а и једним и другим на врло директан начин отварају питања о својој суштини и перцепцији света.

„Песничка књига *Уже од њеска* изнедрила је јединствену, готово неупоредиву картографију изгнанника која припада целокупној лирској географији песникиње Ане Ристовић. Феномен песничког изгнанства израста у јединствену метафизику певања, јер се бележе управо оне димензије бивства које се опиру фиксирајућим системима, означавању и категоризацији. Налазећи у изгнанству и посебан вид слободе и облик проклетства, трагизам одбачености, Ана Ристовић ће оно песничко изнова призвати кроз ‘линије бекства’, искључења, екстериторијализације” (Секулић 2020: 186).

У раду ће пажња бити усмерена ка првој песми *Уже ња од њеска*, према првом стиху названа „Једном, сањала сам кугу”, како би се што подробније осветлила места на којима се слепило планинара и етничка припадност Индијанаца доводе у значењску и контекстуалну везу са кугом. Како је већ напоменуто, људска искуства која су у фокусу ове збирке – слепило, изгнанство, изолација, дискриминација – истражују се посредством поетског, као погодног средства којим се у ове сфере може допрети. Стога *Уже од њеска* представља надоградњу егзистенцијалног искуства (уп. Алексић 2020: 94). Сем поезијом, у ова тешко истражива пространства може се доспети и путем онога што је сновидно и сањано. Према Гојку Божовићу (2020: 46), ова поезија

³ „Поезија Ане Ристовић приближава се, обазриво и упорно, бићу становника прогнанника, путника, пролазника, фиксирајући лик Другог тамо где се он ‘одомаћује’, где налази незаменљиву матицу бића” (Секулић 2020: 180).

представља покушај продужавања стварносног опсега, па се тако помоћу слика и призора из снова тражи излаз из стварности задатог света. Због тога је иницијално место збирке *Уже од њеска* онирички простор, из кога се започиње путовање које подржава и једне и друге изгнанике. Сањати Ајакучо и певати о њему значи тумарати непознатим местом, опонашати акције слепих планинара, који само на њима знане начине сагледавају простор, значи гледати завичај предака у који се доспева први пут. Истовремено то значи и живети њихову одбаченост и изолацију, осетити како је бити окужен сопственим постојањем.

Фокус истраживања је у највећој мери управљен према сновидном, са једне стране, и кужном искуству изгнанства, са друге. Студија Џејмса Хилмана *Сан и доњи свет*, надилази закључке његових претходника, Фројда и Јунга, премда се на њима заснива, тако да снове најпре доводи у везу са душом, а душу – у везу са смрћу (HILMAN 2013: 9). За Хилманово разумевање принципа функционисања ониризма кључан је појам „доњег света”, позајмљен из митологије, којим се означава психа. Без обзира на то што је његово схватање сновидних визија умногome песимистично, аутор осветљава могућност сагледавања будног „ја” на другачији начин захваљујући сликама које фигурирају у сновима (HILMAN 2013: 101). Истовремено, биће размотрени друштвено-културни аспекти изгнанства, и као феномена и као искуства. *Размишљања о изјансију* Едварда Саида усредсређена су на мапирање динамике односа између изгнанника и изгонитеља, као и на потребу онога ко је одбачен из заједнице да ипак успостави извештан вид егзистенцијалног континуитета и тако повеже своје непрекидано бивствовање. Књига *Болести као метафора* (1978) ауторке Сузан Сонтаг, представља мали водич кроз историју књижевних репрезентација различитих болести, при чему је посебна пажња усмерена на тему туберкулозе и рака. Како је у вези са метафоризацијом болести приметила Сонтаг (1978: 58), значење дато болести, а нарочито оној чија је узрочност нејасна, увек је моралистичког типа, пошто се појаве попут загађења, пропадања или слабости идентификују са болешћу.

У том погледу, тумачење песме Ане Ристовић „Једном, сањала сам кугу” биће утемељено на разумевању болести као метафоре, иза које се скривају изгнанство, одбаченост и (само)изолација. „Сама болест постаје метафора. Тада се, у име болести (тј. користећи је као метафору), тај ужас намеће другим стварима. Болест постаје придевска. За нешто се каже да је слично болести, што значи да је одвратно или ружно” (SONTAG 1978: 58). Прогнани и непожељни представљају велику тајну за оне исте који су их прогнали. Из тог разлога се њихова мала заједница етикетира као ентитет који, самим тим што има ознаку различитости, ремети поредак у друштву, а најочигледнија значењска веза је она која изгнанике поистовећује са болешћу. Гледајући са тог аспекта, разоткрива се идеја о развијању мотива куге у вези са темом изгнанства. „Епидемијске болести биле су уобичајена фигура друштвених поремећаја. [...] Осећања о злу се пројектују на болест. И болест (тако обогашена значењима) се пројектује на свет” (SONTAG 1978: 58). У том кључу, песма

„Једном, сањала сам кугу” проговара о дубоко укореењеној нетолеранцији и неприхватању, који, баш као и разнолика егзилантска искуства⁴, бивају прозрени и огољени и у поетском свету Ане Ристовић.

2. ГДЕ ЈЕ АЈАКУЧО? Текстом „Ајакучо” направљена је својеврсна иницијација у поетски свет *Ужее од ђеска*. У њему су читаоцу дата упутства и путокази који усмеравају његово кретање по замршеним стазама изгнанства. Па ипак и поред свих тих инструкција, чини се да овај песнички космос није баш тако чврст, стабилан и утемељен само за једно јединствено читање и разумевање. Напротив, сваки поновни сусрет са истом песмом разоткрива нови детаљ који је у претходном читању промакао, или нови угао њеног тумачења. Тиме се читалац заодева „у кожу” слепих планинара, који, мада под надзором двојице водича који усмеравају њихово кретање помоћу ужета, кривудају и посрћу. Постиге се специфичан вид идентификације читаоца са лирским јунацима јер баш као и они, и читалац лута кроз поезију Ристовићеве, умногостручавајући сопствене интерпретације онога што је наизглед непроменљиво, дато једном и заувек. Показује се, дакле, интерактивни и аутопоетички аспект предметне збирке. Она не само што проговара о искуствима оних који су аутсајдери, прогнани и одбачени, она читаоцу дозвољава да се са њима саживи и да, тумарајући кроз стихове, освести како је то тумарати кроз живот – вечито само наслућивати, а не знати поуздано.

Као доказ за ову претпоставку може се приложити једно интересантно запажање: ако се упореде ставови књижевне критике у вези са жанровским одређењем текста „Ајакучо”, уочљиво је да међу њима постоји велика неусаглашеност. Према Гојку Божовићу (2020: 46), „Ајакучо” је песма у прози; за Соњу Веселиновић (2020: 71) то је прозни текст; Јана Алексић (2020: 92) сматра га песмом у прози са програмским карактером или чак кратком причом због реченице која је одабрана уместо стиха, док га Александра Пауновић (2020: 190) одређује само као аутопоетички текст. Дакле, оваква неподударност, када је реч о покушају да се изнађе решење за жанровску категоризацију „Ајакуча”, сведочи о песничкој умешности Ане Ристовић: сада је јасно да су сви који се „држе” за *Ужее од ђеска* – и лирски јунаци и читаоци и критика – осуђени на неку врсту лутања, дисконтинуитета, нестабилности и привремености. Сви су они доведени у позицију слепих планинара који су истраживали Ајакучо „упознајући свет на начин својствен само њима. Јер га никада нису ни могли видети какав јесте, већ какав би могао бити, замишљен и наслућен” (Ристовић 1997: 7). Сва понуђена решења су тачна, ниједно се не би могло одбацити, баш као што су сва искуства оних

⁴ Егзил и егзилантски положај у поезији и поетици Ане Ристовић представљени су као бег „вољних и невољних изгнанника из мрвеће стварности спољашњег, при чему изгонство добија своју компензациону пуноћу у окриљу спиритуалних спона” (Крагујевић 1998: 13). У контексту збирке *Ужее од ђеска*, мотив егзила прераста у непрестано сељење из материјалног у борхесовски, унутрашњи свет (уп. Крагујевић 2019: 71, 72).

који су изгнаници светлости или изгнаници земље аутентична и садржајна у својој пуноћи: „Десет пари слепих очију, десет виђења планине, превелике да би се могла наслутити опипавањем” (Ристовић 1997: 7).

Програмски аутопоетички текст нуди и неколико историјских података везаних за Ајакучо који се односе на стицање независности Перуа и ослобођење од шпанских трупа 1824, као и на стална (насилна) исељавања Индијанаца у временима која су након тога наступила. „Што се више удаљавамо од атлантског света, повећавају се изгубљеност и очајање, безнадежно се повећава број прогнанника и расте збир беде ‘недокументованих’ људи који су изненада нестали, људи чију повест нема ко да исприча” (SAID 2008: 29–30). За контекст истраживања важним се чине и ове чињенице: место које је централни топоним у збирци Ристовићеве, вековима је носило име Хуаманга, које му је наденуо конквистадор Франциско Пизаро 1539, да би оно након ослободилачких борби било замењено именом Ајакучо, што на језику тамошњих домородаца значи „кутак мртвих”.⁵ Ова сазнања на врло конкретан начин употпуњују дискурс о изгнанству и сталној променљивости који се везују за мало место на Андима. Иако је, како је на почетку наговештено, стварање збирке плод пукe случајности и инспирације проистекле на основу репортаже, помало је невероватно на који начин се овде стварност и књижевност преплићу и допуњују једна другу. Чак и то мало место, негде далеко, за које просечни српски читалац вероватно никада није ни чуо, својом бурном историјом подржава читаву поетичку и тематско-мотивску конструкцију на којој почива *Уже од ђеска*. Слепи планинари и стари домороци повратници нашли су се у истом тренутку у „кутку мртвих”.

„И експедиција слепих авантуриста и група индијанских избеглица чиниле су оно што вековима чини и поезија: видљиви и невидљиви свет изнова су сажимале у један, својим другим, отвореним чулом. Прихватиле су свет пружен на другачији начин. И једна и друга колона поседовале су само унутрашњу слику града ка коме су се кретале, као негатив изгубљене слике” (Ристовић 1997: 8).

Дакле, поново се дешава уланчавање: у Ајакучо, место које је променом имена променило и своју суштину и постало „кутак мртвих”, пристижу они који га не могу видети другачије осим „унутрашњим оком”, и они који у свести имају представу о томе како би могао да изгледа, а сва је прилика да ништа од тога не одговара оригиналу. „Да ли је Ајакучо икада постојао негде другде? Спољни свет је почео да се формира у души оног тренутка када је почело изгнанство из њега” (Ристовић 1997: 8). Баш као и у случају различитих, а опет одговарајућих жанровских одредница које су додељене „Ајакучу”, дешава се и то да нема погрешних представа о реалности и сопственом искуству. Према Саиду (2008: 32), живот изгнанника је највећим сво-

⁵ Доступно на: <https://www.britannica.com/place/Ayacucho-Peru>, посећено 16. 2. 2025.

јим делом посвећен стварању новог света којим ће губитак бити надокнађен. Управо зато се поезија окупљена унутар збирке *Уже од ђеска* и може разумети као ескапистичко, карантинско сведочанство оних који су изолацију овога пута свесно изабрали, у потрази за недостајућим делићима самих себе.

3. ИСКОРАК ИЗ СТВАРНОСТИ. Изненађујуће је то како се после увода какав је програмски текст „Ајакучо” наједном отвара онирички простор песме „Једном, сањала сам кугу”. Она, пре свега због своје позиције у збирци, умногоме изневерава очекивање читаоца. Раван тог првог очекивања требало би да обухвати пространства Анда и Перуа, Индијанце, планинарење и ретроспективу инспиративне репортаже, чиме би се ослонила на уводни текст. Уместо тога, долази до кратког тематског дисконтинуитета и глас лирске јунакиње пројављује се тако да не оставља ни најмању недоумицу о томе да се ради о потпуно другој димензији поетског, односно да садржај песме припада регистру сновидног:

„Стварност остаје неизвесна и непостојана, час наметљиво доступна са својим обилима, час неухватљива када је потребно сажети и изразити све те небројене сензације. Утолико је сан измештање из задате стварности, док су слике повод за преиспитивање веродостојности самих чула. Лирски субјект обележава уверење да је ‘свет обећан другима’ или да је он ‘ипак негде другде’, о чему читамо у песми ‘Једном, сањала сам кугу’” (Божовић 2020: 46).

Песма „Једном, сањала сам кугу”, као уосталом и цела збирка *Уже од песка*, проговара о начинима искорака у ескапизам. Контекстуални процеп између „Ајакуча” и прве песме могуће је премостити уколико се уочи да се у ова два текста тема бекства реализује на чак три нивоа: први је ниво ауто-поетског, посредством ког се стичу увиди у песникињине методе ослобађања и превазилажења стварности; други ниво представља оквир песме, унутар ког се више не чује глас Ане Ристовић, већ глас њене лирске јунакиње, која предочава призоре из свог сна; трећи, онирички ниво песме, припада хиљадама лица, за које се може наслутити да су сновидна репрезентација слепих планинара и Индијанаца повратника. „Замислићемо [...] да сан вари одређене комадиће дана, претварајући његове догађаје у представе. Сан није толико коментар дана колико је процес његовог варења, процес којим се дневни свет разлаже и асимилиује у лавиринтском пробавном тракту психе” (HILMAN 2013: 150).

Наведене три равни песничког космоса изграђеног у песми Ане Ристовић сведоче о њеној вишедимензионалности, кроз коју се преплићу велике теме попут слепила, изгнанства, дискриминације и кужности. Како истиче Сонтаг (1978: 6), болест која се сматра мистеријом и од које се довољно страхује, сматраће се морално, а понекад и дословно, заразном. Мотив куге одабран је врло луцидно, због тога што омогућава да се интензивно доживи

стање свих изгнаника.⁶ Слепи, хендикепирани, припадници различитих етничких група, људи са маргина – сви су они погођени својом судбином као некаквом *кућом*, која их је трајно обележила у друштву, због чега неретко бивају сатерани у позицију егзиланта. „Песникиња Ана Ристовић попут древног ужара видљивих и унутарњих предела, који се држе скупа једино нитима прекидања, негује културу лирског [...] старања о настањеним бићима” (Пауновић 2020: 207). Очигледно је да је круг оних о којима пева прва песма збирке *Уже од ђеска* много пространији него што је у почетку изгледао. Она својом снагом залази у све „кутке мртвих” у које су се склонили одбачени.

3.1. Онирички егзил: свет обећан другима. Песма „Једном, сањала сам кугу” успева да унутар сопствене значењске вишеслојности обухвати и разграната мотиве изгнанства и куге. У фигурама кухних људи, који се појављују у сну лирске јунакиње, могу се препознати, у једном тренутку слепи планинари, у другом потомци протераних Индијанаца, да би се финално симболика прелила на све оне који су на било који начин доведени у позицију изгнаника.

„Једном, сањала сам кугу –
на хиљаде заражених, у брезовој шуми
водили су љубав
гулећи леђима стабла, дишући снажно као олуја
затворена међу мирним дрвећем.” (Ристовић 1997: 11).

Како је већ напоменуто, наједном се (привидно) раскида контекстуална веза са „Ајакучом” и фокус се премешта на изоловану скупину кухних, скривених у брезовој шуми као у карантину. Наведена представа функционише у складу са сновидним принципима, па се зато наставља са изневеравањем очекивања. Уместо да оваква сцена изазове ужас, стрепњу и(ли) гађење над телима оболелих, дешава се супротно. Овом поезијом руководи логика ониризма, унутар које брезова шума није пакао на земљи где заражени умиру у мукама, већ дуго жељено и тражено уточиште. „Као симбол живота стабло је веза, посредник између земље у коју урања коријење и небеског свода који досеже и дотиче вршком крошње” (ŠEVALIJE, GERBRAN 1987: 688). Врхунац парадокса свакако је наглашено присуство еротолошког контекста, који за своје учеснике има управо оболеле од куге. Први покушај тумачења ове сцене наводи на подробније бављење сновима. Позивајући се најпре на Фројдове ставове о Еросу као творцу снова који испуњавају еротске жеље, Џејмс Хилман разоткрива једну сасвим другачију перспективу, унутар које су снови „сродни обманама и сукобима, старачким јадиковкама, неопозивости наше судбине – једном речи, депресији. Сан нас вуче наниже, а стање душе које одговара овом кретању јесте депресија са својом успоре-

⁶ „Када је човек једном протеран, он живи нередовним и бедним животом, са белегом аутсајдера” (SAID 2008: 32).

ношћу, својом тугом, својом загледаношћу у себе” (HILMAN 2013: 60–61). Сан је, дакле, прилика за истраживање „кутака мртвих” у нама самим. Па ипак док прва и последња карика у ланцу *ауџор – лирска јунакиња – ликови изгнанника* проговарају о својим искуствима и акцијама, дотле средња остаје тајанствена и не даје ни наговештај којим би се могао објаснити сневани еротски доживљај.

„Сан је заглављен у самој себи, у својим представама таквим какве јесу, и треба га тумачити сходно ономе што се у тим представама догађа. Он је заглављен у границама свога оквира, попут слике у којој ништа не долази пре и ништа не долази после, и која се објашњава разрадом и продубљивањем унутрашњих односа њене представе” (HILMAN 2013: 237).

Хилманово виђење снова додатно оснажује приказ из песме Ристовићеве. Уколико би им био допуштен такав вид аутономије, унутар кога они постоје само ради себе самих, могли би да буду схваћени као коначно достизање и слављење слободе међу изгнаницима. Необуздани еротизам, који доминира почетком песме Ристовићеве, представља контрапункт свим забранама, ограничењима, препрекама и дискриминацији. „Изгнанство је живот који се води изван уобичајеног реда. То је номадски, децентрирани, контрапунктни живот – тек што се човек на њега привикне, његова необуздана сила поново еруптира” (SAID 2008: 37). Сва та тела која се у сну неспутано спајају и раздвајају једна од других, као да су ослобођена не само кужног терета, који им је цивилизација доделила, већ и свих облика друштвених правила. Са овим је сагласан став С. Сонтаг да се слике болести користе у сврху изражавања забринутости за друштвени поредак (уп. SONTAG 1978: 72).

Постоји још једна могућност тумачења која се нуди у сусрету са еротским у песми Ане Ристовић. Захваљујући специфичном мотивском комплексу, песма „Једном, сањала сам кугу” успоставља везу са почетком *Декамерона*. Дискурс о ескапизму, зарази, слављењу телесности и сваке врсте хедонизма, позната је Бокачова књижевна репрезентација куге. „Куга – смрт у свом најсуровијем облику – навела га је да открије величанственост телесног живота, нагона, секса, хране и пића. *Декамерон* је сведочанство о тој промени, за коју се не може рећи да ће дуго трајати” (LJOSA 2016: 13). Код Ане Ристовић, ситуација је постављена у нешто другачији оквир. Док се у Бокачовом делу група здравих младих људи издваја ван зараженог подручја, да би сачували животе и причали приче једни другима, код Ристовићеве изоловани су они који су „заражени”. Баш као и у *Декамерону*, егзил се формира изван оквира друштвене заједнице, која је означена као неморална.⁷ Око заспале лирске јунакиње помно посматра тела хиљада заражених кугом која се препуштају љубавном заносу, и као у неком древном ритуалу, прослављају ту неспутану и дивљу слободу.

⁷ „А цела поента Бокачовог описа на првим страницама *Декамерона* велике куге из 1348. је колико су се лоше понашали грађани Фиренце” (SONTAG 1978: 41).

„Егзилант као да живи у некој врсти сталне игре симулације поништавајући и градећи изнова привремени дом, а не у стварном животу, па је и његова просторно-временска перцепција ствари другачија. Он живи у голој телесности егила уз стално понављање питања: Где сам то ја? Ово може бити предност, али и извор дубоке личне море. Тако егзилант који је могао и јесте за собом порушио све мостове постаје тзв. дивљи човек” (Ристић 2012: 258).

Усред шумског карантина⁸, одвија се непрекидно слављење живота, а нарочито телесности. Потребно је осврнути се на сигурност са којом лирска јунакиња саопштава о зарази куге. Наиме, с једне стране се та тврдња износи као непорецива истина, док се, са друге, кроз читаву песму истиче телесност у пуној својој снази. На њен сигнал у првом стиху да је сањала кугу, читаочево (унутрашње) око започиње потрагу за доказима, али их и уз сав напор не проналази: тела о којима се пева – наизглед потпуно су здрава и својим дисањем подржавају ритам дисања природе која их окружује. Следећа се „под лупом” нашла њихова кожа, која би прва посведочила о присуству симптома куге, али та кужна гомила је у стању да својом кожом огули „кожу” дрвета. Сан је, дакле, осветлио истину о животу изгнаника: куга која мори ове људе није видљива голим оком, али се без поговора представља као трајно и неизлечиво стање, које доводи до дисхармоније унутар друштвеног поретка. „Болест долази од неравнотеже. Лечење је усмерено на успостављање праве равнотеже – у политичком смислу, праве хијерархије” (SONTAG 1978: 77). Чињеница да су ови људи аутсајдери, одбачени, протерани, заборављени – то је права зараза којом су окужени.

„Као да гибањем тела дозивају дух подземних вода
кроз крошње протерујући и дан и одузети им век” (Ристовић 1997: 11).

Уплитање еротског може се, коначно, довести у везу и са обновитељским жељама изгнаних које се односе на оживљавање простора са кога су протерани. Из тог разлога се њихова сексуална, креативна енергија распростире вертикално, продирући и надоле, ка подземним водама и нагоре, ка небу, кроз крошње дрвећа које их штити и скрива. Брезова шума је место одакле из самоспознаје, из поверења у сопствено тело и његове могућности започиње њихова слобода. „Бреза симболизира пут којим небеска енергија силази, и којим се људска тежња успиње” (ŠEVALIJE, GERBRAN 1987: 62). Посреди је покушај да се поново успостави континуитет унутар искуства. Изгнаници у свом одабраном простору спроводе самоафирмацију сопственог постојања, поништавајући на тај начин ограничења која их сузбијају ка шуми-карантину, а ван оквира друштва.

⁸ У сну се појављује и шума као симбол потраге за сопством. „Сувременом психоаналитичару мрачна и дубоко укоријењена шума симболизира подручје несвесног” (ŠEVALIJE, GERBRAN 1987: 688).

Показује се, дакле, како функционише стигматизација у друштву: она је парализујући механизам који онеспособљава жртву и усађује јој уверење о томе да је елемент који је чини различитом исти онај који је чини и непожељним чланом заједнице. „Међутим, ма како да се добро у томе снађу, прогнаници као да заувек ипак остају само ексцентрици који једино што упорно осећају јесте неизбежна различитост. А, на путу да нечему или некоме припадају, као да несвесно одлазе у правцу пркоса икаквом припадању” (Ристић 2012: 257). Оног тренутка када започне разоткривање тих уверења, жртва сагледава себе у правом светлу. Дакле, брезова шума је *locus amoenus*, простор одабран за ескапизам унутар кога се спира куга лицемерства, насиља и неприхватања. Таква куга се споља не види, међутим она продире унутар човека и одатле га изједа, чинећи га несигурним и сумњичавим у сопствену вредност као људског бића. У песми је то осећање пренаглашено до крајњих граница, што се види у тренутку откровења и општег одушевљења изгнаника само због тога што су им тела функционална:

„Изненађени: јер сваки прст, gleжањ и бедро
бећу покренуто чудо
сваки покрет, гипка радост чула. Некад простор сумње и стида,
сада обиља, истинитог” (Ристовић 1997: 11).

Њихово виђење самих себе као кужних и сувишних, само је варка. Пуноћа њиховог постојања је стварна и односи крајњу превагу. Поново се показује важност истицања телесног у овој песми: тело је оно што ове људе „издаје” пред другима. Било да је то физички инвалидитет попут слепила или боја коже која саопштава о њиховој етничкој припадности, увек је у питању њихово тело. Сан лирске јунакиње формира фикцију унутар које ови изгнаници добијају прилику да напоскон уживају у свим аспектима своје телесности, да славе сва своја чула и доживе њихову „гипку радост”, доказ да је њихово егзистенцијално искуство аутентично и значајно.

Као што је претходно већ напоменуто, *Уже од ђеска* је интерактивна збирка песама. Лирској јунакињи, која сања, пружа се могућност да заузме позицију „изгнаних из светлости”, што се наговештава следећим стиховима:

„Из далека, чинило се: сасвим бела тела
су дрвеће што се гibaњем присећа
заборављеног пира” (Ристовић 1997: 11).

Наговештено је да је приказ нејасан, да се тела изгнаника стапају са стаблима дрвећа и да их је готово немогуће разлучити. Тиме се лирској јунакињи предочава како за њих изгледа процес спознаје света. Уколико се ослони само на чуло вида, испоставља се да је све у непрестаном гibaњу које спречава фиксирање једне визије. Она није сигурна да је заиста видела људска тела и да то од почетка нису била само стабла бреза. Из перспективе „изгнаника светлости”, једино је додир поуздан начин спознаје. То је још

један од разлога због чега се кроз песму толико инсистира на телесном, на додиру, на мотиву коже. Тактилно је овим људима основно средство којим успевају да „виде” и доживе своје окружење. Ако се у исти контекст поставе „изгнаници земље”, интересантно је запазити како синтагма „сасвим бела тела” том приликом мења своје значење. Због чега би тела домородаца била означена као бела? Та белина у сну је јасно подсећање на најочигледније обележје које разликује прогонитеља и прогнаног: боју коже. Овде постоји повезница са првом строфом у којој „кужни” својом кожом гуле кожу дрвета, што на симболичком плану може указивати на жељу да се и љуштурса лажног морала прогонитеља коначно огули. Са друге стране, белина би могла да представља и знак опомене на нестанак Индијанаца кроз векове, на чињеницу да се они претварају у сећање које – бледи, а заборављени пир био би алузија на време пре насилних прогона и страдања.

„А осећање смрти, за сваког
тек одора од трава на коју се дише:
За стотине њих што су се прибијали уз стабла
као уз лоше срасле кости
изнова опипавајући свет обећан другима” (Ристовић 1997: 11).

На овом месту већ се директније исказује поштовање према потомцима Индијанаца који су испунили сан многих генерација и одлучили да се врате у завичај, у покушају да успоставе давно покидану везу са земљом којој припадају, да себе „привежу” за простор са кога су њихови преци некада прогнани. Тај њихов покушај, како се у песми и напомиње, јесте врста „опипавања”, лутања, тумарања, сналажења на потпуно непознатом терену. И повратници и слепи планинари опипавају, упознајући свет „обећан другима” који их је тако изненадно увукао у своја пространства. На исти начин лирска јунакиња, као медијум, покушава да растумачи нејасне визије из свог сна, успостављајући тако везу између два простора егзила, стварног и ониричког – Ајакуча и брезове шуме.

Сновиђење се прекида и оставља и лирску јунакињу и читаоца у неизвесности када је реч о судбини изгнанника. Последња сцена сна најсликовитије проговара о томе како дискриминација обликује свест о онима који су другачији: у том завршном кадру нашло се дрвеће, као огромна здрава плућа, окружена хиљадама тела, као заразом, као кугом. Сучељавање сна и реалности доноси отржењујућу спознају о тешком положају изгнанника. „Изгнанник са огорчењем гледа на оне који то нису. Јер они припадају свом окружењу, док је изгнанник увек неуклопљен у средину” (SAID 2008: 32). Шумски карантин из сна распрснуо се, остављајући на јави чауре егзилантског искуства, које је у својој суштини увек непрекидано. Дакле, и у својој завршници сан подржава симулирање концепта изгнанства, превођењем субјекта из једне димензије у другу, приказујући му на тај начин како функционише непрестано тражење места у ком би се укоренио.

„И као да се ништа није разликовало
од еденског врта
осим уверености да је он ипак негде другде:
чудесним болом поново покренут свет” (Ристовић 1997: 11).

Могућност да се у сну „огрне” туђа кожа, да се гледа кроз туђе слепе очи и да се таква врста искуства интензивно доживи, поставља пред лирску јунакињу запитаност о тешкоћама са којима се аутсајдери свакодневно суочавају. „Тумачењем снова гради се мост између дана и ноћи стварањем новог, целовитијег становишта на пола пута између једног и другог, становишта које обухвата и сан и *ja*, и унутрашњи и спољашњи живот” (HILMAN 2013: 24).

Тек након што је била део сновидне симулације егила, она може да саучествује у њиховом болу, да буде део тог „невидљивог”, кужног света, који је осуђен на усамљеност и неприпадање. О томе сведочи моменат буђења:

„Једном, у том сну о куги, после кога је буђење
отварало очи као два гроба
која напуштаху нечији удови целе ноћи,
сасвим споро,
као да прелазе, не руб, већ растојање
од хиљаду миља” (Ристовић 1997: 11–12).

Колико је сновидно искуство било снажно проживљено, говори песма у својој целости, с обзиром на то да представља детаљно сећање на сан. „Да ли је прелазак на светлост оно што сну даје његов тајновит карактер? Сви знамо какво је умеће, не сањати, него сетити се снова” (HILMAN 2013: 190). Како је сећање на сан нетакнуто забором, може се наслутити јачина утиска који је преплавио и исцрпео тело лирске јунакиње толико да је оно одбијало да из сна искорачи на јаву. Осећало се тешким и уморним, за разлику од хиљада тела која су у сну била крепка и снажна.

„Сан представља ‘мене’, потчињеног ‘мојој’ субјективности. А ја сам само један од многих субјеката у сну. Док спавам, потпуно сам уроњен у сан; тек кад се пробудим изокрећем ову чињеницу и верујем да је сан у мени. У току ноћи, сан сања мене, али изјутра кажем: ја сам уснио сан” (HILMAN 2013: 153).

Завршни део песме најснажније уједињује сва три кључна мотива за којима се трагало: слепило, кугу и изгнанство. Метафоризацијом болести живо је предочен положај изгнанника, којој год групацији они припадали. Важно је истаћи моменат отварања очију, за које се каже да су као два гроба, јер се тиме сугеришу три кључна разумевања. Прво би било хилмановског типа и упућивало би на то да су очи на јави попут два гроба у поређењу са очима које лирска јунакиња отвара у сну, при чему јој се истина разоткрила јасно. Друго разумевање ове песничке слике је на трагу већ анализираног начина на који слепи људи спознају овај свет и његове лепоте, захваљујући својој интуицији и додиру, због чега се они, у контексту песничке збирке

Уже од ђеска, могу сматрати и надмоћнијим. За сваког другог, ко нема такву врсту хендикеп, такве сензације представљају недостижно искуство. Дакле, нису слепе очи као два гроба – то су заправо оне очи које овај свет посматрају по аутоматизму, пропуштајући прилику да запазе људе који га својом различитошћу оплеменеју. Коначно, треће разумевање наводи на помисао о широко распрострањеном феномену селективног слепила пред онима који егзистирају на маргини, на рубовима, у „кутку мртвих”. Тело које одбија да се покрене упућује на крајњу последицу сна: његово дејство је очигледно било психосоматско, па се тежина, са којом се тело јунакиње приликом буђења суочавало, може на симболичком плану разумети као тежина сопственог постојања, коју изгнаници носе са собом целог живота, као терет.

4. Закључак. Уводним програмским аутопоетичким текстом „Ајакучо” песникиња Ана Ристовић омогућила је улазак у поетски свет збирке *Уже од ђеска*. Упркос упутствима која су у том тексту дата, читалац лута пратећи стазе изгнанства лирских јунака. Укрштањем основних тема попут слепила, егзила, изолације и дискриминације, осветљава се путања којом су се „изгнаници светлости” и „изгнаници земље” упутили у град Ајакучо. Овај својеврсни изабрани егзил постаје у збирци Ристовићеве карантин у који пристижу окужени сопственом судбином. Иницијално место збирке *Уже од ђеска* заузима песма „Једном, сањала сам кугу”, која изненада отвара онирички простор испуњен репрезентацијама поменутих изгнанника. Дакле, сањати Ајакучо и певати о њему значи кретати се бесциљно непознатим местом, опонашати покрете слепих планинара, који само на њима знане начине сагледавају простор, значи гледати завичај предака у који се доспева први пут и живети одбаченост и изолацију, осетити како је бити окужен сопственим постојањем. На овај начин у први план доспели су интерактивни и аутопоетички карактер збирке. Осим што проговара о искуствима аутсајдера, прогнаних и одбачених, она читаоцу дозвољава да освести како је то тумарати кроз живот – вечито само наслућивати, а не знати поуздано. Стога се збирка *Уже од ђеска* може сагледати као ескапистичко, карантинско сведочанство оних који су изолацију овога пута свесно изабрали, у потрази за недостајућим делићима самих себе.

Тумачење песме „Једном, сањала сам кугу” засновано је на разумевању болести као метафоре, која иза себе скрива искуства изгнанства, одбачености и (само)изолације. Прогнани и непожељни означени су као ентитет који својом различитошћу угрожава поредак друштва, па су због тога поистовећени са болешћу, конкретно кугом. Дакле, песма „Једном, сањала сам кугу” проговара о дубоко усађеној нетолеранцији и неприхватању, али и о начинима искорака у ескапизам. Слепи, хендикепирани, припадници различитих етничких група, људи са маргина – сви су они погођени својом судбином као некаквом *кујом*, која их је трајно обележила у друштву, због чега су доведени у позицију егзиланта. Фигуре кужних људи, који се појављују у сну лирске јунакиње, подударне су у једном тренутку слепим планинарима, у другом потомцима протераних Индијанаца, да би се финално симболика прелила на све оне који су на било који начин постали изгнаници. Еротизам, истакнут

на почетку песме, представља контрапункт свим забранама, ограничењима, препрекама и дискриминацији, као и ослобођење од кухног терета. У том сну осветљена је истина о животу изгнаника: куга која их мори је невидљива, али се представља као трајно и неизлечиво стање, које доводи до дисхармоније унутар друштвеног поретка. У сну су истовремено приказани покушај поновног успостављања континуитета унутар искуства и модел функционисања стигматизације у друштву. Оног тренутка када започне разоткривање тих уверења, жртва сагледава себе у правом светлу. Категорија телесног је све време у фокусу, чиме се алудира на чињеницу да је управо тело (физички инвалидитет, боја коже) оно што изгнанике чини уочљивим. Повратници и слепи планинари опипавају и упознају свет обећан другима, баш као што то чини и лирска јунакиња, покушавајући да разјасни призоре из свог сна и успостави везу између два простора егзила, стварног и ониричког – Ајакуча и брезове шуме.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСИЋ, Јана. Аутопоетичка мисао Ане Ристовић. Светлана Шеатовић (ур.). *Поезија Ане Ристовић: зборник радова*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 2020, 87–109.
- БОЖОВИЋ, Гојко. Поезија Ане Ристовић: Од социјалне свакодневнице до социјалних мрежа. Светлана Шеатовић (ур.). *Поезија Ане Ристовић: зборник радова*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 2020, 43–53.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Соња. Спекулативне песме Ане Ристовић. Светлана Шеатовић (ур.). *Поезија Ане Ристовић: зборник радова*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 2020, 71–87.
- КРАГУЈЕВИЋ, Тања. Пешчана књига (Ана Ристовић: *Уже од ђеска*. Песме. Градац, Чачак, 1997). *Књижевне новине: орган Савеза књижевника Југославије*, бр. 975 (1998): 13.
- КРАГУЈЕВИЋ, Тања. Анђео са сенком, или жудња за бићем, поетски ангажман Ане Ристовић. *Поља: часопис за књижевност и теорију*, бр. 519 (2019): 70–79.
- ПАУНОВИЋ, Александра. Сањарење замрзнутог у лирици Ане Ристовић – (о)певање неугрејаних. Светлана Шеатовић (ур.). *Поезија Ане Ристовић: зборник радова*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 2020,
- РИСТИЋ, Анка. Друштвено (не)повлашћено место егзиланта. Драган Бошковић (ур.). *ЕГЗИЛ(АНТИ): књижевност, култура, друштво*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2012, 255–274.
- РИСТОВИЋ, Ана. *Уже од ђеска*. Чачак: Уметничко друштво Градац, 1997.
- СЕКУЛИЋ, Александра. Лирска географија Ане Ристовић. Светлана Шеатовић (ур.). *Поезија Ане Ристовић: зборник радова*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 2020, 175–189.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. *Чисти облик екстазе: студије и есеји о српском ђесништву*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2019.

ШЕАТОВИЋ, Светлана. Поезија Ане Ристовић на међи векова – одјек универзалности и савременог доба. Светлана Шеатовић (ур.). *Поезија Ане Ристовић: зборник радова*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 2020, 29–43.

*

BELINIĆ, Željko. *Ana Ristović*. <<https://covjekcasopis.art.blog/2020/06/20/ana-ristovic/>> 12. 5. 2025.

GORLINSKI, Virginia. *Ayacucho*. <<https://www.britannica.com/place/Ayacucho-Peru>> 16. 2. 2025.

LJOSA, Mario Vargas. *Priče o kugi*. Beograd – Podgorica: Nova knjiga, 2016.

SAID, Edvard. Razmišljanja o izgnanstvu. *Polja: časopis za književnost i teoriju*, br. 452 (2008): 28–37.

SONTAG, Susan. *Illness as a Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

HILMAN, Džejms. *San i donji svet*. Beograd: Fedon, 2013.

ŠEVALIJE, Žan. Alan GERBRAN. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1987.

Milica B. Mojsilović

THE EXPERIENCE OF EXILE AND THE MOTIF OF THE PLAGUE IN THE POEM „ONCE, I DREAMED OF THE PLAGUE” BY ANA RISTOVIĆ

Summary

The second collection of poems by Ana Ristović, entitled *Sand rope* (1997), discreetly connects the cultural phenomenon of exile with the motif of the plague, thus introducing the reader to the space of an unusual quarantine to which all those to whom this world is given in different forms, in every sense, are condemned. The work focuses on the poem „Once, I dreamed of the plague”, which opens the collection with its oneirism. The collection’s basic inspiration, related to the distant expanses of the Andes, is permeated and expanded by a thematic-motivic complex that encompasses issues of exile, isolation and discrimination, as well as the experiences of outsiders, the exiled and the rejected. Those who are different, regardless of whether they have not voluntarily accepted this difference, but rather have been given it by nature – are for the majority a group of afflicted people, condemned to loneliness and isolation.

Мср Милица Б. Мојсиловић
Универзитет у Крагујевцу
истраживач-сарадник
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
milica.mojsilovic@filum.kg.ac.rs

Мср Миливој Бајшански

*ПРИЛОГ КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКЕ НАРОДНЕ ПОЕЗИЈЕ,
СТОЈАН НОВАКОВИЋ¹*

Превод са немачког језика и коментари

Када је пре неколико година гроф Орсат Пуцић, рођени Дубровчанин, посетио Београд, поклониио је Српском ученом друштву рукопис који садржи дванаест народних песама.² Рукопис броји 80 листова, великих и широких 8°, од којих је само 50 листова исписано, а остали су празни. Ништа се даље не јавља у рукопису. Песме спадају у ону категорију чији је први сакупљач, према нашим досадашњим сазнањима, био Дубровчанин *G. Mattei*³ у XVII веку. Најпре смо се са оваквим песмама упознали преко покојног Хилфердинга⁴, а опширније и темељније преко професора Миклошича, који је 1870. године у Бечу објавио већу збирку истих песама под насловом *Прилози њознавању словенске народне њоезије 1. Народна еѝика у Хрваѝи*⁵. Још већу

¹ Овај текст је објављен под немачким насловом „Ein Beitrag zur Literatur der serbischen Volkspoesie” у трећем броју часописа *Архив за словенску филолоѝију* [*Archiv für slavische Philologie*] 1879. године, који је излазио у Берлину, у уредништву Ватрослава Јагића. Мотив за превод овога текста, поред доступности на српском језику, најпре јесу три песме Пуцићевог рукописа које за време објављивања нису биле познате јавности (и данас су мање познате ове варијанте песама), а служе нам као вредан прилог варијантности (посебно *Женигба Дуѝанова*).

Превод је прилагођен савременој ортографији, уз додатне коментаре преводиоца у фусноти, што расветљава нејасноће у тексту. Превод Новаковићевог текста посвећујем С. Стефановићу, ком сам захвалан на подршци током преводјења и приређивања овога текста.

² Вест о поклоњеном рукопису, који је до тада библиографски био непознат, објавио је и лист „Јавор” исте те године (год. 6, бр. 15, стр. 512).

³ У питању је Ђуро Матијашевић (Mattei) (Дубровник, 12. 1. 1670 – Рим, 14. 7. 1728), хрватски библиограф и лексикограф, који је сакупљао и народне песме. О њему више видети на: <https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/matijasevic-mattei-duro/>.

⁴ У том моменту је седам година од смрти Александра Хилфердинга (нем. Alexander Hilferding, рус. Александр Фёдорович Гиљфердинг; Варшава, 2. 7. 1831 – Каргополь, 20. 6. 1872), који је био немачки слависта, лингвиста и фолклориста, а касније и руски конзул. О њему више видети на: <https://academia.edu/resource/work/74032728>.

⁵ Нем. *Beiträge zur Kenntniss der slavischen Volkspoesie 1. Die Volksepik der Kroaten*.

збирку, у којој су такође текстови које је Миклошич штампао, требало би наредних дана у Београду да објави проф. др В. Богишић.⁶ Пошто имам при руци штампани текст Богишићевог издања, хоћу да упоредим садржај горе-поменутог рукописа, који је сада у поседу Српског ученог друштва, са штампаним текстовима код Хилфердинга, Миклошича и Богишића:

1. *Кад се свадио Милош Кобиловић и Вук Бранковић*. Лист 1а.⁷
Код Хилфердинга (*Босна, Херцеговина и Сѣара Србија*⁸, Санкт Петербург, 1859), стр. 243–248 (cf. Собрание сочинений III. Санкт Петербург, 1873, 169–172), код Миклошича бр. 5.
2. *Кад се свадио Оћени Вук и бан Пав'о Сѣријемљанин*. Лист 5.
Богишићево издање стр. 42.
3. *Кад је Вук Оћени одмиенио од којја краља будимскоја и када је убио њејовоја зайочника*. Лист 9.
Богишићево издање стр. 46.
4. *Кад је Јанко воевода ударо Гјурја десјоѣа буздоханом*. Лист 12.
Богишићево издање стр. 28.
5. *Кад је ѿѿинуо кнез Лазар и Милош Кобиловић на Косову*. Лист 15б.
Код Хилфердинга *Босна etc.*, Санкт Петербург, 1859, 249–263, Собрание сочинений III. Санкт Петербург, 1873, 173–183, код Миклошича под бр. 6, Богишићево издање стр. 1.
6. *Кад је Гјурај десјоѣ сѣавио Јанка воеводу у ѿамницу*. Лист 23б.
Богишићево издање стр. 31.
7. Без наслова. Лист 27б. Први стих гласи: „Што ми грака постоја у граду у Купјеному”. Варијанта ове песме се налази код Богишића на стр. 49, међутим текст рукописа се не поклапа са текстом Богишићевог издања.⁹
8. *Кад су учинили Маѿијаѿа сина Јанкова на краља од Будима*. Лист 33.
Богишићево издање стр. 80.
9. Исто, само другом руком написано, лист 37.
10. *Кад је Марко Краљевић ѿљубио вјереницу, а она ѿа није ѿознала*. Лист 39б.
Богишићево издање стр. 14.
11. Без наслова. Лист 42. Женидба цара Душана, једина песма у овом рукопису која је у данашњем метру (у десетерачком стиху).
12. Без наслова. Лист 42. Смрт угарског-пољског краља Владислава на Косову пољу (уместо Варне).

Колико знам, овај рукопис је досад био библиографски непознат. Он није обиман и песме су писане различитом руком: песме 1, 2, 3 и 11 долазе

⁶ Мисли се на књигу *Народне ѿјесме из сѣаријих, највише ѿриморских зайса* (1878) Валтазара Богишића.

⁷ Листови рукописа.

⁸ У питању је зборник *Боснія, Герцеговина и Сѣарая Сербія* који је сачинио А. Хилфердинг док је био конзул у Босни и Херцеговини. Зборник видети на: <https://pretraziva.rs/pregled/bosniya-gercegovina-i-staraya-serbiya>.

⁹ Код Богишића је назив песме *Кад је Вук Оћени умро ѿѿа је наредио на смрѿи*.

Отуд срећа изнесе деспотова побратима.
 Весело му назвѣ бјеше у ложници добро јутро,
 Славни Митар Јакшић,
 Тере поче овако побратиму говорити:
 „Што ми си се, побратиме, од малахна ти припао,
 Мој огњени Вуче,
 Од малахна припао, у ложницу поставио?!
 Ну се дигни, побратиме, из твѣ меке ложнице,
 Деспоте јуначе,
 Тере ход'мо на Дунају с дјевојкама вино пити!”
 Али поче Вуче деспот побратиму одговарат
 Своју побратиму:
 „Тужно ми ти с дјевојкам' на Дунају вино пити,
 Богме ти се не могу у ложници привратити,
 Драги побратиме,
 Дослек те сам држао за мојега побратима,
 А сада те узимљем за брата за рогјенога,
 Мој Митре Јакшићу!
 Када ти се ја будем с грешном душом разд'јелити,
 Разд'јели ми, драги брате, у три д'јела мѹ ризницу
 Јакшићу Митре!
 Први дио учини калугјером Свете Горе,
 Први дио ти подај калугјером Свете Горе,
 Мој Митре Јакшићу!
 Нека оци Бога моле за душу за деспотову;
 Други дио учини дјевојкама сиротами
 Небозијем дјевојкам,
 Да се буду и дјевојке од деспота споменути;
 Трећи дио учини љубовци мојој Барбари,
 Мој по Богу брате!
 И тако те, драги брате, не убио Бог велики,
 Када будеш, неборе, ти ризницу узд'јелити
 Мој Митре Јакшићу,
 Немој ¹² сам себи крива д'јела учинити,
 Чијем ћеш вина ти пити с дјевојкама на Дунају,
 Јакшићу соколе!
 И куд будеш, драги брате, све то мени оправити,
 Узми тада, Јакшићу, коња мога великога,
 Тере њега уреси, драги брате, веле л'јепо
 Како но да ти сам тужан деспот у животу,
 Мој драги брате,
 На коња ми постави пусто копје наопако.
 О седло му објеси бат буздохан шестоперац,
 Јуначе Јакшићу,

¹² Празно место за једну реч. (Новаковићева фуснота)

С друге стране, код Мирослава Пантића, у *Народним њесмама у записима XV–XVIII века* (1964), стоји стих „Немој **то** **ве** сам себи крива дијела учинити”.

Тере њега ти покриј црном свитом до копита.
 Коња мога одведи прид краља прид Матијаша,
 Мој по Богу брате!
 И кад будеш ти поћи прид мојега господара,
 Матијаша краља,
 И кад будеш, Јакшићу, прид краљем прид Матијашем,
 Мој по Богу брате,
 Тебе хоће за мене мој господар упрашати,
 Свако ми ти реци св'јетлу краљу Матијашу,
 Мому господару,
 'Ово ти је огњен деспот слуга вјерни поздравио,
 Овако ти је наруке, краљу славни, наручио,
 Краљу Матијашу:
 Вазда ти су на мене, св'јетли краљу, говорили,
 Да ти сам се родио од кољена невјернога,
 Мој честити краљу,
 И да ти ћу невјеру на крајини учинити,
 Ово ти сам тужан деспот сад невјеру учинио,
 Матијашу краљу,
 Ер сам пошђ служити ја бољега господара,
 Побољега господара, Бога мога великога,
 Драги господару!'.
 Пака узми, Јакшићу, све остале коње моје,
 Коње моје одведи у клисуру камениту.
 Јакшићу неборе,
 Гди се нигда не находи ни траве ни бистре воде,
 Нека и коњи познаду да нејмају господара,
 Мој брате Јакшићу!
 Пак одведи Барбару ћа у доњу Хрватију,
 Гдјено никад, мој Митре, клети Турци не доходе,
 Вјера их убила!
 Да ми не би срамоте након мене учинили!''.

2.¹³

Кад се жени цар српски Стиепан,
 Из Легјена од краља дјевојка¹⁴,
 Њему шуре танку књигу пише:
 „Зете царе, мило добро наше,
 Купи свате, кад је теби драго,
 Ти купи их на све четар стране,
 И војвода од vele градова,
 И спахија од много земаља;

¹³ У питању је нецеловита варијанта *Женидбе Душанове*. Ова варијанта је разматрана у раду *Женидба Душанова: варијанше*, који треба да се штампа у зборнику *Савремена српска фолклористика XIV* (Бајшански, 2025: 237–258).

¹⁴ Текст прва два стиха је искривљен. То је такође случај у наредним стиховима, посебно у стилском погледу. (Новаковићева фуснота)

Ма не зови два нећака твоја,
 Два нећака, два Воиновића,
 Нег' до подне хладно вино пију,
 А од подне тешку кавгу чине;
 Нећу кавге на весељу прво".
 То је цару врло жао било,
 Жао бјеше, ино не могаше,
 Велике сватове купјаше,
 Он их купи на све четар стране,
 И војвода од vele градова,
 И спахија од много земаља;
 Ма не зове два нећака своја,
 Два нећака, два Воиновића.
 Он њима мимо дворе иде.
 Гледала га два нећака своја,
 Са прозора од двора бијела,
 Те су мајци говорили својој:
 „Што је ово, мила мајко наша,
 Ово нам се жени наш дундо царе,
 Не зове нас, мајко, на весеље;
 Који нас је ш њиме омразио,
 Он омрзô Богу великому".
 Мила им мајка говорила:
 „Ви вашу мајку послушајте,
 Ви имате браца и третиџа
 У планини при биелием овцам;
 Нејаки је у планину пошô,
 Јур нејаки од седам годишта,
 За њега вам дундо и не знаде,
 По њ' пошљите монче књигоношче,
 Да је брже к билу двору дошô".
 Липо дјеца мајку послушаше,
 И послаше монче књигоношче,
 Послаше га у равну Морију.
 Прије данка до Морије ишô.
 Ту овчаре младе находјаше
 Гди се играју игре свакојаке,
 Ускакују скока јуначкога,
 Умећу се каменом с рамена;
 Премеће их Милош Воиновић,
 Три аршина њима приметаше,
 А четири скока прискакаше,
 Полак њега дренова тојага,
 По дну и врху сребром окована,
 А по сриеди златом овијана.
 Говори му монче књигоношче:
 „Боље теби, Милош Воиновићу,
 Рекла ти су мила браћа твоја,

Да си брже к билу двору дошô,
 А остави у планини овце!”.
 Кад ти га је јунак разумио,
 Овчарим је млади говорио:
 „Чува’те ми биеле овце моје,
 То ли би ми погинула која,
 Кунем вам се тврдом вјером мојом,
 Бићу вас дреновом тојагом,
 Докле ћу вас мрце учинити!”.
 Подиже се из Морије равне,
 Три је данка до двора ишајо¹⁵.
 Њему браћа говорила своја:
 „О, Милошу брате, добро наше,
 Ово нам се жени дундо наш царе,
 Не зове нас, брате, на весеље,
 Страх нас је, да му издаја није,
 А за тебе дундо и не знаде,
 Тебе дундо познат не умије;
 Погђи, брате, за њим нацорице,
 Ако њему до невоље буде,
 Да ти њему штогод помог будеш”.
 На њ’ облачу бугарске хаљине,
 А на главу капу ћевеницу,
 Прекрили га црном кабаницом,
 Оштру му су корду припасали,
 Добра му су коња оседлали,
 Прекрили га кожом од медвједа,
 На добра се коња наметнуо.
 Милошу су браћа говорили:
 „А, Милошу брате, добро наше,
 Ти се држи на коњицу тврдо,
 Ти на коњу задриемати немој,
 Него се је коњиц научио
 Под барјаком поред с царевијем,
 Да те не погубили по чем”.
 Шес’ је биелиех данака изишло,
 Од ко царе мимо дворе прогђе,
 А Милошу из двора отиде;
 Како добро на коњицу иде,
 Трећи данак свате пристигнуо.
 Каде ли је свате пристигнуо,
 Сватови су њему говорили:
 „Мили Боже, луда Бугарина,
 А гдје ми је за нам пристануо,
 За комадом и за чашом вина!”.
 За њим тихо на коњицу иде;

¹⁵ У рукопису *ifciaio*. (Новаковићева фуснота)

Ал' на коњу задријемѦ бјеше,
 Мало трену, ма се прену брзо,
 То т' му коњиц според с царевијем,
 С царевијем по алај-барјаком.
 Он је коња уздом устегнуо,
 Колико га лако устегнуо,
 Сто је лакат назад ударио.
 Сватови су њему говорили:
 „Добра коња, луда Бугарина,
 Ми му коња уграбити ход'мо!”
 Спахија му један говораше:
 „Дај ми коња, луди Бугарине!”
 Говори му црни Бугарине:
 „Приступи ближе, ухити ми коња,
 Ухити ми за узенгију коња,
 Да дарујем теби коња мога!”
 Приступио, коња ухитио,
 Једном га је руком ударио.
 Мртав јунак к земљи поникнуо.

3.

Кад се краљу Владиславе на Косово отправљаше,
 С собом на бој вођаше сву л'јепу срску¹⁶ господу,
 И с' собом вођаше слугу Анка воеводу.
 И сједоше господа био објед обједоват.

Кад су били господа сред обједа господскога,
 Из камаре ишета сестра краља Владислава,
 Тер ми поче господја Угри Анку¹⁷ говорити:
 „Једа ти се ја могу, Угри Анко, умолити?
 Ето ми се отправљаш на Косово равно поље,
 И ето ми с' собом водиш брата краља Владислава,
 Чувај мени брата краља колик' твоје русе главе,
 Ер није боја видио, ни на боју нигда био.
 Ако мени сачуваш брата краља Владислава,
 Хоћу тебе честита у твој живот учинити,
 Тебе, Анко војвода, дјецу твоју након тебе”.

Али Анко војвода краљици одговараше:
 „Тако мене, госпоје, не убио Бог велики,
 Ако буде краљ слушати мене, Анка воеводу,
 Тер не буде слушати свѐ охولة Угричиће,
 Колико се весело на Косово отправљамо,
 так' ћемо се веселиј' са Косова завратити:
 то ли буде слушати свѐ охولة Угричиће,
 нагледај се брата краља, ер га веће видјет нећеш”.

¹⁶ У рукопису *сарску*; заправо *српску* (Новаковићева фуснота).

¹⁷ Чита се *Уџрин Јанку*. *Уџрин* се понекад јавља у наредним стиховима (Новаковићева фуснота).

И они се дигоше из краљева б'јела двора.
 Бјеху ти их Будимке по далеко испратиле:
 Ш њима у дружбу ишета сестра краља Владислава,
 О наруци носаше до три танахне махраме.
 И кад бјеше она дошла близу врата од Будима,
 Тад ми бјеше под краљом ухитила коња добра,
 Тер ми брату дарова танахну б'јелу махраму,
 И још поче дјевојка брату краљу говорити:
 „На ти, брате, махраму, биће теби од потребе,
 Којом ћеш се од труда, брате драги, утирати,
 Кад се будеш по Косову, с врлијем Турцим притјериват;
 И нека се споменеш од јуначке сестре твоје!”
 Махраму је примио, л'јепо јој је захвалио.
 Пака бјеше под Анком ухитила коња добра,
 Тер ми и Анку дарова танахну б'јелу махраму,
 Још ми поче опета Угри Анку говорити:
 „Чувај то ми брата краља, колик' твоје русе главе,
 Ер није боја видио, ни на боју нигда био”.
 Али Анко војвода краљици одговараше:
 „Тако мене, дјевојко, не убио Бог велики,
 Ако краљу узслуша мене, Анка воеводу,
 Са мном ће се весело са Косова завратити;
 То ли краљу узслуша те охولة Угричиће,
 Нагледај се брата краља, ер га веће видјет нећеш”.
 Пака бјеше под Секулом ухитила коња добра,
 И њему је даровала танахну б'јелу махраму,

Свому вјеренику.

Махраму је примио, л'јепо јој је захвалио.

Малахно се бијаху од Будима одмакнули,
 Коњ се краљу потиче у све ноге четири.
 Он поче дозиват слугу Анка воеводу,
 Тере смућен у срцу поче овако говорити:
 „Јоша ти ми коња даде у овему дугу путу,
 Али познам по коњу да се нећу завратити”.
 Тада Анко војвода св'јетлу краљу одговара:
 „Тако мене, господару, не убио Бог велики,
 Није коња бољега у храћењу у твојему;
 Ма не вјеруј у ништо нег' у Бога великога,
 Научни су ови коњи у овем путу потицати”.

И на здравље догјоше на Косово равно поље.
 Шаторе су они вргли по Косову бојну пољу.
 Поче краљу шетати по Косову равну пољу,
 Почеше му се под ногам' мртве главе подвртати,
 И поче краљу говорит Угрин Анку воеводи:
 „А да ти сам за Бога, слуго моја, великога,
 Јеси ли ми кад годи ове главе живе биле,
 Тере н'јесу Косова дивнијем селим' населили,
 Дивнијем селим' населили, манастијерим наградили;

Ово ти се заклињем, слуго моја, вјером мојом,
Мислим поље Косово населити дивнијем селим,
Дивнијем селим' населити, манастијерим наградити”.

Али Анко воевода св’јетлу краљу одговара:
„Ово ми су, мој краљу, ове главе живе биле,
А још прије нег’ буде ово сјутра прико подне,
Прије ти ће, господару, и твој живот омрзнути,
А нег’ да ћеш Косово дивнијем селим населити”.

И кад се је за утра заб’јелила б’јела цора,
Поче краљу дозиват слугу, Анка воеводу:
„А да ти сам за Бога, Угри Анко, великога,
Сву ноћка је ноћаска, слуго моја, ведро било,
Од куд ми су друмови гори сн’јегом запанули,
Од куд ли је по Косову процавтјела дробна ружа?”.

Али Анко воевода одговара св’јетлу краљу:
„Нијесу ти сниговим гори друми запанули,
Да нити је по Косову процавтјела дробна ружа,
нег’ оно се, краљу, б’јеле пусти турски факијели,
и ја ти сам сву ноћке уходио турску војску:
колико је велика војска краља Владислава,
три крат је још већа силнога Отмановића”.

Али краљу Владиславе Угри Анку одговара:
„Да што ћемо ми, Анко, од нашега зла живота?
Ход’мо, Анко, бјежати ка Будиму б’јелу граду!”.

Али Анко воевода св’јетлу краљу одговара:
„Нећеш тога, господару, за твој живот учинити,
Зашто ти је веле боље овди часно погинути,
Нег’ срамотно, господару, у Будиму господоват”.

Тада краљу Владиславе Угри Анку одговара:
„Д’јели, Анко војвода, војску малу на велико,
Моја вјерна слуго!

И чини то од мене све што ми је теби драго!”.

Лиєпо бјеше Угри Анко војску ону разд’јелио,
Хваљен добар јунак.

Краља бјеше ставио на пашу од Романије
И највеће Угричића, а с најмање врлијех Турак,
Црна бана Михаља на пашу од Натолије,
А Секула нећака на седам санцак Турака,
Сам се Анко од’јели на таборе на цареве
С највеће Турака, а с најмање Угричића.

Кад видјеше Угричићи што је Анко учинио,
Тад почеше овако св’јетлу краљу говорити:
„Није ти Анко војвода добро војске разд’јелио,
Ере ако Угрину на таборијех Бог поможе,
Звати ће се разбојште њега Анка воеводе,
А неће се, ријеше, зват тебе, краља Владислава”.

Како бјеше Угричиће св’јетли краљу разумио,
Тад ми поче говорит слуги Анку воеводи:

„Ја ћу, Анко, отити на царева на таборе”.
 Тада Анко воевода одговара св’јетлу краљу:
 „Од кад те је, господару, научила худа срећа,
 Немој, краљу, удрити на таборе на царева,
 Докли к теби не догјем слуга Анко воевода;
 Цареви су табори ограђени живијем огњем”.
 И бјеше се Владиславе Угри Анку обећао
 Да он неће удрити на царева на таборе,
 Докли к њему не догје Угрин Анко воевода.

Анко бјеше отиш’о на пашу од Романије,
 И бјеше му војводи на том боју Бог помог’о,
 Пашу бјеше разбио, ни о чему оставио.
 Тад му листи догјоше од црна бана Михајла:
 „Помози ми, мој Анко, тако теби Бог помог’о!”
 У помоћ ми он догје црну бану Михајлу,
 Натољевце разбио ни о чему оставио.

Све то добро гледаху ти краљеви Угричићи,
 Тер почеше овако Владиславу говорити:
 „Чеса чекаш, господару, на овему равну пољу?
 Војску ј’ Анко разбио ни о чему оставио,
 И пош’о је у помоћ к црну бану Михаилу.
 Ход’мо, краљу, удрити на царева на таборе!”
 И они су удрили на царева на таборе.
 Бјеше ти им од првице прискочила худа срећа,
 Бјеху тада Угричићи од једнога погинули.

Како видје краљ Владислав што ли је и како ли је,
 Тад ми листе написа Угрин Анку воеводи:
 „Помози ми, мој Анко, тако теби Бог помог’о,
 Или сада, мој Анко, или веће никада,
 Ер ти сада погинух на царевијех на таборих”.

Али јоште не бјеше небог Анко починуо,
 И у помоћ отиде к св’јетлу краљу Владиславу.
 Ни ми нагје он краља ни од краља обиљежје.

Тад ми листе написа силному Отмановићу:
 „Поврати ми, мој царе, земљи овој господара,
 Ево ти се заклињем, Угри Анко, вјером мојом,
 Ако мени не повратиш св’јетла краља Владислава,
 Хоћу теби таборе живијем огњем попалити”.
 Али то ми цар честити Угри Анку одговара:
 „Ово ти се заклињем, Угри Анко, вјером мојом,
 Ако мени не повратиш св’јетла краља Владислава¹⁸,
 Нег’ сам свегјер говорио ја мојијем јањичаром,
 Да ми руке не ставе на кољено племенито;
 Ал’ сам чуо овако од мојијех војничара,
 Да т’ је краљу Владиславе у каловијех погинуо,
 А да сам га ухитио, ја бих ти га даровао”.

¹⁸ Овде недостаје нешто, или је текст окрњен (Новаковићева фуснота).

Зловољно се вратио ка Будиму б'јелу граду
 Анко воевода.
 Бјеше ти га краљица из далека замјерила,
 И бјеше се госпоја свему тему домислила,
 Краљева сестрица,
 Тер ми поче проклинат Угрин Анка воеводу:
 „То си сада дошао, другом веће и не дошђ,
 Који мени изгуби брата краља Владислава!
 Колико ти, Угри Анко, мѐ велико говорење,
 Да ти мени сачуваш мога брата Владислава,
 Твога господара!”
 Али то ми Угри Анко краљици одговараше:
 „Немој мене, небого, тако жељно проклинати,
 Ер није моје кривине да ј' Владислав пагинуо.
 Да је краљу слушао мене Анка воеводу,
 Не би била, дјевојко, краља брата изгубила,
 Ни угарскијем побојем Отмановић дичан био,
 нег' би главом цар његовом зам'јенио Владислава,
 и војска му сва његова од угарскијех рука пала;
 ну ј' Владислав слушао те охولة Угричиће,
 и цјећ свјета њихова изгубио русу главу
 и угарску господу цјећ њихове охолости”.

НАПОМЕНЕ

- Бајшански, Миливој. „Женидба Душанова: варијанте” у: Немања Радуловић, Александра Бјелић (ур.). *Савремена српска фолклористика XIV*. Београд – Ужице: Удружење фолклориста Србије – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” – Педагошки факултет Ужице, 2025, 237–258.
- Љубинковић, Ненад. *Трајања и одговори: ситуије из народне књижевности и фолклора (I)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.
- Недић, Владан. *Вукови певачи*. Предговор и приређивање Радмила Пешић. Поговор Славица Гароња. Београд – Нови Сад: Рад – Будућност, 1990.

Мср Миливој Бајшански
 Филозофски факултет
 Универзитет у Новом Саду
 докторанд
 bajsanskimilivoj4@gmail.com

Мср Жарко Б. Вељковић

ЦРКВЕНА УМРЛИЦА САВЕ МРКАЉА: ЊЕГОВА СМРТ И САХРАНА*

Након што је професор Гордана Илић Марковић објавила градску умрлицу Саве Мркаља у Бечу, у овом раду објављује се и његова првобитна, црквена умрлица. Настављајући се на њене резултате, у раду су додатно прецизиране чињенице Мркаљеве смрти и сахране: Умро је 24. августа 1833. г. од инфективне упале плућа односно упале плућа, у стационару, тзв. Лазарету у оквиру Душевне болнице у саставу Опште болнице у Бечу. Његово трупло није било предмет обдукције. Сахрањен је (толико се може рећи) дан-два-три након смрти, засигурно на оближњем Гробљу у Верингу у Бечу. Највероватније је имао православно опело односно сахрану, и највероватније је сахрањен на Православној парцели Гробља у Верингу.

Кључне речи: Сава Мркаљ, смрт и сахрана, градска умрлица, црквена умрлица, Срби, Беч.

Пре 15 година професор Гордана Илић Марковић хвалевердно је и трудољубиво пронашла и објавила градску умрлицу Саве Мркаља у Бечу. Помоћу тога она је прва прецизирала или рационално претпоставила Мркаљев болнички смештај, датум и место смрти, као и датум и место сахране (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 103, 120–122; супр. Николиш 1980: 98–102). У поменутој умрлици стоји следеће:

aug[ust] [1]833 /na vrhu stranice/
Merkaly Szabbas; Gränzsoldat; led[ig]; griechisch[e] Relig[i]on; von
Szienchak; Cro[atien] geb[oren]; von Karlstadt zugereist; an Lungen st[arb];
alt[er] 48 J[ahre]; in Allg[emeinen] Krankenh[aus] (s. Abb. im Anhang der
Arbeit).

Sava Mrkalj, graničar, neoženjen, grčke religije, rođen u Sjeničku u
Hrvatskoj, prispeo iz Karlovca, umro [24. avgusta 1833.] od bolesti pluća u
48-oj godini života u Opštoj bolnici (AKH) u Beču.

Слика 1
Извор: ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 120

Након објаве колегиница је додала и то да се „може десити да је податак о Мркаљевој смрти уписан у некој католичкој цркви. Јер никаквог трага о томе нема у грчкој православној цркви коју су тада, у недостатку српске, Срби у Бечу користили за верске обреде” (ДЕНБРАУНОВСКА МИСТЕРИЈА САВЕ МРКАЉА 2010; в. и ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 121). Настављајући се на њене резултате, у католичким матичним књигама умрлих Опште болнице у Бечу у склопу Жупе (бечког округа) Алзерфорштата пронашао сам првобитну, црквену умрлицу Саве Мркаља. Она изгледа овако:

218.

S t e r b e =

Zeit des Sterbens.	Wohnung und Nro. des Hauses.	Namen des Gestorbenen und dessen Condition und Charak- ter, allenfalls Charakter des Ehe- gattens oder Vaters.	Geschlecht.		Religion.	A l t					
			Männlich.	Weiblich.		Protestantisch.	Von der Geburt bis 1 Jahr.	Von 1 bis 4	Von 4 bis 20	Von 20 bis 40	
		Prinzessin Maria Theresia geb. 1781 gest. 1801	Maria Theresia	geb. 1781	1801						

Register.

Wien, im Verlage der Grundrissen Buchdruckerei, am Stephansplatz im Zwettelhofe.

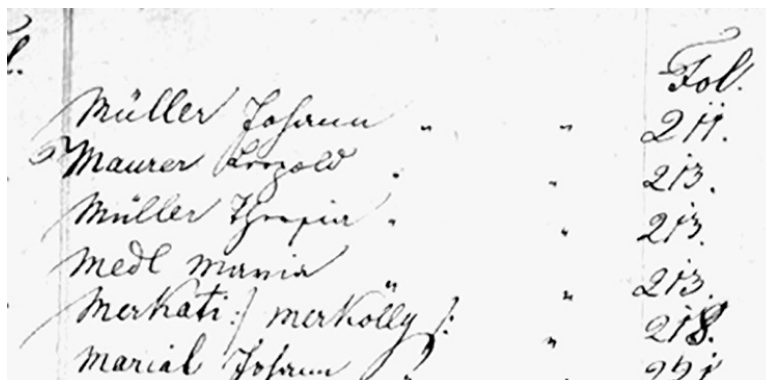
t e r.	Todesarten.							Ort, wohin, und Tag, an welchem die Begräbnis geschieht.	Anmerkungen.
	Von 40 bis 65 Weiter hinab.	Brandstiche.	Epidemien.	Watten.	Hundswuth.	Selbstmord.	Unglücksfälle.		

Jahre - 1801

Слика 2

Извор: ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1833: 02-Tod_0218 <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/08-Alservorstadtkrankenhaus/03-036/?pg=220>> (3. 7. 2025)

Такође, она односно њен носилац у индексу на крају матичне књиге умрлих записан је овако (у дну):



Слика 3

Извор: *ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1833: 03-Index-Tod_0016* <<https://data.maticula-online.eu/en/oesterreich/wien/08-Alservorstadtkrankenhaus/03-036/?pg=337>> (3. 7. 2025)

Савременом латиницом, пише следеће:

(У умрлици)

218.

Sterbe-Register· Wien, im Verlage der Grund'schen Buchdruckerey, am Stephansplaz im Zwettelhofe·

Zeit des Sterbens· : August '833. / 24.

Wohnung und Nro· des· Hauses· : Sziechniak in Kroatien / Karlstadt in Kroatien

Nahmen des Gestorbenen und dessen Condition und Charakter, allenfalls Charakter des Ehegattens oder Vaters· : Merkati /: Merkolly :/ Szabbas, ledig k. k. Gränz Soldat

Geschlecht· / Männlich· // Weiblich· : / //

Religion· / Katholisch· // Protestantisch· : // / griech:

Alter· / Von der Geburt bis 1 Jahr· // Von 1 bis 4 // Von 4 bis 20 // Von 20 bis 40 // Von 40 bis 65 // Weiter hinab· : // // 48 // //

Todesarten· / Krankheiten /// Gewöhnliche· /// Epidemien· /// Blattern· /// Hundswuth· // Gewaltsam· /// Selbstmord· /// Unglücksfälle· /// Von andern ermordet· : /// /// /// /// ///

Ort, wohin und Tag, an welchem die Begräbniss geschehen· : Irren-Anstalt

Anmerkungen· : Lungensucht

(У индексу матичне књиге умрлих:)

Merkati /: Merkolly :/ Fol. / 218.

То је у преводу:

(У умрлици:)

[Страна у књизи:] 218.

Матична књига умрлих, издала Штампарија Грундшриффт (*Grundischen [Schriften]*), Штефансплац, Цветлерхоф, Беч

Датум смрти: 24. август 1833.

Пребивалиште, и кућни број: [Место рођења:] Сјеничак (*Sziechniak*) у Хрватској / [Претходно пребивалиште односно Приспео у Беч из:] Карловца у Хрватској

Име и презиме преминулог лица, брачно стање и занимање/статус, евентуално занимање/статус супружника или оца: Сава Мркаљ (*Merkati*, исправљено на *Merkoly*), неожењен, цесарскокраљевски граничар

Пол: мушки

Старост: 48 [година]

Узрок смрти (Болест / Насилна смрт): —

Верска припадност (Католик/Протестант): гркоисточњак (православац)
[уписано под *Пройесѣианѣ*]

Место и датум сахране: [Преминуо као пацијент:] Душевне болнице (*Irren-Anstalt*)

Напомена: инфективна упала плућа

(У индексу матичне књиге умрлих:)

Мркаљ (*Merkati*, исправљено на *Merkölly*), на страни 218

*

Потребно је дати неколика коментара уз ову умрлицу како би се она правилно контекстуализовала.

Реч је о умрлици у стандардној матичној књизи умрлих (супр. Илић МАРКОВИЋ 2025: 249; Илић МАРКОВИЋ 2012: 120), што показује и то да се исти овај матични формулар умрлих, на пример, користио истовремено (1831–1837) и у католичкој Катедрали Св. Стефана у склопу Катедралне жупе Св. Стефана на Штефансплацу (DOM- UND METROPOLITANPFARRE ST. STEPHAN MKU 1831–1837), где се такође налази и штампарија која је одштампала сам формулар (в. горе). Матичарски узев, ако матична књига умрлих садржи макар основне елементе матичне књиге, свеједно је носи ли име *Sterbe-Protocoll*, *Sterb(e)-Register* или *Sterbe-Buch* односно *Пройоколѣ оумирајуѣихъ/оумерѣихъ*, *Пройоколонѣ йресѣавляющихся и исѣовѣдающихся и йричаѣающихся* или *Книѣ оусайѣихъ йарохѣанѣ*.

Ако постоје црквена умрлица и градска умрлица, градска је преписана или попуњена са/из оне црквене која је хронолошки прва. Притом може

доћи до исправке односно корелације матичних података. То и показује скоро потпуно поклапање података у обе умрлице (в. горе). Данашња аналогичја коју можемо дати јесте умрлица у писаној општинској матичној књизи умрлих, која се потом уноси/прекуцава у онлајн општинску и градску матичну књигу умрлих.

Свака парохија/жупа (понекад чак и појединачни свештеници/свећеници) има свој начин попуњавања или писања обавезних или очекиваних података у формулару матичне књиге умрлих. Тако се – овде – у рубрику *Пребивалишће, и кућни број* пре ове информације убацује и место рођења лица. У наведеној рубрици лицима која никад нису имала у Бечу пребивалиште или привремено пребивалиште¹ пише се, уместо пребивалишта и кућног броја, претходно пребивалиште односно место одакле су приспели у Беч или болничку установу у Бечу (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 120). Старост преминулог лица уписује се увек на истом месту, у подрубрици *Og 4 [године] go 20 [година] (Von 4 bis 20)* рубрике *Сћаросц*. Овај податак наравно може бити тачан, али је у оно време то најчешће непоуздан податак (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 120), по личном уверењу/обавештењу или пак одређен одока. Узрок смрти, уместо у истоименој рубрици, уписује се у рубрику *Найомена*. У рубрици *Месц* и *гацум сахране* уписује се као пацијент које установе или њеног огранка је особа преминула или ту као преминуло лице лежи, прецизније, овде стоји информација *Душевна болница (Irrenanstalt), Порогилцише (Gebär-Anstalt)* или пак да је преминуло лице *goneй* [у Болничку мрйвачницу] (*überbracht*), а где не пише ништа од наведеног и није реч о изненадној смрти, подразумева се да је преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице (в. доле). У то време у католичким матичним књигама умрлих у Бечу место и датум сахране нису били обавезни матични подаци па се то обично није ни писало.² Ипак у савременим књигама умрлих саме ове Жупе Алзерфорштата из 1829–1836, Жупе (бечког округа) Веринга из 1832–1853. и кварта Шотен цркве Госпе од Шкотске у Бечу из 1813–1832. и 1832–1840. ови подаци јесу уписивани (в. доле).

Матична књига умрлих једне болнице – ма којој хришћанској цркви односно конфесији припадала – специфична је по томе што се у њој могу

¹ * Рад посвећујем уваженим дамама без којих он не би био могућ, истакнутом стручњаку за историју Срба у Бечу, проф. др Гордани Илић Марковић с Универзитета у Бечу (Universität Wien), и једном од наших највећих стручњака за црквене матичне књиге, Славици Јовић која је била експерт Збирке микрофилмова и микрофилмованих и матичних књига Историјског архива Београда. На читању и провери рада као и корисним сугестијама остајем захвалан следећој господи: истакнутом стручњаку за црквене матичне књиге, вишем кустосу – археологу Радовану Сремцу из МНУ „Илијанум”, Шид, и германисти и србисти, истраживачу – приправнику Сањи Стевановић с Универзитета у Нишу.

Занимљиво је да вероватно у привремено пребивалиште у Бечу спадају и они случајеви кад је лице било затвореник у једној од бечких Окружних полиција (*Polizei Bezirk Dionn Mariahilf*) или у бечкој Главној полицији (*Polizei Ober Dionn*).

² На информацији остајем захвалан проф. Гордани Илић Марковић.

уписивати, и често и уписују, лица свих вероисповести укључујући и јевреје. Тако се – овде – поред уобичајеног бележења уписивањем косе црте у подрубрици *Католик* и *Пројесѿанѿ* све остале вероисповести бележе у подрубрици *Пројесѿанѿ*, али са напоменом изнад о којој верској припадности се ради. За јевреје се дописује изнад косе црте *израелиѿ* (*israelitisch*), а за православце *ѿркоисѿочѿак* / *ѿркоисѿочни* (*верник*) или *ѿрконеѿједиѿени* (*верник*) (*griechisch* или *griechisch nichtunirt, griechisch nicht unirt, griechisch – nicht unirt, griechisch nicht – unirt / nichtunirt griechisch*)³ (в. доле). Каткад се православци бележе и у подрубрици *Католик*, али то је грешка. Наиме, вероисповедна напомена изнад важнија је од места у подрубрикама две конфесије.

Услед тога и није необично да је умрло лице у Бечу – нарочито ако није било католик – поред католичке црквене умрлице у болници имало паралелно још једну црквену умрлицу, али некатоличку, понекад чак и две.

Као илустрацију тога, дајемо списак преминулих православца и јевреја уписаних у католичкој матичној књизи умрлих Опште болнице у Бечу у склопу Жупе Алзерфорштата (ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1832; ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1833; ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1834) као и њихових евентуалних паралелних умрлица у одговарајућим бечким црквама односно храмовима за 1832, 1833. и 1834. г. (в. *Таблицу 1*).⁴ Број лица која нису католици или гркокатолици, а уписани су у поменутој католичкој књизи умрлих уочљив је: оквирно око 15 месечно. Ова фреквенција је, по мојој слободној процени, иста и других година около наведених. Од тог броја некатолика месечно највећи проценат јесте, наравно, протестаната. Остатак чини, по мојој слободној процени, 0 – 1 или 2 православца и јеврејина месечно.

³ Занимљиво је да се – овде – гркокатолици односно *ѿрконеѿједиѿени* (*верници*) (*griechisch-katholisch* или *unirt griechisch*) бележе на истом месту где и православци и Јевреји очито јер према обреду нису били сматрани (правим) католицима, али то не мења ствар.

⁴ Иако се можда чини велик, то је минималан корпус потребан за матичарску анализу. Из њега – и сад и касније у раду – дајемо аналогije и извучимо закључке. Коментари ће се давати само онда када олакшавају и допуњују матичарску анализу.

Верска припадност	Датум смрти	Име и презиме преминулог лица и занимање/ статус, евентуално занимање/ статус супружника или оца	Старост	Узрок смрти	Као пацијент које установе или њеног огранка је особа преминула или ту као преминуло лице лежи односно чили је једино пацијент била?	Црквена умрлица у католичким матичним књигама умрлих Опште болнице у Бечу у склопу Жупе (бечког округа) Алзерфорштата	Паралелна некаатоличка црквена умрлица (или умрлице) у Бечу	Место и датум сахране
израелит (јеврејин) (<i>israelit</i>)	28. 3. 1832.	Thomas Zipper, принудни радник	42 [године]	општа слабост (<i>Auszerhrung</i>)	[Преминуо као пацијент:] Душевне болнице (<i>Irrenanstalt</i>)	МКУ 28. 3, Zipper / 1832 Alser-vorstadtkrankenhaus	МКУ ¹ 28. 3, Zipper / 1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 478/1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien ⁵ [наведено и да је умро у (кругу) Опште болнице, да није сахрањен на Јеврејској (парцели) Гробља (у Верингу у Бечу), ⁶ да му је приказана погребна миса (<i>von dem Todtenteante ist angezeigt</i>), и да је сахрану извршила Општа болница (на Гробљу у Верингу у Бечу) ⁷]	[Гробље у Верингу]

⁵ Ради се о матичним књигама умрлих Јеврејске (црквене) општине у Бечу (*Israelitische Kultusgemeinde Wien*) (ISRAELITISCHE KULTUS-GEMEINDE WIEN MKU¹ 1823–1832; ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE WIEN MKU¹ 1833–1839; ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE WIEN MKU² 1826–1847). И даље.

⁶ За Јеврејску парцелу овог гробља в. доле.

⁷ Наиме, преминули пацијенти Опште болнице су у то време генерално сахрањивани на Гробљу у Верингу у Бечу (Ilić MARKOVIĆ 2012: 122).

израелитки- ња (јеврејка) (<i>israelit</i>)	16. 4. 1832.	Karoline Löwenthal, кућ- на помоћница (<i>Magd</i>)	26 [годи- на]	трбушни тифус (<i>Nerven- fieber</i>)	[Према ненаво- ђењу друге уста- нове или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, премину- ло лице било па- цијент (једино) Опште болнице]	МКУ 16. 4., Löwenthal / 1832 Alservor- stadtkran- kenhaus	МКУ ¹ 16. 4. Löwenthal / 1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 484/1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је умрла у Општој болници као (паци- јент) бр. 57, и да је сахрањена у заједничкој гробници (<i>allg. Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу)]; у првој Karolina Löwenthal, у другој Carolina Löwenthal	[Гробље у Верин- гу] – за- једничка гробница
гркоисточ- њак (право- славац) (<i>gri- echisch</i>)	30. 4. 1832.	Sawa Paraske- witz, тј. Σάββα(ς) Παρασκεψή(ς), студент (<i>Studir- render</i>)	22 [годи- не]	општа слабост (<i>Ausze- hrung</i>)	[Према ненаво- ђењу друге уста- нове или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, премину- ло лице било па- цијент (једино) Опште болнице]	МКУ 30. 4., Paraskewitz / 1832 Alser- vorstadt- krankenhaus	МКУ ¹ 2. 5. / 1832 Kirchengemeinde zum Hl. Georg [датум сахране уместо датума смр- ти; наведено и да је умро (као пацијент Опште) болнице], као и МКУ ² 20. 4. – 2. 5. / 1832 Kirchengemeinde zum Hl. Ge- org ⁸ [сахрана и датум сахра- не]; у обе Σάββας Παρασκεψή и старости 20 година	2. 5. 1832.

⁸ Ради се о матичним књигама умрлих православне Грчке цркве Св. Ђорђа у Бечу (KIRCHENGEMEINDE ZUM HL. GEORG MKR¹/MKV¹/MKU¹ 1775–1843; KIRCHENGEMEINDE ZUM HL. GEORG MKR²/MKV²/MKU² 1775–1850). И даље.

гркоисточ- њак (право- славац) (<i>gri- echisch</i>)	1. 5. 1832.	Stephan Streiz, тј. Стефан Страић, специјализант из хирургије (<i>chirurg. Subjekt</i>)	24 [године]	инфективна упала плућа (<i>Lungensucht</i>)	[Према ненавођењу друге установе или отранка и томе да није реч о изненадној смр- ти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 1. 5, Streiz / 1832 Alservor- stadtkrankenhaus	
гркоисточ- њак (право- славац) (<i>gri- echisch</i>)	5. 5. 1832.	Peter Packrach, тј. Петар Бакрач, до- стављач пакета (<i>Kourier</i>)	37 [година]	општа сла- бост (<i>Ausze- hrung</i>)	[Преминуо као паци- јент:] Душевне болни- це (<i>Irrenanstalt</i>)	МКУ 5. 5, Packrach / 1832 Alservorstadtkrankenhaus	
израелит (јеврејин) (<i>israelit:</i>)	8. 5. 1832, прецизни- је 7. 5. 1832. ноћу (в. десно)	Simon Boschan, бивши шеф фирме (<i>gewes: Geschäftsführer</i>)	42 [го- дине]	мождани удар (<i>Schlag- fluss</i>)	[Преминуо као паци- јент:] Ду- шевне болнице (<i>Irrenan- stalt</i>)	МКУ 8. 5, Boschan / 1832 Alservor- stadttran- kenhaus	[Јеврејска парцела Гробља у Верингу] 9. 5. 1832.
израелит (јеврејин) (<i>Isr:</i>)	29. 5. 1832.	Joseph Schloss / [дописом накнадно прецизирано име:] Raphael Schloss, ⁹ по- моћник лимара – водоин- сталатера (<i>Spenglergesell</i>)	18 [го- дина]	донет мртав од врућице (<i>verbrend überbracht</i>)	[донет у Болничку мртвачницу]	МКУ 29. 5, Schloss / 1832 Alservorstadtkrankenhaus	

⁹ Није грешка, него је реч о томе да су Јевреји у то време уобичајено имали више имена, при чему је једино од њих могло да преовладајује. Тако се ово лице звало пуним именом Joseph Raphael Schloss.

израелит (јеврејин) (<i>israeli</i>)	23. 7. 1832, прецизније 23. 7. 1832. ноћу (в. де- сно)	Joseph Glas- smann, трговац (<i>Händler</i>)	80 [го- дина]	донет мртав од врућице – колера (<i>Cholera verbroend überbracht</i>)	[донет у Болнич- ку мртг- вачницу]	МКУ 23. 7, Glassmann / 1832 Alser- vorstadt- krankenhaus	МКУ ¹ 23. 7, Glasmann / 1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 515/1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је умро (?) на путу ка) пецарскокраљевској Општој болни- ци 23. 7. ноћу, и да је сахрањен у зајед- ничкој гробници (<i>allg. Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу) 24. 7]; у обе Jo- seph Glasmann (у првој <i>Glasmañ</i>)	[Гробље у Верингу] – заједничка гробница, 24. 7. 1832.
израелит (јеврејин) (<i>israeli</i>)	27. 7. 1832.	Michael Saudek, трговачки по- моћник (<i>Han- dlungs Comis</i>) [од података наведено и да му је место ро- ђења Братисла- ва (<i>Pressburg</i>)], тачније Sandek (в. десно) ¹⁰	35 [го- дина]	сам себи прере- зао душник (<i>hat sich die Luftföhre durchschnittten</i>) [дописом на- кнадно потврђе- но (засигурно након обдукци- је)] ¹¹ да је узрок смрти.] (онај који је већ наве- ден (<i>wie neben- stehend</i>))	[дакле, донет у Болничку мртвач- ницу]	МКУ 27. 7, Saudek / 1832 Alser- vorstadt- kranken- haus	МКУ ¹ 27. 7, Sandek / 1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 519/1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је умро на адреси која иначе није адреса болнице, а за место сахране наведено да је (sc. сход- но) извршеном вештачењу леша сахра- њен у заједничкој гробници (<i>allg Platz</i> (sc. <i>laut Leichenzeichen</i>) што значи да је сахрану извршила Општа болница (на Гробљу у Верингу), како је то на- ведено, 29. 7. ујутро; наведено и да је 28. 7. у Општој болници извршена суд- ско-медицинска обдукција (<i>gerichtlich beschäuet in allg. Krankenhause</i>); у првој Michal Sandek, ¹² у другој Michael Sandeck	[Гробље у Верингу] – зајед- ничка гробница, 29. 7. 1832. ујутро

¹⁰ Засигурно јер јеврејско презиме *Sandek* и сл. потиче од јеврејске речи *sandek* „кум детета на обрезању”.

¹¹ Медицински и правно, ово је суштински једини начин да се дијагноза смрти потврди односно прецизира/измени или пак допније одреди.

¹² Не чини се да је грешка, него вероватно да се овај јеврејин, родом из Братиславе, звао *Michael*, а по словачки *Michal*.

израелит (јеврејка) (<i>israelit</i>)	24. 8. 1832.	Theresia Hirschhader, помоћница (<i>Magd</i>)	24 [године]	донета мртва од врућице – стомачни грип (<i>Brechfall durchfall überbracht</i>)	[донета у Болничку мртвачницу]	МКУ 24. 8, Hirschhader / 1832 Alservorstadtkrankenhaus	МКУ ¹ 24. 8, Hirschhader / 1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 530/1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је умрла (? на путу ка) Општој болници 24. 8, и да је сахрањена у заједничкој гробници (<i>allg. Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу) 26. 8. ујутро]; у обе Theresia Hirschhader	[Гробље у Верингу] – заједничка гробница, 26. 8. 1832. ујутро
израелит (јеврејин) (<i>israel.</i>)	2. 9. 1832.	Abraham Heller, бакалин (<i>Handelsmann</i>)	31 [годину]	Врућица (<i>Gedärnbrand</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 2. 9, Heller / 1832 Alservorstadtkrankenhaus	МКУ ¹ 2. 9, Heller / 1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 543/1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је умро (као пацијент) Опште болнице, и да је сахрањен 4. 9]	4. 9. 1832.
израелит (јеврејин) (<i>israel.</i>)	26. 9. 1832.	Joseph William, без посла (<i>ohne Beschäftigung</i>), тачније William (в. десно) ¹³	20 [годину]	атрофија (<i>Abzehrung</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 26. 9, William / 1832 Alservorstadtkrankenhaus	МКУ ¹ 26. 9, William / 1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 547/1832 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је умро (као пацијент) Опште болнице, и да је сахрањен у заједничкој гробници (<i>allg. Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу) 28. 9. у 9 ч. ујутро]; у обе Joseph William	[Гробље у Верингу] – заједничка гробница, 28. 9. 1832. у 9 ч. ујутро

¹³ Засигурно јер јеврејско презиме *William* постоји или је постојало у Немачкој, Аустрији и Пољској.

израелит (јеврејин) (<i>israeli</i>)	14. 1. 1833.	Jakob Bodky, воскарски помоћник (<i>Waxergesell</i>)	19 [го- дина]	велике богиње (<i>bösartige Blattern</i>)	[Према ненаво- ђењу друге установе или огранка и томе да није реч о из- ненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 14. 1, Bodky / 1833 Alser- vorstadt- krankenhaus	МКУ ¹ 14. 1, Botkū / 1833 Israeliti- sche Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 562/1833 Israelitische Kul- tusgemeinde Wien [наведено и да је умро (као пацијент) Опште болнице, и да је сахрањен у зајед- ничкој гробници (<i>allig. Platz</i>) (за- сигурно на Гробљу у Верингу) 16. 1. у 3 ч. по подне]; у првој Jakob Botkū, у другој Jacob Botky	[Гробље у Ве- рингу] – зајед- ничка гробни- ца, 16. 1. 1833. у 3 ч. по подне
грконесје- дињени (право- славац) (<i>nichtuniert griec- hisch</i>)	31. 1. 1833.	Michael Zelle- ro, тј. Μιχαήλ Ζελλέτο(ς), бакалин (<i>Handelsmann</i>)	77 [го- дина]	трбушни тифус (<i>Nerven- fieber</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненад- ној смрти, премину- ло лице било па- цијент (једино) Оп- ште болнице]	МКУ 31. 1, Zellerpo / 1833 Alser- vorstadtkran- kenhaus	МКУ ¹ 20. 1. / 1833 Kirchengemeinde zum Hl. Georg [датум сахране уместо датума смрти; наведено и да је умро (као пацијент Опште болнице), као и МКУ ² 20. 1. – 1. 2. / 1833 Kirchengeme- inde zum Hl. Georg [сахрана и датум сахране]; у првој Μιχαήλ Ζελλέτος и старости 62 године, у другој Μιχαήλ Τζελλέτοу и старости 60 година	1. 2. 1833.
израелит (јеврејин) (<i>israeli</i>)	4. 3. 1833, прецизније 4. 3. 1833. увече (в. десно)	Karl Lichten- stern, сту- дент (– спе- цијализант) из хирургије (<i>Student der Chirurgie</i>)	24 [го- дине]	инфективна упала плућа (<i>Lungen- sucht</i>)	[Према ненавође- њу друге установе или огранка и томе да није реч о изне- надној смрти, пре- минуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 4. 3, Lichten- stern / 1833 Alservor- stadtkran- kenhaus	МКУ ¹ 4. 3, Lichtenstern / 1833 Israelitische Kultusgemeinde Wien, 1833. као и МКУ ² 577/1833 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је умро (као пацијент) Опште болнице 4. 3. увече, и да је сахра- њен 5. 3. по подне]; у другој Carl Lichtenstern	5. 3. 1833. по подне

грконесједињени (православац) (<i>griechisch nicht</i> – <i>unirt</i>)	23. 3. 1833.	Martin Kovacs- witz, тј. Мартин Ковачевић, гео- метар	40 [го- дина]	инфективна упала плућа (<i>Lungensucht</i>)	[Према ненавођењу друге устано- ве или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 23. 3, Kovacsowitz / 1833 Alservorstadttran- kenhaus	
гркоисточ- њак (право- славац) (<i>griech</i>)	29. 3. 1833.	Johann Tinkovics, тј. Јован Тинковић, кројачки помоћник (<i>Schneidergesell</i>)	27 [го- дина]	инфективна упала плућа (<i>Lungensucht</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 29. 3, Tin- kovics / 1833 Alservorstadt- krankenhaus	
израелит (јеврејин) (<i>israelit</i> .)	12. 4. 1833.	David Hochwald, трговачки агент (<i>Mäcker</i>) / [у је- врејским матич- ним књигама умрлих име:] Löbl Hochwald (в. десно) ¹⁴	35 [го- дина]	хектична грозница (<i>Zehrfe- ber</i>)	[Према ненаво- ђењу друге уста- нове или огран- ка и томе да није реч о изненадној смрти, премину- ло лице било па- цијент (једино) Опште болнице]	МКУ 12. 4, Hochwald / 1833 Israeli- tische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ? 592/1833 Israelitische Kultusge- meinde Wien [наведено и да је умро (као пацијент) Опште болнице, и да је сахрањен у заједничкој гробници (<i>allg. Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу) 13. 4. ноћу (<i>Nachts</i>)]; у обе Löbl Hochwald	[Гробље у Верингу] – заједничка гробница, 13. 4. 1833. ноћу

¹⁴ Јеврејин с више имена, при чему је једно од њих могло да преовлађује (в. нап. 9). Тако се ово лице звало пуним именом David Löbl Hochwald.

израелит (јеврејин) (<i>israel</i>)	22. 4. 1833, преци- зније 22. 4. 1833. ујутро (в. десно)	Moritz Mensch, медицинар (студент медицине) (<i>Mediziner</i>)	24 [го- дине]	донет мртав од врућице (<i>verbrend über- bracht</i>)	[донет у Болнич- ку мрт- вачницу]	МКУ 22. 4, Mensch / 1833 Alser- vorstadttran- kenhaus	МКУ ¹ 12. 4. Mensch / 1833 Israelitische Kultus- gemeinde Wien [грешком 12. 4. уместо 22. 4], као и МКУ ² 595/1833 Israelitische Kultusgeme- inde Wien [наведено и да је умро (?) на путу ка) Општој болници 22. 4. ујутро, а за место сахране стоји: (sc. <i>schoono</i>) <i>извршеном вешта- чењу леца</i> (sc. <i>laut</i>) <i>Leichenzeichen</i>) што зна- чи да је сахрану извршила Општа болница (на Гробљу у Верингу), како је то наведено, 23. 4. у 4 ч. по подне]	[Гробље у Верин- гу] 23. 4. 1832. у 4 ч. по подне

гркoнeсјeдињeнa (правoслaвкa) (<i>griechisch – nicht unirt</i>)	2. 5. 1833.	Johanna Lejeal, тј. Јо- вана Lejeal, прималац (мужевљевe) пензијe (<i>pensionär</i>), удовица француског капетана	50 [го- дина]	хектична грозница (<i>Zehrfeber</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 2. 5, Lejeal / 1833 Alservorstadt- krankenhaus	

израe- литкиња (јеврејка) (<i>israelit</i>)	15. 6. 1833.	Charlotte Selka, супружница при- вилегованог пле- мића (<i>Privilegium Inhabers Gattin</i>) / [у јеврејским ма- тичним књигама умрлих пуно име:] Charlotta Selka, рођ. Kohn/ Cohn (в. десно)	41 [го- дину]	едем (<i>Wasser- sucht</i>)	[Према ненаво- ђењу друге уста- нове или огран- ка и томе да није реч о изненадној смрти, премину- ло лице било па- цијент (једино) Опште болнице]	МКУ 15. 6, Selka / 1833 Alservor- stadttran- kenhaus	МКУ ¹ 15. 6. Selka, geb. Kohn / 1833 Israelitische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 610/1833 Israelitische Kultus- gemeinde Wien [наведено и да је умр- ла (као пацијент) Опште болнице, и да је сахрањена у заједничкој гробни- ци (<i>allg. Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу) 16. 6. „у 4 ч.” (sc. ујутро)]; у првој Charlotte Selka, рођ. Kohn, у другој Charlotte Selka, рођ. Cohn	[Гробље у Верин- гу] – за- једничка гробни- ца. 16. 6. 1833. „у 4 ч.” (sc. ујутро)

гркоисточњак (православац) (<i>griech.:</i>)	24. 8. 1833.	Szabbas Merkati /: Merkoly :/, тј. Га- Сава Мркаљ, цесарскокраљевски граничар (<i>k. k. Gränz Soldat</i>)	48 [го- дина]	инфективна упала плућа (<i>Lungensucht</i>)	[Преминуо као паци- јент:] Душевне бол- нице (<i>Irren-Anstalt</i>)	МКУ 24. 8. Merkati (Merkoly) / 1833 Alser- vorstadtkrankenhaus	
грконесеједињени (православац) (<i>griech. n. unirt</i>)	1. 9. 1833.	Gabriel Nikolitsch, тј. Га- бриел(о) Николић, специ- јализант из хирургије (<i>wundärzt. Subject</i>)	30 [го- дина]	инфективна упала плућа (<i>Lungensucht</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненад- ној смрти, преминуло лице било па- цијент (једино) Опште болнице]	МКУ 1. 9. Ni- kolitsch / 1833 Alservorstadt- krankenhaus	
израелит (јеврејин) (<i>israelit</i>)	22. 11. 1833.	Jakob Saphir, специјали- ста опште хирургије (<i>absolvirter Chyruurg</i>)	24 [го- дине]	инфективна упала плућа (<i>Lungen- sucht</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненад- ној смрти, премину- ло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 22. 11, Saphir / 1833 Alservor- stadttran- kenhaus	[Јеврејска парцела Гробља у Верингу] – Алеја 5, 24. 11. 1833. у 10. ч. ујутро
израелитки- ња (јеврејка) (<i>israel.:</i>)	25. 11. 1833.	Karolina Singer, кућна по- моћница (<i>Magd</i>)	20 [го- дина]	трбушни тифус (<i>Nerven- fieber</i>)	[Преминула као пацијент:] Породилишта (<i>Gebär-Anstalt</i>)	МКУ ¹ 25. 11, Singer / 1833 Israeltische Kul- tusgemeinde Wien, као и МКУ ² 640/1833 Israeltische Kul- tusgemeinde Wten [наведено и да је умро (као пацијент) Опште болнице, и да је сахрањен (на Је- врејској парцели Гробља у Ве- рингу) 24. 11. у 10. ч. ујутро у Алеји 5 (<i>5. Gang</i>)]; у првој Jakob Zaphir, у другој Jacob Zaphir	[Гробље у Верин- гу] 27. 11. 1833.

израелит (јеврејин) (<i>israel</i>)	13. 12. 1833.	Israel Tonelis, продавац воћа (<i>Früchten- händler</i>) [од података наведено и да му је пребива- лиште и кућни број Stadt, кућа бр. 500] / [у је- врејским ма- тичним књи- гама умрлих име:] Israel Do- neles и Toniles (в. десно) ¹⁵	53 [го- дине]	природна смрт (<i>tozt anger</i>) / [дописом на- кнадно преци- зирано (заси- гурно након обдукције) да је узрок смр- ти:] хеморагиј- ски моздани удар (<i>vom serösen Schlag- fluss</i>); (донет) из Stadt-а, (у мртвачници) бр. 1066 (<i>von der Stadt 1066.</i>)	[донет у Бол- ничку мртвач- ницу]	МКУ 13. 12., Tonelis / 1833 Alservorstadt- krankenhaus	МКУ ¹ 13. 11, Doneles / 1833 Israeli- tische Kultusgemeinde Wien [наведено и пребивалиште и кућни број Stad, кућа бр. 500], као и МКУ ² 648/1833 Israelitische Kultusgemeinde Wien [на- ведено и да је умро на кућној адреси заједничкој гробници (<i>allg. Platz</i>)] (за- сигурно на Г робљу у Верингу) 15. 11. у 9 ч. ујутро]; у обе наведено да је у Општој болници извршена судско-ме- дицинска обдукција (<i>gerichtlich bescheit in algem' Krankenhaus / wurde gericht- lich beschauet im alldem. Krankenhais</i>); а у првој за место сахране, што значи да је сахрану извршила Општа болни- ца (на Г робљу у Верингу); у првој Israel Doneles, у другој Israel Toniles; у обе старости 50 година	[Г робље у Верингу] – заједнич- ка гробни- ца, 15. 11. 1833. у 9 ч. ујутро
гркои- сточњак (право- славац) (<i>griech</i>)	22. 3. 1834.	Murat Satelmis, тј. Murat Satelmis, ¹⁶ бакалин (<i>Handels- tamt</i>) [од подата- ка наведено и да му је место рође- ња Цезареја (<i>Caesara</i>)]	47 [го- дина]	апснес плућа (<i>Lungen- verete- rung</i>)	[Према ненавође- њу друге устано- ве или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 22. 3. Satelmis / 1834 Alservorstadt- krankenhaus	МКУ ¹ 11. 3. / 1834 Kirchengemeinde zum Hl. Georg [датум сахране уместо дагу- ма смрти; наведено и да је умро (као пацијент Опште) болнице], као и МКУ ² 11. – 23. 3. / 1834 Kirchengemeinde zum Hl. Georg [сахрана и датум сахране]; у првој Μουράτ Σατηλήμης Καίσαρεός, у другој Μουράτης Καίσαρεός; у обе старости 56 година	23. 3. 1834.

¹⁵ Није грешка, него су ово различити облици и преоблике истог јеврејског презимена: *Ton(n)eles* и *Tonelis*, *Don(n)eles*, *Toniles*. Није ретко да је ово презиме код исте особе имало више облика, на пример, паралелно *Toneles* и *Donneles*. Чини се да је изворни облик презимена *Toneles* и да потиче од јеврејског хипокористика *Toneles*, одмиља за скраћено име *Ton* од имена *Jonatan* (*Jonathan*).

¹⁶ Чини се да је реч о лицу из полуисламизираних грчке породице, онда криптогрчке и вероватно криптоправославне. Занимљиво је да је код Грка у то време постојало име Μουράτης, турског порекла, док данас само презиме Μουράτης(ς).

гркоисточњак (православац) (<i>griechi</i>)	6. 4. 1834.	Demitro Iwaszizin, тј. Дмитро Ивасин, надничар (<i>Tagelöhner</i>)	75 [го- дина]	старост (<i>Altersschwäche</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 6. 4. Iwas- zizin / 1834 Alservorstadt- krankenhaus		
израелит (јеврејин) (<i>israeli</i>)	22. 4. 1834.	Jakob Neumann (<i>Jakob Neumañ</i>), без посла (<i>ohne Beschäftigung</i>) [од по- датака наведено и да му је место ро- ђења (?) <i>Froneta</i> у Мађарској] / [у је- врејским матичним књигама умрлих име:] Jakab Neu- mann и Isac Neu- mann (в. десно) ¹⁷	20 [го- дина]	хектична грознаца (<i>Zehrfieber</i>)	[Према нена- вођењу дру- ге установе или огранка и томе да ни- је реч о изне- надној смр- ти, премину- ло лице било пацијент (је- дино) Опште болнице]	МКУ 22. 4. Neumann / 1834 Alser- vorstadt- krankenhaus	МКУ ¹ 23. 4. Neumann / 1834 Israeli- tische Kultusgemeinde Wien, као и МКУ ² 681/1834 Israelitische Kultus- gemeinde Wien [наведено и да је умро (као пацијент) Опште болнице, и да је сахрањен у заједничкој гробници (<i>allg. Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу) 25. 4. у 9 ч. ујутро]; у обе датум смрти наведен дан касније; у првој [будући из Мађарске, с мађар- ским обликом личног имена:] Jakab Neumann (<i>Jakb Neumañ</i>), а у другој Isac Neumann	[Гробље у Верингу] – зајед- ничка гробница, 25. 4. 1834. у 9 ч. ујутро
грконесје- дињени (право- славац) (<i>griech. nicht un.</i>)	4. 5. 1834.	Johann Demeter Nüssly (<i>Joh. Demeter Nüssly</i>), тј. Ἰωάννης Δημήτριος Νυσσηλ(ς), Грк – ба- калин, иначе турски поданик (<i>Griechischer Handelsmann u. Türki- scher Unterschau.</i>)	50 [го- дина]	природна смрт (<i>todt anger</i>) / [дописом накондно пре- цизирано (засигурно након обдукције) да је узрок смрти:] умро од застоја срца (<i>Starb an ihr Lähmung des Herzens</i>); (донет) из Жупе heilige Schutzengel у Бечу (<i>von der Pfarr zu den heil. Schutzengeln</i>)	[донет у Болничку мртвач- ницу]	МКУ 4. 5, Nüssly / 1834 Alser- vorstadt- kranken- haus	МКУ ¹ 22. 4. / 1834 Kirchen- gemeinde zum Hl. Georg [од података наведено и да је умро (?) на путу ка) (Општој) болници], као и МКУ ² 22. 4. – 4. 5. / 1834 Kircheng- meinde zum Hl. Georg [са- храна и датум сахране]; у обе Ἰωάννης Νησσηλς и ста- рости 50 година	4. 5. 1834.

¹⁷ Јеврејин с више имена, при чему је једино од њих могло да преовлађује (в. нап. 9). Тако се ово лице звало пуним именом Jakab Isac Neumann.

израелит- киња (јеврејка) (<i>israelit</i>)	5. 5. 1834.	Theresia König [за- нимање није на- ведено]	42 [го- дине]	општа слабост (<i>Ausze- hrung</i>)	[Према ненавође- њу друге установе или огранка и томе да није реч о изне- надној смрти, пре- минуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 5. 5, König / 1834 Alser- vorstadt- kranken- haus	МКУ ¹ 5. 5, König / 1834 Israelitische Kul- turgemeinde Wien, као и МКУ ² 684/1834 Israelitische Kulturgemeinde Wien [наве- дено и да је умрла (као пацијент) Опште болнице, и да је сахрањена у заједничкој гробници (<i>allg. Platz</i>) (засигурно на Гро- бљу у Верингу)]; у обе наведено да је са- храњена 7. 5. у 9 ч. „почетком вечери”/по ноћи (<i>Vorabend, N.</i>)	[Гробље у Верингу] – заједничка гробница, 7. 5. 1834. у 9 ч. „почет- ком вечери” /по ноћи
грконесједињени (православац) (<i>nichtunirt griechisch</i>)	28. 5. 1834.	Milosy Gerschich, тј. Милош Гершић, по- хађа(о) права (<i>Hörer der Rechte</i>)	23 [го- дине]	скорбут	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изне- надној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 28. 5, Ger- schich / 1834 Alservorstadttran- kenhaus		
израелит (јеврејин) (<i>israel:</i>)	26. 8. 1834, преци- зније 26. 8. 1834. у 4 ч. ују- тро (в. десно)	Joseph Mandl, књиговођа у фабрици (<i>Fa- bricsschreiber</i>) [од података наведено и да му је пребива- лиште и кућ- ни број Stadt, кућа бр. 704]	53 [го- дине]	смрт тако што се срушио (<i>Folgen eines Sturzes</i>) / [дописом након прецизирано (засигурно након обдукције) да је узрок смрти:] [умро] тако што се сам срушио од хашиша (<i>Hassis selbst serab- gestürzt</i>)	[дакле, донет у Болничку мртвач- ницу]	МКУ 26. 8, Mandl / 1834 Alservor- stadttran- kenhaus	МКУ ¹ 26. 8, Mandel / 1834 Israelitische Kulturgemeinde Wien, као и МКУ ² 719/1834 Israelitische Kulturgemeinde Wien [наведено и да је умро на кућној адреси Stadt, кућа бр. 704, а за место сахрање стоји: (<i>sc. сходно</i>) <i>извршеном већипачењу леџа</i> (<i>sc. laut</i>) <i>Leichenzei- chen</i>] што значи да је сахрану изврши- ла Општа болница (на Гробљу у Верин- гу); наведено и да је у Општој болници извршена судско-медицинска обдук- ција (<i>gerichtlich beschattet im allg. Krankh.</i>); у обе наведено да је умро 26. 8. у 4. ч. ујутро, а да је сахрањен 28. 8. у другој прецизирано: у поноћ (<i>in der Mithn.</i>); у обе Joseph Mandel	[Гробље у Ве- рингу] 28. 8. 1834. у поноћ

израелит (јеврејин) (<i>israel</i>)	28. 8. 1834.	Israel Schwarz, јеврејски трго- вац наситно (<i>Handelsfude</i>) [од података наведено и да му је пребива- лиште и кућни број Leopold- stadt, кућа бр. 23]	50 [го- дина]	изненадна смрт (<i>plötzlich</i> <i>gestorben</i>) / [дописом на- кнадно преди- цирано (заси- гурно након обдукције) да је узрок смрти:] ин- фекција ока	[дакле, до- нет у Бол- ничку мрт- вачницу]	МКУ 28. 8, Schwarz / 1834 Alser- vorstadt- kranken- haus	МКУ ¹ 18. 8. Schwarz / 1834 Israelitische Kultusgemeinde Wien [грешком 18. 8. уме- сто 28. 8], као и МКУ ² 721/1834 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је умро на кућној адреси Leopoldstadt, кућа бр. 23]; у обе наведено да је у Општој бол- ници извршена судско-медицинска обдук- ција (<i>gerichtlich besche, in alg. Krankenhau^s</i> / <i>gerichtlich beschiet im alg. Krankenh.</i>), и да је сахрањен у заједничкој гробници (<i>alg Plaz / alg. Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу), како је то наведено, 29. 8. [у првој грешком 19. 8. уместо 29. 8], у другој прецизирано: увече	[Гробље у Верин- гу] – за- једничка гробни- ца, 29. 8. 1834. увече

израелит (јеврејин) (<i>Israelit</i>)	20. 9. 1834.	Amon Spiegel, бакалин у Rechnitz-у у радњи оца Jakob-a (<i>Han- delsmann in Rechnitz bey seinem Vater Jakob</i>)	22 [го- дине]	[дописом на- кнадно преди- цирано (заси- гурно након обдукције) да је одређен уз- рок смрти –] асимптомат- ски трбушни тифус (<i>an ner- vösen Schleich- Fieber</i>)	[Према нена- вођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изне- надној смрти, преминуло лице било пацијент (је- дино) Опште болнице]	МКУ 20. 9, Spiegel / 1834 Alser- vorstadt- kranken- haus	МКУ ¹ 20. 9. Spiegel / 1834 Israelitische Kultusgemeinde Wien [наведено и да је сахрањен у заједничкој гробници (<i>am alg Platz</i>) (засигурно на Гробљу у Верингу)], као и МКУ ² 725/1834 Israeli- tische Kultusgemeinde Wien; у обе Amon Spiegel и наведено да је у умирућем ста- њу донет у цесарскокраљевску Општу болницу (<i>k. k. alg. Krankenhau^s sterbend überbracht, in k. k. alg. Krankenhau^s ster- bend überbracht</i>), а у другој додато и да је тамо извршена судско-медицинска обдукција (<i>u. gerichtlich überschaet</i>)	[Гробље у Верин- гу] – за- једничка гробница

израелиткиња (јеврејка) (<i>israel</i>)	21. 9. 1834.	Anna Springer [други подаци нису наведени, сем да је из Мађарске]	21 [годину]	изненадна смрт (<i>starb plötzlich</i>)	[дакле, донета у Болничку мртвачницу]	МКУ 21. 9. Springer / 1834 Alservorstadtkrankenhaus	

гркоисточњак (православац) (griech.)	30. 9. 1834.	Gottlieb Kurutz, тј. Богољуб Куруц, кројачки помоћник (<i>Schneidergesell</i>)	20 [го- дина]	хектична грознаца (<i>Zehrfeber</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 30. 9, Kurutz / 1834 Alservorstadt- krankenhaus	
грконесједињени (православац) (griechisch nich- tunirt)	11. 10. 1834.	Daniel Roxanditsch, тј. Данил(о) Рок- сандић, надничар (<i>Tagelöhner</i>)	18 [го- дина]	трбушни тифус (<i>Ner- venfeber</i>)	[Према ненавођењу друге установе или огранка и томе да није реч о изненадној смрти, преминуло лице било пацијент (једино) Опште болнице]	МКУ 11. 10, Ro- xanditsch / 1834 Alservorstadt- krankenhaus	
грконесједињени (православац) (griech nichtunirt)	24. 10. 1834.	Demeter Luja, тј. Δημήτριος Λούγια, похађа(о) грчки је- зик у [њиховој] овдашњој Народној школи, иначе турски поданик (<i>Lehrer der griechischen Sprache an der hir- Nationalschule, ūd Türkischer Unterschau.</i>)	29 [го- дина]	пронађен у свом стану, да се обесио (<i>wurde in seiner Wohnung erhängt ge- funden</i>) / [дописом накардно прецизи- рано (засигурно након обдукције) да је узрок смрти:] [умро] тако што се обесио од хашиша, и [пронађен је] у стању мртвачке укочености (<i>Stipfŭg Hassis selbst erhängt</i>)	[дакле, до- нет у Бол- ничку мрт- вачницу]	МКУ 24. 10, Luja / 1834 Alservor- stadttran- kenhaus	
израелит- киња (јеврејка) (israel.)	25. 10. 1834.	Magdalena Buch- binder, јеврејка – кућна помоћница, незапослена и тра- жила посао (<i>vazier: israeli: Magd</i>)	50 [го- дина]	изненадна смрт (<i>ist plötz- lich gestorben</i>) / [дописом накардно прецизирано о смрти (засигурно након обдукције):] [пронађена је] у стању мртвачке укочености (<i>Stipfŭg</i>)	[дакле, до- нета у Бол- ничку мрт- вачницу]	МКУ 25. 10, Buchbinder / 1834 Alser- vorstadttran- kenhaus	МКУ ² 741/1834 Israelitische Kultusgemeinde Wien [од података наведено и да је у цесарскокраљевској Општој болници извршена судско- медицинска обдукција (<i>in k. k. allgem. Krankenhaus gerichtlich beschäuet</i>)

Таблица 1
Извор: ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1832; ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1833; ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1834; ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE WIEN MKU¹ 1823–1832; ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE WIEN MKU¹ 1833–1839; ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE WIEN MKU² 1826–1847; KIRCHENGEMEINDE ZUM HL. GEORG MKR¹/MKV¹/MKU¹ 1775–1843; KIRCHENGEMEINDE ZUM HL. GEORG MKR²/MKV²/MKU² 1775–1850

Из представљеног узорка паралелних некаатоличких умрлица православаца и јевреја за 1832, 1833. и 1834. г. можемо увидети још нешто. Јевреји су сви уписани у паралелним јеврејским умрлицама, скоро без изузетка са по две. Њихове паралелне црквене умрлице немају једино лице где се чекало на допис којим му је накнадно прецизирано име (Joseph Raphael Schloss), као и лице где се такав или сличан допис није ни могао упутити јер је за њу било наведено/познато само још то да је из Мађарске (Anna Springer). Од православаца једино су Грци/Цинцари уписани у паралелним православним умрлицама, без изузетка са по две (Σάβα(ς) Παρασκεβή(ς), Μιχαήλ Ζελλέτο(ς), Murat Satılmış / Μουράτ Σατηλμήσσ, Ἰωάννης Δημήτριος Νυσσλή(ς)). Изузетак чини само једно лице које се обесило/убило (Δημήτριος Λούγια), те му стога од стране православне цркве и није могло бити дозвољено односно служено опело. Претпостављамо, разлог овог неуписивања негрка/нецинцара можда би могао да буде нека врста хеленоцентризма у православној Грчкој цркви Св. Ђорђа у Бечу која је до освећења Српске цркве Св. Саве у Бечу иначе служила и Србима (Илић Марковић 2025: 255, 256), али би могао да буде и то да наведени неуписани Срби нису били (из било ког разлога/узрока) редовни(ји) на литургији у цркви и/па нису били сматрани члановима или нису ни били чланови црквене општине и(ли) нису (редовно/уопште) уплативали у цркви за сахрану у Бечу односно није им нико за сахрану (из било ког разлога/узрока) уплатио у цркви одмах након смрти. За ову последњу могућност идеју нам даје наведени случај Јеврејина Simon-а Boschan-а који је умро као пацијент Лазарета у Душевној болници при Општој болници (ал)и био сахрањен на Јеврејској парцели Гробља у Верингу, „поред мајке свога зета од рођене сестре” (в. горе). Како год, засигурно да је разлог споменутог неуписивања био формалне природе.¹⁸

Као илустрацију тога, дајемо и списак преминулих православаца уписаних у католичким матичним књигама умрлих саме ове Жупе Алзерфорштата и околних жупа и цркава где смо примере приметили, Жупе Веринга и кварта Шотен цркве Госпе од Шкотске у Бечу (ALSERVORSTADTPFARRE MKU 1829–1836; WÄHRING MKU 1832–1853; UNSERE LIEBE FRAU ZU DEN SCHOTTEN MKU 1813–1832; UNSERE LIEBE FRAU ZU DEN SCHOTTEN MKU 1832–1840), као и њихових евентуалних паралелних умрлица у православној Грчкој цркви Св. Ђорђа у Бечу за 1832, 1833. и 1834. г. (в. *Таблицу 2*).

¹⁸ Мисли сличне нашима изнела је и проф. Илић Марковић: „Imena Mrkaljevog nema u crkvenim knjigama Grčke crkve u koju je po pravilu trebalo da bude upisan. Crkva kao da nije dozvolila ni da se njegova smrt obeleži ili je nezainteresovanost za Mrkalja uzrok tome” (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 121).

грконесједи- њени (пра- вославац) (<i>griechisch nicht unirt</i>)	Oberdöbling / Горњи Döbling, кућа бр. 71, 24. 8. 1834. јутром (<i>früh</i>) у 9 ч.	Stephan Meta- ха, тј. Στέφανος Μεταξά(ς), Грк – бакалин (<i>griechischer Handelsmann</i>)	69 [го- дина]	старост (<i>Alter- sschwäche</i>)	MKU 24. 8, Metaxa / 1834 Währing	MKU ¹ 12. 8. / 1834 Kirchengemeinde zum Hl. Georg [наведено и да је умро у Terpling-у односно Döbling-у (<i>τέρπλινγ</i>)], као и MKU ² 12. – 24. 8. / 1834 Kirchen- gemeinde zum Hl. Georg; у првој Στέφανος Μεταξάς Σμυρνναός, у другој Στέφανος Μεταξά ό έκ Σμύρνης; у обе старости 70 година	„овдашње оп- штинско Гробље (у Деблингу) (<i>Im hiesigen Ortsfri- edhofe</i>), 26. 8. 1834. у 4 ч. пред- вече (<i>Abends</i>)
верска при- падност: грко- несједињени (православац) (<i>Griechischer nicht unierter Relig.</i>)	(Улица) Herengasse бр. 13, 9. 12. 1834.	Његово благородије превасходитељни г. Peter von Littwinoff, тј. Пётр Литвинов, руски цар- ски активни грађански саветник, и Његово високо превасходство грађански губернатор Подолске (губерније), као и кавалир великог крста Орденá Св. Ане и Св. Владимира итд. (<i>Ir Exzellenz der Hochedle Herr Peter Ritter von Littwinoff russisch Kaisl. wirklt. Stadtsrath, Neo- fliger Civil-Gouverneur von Podolien, Grosskreuz der Orden der heil. Anna und Wladimir etc</i>)	74 [го- дине]	застој дисања (<i>Lungen- Lähmung</i>)	MKU 9. 12, von Littwi- noff / 1834 Unsere Liebe Frau zu den Schotten	Гробље Санкт-Маркс, 12. 12. 1834, а сахрану обавио „старешина ка- пеле у Руској царској амбасади (у Бечу) (<i>St. Marks; Probst der russisch Kaisl. Gesands- schafts Kapelle.</i>)	
верска припадност: гркоисточњак (православац) (<i>Griechischer Religion</i>)	Умро у царскокралевском Старачком дому (<i>in/im k. k. Versorgunshaus</i>) у Улици Alserbach односно у Michael- beuergrund-у (у Бечу), кућа бр. 19, 13. 12. 1834.	Gregor Mariczv, тј. Григориј Ма- ричув, бивши штампар срећки за лото (<i>gew. Lottoendrucker</i>)	63 [го- дине]	туберкулоза плућа (<i>Lungen- schwindsucht</i>)	MKU 13. 12, Mariczv / 1834 Alser- vorstadt- pfarre	Гробље у Верингу (<i>Währing</i>), 15. 12. 1834; наведено и да је примио (католичку) последњу помаст (<i>Ihm Verschen worde</i>)	

Таблица 2

Извор: ALSERVORSTADTPFARRE MKU 1829–1836; WÄHRING MKU 1832–1853; UNSERE LIEBE FRAU ZU DEN SCHOTTEN MKU 1813–1832;
UNSERE LIEBE FRAU ZU DEN SCHOTTEN MKU 1832–1840; KIRCHENGEMEINDE ZUM HL. GEORG MKR¹/MKV¹/MKU¹ 1775–1843;
KIRCHENGEMEINDE ZUM HL. GEORG MKR²/MKV²/MKU² 1775–1850

И овде видимо да је од два православца, Србина и Грка/Цинцара, једино Грк/Цинцар уписан у паралелној православној умрлици Грчке цркве Св. Ђорђа (Στέφανος Μεταξάς).

Увиђамо још једну ствар. Овакво неуписивање негрка/нецинцара 'качило' је и ниже и више слојеве друштва. Наиме, међу наведенима било је и угледн(и)их људи као што су два специјализанта из хирургије, геометар и једна капетановица (в. горе).

А што се Руса – православца у Бечу тиче, ове последње умрлице откривају да су они у највећем проценту ако не и сви сахрањивани од стране свештеника при капели у Руској царској амбасади²⁰ односно од стране Руске православне (црквене) општине у Бечу. Те сахране засигурно су уписиване у тамошњим руским православним матичним књигама умрлих, које нам нису за сад доступне нити знамо где су похрањене.

Надаље, то што је појединим православно сахрањеним Русима остала неуписана православна сахрана у католичким књигама умрлих значи и да неуписивање конфесионалних података о сахрани у католичким књигама умрлих Србима православцима не значи аутоматски да је њихову сахрану обавио католички поп. Томе у прилог говори и случај Бранка (Алексија) Радичевића, који је такође умро у Општој болници у Бечу, и у католичкој умрлици ове болнице није му уписано – сем тога да је православца – ништа о сахрани или о православној сахрани. Међутим њему је опело извршио православни свештеник из Грчке цркве у Бечу, што (наравно) није матичарски паралелно уписано у православним матичним књигама ове цркве (в. Илић Марковић 2025: 249, 255, 256).²¹

Стога можемо рећи да читава ова матичарска ситуација немања података о сахрани или православној сахрани за Србе – православце у Бечу у то време (пре освећења Српске цркве и претходног оснивања Српске православне црквене општине (Илић Марковић 2012: 121)) значи просто да је православног опела односно сахране највероватније било. Кажемо *највероватније* јер нам матичне књиге умрлих Беча нуде и – изолован – пример да је чак и једном Јеврејину који је умро у кругу Опште болнице у Бечу (Thomas-у Zipper-у) приказана погребна миса и да је сахрањен од стране болнице не на Јеврејској парцели Гробља у Верингу, већ на Гробљу у Верингу као католик (тј. на Католичкој парцели овог гробља),²² а то није уписано у првобитној католичкој умрлици у болници ове особе (в. горе).

Ако то спојимо са податком из матичних књига умрлих Беча да је један православца (Григориј Маричув) примио пред смрт католичку последњу

²⁰ Колико је познато, ова православна капела при Руској амбасади у Бечу постојала је кад год и амбасада континуално од 1718. г.

²¹ Тачност ових података и сами смо потврдили претрагом наведених матичних књига, чему можемо само додати да је код Бранка за узрок смрти наведено *Lungentuberkulose* односно туберкулоза плућа.

²² За Католичку парцелу овог гробља в. доле.

помаст (в. горе), морамо рећи да је у свему томе – као и у читавој овој матичарској 'ујдурми' – ипак било католичког прозелитизма. Тим више што је у Општој болници у Бечу стално био присутан једино католички свећеник.²³ Из тог угла, биће да и није случајно да су у матичним књигама умрлих ове болнице писани преминули пацијенти свију вероисповести укључујући и јевреје. Или што су у матичним књигама умрлих саме ове Жупе Алзерфорштата, Жупе Веринга и кварта Шотен цркве Госпе од Шкотске у Бечу уписивани и преминули православци, било из установа (Затворске болнице, Старачког дома) било с приватних адреса (в. горе). Католичка матичарска територијалност која покрива и друге вероисповести ипак није била само случајност, већ формалистичка ситуација где се у заврзају околности понека душа могла макар пред смрт и по смрти 'привести правој вери'.

Напоследку треба истаћи и то да непостојање паралелних православних и јеврејских умрлица поред оне првобитне, католичке у Општој болници у Бечу значи управо да је та умрлица права јер се поред ње, матичарски узев, није изричито морала писати 'права' (тј. још једна) црквена умрлица. А ако су друге умрлице биле прављене – било градске било црквене – оне су биле преписи, ређе допуне са оне првобитне, католичке умрлице у болници. Стога и није чудо да се у већини случајева у њима налазе исти подаци.

Приметили смо и следећи, да тако кажемо, развој умрлица од првобитне, католичке умрлице у Општој болници у Бечу, под условом да их је више (ту искључујући градску):

МКУ Alservorstadt-	(код свих вероисповести) → градска умрлица у Бечу
krankenhaus	(код православаца) → МКУ ¹ Kirchengemeinde zum
	Hl. Georg + МКУ ² Kirchengemeinde zum Hl. Georg
	(код јевреја) → МКУ ¹ Israelitische Kultusgemeinde
	Wien → МКУ ² Israelitische Kultusgemeinde Wien.

Напоследку, црквени карактер католичких умрлица Опште болнице у Бечу у склопу Жупе Алзерфорштата потврђује и то што је један од њихових писаца (за 1832, 1833. и 1834. г.) односно матичара католички свећеник који је на служби (и) у самој Жупи Алзерфорштата, и тамо исто уписује у матичне књиге, а звао се Franz Weidlich (в. нпр. 24. 11, Antonia NN / 1834 Alservorstadt-pfarre; супр. Илић Марковић 2012: 120). Насупрот крупнијем и лепом рукопису матичара, који врши скоро све уносе за наведене године, рукопис матичара – свећеника Weidlich-а, који у већини случајева исправља и допуњује уписане уносе, јесте ситнији и исписан, на граници са ружним. Стога га није било тешко уочити на другом месту.

Ако оно што смо изнели применимо на умрлицу Саве Мркаља, можемо изнети следећи (матичарски) закључак:

²³ На информацији сам захваљан професорки Илић Марковић.

1) Сава Мркаљ умро је 24. августа 1833. г. (супр. Илић MARKOVIĆ 2012: 120, 122). Као што можемо видети из појединих, да тако кажемо, секундарних и терцијарних умрлица (в. горе), као датум смрти буде наведен дан касније (Jakab Isac Neumann) или чак датум сахране уместо датума смрти (Σάββα(ς) Παρασκεβή(ς), Μιχαήλ Ζελλέπο(ς), Murat Satılmış / Μουράτ Σατηλήμης). У то време заиста је постојао такав непрецизан матичарски обичај попут уписивања смрти дан касније (Илић MARKOVIĆ 2012: 120), међутим из наведеног матичног корпуса увиђамо да то није било правило и, што је најважније, било је присутно у секундарним и терцијарним умрлицама. Пошто је овде реч о првобитној умрлици, датум Савине смрти је онај који и стоји написан – 24. август. У сваком случају, ако располажемо само једном умрлицом и једним датумом смрти, онај који је уписан матичарски се узима као тачан.

2) Гојко Николиш у својој монографији о Мркаљу претпоставља да је Сава умро од запаљења плућа (Николиш 1980: 101, 102). Његова градска (секундарна) умрлица у Бечу наводи да је „умро од плућа” (*an Lungen st(arb)*) (Илић MARKOVIĆ 2012: 120). Док у овој, првобитној умрлици стоји (нај)јасније како је умро од инфективне упале плућа (*Lungensucht*) (в. горе). То је, просто речено, упала плућа. Треба можда напоменути да није реч о туберкулози плућа јер она као дијагноза – овде – гласи *Lüngenschwindsücht* или *Lungen-tuberkulose* (в. горе).

3) Николиш према писмима Мркаљевих познаника из 1833. г. и Вуковој посети њему исте године фактички утврђује да се он тад налази у бечкој Лудници (*Narrenhaus*-у). Ипак Николиш надаље претпоставља како се Сава, прецизније, налазио у тзв. Кули лудака (*Narrenturm*-у) и да је тамо и преминуо. Притом се и сам чуди над таквим прецизирањем: „Истини за вољу, морамо ту указати на једну нелогичност: Ако је Сава био смјештен у правој лудници (а такви гласови су допрли до Хрватске), како је онда могуће да је имао на располагању папир и оловку? Можда га лијечници нису сматрали опасним душевним болесником, можда су му одредили боље услове и блажи режим? Можда је то учинак нечије интервенције?” (Николиш 1980: 98–102). Илић Марковић расветлила је загонетку пронађеним подацима да је у саставу Опште болнице (*Allgemeines Krankenhaus*) у Бечу била и Лудница односно Душевна болница (*Irrenanstalt*), а у њеном оквиру било је три огранка: отприлике еф-одељење, тзв. Кула лудака (*Narrenturm*) – за неизлечиве/најтеже случајеве, отприлике стационар, тзв. Лазарет (*Lazaret*) – за излечиве случајеве, и Санаторијум (тзв. *Dreiguldenstock*) – за плаћено лечење (обично имућнијих) болесника. Према свим доступним подацима, тачно је изнела претпоставку да је Мркаљ био пацијент Лазарета у ком су „smešteni pacijenti mogli, po dozvoli, izlaziti u šetnju u dvorište, baviti se i njegovim uređivanjem ili se odmarati na klupama u njemu, posećivati crkvu u tom krugu... Nekoliko sveštenika je bilo nadležno za moralne i poučne razgovore sa obolelima. Lične predmete koje su doneli sa sobom ili posle dobijali morali su predati čuvaru, koji bi im ih ustupao 'po potrebi'”. Пронашла је и важан податак да је, према сачуваним

уписима пријема болесника, Мркаљ могао бити пребачен у Душевну болницу у Бечу 1830, 1831, 1832. или 1833. (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 118, 119) тако да би се хронолошки могло казати да је он тамо боравио годину-две-три. С друге стране, Савина градска умрлица износи да је он умро *in Allg(emeinen) Krankenh(aus)*, што би значило – у Општој болници (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 120). Међутим из наведеног матичног корпуса увиђамо да је и лицима преминулим у Душевној болници или Породилишту (у саставу Опште болнице у Бечу) – што им и пише у првобитним умрлицама – у умрлицама које нису примарне стоји како су умрли у (*крућу*) *Ойццѣе болнице* (Thomas Zipper, Karolina Singer). Будући да је Мркаљу у првобитној умрlici уписано да је [*Преминуо као љацијенѣ:*] *Душевне болнице* (в. горе), упис о месту смрти из његове градске (секундарне) умрлице „in Allg(emeinen) Krankenh(aus)” треба схватити у смислу да је умро у (*крућу*) *Ойццѣе болнице*. Све ово води закључку да је он умро у стационару, тзв. Лазарету у оквиру Душевне болнице у саставу Опште болнице у Бечу.

4) Након Мркаљевог скончања, будући да је био „бескућник”, Николиш претпоставља да му је кадавер завршио на медицинској дисекцији „шесторице медицинара”, и да од њега „не остадоше ни земни остаци” (Николиш 1980: 102). Овакву макабр слику ублажава Илић Марковић могућношћу да се над Савиним труплом могла у обдукцијској сали Мртвачнице Опште болнице извршити рутинска обдукција леша у присуству тзв. примаријуса или секундаријуса. Али ипак, „iako је sačuvan veliki broj obdukcijских izveštaja upravo iz te 1833. godine, među njima... se nije uspeo pronaći Mrkaljev” (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 121, 122). Из наведеног матичног корпуса, међутим, увиђамо да, ако су обдукције назначене у умрлицама које нису примарне (код 6 од 8 случајева), оне су у првобитним умрлицама без изузетка наговештене забелешком да се дописом накнадно потврђује односно прецизира или пак доцније одређује узрок/дијагноза смрти, истакли смо, засигурно не без претходне обдукције. Дакле, извршене се обдукције у првобитне умрлице уносе без изузетка. Постојале су две врсте обдукције или два начина именовања обдукције, судско-медицинска обдукција (*gerichtlih bescheut / gerichtlich beschauet / gerichtlih überschauet*) и вештачење леша (*Leichenzeichen*). Према узорку судећи, обдукције су се вршиле не код свих преминулих пацијената, него код једног мањег броја њих, код 1/5 (код 8 од 40 случајева). Видимо да су вршене у случајевима кад би првостављене дијагнозе смрти гласиле попут *сам себи љррезао дуцник, љриродна смртѣ, смртѣ љако ццѣо се сруцѣо, изненадна смртѣ, љронађен у свом сѣану, да се обесио* – тј. суицид, сувише општа дијагноза и напрасна смрт – или пак дијагноза није испрва ни одређена (в. горе). Такође, у узорку ни једном пацијенту са плућном болести није назначена обдукција (код 8 од 40 случајева), што највише укључује дијагнозу *инфекѣивна уѣала љлућа* (код 7 од 40 случајева) као и једном *аѣсцес љлућа*. Чини се да у то време упала плућа није била дијагноза смрти која би захтевала обдукцију ради кларификације. Будући да Сави Мркаљу у умрlici није назначена обдукција и, најважније, да тад његова дијагноза смрти није *per se*

захтевала обдукцију, то са свим изложеним води закључку да његово трупло ипак није било предмет обдукције.²⁴

5) Што се тиче датума сахране, професорка Илић Марковић вредно износи податак да је од наступања смрти пацијента – односно покојника генерално – према декрету Марије Терезије из 1756. сахрана била дозвољена тек након 48 сати. Томе додаје могућност да се погребна кочија с Мркаље-вим кадавером могла упутити путем гробља најраније по истеку целог тог дана након 48 сати, после наступајуће поноћи односно од почетка наредног дана. Ово почива на пронађеном податку да је у периоду од јула до септембра погребна кочија смела да напусти Општу болницу у Бечу тек после поноћи (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 122). Сходно потврди тога у узорку ми се са овим другим слажемо. Ипак морамо истаћи и усамљен пример који се не уклапа: Једна особа сахрањена је 28. 8. 1834. г. у поноћ (Joseph Mandl), што би значило да је у августу месецу погребна кочија изашла пут гробља из круга Опште болнице пре поноћи. А са овим првим се сходно узорку не можемо ипак сложити. Наиме, од 22 случаја с назначеним датумом смрти и сахране размак између наступања смрти и сахране јесте: више од 48 сати – 9 случајева, отприлике 48 сати – 6, мање од 48 сати – 2, више од 24, а мање од 48 сати – 3, и мање од 24 часа – 2 случаја (в. горе). То хоће рећи да се, по узорку судећи, код отприлике 1/3 преминулих пацијената (код 7 од 22 случаја) није у пракси чекало да прође 48 сати, него се сахрана вршила (и) пре тога. Дакле, није се увек нити стриктно чекало да прође 48 сати да би се преминули пацијент сахранио. Стога без назначеног датума Мркаљеве сахране ми не можемо да будемо сигурни када је она – па чак ни најраније могуће – била. Може се, ипак, користити формулација *дан-два-три након поноћи* / *дан-два-три након смрти* и сл.

6) Горе смо из података колегинице Илић Марковић (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 122) навели и били сасвим сагласни да су умрли пацијенти Опште болнице у Бечу у то време генерално сахрањивани на оближњем Гробљу у Верингу. Са овим се слажемо тим више јер се (в. горе) у матичним књигама умрлих саме ове Жупе Алзерфорштата јавља и случај да лице преминуло у Затворској болници у Бечу – која се налазила у истој жупи/крају – бива сахрањено на Гробљу у Верингу (Т(е)одор Флорић – Цветковић). Као извесну потврду, у истим књигама проналазимо и случај да лице умрло у још једној установи, Старачком дому – такође у овој жупи/крају – бива сахрањено на истом том гробљу (Григориј Маричув). Засигурно је и Сава Мркаљ ту сахрањен.

7) Горе смо из оба узорка и аналогича закључили да немање података о сахрани или православној сахрани за Србе – православце у Бечу у то време просто значи да је православног опела односно сахране највероватније

²⁴ Такође, у узорку смо приметили да је половина преминулих пацијената која је имала обдукцију (код 4 од 8 случајева) била потом сахрањена у заједничкој гробници (*am allgemeinen Platz, al(l)gemeiner Pla(t)z*) тако да можда можемо рећи да је у то време у Општој болници у Бечу леш након обдукције могуће завршавао у заједничкој раци.

било. Наведени закључак треба применити и на случај Саве Мркаља.²⁵ Илић Марковићева изнела је податак да је Гробље у Верингу на којем је Мркаљ сахрањен имало три дела односно парцеле, Католичку, Православну и Јеврејску парцелу, као и – посредно – да је Мркаљ сахрањен на православном делу гробља (ILIĆ MARKOVIĆ 2012: 122). Ми смо са овим сагласни јер онај ко је највероватније имао православно опело односно сахрану исто тако је сахрањен на православној парцели на гробљу. Стога можемо казати да је Мркаљ највероватније сахрањен на Православној парцели Гробља у Верингу.

Остајемо у нади да смо овом црквеном умрлицом и додатним расветљавањем смрти и сахране Саве Мркаља учинили омаж непропадном великану српског језика. Али једино се понизно настављајући на хвалевердан продор на том пољу и доприносе уважене колегинице Илић Марковић. Лично се надам се да смо сједињеним снагама прецизирали чињенице и да ће на основу њих Мркаљ једнога дана добити и спомен-плочу на месту своје сахране у Бечу, поред спомен-плоче коју је 2016. г. поменута драга колегиница поставила на Српској цркви Св. Саве. Exegi monumentum aere perennius.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДЕНБРАУНОВСКА МИСТЕРИЈА САВЕ МРКАЉА (Од нашег специјалног извештача). *Политика, субота*, 27. 11. 2010. у 22:00. <<https://www.politika.rs/scc/clanak/157797/denbraunovska-misterija-save-mrkalja>> 3. 7. 2025.

ИЛИЋ МАРКОВИЋ, Гордана. Бранкова жеља? Постхумна путовања из Беча. *Даница. Српски народни илустрирани календар* за годину 2025, тридесет друга година / 32 (2025): 246–267.

НИКОЛИШ, Гојко. *Сава Мркаљ. Повијесѝ о једном сѝрадалнику*. Загреб: Просвјета, 1980.

*

ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1832. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Wien/ Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien / 08., Alservorstadtkrankenhaus, 03-035 Sterbebuch 1832–1832* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/08-Alservorstadtkrankenhaus/03-035/?pg=1>> 3. 7. 2025.

ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1833. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Wien/ Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien / 08., Alservorstadtkrankenhaus, 03-036 Sterbebuch 1833–1833* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/08-Alservorstadtkrankenhaus/03-036/?pg=1>> 3. 7. 2025.

ALSERVORSTADTKRANKENHAUS MKU 1834. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Wien/ Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien / 08., Alservorstadtkrankenhaus,*

²⁵ Са тим да је Мркаљ имао православно опело и сахрану сагласна је и проф. Илић Марковић.

- 03-037 Sterbebuch 1834–1834 <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/08-Alservorstadt Krankenhaus/03-037/?pg=1>> 3. 7. 2025.
- ALSERVORSTADTPFARRE MKU 1829–1836. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Wien/ Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien / 08., Alservorstadt pfarre, 03-009 Sterbebuch 1829–1836* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/08-alser-vorstadt pfarre/03-009/?pg=1>> 3. 7. 2025.
- DOM- UND METROPOLITANPFARRE ST. STEPHAN MKU 1831–1837. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien / 01., Dom- und Metropolitanpfarre St. Stephan, 03-42 Sterbebuch 1831–1837* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/01-st-stephan/03-42/?pg=1>> 3. 7. 2025.
- ILIĆ MARKOVIĆ, Gordana. CABBA MPKAJIB / MERCAIL SABBAS – MERKALY SZAB-BAS. Arhivalije o životu i smrti. Gordana Ilić Marković, Anna Kretschmer, Miloš Okuka (ur.). *An den Anfängen der serbischen Philologie. Salo debeloga jera libo azbukoprotres von Sava Mrkalj (1810–2010)*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien: Peter Lang, 2012, 103–127.
- ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE WIEN MKU¹ 1823–1832. *Matrikenamt der Israelitischen Kultusgemeinde (IKG) Wien, Sterberegister der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, 1823–1832* <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-8B27-N76?view=index&cc=2028320&lang=en&groupId=M9L5-F9K>> 3. 7. 2025.
- ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE WIEN MKU¹ 1833–1839. *Matrikenamt der Israelitischen Kultusgemeinde (IKG) Wien, Sterberegister der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, 1833–1839* <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-LB27-82X?view=index&cc=2028320&lang=en&groupId=M9L5-F9P>> 3. 7. 2025.
- ISRAELITISCHE KULTUSGEMEINDE WIEN MKU² 1826–1847. *Matrikenbücher der Israelitischen Kultusgemeinde (IKG) Wien, Sterbebuch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, A 1826–1847* <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-L1KJ-H37?view=index&cc=2028320&lang=en&groupId=M9XS-48D>> 3. 7. 2025.
- KIRCHENGEMEINDE ZUM HL. GEORG MKR¹/MKV¹/MKU¹ 1775–1843. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Metropolis von Austria, griech.-orth. Kirche / Wien, Kirchengemeinde zum Hl. Georg, 01,02,03-Aa Tauf-, Trauungs-, und Sterbebuch Abschrift 1775–1843* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/metropolis/wien-kirchengemeinde-zum-hl-georg/01%252C02%252C03-Aa/?pg=1>> 3. 7. 2025.
- KIRCHENGEMEINDE ZUM HL. GEORG MKR²/MKV²/MKU² 1775–1850. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Metropolis von Austria, griech.-orth. Kirche / Wien, Kirchengemeinde zum Hl. Georg, 01,02,03-A Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1775–1850* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/metropolis/wien-kirchengemeinde-zum-hl-georg/01%252C02%252C03-A/?pg=1>> 3. 7. 2025.
- UNSERE LIEBE FRAU ZU DEN SCHOTTEN MKU 1813–1832. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien / 01., Unsere Liebe Frau zu den Schotten, 03-17 Sterbebuch 1813–1832* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/01-unsere-liebe-frau-zu-den-schotten/03-17/?pg=1>> 3. 7. 2025.

UNSERE LIEBE FRAU ZU DEN SCHOTTEN MKU 1832–1840. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien / 01., Unsere Liebe Frau zu den Schotten, 03-18 Sterbebuch 1832–1840* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/01-unsere-liebe-frau-zu-den-schotten/03-18/?pg=1>> 3. 7. 2025.

WÄHRING MKU 1832–1853. *Matricula Online, Fonds / Österreich / Wien/Niederösterreich (Osten): Rk. Erzdiözese Wien / 18., Waehring, 03-05 Sterbebuch 1832–1853* <<https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/18-waehring/03-05/?pg=1>> 3. 7. 2025.

Žarko B. Veljković

PARISH DEATH RECORD OF SAVA MRKALJ: HIS DEATH AND BURIAL

Summary

After professor Gordana Ilić Marković published the city death record of Sava Mrkalj in Vienna, his original, parish death record is published as well in this paper. Continuing with her results, the paper further specifies the facts of Mrkalj's death and burial: He died on August 24, 1833, from infectious pneumonia, that is, from pneumonia, in the infirmary, the so-called Lazaret, within the Mental Hospital, a part of the General Hospital in Vienna. His corpse was not the subject of an autopsy. He was buried (as far as we can tell) a day or two or three after death, probably in the nearby Cemetery in Währing, Vienna. He most likely had an Orthodox funeral service, that is, Orthodox funeral, and was most likely buried in the Orthodox burial ground of the Cemetery in Währing.

Мср Жарко Б. Вељковић
 класични филолог
sapphousatthis@gmail.com

ПОЧЕТАК ЈЕ ЖЕНСКОГ РОДА

(Славица Гароња, *Од Црвенокосе бојиње до слејих ђевачица: Трајом мајтријархата на Балкану и „женској начела” у српској народној ђесми*, Нови Сад: Прометеј, 2023, 403 стр.)

Црвенокоса бојиња је можда и онај најведрији и најраскошнији облик женске еџисџиенције и женској ђринџија на ђилу Балкана.
Славица Гароња

Написана на трагу и у духу најзначајнијих проучавалаца матријархата, Ј. Ј. Бахофена, Е. Нојмана, Е. Гаспаринија, али и истраживача попут Х. Хармана, М. Елијадеа, Д. Срејовића и М. Павловића који су посредно говорили о датој проблематици, несвакидашња студија Славице Гароње *Од Црвенокосе бојиње до слејих ђевачица: Трајом мајтријархата на Балкану и „женској начела” у српској народној ђесми* јавља се као својеврсна рекапитулација читавог ауторкиног научног дела, будући да у себи окупља готово све области којима је Славица Гароња током своје професионалне и књижевне каријере поклањала и још увек поклања своју пажњу. Монографија *Од Црвенокосе бојиње до слејих ђевачица* гледе одабране теме – сурвивали матријархата у српској народној поезији али и у савременој култури и књижевности – отвара српску науку о књижевности ка већ успостављеним светским оквирима проучавања матријархата. Али посреди је далеко више од критичког осврта на постојеће увиде у науци и њихове примене на истраживани корпус – у питању је оригинална студија аутентичних увида и открића, чиме се хоризонт утицаја монографије Славице Гароње шири из њених иницијалних циљних домена – науке о књижевности и фолклористике – на етнологију, антропологију, археологију, психологију, културолошка истраживања, историју религије. Истраживани корпус, а њега чини српско народно песништво као и значајне а махом заборављене или скрајнуте жене-писци 20. века, уместо да целокупни проговор Славице Гароње о матријархалним прежицима зароби у себе, у датој монографији бива отворен према општесловенском наслеђу, чиме студија Славице Гароње постаје незаобилазна у славистичким проучавањима заједничке, народне, песничке баштине. И још један корак даље, монографија о Црвенокосој бојињи српску/општесловенску традицију препознаје као део ширег архетипског, праисторијског и матријархалног поретка, некада преовлађујућег начина друштвене организације, потврђеног на широком појасу од Средоземља и Египта до Крита, Мале Азије, Индије, па чак и Северне Америке (стр. 17).

Састављена из три међусобно најтешње прожета сегмента („Пролог о Великој Мајци”, (стр. 15–91); „Медитеранско-балканска гинекократија и српска народна песма”, (стр. 95–255); „Матријархални прежици у савременој култури и књижевности”, 259–382; уз пропратну монографску апаратуру: предговора „Поводом ове

књиге”, (стр. 7–11); Пописа илустрација, Индекса имена и Белешке о ауторки, (стр. 385–403), студија Славице Гароње почива, како се већ може наслутити, на два кључна појма – матријархату и „женском начелу” (Дати термин ауторка преузима од Лазе Костића, а управо овом песнику и једном од наших раних проучавалаца српског усменог песништва Славица Гароња у својој монографији поклања више пажње). У том смислу, поднаслов саме монографије – *Трајом матријарха на Балкану и „женској начела” у српској народној песми* сасвим јасно успоставља одређену дистинкцију између именованих појмова. Матријархат, како рекосмо, ознака је праисторијског друштвеног поретка, на српском рејону на основу археолошких истраживања препознатог у неолитским насељима „од Тисе и ушћа Саве и Дунава, дуж Мораве до Плочника и Косовског Поморавља” са центром у Винчи (стр. 15). Основну јединицу датог поретка, односно, иницијалну породицу „сачињавали су мајка и дете”, што је „прва људска заједница”, те „[о]божавање жене и њене рођајне моћи је прва религија, прво чудо и култ” (стр. 15). У том смислу Славица Гароња сагледава матријархат далеко шире од једног конкретног друштвеног уређења, те износи и брани тезу о матријархалној подлози свеколике религије и културе човекове цивилизације. Матријархат, може се стећи такав утисак, за Славицу Гароњу постаје модус мишљења, начин артикулације и генерисања света. Отуда, Славица Гароња користи термине као што су ’женско начело’ или ’женски принцип’, којим сасвим прецизно указује да матријархат као такав историјски више не постоји, али да је у виду прежитака, архетипских начела и принципа и даље присутан и да га је и сада могуће открити. Отуда се расветљава и веома успели главни наслов монографије: *Од Црвенокосе богиње до слепих певачица*, у којима се још једном рашчитава померање од дивинизираних и сакралних матријархалних инстанца, од друштва које је Велику Богињу, Велику Мајку, имало у свом религиозном, културолошком и цивилизацијском средишту, до слепих певачица српске народне поезије друге половине другог миленијума нове ере које су, ако се може рећи, на ободима народне епске поезије и даље, архетипски колико несвесно толико и ’живлаво’, чувале у својим песмама изворну женску осећајност и женски доживљај света: „Да ли се нешто сачувало и у усменом памћењу, и у српском језику? Да, зачућујуће мајке. Део велике целине прекривене скрамом заборавља, заборављених значења и култова, лако израћа кроз жилаво сачуване обредне прежитке, које треба ишчитати и истумачити у том кључу – када се јављају чудесна откровења, а многе нелогичности (историје) долазе на своје место” (стр. 16).

Испрва детаљно представивши увиде Ј. Ј. Бахофена (15–28) о томе да је „прво друштвено устројство представљала [...] жена, тачније женски рођајни принцип” (стр. 15), о универзалној материјалистичкој религији „која је владала укупним старим светом” (стр. 17), о смени лунарних богиња соларним јунацима/божанствима, о превладавању принципа дана спрам принципа ноћи, десне стране спрам леве, о грчким божанствима попут Аполона и Атене, у којима се препознаје патернитет без мајке, и Орестовом матрициду, што је за последицу имало препуштање божанствености мајке божанству оца, развијање свести у мушкарцу да његова дивинизираност више не потиче од мајке већ од откривене свести о сопственој очинској улози, Гароња поклања посебну пажњу свадби и свадбеном обреду у којима проналази патријархалне стратегије потчињавања жене, а што указује на још један начин смене некадашњег религијског и цивилизацијског система (стр. 83–91).

Ауторка не заобилази ни истраживања Е. Нојмана (стр. 30–45). Указујући на архетип Великог Женског и његове најснажније еманације кроз Велику Мајку, Славица Гароња истиче да „Велико Женско не само да рађа и усмерава живот у целини, кроз космичке циклусе вегетације, као и ход природе, већ кроз однос Велика Мајка – дете [...] она даје свеживот, али у своје крило и узима натраг (круг рођења

живота и смрти)” (стр. 31). Разложивши култ Велике Мајке на његове симболичке означитеље и делатне домене: посуду, грнчарство, кућу, ограду, капију, стуб, пређење, ткање, пољопривреду (стр. 31–40), ауторка сачињава фундус на основу ког препознаје матријархалне прежитке у српској народној песми.

Увиде Е. Нојмана ауторка поткрепљује и истраживањима археомитолога и лингвисте Х. Хармана о Подунавској цивилизацији у којој је „он минуциозно описао матријархалне женске заједнице” (стр. 46), које је предводила тзв. Владарка – грч. *anassa*, преко чега Харман долази и до могућег имена Велике Мајке – *Asasara*! Значајан број женских фигурина и гинобожанстава дате цивилизације за Хармана су знак да је посреди матријархално и матрилинерано друштво, а све речено ће Гароња потврдити у поглављу посвећеном матријархалним археолошким артефактима, пре свега фигуринама које изображавају Велику Мајку (стр. 59–82).

На основу реченог, Гароња указује на општи процес преживљавања и архетипског опстојавања заборављеног гинобожанства: „Ослабљена Велика Мајка” у митологији, трансформисана је у мноштво женских божанстава, проистеклих из њеног архетипа, које су наставиле да егзистирају кроз најстарије слојеве митске традиције и усменог песништва у културама око црног мора (као и Дунава), и то као ’мајчински духови’ (традиција Богиње мајке код Трачана), водене нимфе код Грка, или виле код Срба и Јужних Словена, богиње са копитом код Руса” (стр. 54), односно: „женски принцип и матрилинеарно друштво преживело је у рецидивима у континуитету до данас!” (стр. 55).

Како је први сегмент монографије био посвећен матријархалној Црвенкоској богињи тако се други отвара поетици слепих певачица српске народне поезије. У првом одељку представивши изворе матријархалних прежитака, ауторка у другом, ако се може рећи – централном делу монографије управо приказује начине на које се дати прежици изнова јављају у српској народној песми. Дати је каталог, наравно, заиста опширан, те захвата мотиве земље, месеца, сунца, односе мајке, сестара и браће, где су жене те које управљају домаћинством и породичним односима, сукобе и победе мушког принципа над женским (стр. 95–121). Илустративна су померања која се сагледавају у транспозицијама матријархалних ратница, од Амазонки, чувара гинекократије (стр. 23–28), преко виле и дели-девојке из народне поезије, до ратница и хероина 20. века, међу којима нпр. предњачи Милунка Савић. У том смислу парадигматични су нпр. стихови: „Ал’ ето ти виле Равијојле! / Једном змијом коња потковала, / Другом змијом коња опасала, / Трећом змијом коња ошибује...” (стр. 112), у којима, осим што се јасно рашчитавља представа жене-ратнице или жене са оружјем, објављене као архитектстуални реликт некадашње Амазонке, јавља се и представа критске богиње која у рукама држи змију, још један матријархални означитељ.

Љубавне, посленичке, обредне песме, као и баладе, које све заједно припадају најстаријим слојевима усменог песништва (стр. 125), препуне магијских и анимистичких веровања (стр. 128), приказују се као оне у којима је ’женско начело’ најсигурније сачувано: „Женско начело тј. принцип, трансформисан дакле, у свеколикој српској народној поезији, а са примарном функцијом у усменој лирици, одржаван је у обредној пракси чије су ’чуварице’ биле најчешће жене. Готово сва обредна лирика у том смислу доживела је трансформацију из старијих (обредних) врста у љубавну лирику, са истоветном поентом – у којој се увек изнова антиципира принцип плодности, тј. рођајно начело [...]” (стр. 126).

Отуда ће ауторка представити читав спектар женских јунакиња српске народне поезије: „1) владарке и властелинке; 2) веренице и мајке; 3) неверне и племените љубе; 4) помоћнице јунацима у невољи – делије-девојке; 5) активне учеснице у двобојима представника две вере (као објекат залог); 6) домишљате (и племените)

невесте; 7) трагичне невесте у сватовској поворци (препад, лепота као коб)”, које се даље разврставају у читав спектар подтипова (ту спадају и Косовка девојка, Мајка Југовића, Мајка Јевросима Хасанагиница, Њемакиња Мара, Деметкиња Мара, Царица Роксанда, Царица Милица, Проклета Јерина) а које све карактерише, како истиче ауторка, „новије наслојавање, на осведечено древни матријархални сиже” (стр. 135), односно, на заборављено и древно женско божанско. Поред тога, посебно у епском песништву, ауторка указује да „превладавање патријархалног поретка поставља жену у тотално подређену улогу, која се догодила истовремено са превлашћу монотеистичких религија – где је Бог искључиво мушког рода – а кроз брак строго нормираног патријархалног типа, који жену чини не само обесправљеном, него, на неки начин, и обезличеном, и креира према новим песничким нормама које фаворизују (мушки) идеализовани тип жене (лепе, ћутљиве, покорне, неприметне) – онакву како је углавном памти и приказује и наша старија писана литература” (стр. 158). Међутим, и поред снажне патријархалне опресије, женски принцип не бива укинут, већ и даље опстојава како у народној песми тако и у несвесном датог колектива који је народну песму неговао, те: „Женско присуство у епици нивелише оштре историјске сударе (верско-националне) и вековне антагонизме присутне на балканском простору, суштински, мушку конфронтацију, али одражавајући *основу женској принцип који се заснива на хуманизму, правди, емпатији, сјајању, женској солидарности и одржавању по сваку цену основној, майхеринској принцип*” (стр. 234, наше подвлачење).

Управо речена квалификација женског принципа, или женског начела, постаје нулти степен говора Славице Гароње о матријархату, женском наслеђу, женском конституисању света, те се на том фону отвара и насловом обећано поглавље посвећено Вуковим слепим певачицама, где ауторка преиспитује стилске карактеристике њиховог песништва (стр. 236–255). Слепа Степанија, Слепа из Гргуревца, Слепа Живана, Слепа Јеца, али и Слепица из Јарка у студији Славице Гароње изнова раскривају своје затамњење женске ликове и унутар њихове поезије ауторка проналази изворну женску осећајност (стр. 241), ако можемо рећи: зачетке женског писма у српској књижевности. Тако ће се управо код ових песникиња и казивачица наћи потресни и трагични лик Косовке девојке (Слепа из Гргуревца), Марко Краљевић се на посебан начин апострофира – „Постављамо питање: каква би била карактеризација највећег епског јунака да га нису (и то у неким детаљима) пресудно обликовале жене? Када жена пева о Марку, та улога јунака, значајно је етички проширена, карактерне црте јунака продубљене, а односи и епилог песме хуманизовани. Какав би уопште био епски лик Марка Краљевића, да га није уобличио женски сензибилитет – нарочито ове три певачице (Степаније, Слепе из Гргуревца и Живане), знатно хуманизујући његов однос према окружењу (нарочито угроженим женама, птицама, животињама, уопштено, нејачи)?”

Представивши у првом и другом делу своје студије ’велики женски свет митолошке основе’, како би то поводом песништва Ђорђа Марковића Кодера рекао Божо Вукадиновић, са друге стране идеолошких и дневнополитичких рабљења и искоришћавања феминистичких поставки (стр. 10), Славица Гароња на аутентичан начин приказује другу, апокрифну или крипто- историју српске културе и књижевности, превасходно народног песништва, у којој је главни актер жена као таква, у свим својим биолошким и социјалним менама – мајка, сестра, кћерка, невеста, али и ратница, путница, научница или списатељица. Управо је ’женско начело’ било услов сачувавања (европске) историје од њеног нестанка, што је финални заклjučак монографије Славице Гароње, оличен у поглављима трећег дела монографије, где се проговара о путопису *Црно јайње и сиви соко* Ребеке Вест (стр. 259–279), међуратним књижевницама попут Љубице Попадић, Марице Вујковић, Љубице

Радоичић, (стр. 280–329), о изузетној поеми Милосава Тешића *Калойера Пера* (стр. 330–351), о хероини Дијани Будисављевић (352–358), о Ле Клезиу и Вонгару у постколонијалној перспективи (359–371), да би све речено добило својеврсно запечаћење или заокружење приказом књиге Евелина Гаспаринија о словенском матријархату (стр. 372–382).

Спрам цивилизације 'хладног разума' и 'ледене интелигенције без душе' (стр. 10) студијом Славице Гароње одзвања носталгија за 'цивилизациом емпатије и саосећања' (стр. 10). *Зашићо Фројда не Бахофен?* – тужно је то питање на које ауторка не даје директан одговор, али непрестано указује на последице таквог цивилизацијског, двадесетовековног одабира – „Можда нам ова сазнања могу помоћи да се снађемо у све хаотичнијој, нехуманијој и неизвеснијој свакодневници савремене цивилизације” (стр. 11). Монографија *Од Црвенкосе бојиње до слејих ђевачица: Трајом майријархата на Балкану и „женској начела” у српској народној ђесми* Славице Гароње суштински је осветлила матријархално наслеђе у српској народној песми, допринесећи ширем разумевању културног и поетског наслеђа Балкана. Ауторка је управо одабрала назначени не и прокрчени пут у изучавању и сагледавању наше европске, медитеранске, словенске, српске цивилизације и културе, налазећи да се на самом почетку тог пута налазила Жена, Богиња црвене косе.

Др Ђорђе М. Ђурђевић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
djordje.djurdjevic@filum.kg.ac.rs

UDC 821.163.41-1.09:398]:305-055.2

<https://orcid.org/0009-0009-8368-7242>

Примљен: 13. марта 2025. године

Прихваћен: априла 2025. године

ДУБРОВНИК, КРОЗ АНТИЧКИ ДУРБИН

(Гордана Покрајац, *Одрази античке митологије, историје и књижевности у дубровачкој барокној поезији*, Београд: Мирослав, 2024, стр. 277)

Свако разматрање дубровачке књижевности у савременом контексту нужно отпочиње жалосним констатацијама њеног неповољног друштвеног и политичког статуса, као и једнако поражавајућим бројним стањем истраживача који се интересују за неколико векова овог бујног стваралаштва. Ипак, описане тешкоће доприносе кристализацији најревноснијих и најпреданијих научника, који на датом пољу бриљирају, чинећи саме врхунце српске науке о књижевности. Вишегодишњи рад Гордане Покрајац неизоставно се мора посматрати као културно прегалаштво првога реда, што адекватно репрезентују три до сада објављене монографске публикације, као и најновија, четврта ауторкина књига *Одрази античке митологије, историје и књижевности у дубровачкој барокној поезији*. Монографија представља природан наставак два ранија истраживања посвећена изналажењу античких мотива у поезији дубровачке ренесансе, при чему мислимо на књиге *Најстарији дубровачки ђејтаркисити и античко наслеђе* (2012) и *Античке рефлексije у ђејтаци и ђејзији дубровачке ренесансе* (2016), док се контактом између епоха, али на плану драме, бавила и у књизи *Од Хекубе до Ајшаманија: ка изворима дубровачке ренесансе*.

сне iпpaгeдиje (2010). Померањем тежишта са ренесансе на барок, Гордана Покрајац обухвата читаву песничку традицију старог Дубровника, мапирајући њене покретачке елементе. Трагање за утицајима и суптилним рефлексјама потеклим из класичних књижевности уродило је плодом, како Злата Бојовић у рецензији књиге лепо примећује, „у свим елементима дубровачког песништва (поетика, теме, мотиви, песнички стил и израз)”.

Монографија *Одрази античке митологије, историје и књижевности у дубровачкој барокној поезији* састављена је из три поглавља, којима претходе уводно и закључно разматрање, као и импозантан именски регистар. Прво поглавље сачињава један текст, са јасном тежњом ка хронолошком и стилском мапирању периода о коме се говори, што се рефлектује и у наслову „Књижевни оквири Дубровника у време барока”. Овај фрагмент књиге представља преглед барокне поетике, дат кроз обрађивање основних постулата епохе, чиме се дубровачки барок може довести у везу са сродним тенденцијама широм Европе, сугерисаним посредством цитиране литературе. Наредна два поглавља могу се посматрати као својеврсна енциклопедија античких реминисценција и одраза, који свој живот настављају у дубровачкој барокној поезији, при чему се најпре разматрају тематско-мотивске блискости, а потом и паралеле са капиталним ауторима грчке и римске књижевности. Крај трећег поглавља унеколико излази из назначеног оквира, са пријатним додатком у виду разматрања заступљености других дисциплина, најпре Платонових филозофских начела, чему следе „Барокни доживљаји ликовних тема”. Двострука оптика која подразумева мотиве, а потом и ауторе кроз чија дела се митске теме и образци учвршћују и популаризују, одговара својеврсном калейдоскопском погледу на дубровачку поезију, кроз Аристотелов, антички дурбин.

Истраживачки приступ ауторке је усавршен, што је лако увидети већ на плану организације поглавља публикације. Уколико бисмо књигу *Најстарији дубровачки iпeтpaркисии и античко наслеђе* посматрали као скуп есеја, обједињених сродном тематском равни, онда *Античке рефлексје у iпoeтиици и iпoeзији дубровачке ренесансе* и *Одрази античке митологије, историје и књижевности у дубровачкој барокној iпoeзији* јесу прави примери књижевноисторијских и херменеутичких монографија. Приступ пронађеним паралелама је унеколико измењен у односу на раније књиге, те поднаслови носе називе према карактеристичним античким темама (рецимо, „Бах и Аријадна”, „Carpe diem” или „Љубав–Венера–Купидон”) и песницима („Архије”, „Пиндар”, „Публије Овидије Насон” или „Кај Валерије Катул”). Будући да су у монографији из 2016. године поглавља била одређена дубровачким писцима, унутар чијих поетика је трагано за античким реминисценцијама, јасно је да је дошло до извесне промене перспективе. Описаним приступом, дубровачка барокна књижевност посматра се као јединствен корпус грађе, која успоставља контакт са ранијом традицијом, задржавајући своју интегралну структуру. Формални аспект монографије, самим тим, одговара идеји да је антика тек један од аспеката конципирања барокне поетике.

Трагање за античким узорима подразумева како грчку, тако и римску традицију, при чему је истраживачки фокус овога пута постављен на поезију, иако је антика „присутна у драмама и еповима” (8) дубровачке књижевности. Специфичности компаративног сагледавања дубровачке поезије откривају се у мноштву утицаја који барокна поетика акумулира, попут средњовековне религиозности, ренесансних мотива који се преносе и(ли) пародирају, потом италијанске књижевности и усмене, народне лирике. У таквом поетском систему, тешко је разлучити порекло одређеног мотива, као и пратити линије његовог преобликовања у новом окружењу. Гордана Покрајац крчи путеве кроз описану шуму симболике, називајући барокну

лирику „екстровеертном” (10) и посматрајући је као огледалски „одраз античких рефлексија о судбини/срећи, смрти, пролазности, несталности и свести о човековој несигурној позицији на овоме свету, неодвојиве од трагичког осећања живота својственог хеленизму” (11). Ауторка показује пуно разумевање за барокни „израз неодвојив од интелекта” (15), начине изградње кончета, принципе барокног медијализма и другачију концепцију времена, прихватајући и бранећи барок као легитимну, вредну књижевну епоху, што је само по себи драгоцено.

Поглавље посвећено „Античким темама и мотивима у дубровачкој барокној поезији” окупља песнике као што су Хорације Мажибрадић, Џиво Гундулић, Џиво Бунић, Антун Кастратовић, Франо Геталдић, Антун Глеђевић, Стијепо Ђурђевић, Игњат Ђурђевић, Владислав Менчетић и многе друге који творе корпус барокне поезије. Витализам барока нарочито је приметан у мотиву сензуалне, путене љубави, „за коју су везани мотиви лепоте, жене, као и богиње Венере и њеног пратиоца Купидона са славним оружјем” (43), што чини подлогу готово читаве дубровачке лирике. Љубавна поезија функционише као простор на коме се опредељују други заступљени и преобликовани мотиви, од судбине, среће, златног доба, муза, па све до античких певача, предела и богова. Доминација љубавне тематике потенцијално је утицала и на визуелни идентитет монографије, будући да на корицама наилазимо на Риминалдијеву слику *Amore vincitorem*, односно, представу Купидона са карактеристичним луком и стрелом, али и музичким инструментима, партитурама и оружјем, те је идеја непобедиве љубави (*Amor omnia vincit*) доведена у везу са уметничким стварањем, којим једнако овладава. На наредним страницама, Фортуна се поистовећује са барокним мотивом кола среће, односно превртљивости људске судбине, док се хеленско трагично осећање живота транспонује у свест о пролазности и смрти, при чему се паралеле множе и усложњавају. Чини се да је најупечатљивији аспект компаративног посматрања сродности тематских оквира управо християнизација античких тема и мотива. Тако се Феникс антистетички посматра спрам грешног свештеника (81), идеја *aurea aetas* се сагледава кроз рајску призму (76), а средиште великог точка у покрету бива Бог, коме је потчињена Фортуна (72), чиме долази до инвентивне надградње преузете традиције. Према речима ауторке, „песнички Хеликон је све мање пружао ескапизам ствараоцима узнемиреног духа, а њихова лирика је у све већој мери била у служби идеја барокног времена” (104).

Треће поглавље, „Одрази и утицаји грчких и римских аутора” настоји да обликује панораму античких аутора у поезији дубровачког барока, имајући у виду популарност оригиналних и преведених дела, као и заступљену традицију писања на латинском и грчком језику. Примат се даје римским књижевницима, превасходно услед општеприхваћене тезе да је „ренесанса била ближа хеленистичкој литератури, а барок латинској” (109), са важном напоменом да се обема традицијама посвећује истраживачка пажња. Када је реч о грчким песницима, разматрају се утицаји које на песнике остављају Архије, Псеудо-Теокрит, Пиндар, Теокрит, Анакреонт, Лукијан и Мосхо, док су од римских аутора заступљени Публије Овидије Насон, Публије Вергилије Марон, Квинт Хорације Флак, Албије Тибул, Секст Проперције, Кај Валерије Катул, Децим Јуније Јувенал, Марко Валерије Марцијал, Папиније Стације, Клаудије Клаудијан и Калпурније. Стваралачка мимеза античких аутора приметна је у позајмљивању описа, рефлексија, песничких слика, орнаментике, фразе или општих места (255), чиме барокни песници не исказују само уважавање културне прошлости, него и доживљај исте као активног, вредног дела конципирања садашњости. Овидије се показао као далеко најинспиративнији антички аутор, који је пријемчив дубровачким лиричарима како због игривости *Meihamorfoza*, тако и као аутор провокативних и ништа мање интересантних дела *Љубави*,

Умећа љубави и Лека од љубави. Гордана Покрајац изналази стваралачке пандане Мажибрадићеве *Јеђуике* у Овидијевој чаробници Дипсади (122), потом поетске паралеле у приказивању остареле Хелене, између *Мејшморфоза* и Бунићевог *Пландовања* (131), као и сродност у тематизацији града као птице Феникс (140) и пребројавању природних лепота, као поступку лакшем од обједињавања свих умних људи и великих песника који одликују одређени простор (158). Интересантно је да поглавље посвећено римским и хеленским песницима изнова враћа у свест подударности у варирању тематско-мотивских образаца, те до изражаја долазе и они мотиви који су претежно везани за стваралаштво појединачних песника. Примера ради, слике Троје у пламену спајају Франа Бобаљевића, Кука Старијег са призорима из Вергилијеве *Енеиде* (187), док се Игњат Ђурђевић доводи у везу са истим аутором преко мотива рањеног јелена и кошуте (192), а Џиво Бунић и Проперције испољавају сродност приликом критиковања женског улепшавања и кићења (217). Монографија Гордане Покрајац, као што смо могли да видимо, обилује путоказима ка недовољно истраженим темама и релацијама које је потребно освестити и продубити, зарад потпунијег сагледавања и разумевања поезије дубровачког барока.

* * *

Монографија *Одрази античке митологије, историје и књижевности у дубровачкој барокној поезији* Гордане Покрајац представља изузетно вредан истраживачки подухват, који плени енциклопедијском ширином обухваћене грађе, тематских и мотивских поља, као и филозофских, историографских и митолошких рефлексија сумираних у делу грчких, римских и дубровачких песника. Трагање кроз путеве неговања античког наслеђа у дубровачкој поезији показало је нужност синтезе различитих елемената у конципирању барокне поетике, што и јесте највећа вредност посматране књиге. Допринос античких рефлексија показао се као суштинска, неодвојива компонента обликовања барокне књижевности, која би се у наредним истраживањима засигурно могла применити и на друге видове стваралаштва старог Дубровника, али и искористити зарад указивања на споне са бароком континенталног стила. Праћењем додира са античком, усменом и средњовековном књижевношћу конституишу се одлике барока, који је „асимиловао оно што је представљало културну баштину прошлости и оновремену реалност” (261) у бисер неправилног облика, али истинског сјаја.

Мрр Ленка С. Насџасић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Истраживач приправник
lenanastasic@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09”16/17”
<https://orcid.org/0009-0008-9755-7919>
Примљен: 26. марта 2025. године
Прихваћен: априла 2025. године

НОВО ОТКРИЋЕ АРЕОПАГИТИКЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Др Биљана Турањанин Николопулос, *Созерцања (Византијска ђојка романа 'Ојсага цркве Св. Сјаса' Горана Пејровића)*, Задужбина Андрејевић, Београд 2024

Биљана Турањанин Николопулос је лектор српског језика на Одсеку за руски језик, филологију и словенске студије на Филозофском факултету у Атини (Национални каподистријски универзитет), али су њени научни радови и прикази такође драгоцени допринос српској науци о књижевности. Монографија *Созерцања (Византијска ђојка романа 'Ојсага цркве Св. Сјаса' Горана Пејровића)* проистекла је из њене докторске дисертације *Интертекстуално раслојавање романа 'Ојсага цркве Св. Сјаса' Горана Пејровића – контекст 'Библије' и средњовековне књижевности у насјави*, коју је одбранила 2015. године под менторством проф. др Оливере Радловић на Филозофском факултету у Новом Саду. Ауторка је представила превасходно научне резултате њеног истраживања, са јасним и директним фокусом на елементе (српско)византијске културе и духовности, допуњујући поједине сегменте дисертације новим увидима, али и секундарном литературом о писцу, која је публикована у међувремену, рачунајући и његове најновије романе.

Књига је концептирана у осам већих поглавља, која прате сажети на српском, грчком и енглеском језику, као и Напомене, Библиографија и Индекс појмова и имена. Прво поглавље носи поетски наслов „Иако прође, Византија и даље цвјета и плодове доноси“, које је подељено на три мање целине „Наративи о средњем вијеку кроз историју српске књижевности“, „Културни идентитет изнад Истока и Запада“ и „Српсковизантијско наслеђе и роман *Ојсага цркве Св. Сјаса*“. Биљана Турањанин Николопулос констатовала је да се у српској књижевности запајају „сва четири наратива о средњем веку“ (архаични, романтични, модерни и нови наратив), о којима је писао Лејдулф Мелве у студији *Шта је средњи век?*, не би ли потврдила хипотезу концизним освртом на однос према средњовековном наслеђу кроз епохе и стилске формације, који је поентиран Павићевим виђењем средњовековља као „преласка са локалне на универзалну причу и поновно уписивање у европски контекст без губљења сопствене самосвојности“. Када је реч о односу према Византији, осветљен је кроз призму најпре поимања у савременој грчкој култури кроз „питање припадништва Истоку или Западу“, али и проблем западњачког стереотипа о „ретроградној припадности источњачком црквеном фону“, те, коначно, српсковизантијској синтези.

Друго поглавље „Византијска философско-теолошка мисао“ може се одредити централним и, дакако, изузетним интерпретативним читањем романа Горана Петровића. Чине га четири целине: „Дјело Псеудо-Дионисија Ареопагита“ (подељено на Небеску јерархију, Серафиме, Херувиме, Престоле, Господства, Силе, Власти, Начелства (начала), Арханђеле и Анђеле), „Земаљску (црквену) јерархију“ (Крштење и Евхаристија), „Катафатичко богословље“ и „Апофатичко богословље“. Дело Псеудо-Дионисија Ареопагита, како је наглашено, превео је Србин, старац Исаија још у 14. столећу, а чини се пресудним за разумевање романа *Ојсага цркве Св. Сјаса*:

„у свом дјелу ‘О небеској јерархији’ Псеудо-Дионисије наводи девет чинов ањела распоређених у три тријаде. [...] Он први даје класификацију према којој ће композицију *Oisage* саобразити Горан Петровић. *Oisage* је подијељена у девет ‘књига’, а свака од њих је названа према једном ањеоком реду, почевши од серафима који су најсавршенији, те стога и најближи Богу, а завршивши се са ањелима који су најближи људима. Свака књига се, потом, разлистава у дане чији број опада како се развија радња романа“.

Свако је, дакле, поглавље романа протумачено кроз Псеудо-Дионисијеву класификацију, са конкретним наглашавањем препознатих релација и њихове функције. Евхаристија и крштење, пак, који се јављају на почетку и крају, важне су значењске тачке које учествују „у конструкцији романа”, а „Бог коме стреме људске тежње у роману ипак није *Deus Absconditus*, како је то раније изречено, иако повремено изгледа одсутан из дешавања”. Занимљив је уочен дијалог Горана Петровића са Псеудо-Дионисијем, који се тиче бројних детаља и готово бравуросних интеретекстуалних пасажа, а његов значај исцрпљује се у уношењу „елемената неоплатонизма”, из којег се развио исихазам, што добија утемељење када се има у виду да писац у роману рачуна са „цијелом философијом исихије”.

Треће поглавље „Византијска естетика” грана се на поделе: Лијепо (прекрасно, дивно), Свјетлост, Символ и слика, Канон, Интериорна естетика (*Aesthetica Interior*) и Византијска естетика наспрам савремене естетизације. „Персонификована љепота” скопчана је са јунакињом Дивном Тановић, Богдановом супругом, те су њих двоје оличење „Љепоте и Доброте”, који су у односу „божанског ероса” као у *Пјесми над ђјесмама*, како је протумачио Григорије Ниски. Етимолошка блискост између дивног и сјајног води ка „лучезарности” *Oūsage*, тј. потврђивањем романа „књигом светлости и обасјања”, јер светлост не само да „омогућава остварење љепоте”, већ „претвара нелијепо у лијепо”. Прекрасно, светлост, слика и символ се „ослањају на учење Псеудо-Дионисија Ареопагита, односно на *ΰαιρησις* и *εστῆσις*”, док „*интериорна естетика* слиједи разматрања познијих теолога, а у највећој мјери Симеона Новог Богослова”.

У четвртој поглављу дати су различити аспекти времена, који су типолошки препознати кроз сегменте о светом, историјском, времену сна, разбијеном и кружном времену. Најпре се даје функционалан увид о временским одредницама које прате темпорални ток романа, који се „рачва у анђеоске књиге”, а оне у дане, „који не означавају дневни принцип, већ хронолошку мјеру од двадесет четири часа, те се додатно уситњавају кроз романескне приче о Жичи, средњовјековном Цариграду и српској савремености. Осам до девет романескних *књија* састоје се од пет поглавља-дана”. Свето време је најдиректније омеђено Васкрсом и празницима који следе: Заклопита субота, Побусни понедељак, Ђурђева субота, На две седмице пред Благовести, Руса среда, Зелени четвртак, Водена субота, Светли уторак, Заклопити уторак. Знакове историјског времена прати иронија: „Тако се година првог пада Константинопоља иронично смјешта у *Anno Domini* 1204.”, време у сновима прати сопствену логику и ритам, а Богдан спаја „историјско и литургијско време”. Распарчаност времена повезана је за мотивом прозора, тј. „жичких видика”, а кружно време се манифестује посредством часовника („пежоратива времена”), телевизора, савремености као „времена рђаве судбине” и неописан Спасовдан.

„Средњовековна библиотека” је целина која је сегментирана на: Библијски корпус, Средњовјековну полицу, Образ византијски и Петровићево плетеније словес. Библијски корпус чине *Књија ђорока Исаије*, *Псалми Давидови* и *Четвороеванђеље* уз наводе из *Сѣарої* и *Нової заветѣа*. На „средњовјековној полици” су *Васкрѣњи канон Св. Јована Дамаскина*, Григорије Цамблук, верзије романа о Александру Македонском, Данилови *Живоїи краљева* и *архиеїискоїа срїских* уз изневеравање „жителијног текста” у појединим детаљима, те *Фисиолог*. Византијски жанрови у важној мери су обликовали роман Горана Петровића (житија, слова, родослови, плачеви, повести, записи, повеле), а Биљана Турањанин Николупулос је лепу аналитичку пажњу посветила загонеткама. *Оїсага* је истовремено и „цариградска хроника”, изграђена на темељима сведочанстава Никите Хонијата, Роберта од Кларија и Жофроа Вилрадуена, уз фикционалну „хронику о хроници” Никите Не-

познатог. Лајтмотиву пчела посвећена је посебна пажња у светосавским оквирима, а плетеније словес један је од стилских одлика византијске културе, уз теолошко-филозофски, естетички, литерарни, идеолошки план.

Аспекти Петровићеве поетске фантастике концентрисани су на чудо, икону као место изображеног, ониричку фантастику, фантастичну стварност и језик поетске фантастике. „*Ареопајитијски списи*” повезани су са „метафизиком иконе”, а икона је не само „чудо вере” према Павелу Евдокимову, већ битно одређује и самог човека у Литургији и есхатону. Како су „темељи византијске државе хеленска култура, праволавна вјера и римско право”, пажња је посвећена и овим аспектима у *Ојсаги*, као и „средњовековном реализму” преко „материјалног оваплоћања симбола”, попут браде и анђeosког пера.

Најпосле, у завршном поглављу „Исток и Запад” разлистане су интерпретативне јединице: Србија на међи, Енрико Дандоло и нечастиви, Латини и Антихристов број, Латинске и византијске хронике у *Ојсаги*, *Ојсага цркве Св. Сјаса* и *Баудолино*, Постмодернистичка иронија, Латински цитати, Источни и западни прозори. Запад је представљен као „топос адорације тијела и гријеха, те тако ствара наглашен опозит византијском Истоку који се одликује духовношћу, трансценденталношћу и врлинским настојањем ка небеском”, посебно кроз плотски однос Стефана Првовенчаног и Ане Дандоло. Такође, из упоредне анализе *Ојсаге* и *Баудолина* Умберта Ека проиходи да је „плач чувеног византијског хроничара” (Никитино „риданије”) једна од најважнијих линија пресека и културолошке разлике између Истока и Запада. Екова позиција рачуна са западњачким стереотипима о Византији, у овом случају „византијској реторичности као извјештачености”. Латински цитати имају илуминативну функцију. Први је цитат из рукописне збирке *Carmina Burana*, а други је из Библије.

Из језгровитог закључка издвајају се најкључнији научни доприноси монографије Биљане Турањанин Николопулос, које можемо именовати „новим открићем” *Ареопајитијике*” у српској култури, оквирима литургијског времена као „предворја вјечности” и издвајањем *Ојсаге* као једне „од најзначајнијих књига боготражитељства цјелокупне српске књижевности”. Ауторка је скруполозно и педантно уобличила рукопис, чувајући се труизама, таутологија и непотребног вишка текста. Иако је докторска дисертација *Византија у српској постмодернистичкој прози* (Борислав Пекић, Милорад Павић, Горан Пејровић и Радослав Пејковић) (2013) Марине Канић тематски врло блиска монографији *Созерцања*, научни резултати су унеколико другачији и треба констатовати да књигу Биљане Турањанин Николопулос можемо осматрати као самосвојно ново читалачко *тиховање* над романом-иконом Горана Петровића.

Др Јелена Ђ. Марићевић Балаћ
Универзитет у Новом Саду
Одсек за српску књижевност
mitojelija@gmail.com

UDC 821.163.41-31.09 Petrović G.
<https://orcid.org/0000-0002-9590-0305>
Примљен: 26. марта 2025. године
Прихваћен: априла 2025. године

ШТА ЈЕ, У СТВАРИ, (ЗА)ПИСАО БРАНКО?

(Бранко Радичевић, *Изабрани рукописи*, приредио и коментаре написао
Ненад Николић, Матица српска, Нови Сад, 2024, 233 стр.)

После запажене монографије *Бранко, романтичарски ђесник* (2022), затим исте године приређених изабраних песама Бранка Радичевића (*Песме* 2022), где су педаантном провером првих књишких и часописних издања коначно утврђени основни облици појединих текстова, очекиван је био пут да се проф. др Ненад Николић упусти у још један замашан подухват те приреди факсимилно издање *Изабрани рукописи* Бранка Радичевића.

Одмах треба нагласити да *Изабрани рукописи* Бранка Радичевића (1824–1853) из приређивачког пера Ненада Николића представљају велику драгоценост за српску текстологију, историју књижевности и уопште за српску културу. Први пут на једном месту, у луксузном издању Матице српске, а у новопокренутој едицији *Факсимил* (уредник проф. др Зорица Хацић Радовић), концептуално замишљеној да се у њој објављују вредни рукописи српских писаца, сусрећемо се са факсимилно приређеним значајним песничким делима чувеног српског романтичара. Реч је о оним песмама које представљају „почетак и суштински завршетак Бранковог романтичарског певања“ (стр. 28), при чему се наравно издвајају две велике поеме српског романтизма „Туга и опомена“ и „Луди Бранко“ / „Безимена“. Поред њих донети су и рукописи три краће песме: „Песма Његошу“, затим песма познатија под насловом „Укор“ – [„Де си душо де си рано“] и на крају песма, познатија под насловима „Болесникова тужба“ и „Болесников уздисај“ – [„Је л то данак кад му ведла нест“]. Такође, у склопу овде објављених писама оцу Тодору дате су и неколике верзије раних Бранкових песама из његове прве збирке. Сва грађа похрањена је у Библиотеци Матице српске.

Књига је подељена на седам целина. У првој је обједињена књижевноисторијска и општа текстолошка студија, под насловом „Романтичарски песник и његова рукописна оставштина“. Њен уводни део организован је према књижевноисторијском принципу: доноси се пишева биографија, обogaњена новим, у међувремену откривеним појединостима, па се потом разматра рецепција Бранковог песничког опуса (Ј. Скерлић, П. Поповић, М. Кашанин, С. Марић, Д. Живковић и др.), што употпуњује приређивачева интерпретација изабраних песама. У другом делу уводне студије Николић се детаљно бави историјатом Бранкове рукописне заоставштине, текстолошким проблемима (генеза аутографа, њихово касно објављивање, мењање, цензурисање, губљење појединих рукописа, рад претходних приређивача итд.).

Централни део књиге заузима Радичевићева рукописна оставштина донета у хронолошком поретку. На првом месту су четири Бранкова писма оцу Тодору (три из 1844 а четврто из 1846), затим поема „Туга и опомена“, па „Песма Његошу“, потом поема „Луди Бранко“ / „Безимена“ и „Две познице“ ([„Де си душо де си рано“], [„Је л то данак кад му ведла нест“]). Завршни одељак припада приређивачевој текстолошкој студији „Бранко по рукописима, данас“.

У уводној студији Николић детаљно наводи чудне путеве како су се ови аутографи проналазили, па губили, а неки су, по свему судећи, и уништени, па затим како су приређивачи, Бранислав Миљковић и Миливој Павловић (1924) цензурисали поему „Безимена“ и песму [„Радост и жалост“], штитећи Бранка од њега самог итд. У том делу Николић оправдано издваја драгоцен истраживачко-текстолошки рад књижевног историчара Војислава И. Илића који се више година бавио историјатом Бранкових рукописа, тиме како су они ишли из руке у руку истраживача, те се и

том приликом губили. Нажалост, и у новије време су загубљени поједини рукописи (последњих петнаест строфа „Безимене“ и аутограф песме [„Радост и жалост“]), што је утврдио Душан Иванић приређујући критичко издање 1999.

После Тодора Радичевића, Бранковог оца, који је штампао синовљеве необјављене рукописе у Темишвару 1862, први приређивач Тихомир Остојић, који је и располагао најпотпунијом грађом, није успео да доврши посао и објави књигу за живота. Спремио је између осталог (нецензурисане) рукописе „Безимене“, песме „Радост и жалост“, „Туга и опомена“ и др. па су оне штампане тек 1923. у издању књижара И. Ђ. Ђурђевића. То издање није добило узоран критичко-приређивачки лик какав му је предодредио Остојић.

Кад наново расветљава чудне путеве скривања и губљења Бранкове заоставштине, слободнији однос приређивача према ауторској вољи, Николић наводи белешку Милана Савића где он тврди да су рукописе дуго година држали код себе, рођак др Бранко Стефановић и Антоније Хацић, лишавајући тако српску културу драгоцене песничке баштине (Савић посебно алудира на прву, дужу верзију песме „Кад млидија умрети“).

Поводом тога што су приређивачи дописивали интерпункцијске знакове у Бранкове песме, посебно у оне из рукописа следећи савремену правописну норму, Николић упозорава и подсећа да се „песничка реченица не мора држати стандарног правописа“ те да је „за њу често баш одступање од њега изузетно важно“ (стр. 25). Другим речима, у поезији је интерпункција од пресудније важности за тумачење него што је то у приповедној прози и драми, и то се стално мора имати у виду.

Уводна студија употпуњена је и деловима интерпретације о песничком Ја преузетим из приређивачеве монографије *Бранко, романџичарски ђесник*. Николић оправдано сматра да је и у овој књизи потребно да се посвети анализи песничког Ја у контексту приређених рукописа. Указује на битну разлику, постојање *јрађанској* и *романџичарској* песничког Ја. „У Бранковом песништву јасно се разликују песме писане у традицији грађанске лирике [...] и романтичарских песама. Разлика међу њима уочава се пре свега по два различита песничка Ја.“ (стр. 17). Значајно је и опажање да се оно што је „најдубље и најаутентичније у Бранковим песничким Ја опире завршености“, те да је управо то кључан разлог зашто су његове „најбоље поеме и песме остале недовршене, у рукопису“ (стр. 21). А разлог те недовршености налази се у том незавршеном унутрашњем кретању песничког Ја.

Почев од одељка „Писма оцу“, у сваком се дају опште (пре факсимила рукописа и рашчитаних текстова) и посебне текстолошке напомене (иза рашчитаних факсимила), обогаћене и интерпретацијом важних поетичких тежишта свих текстова. На тај начин текстолошки рад добија на пуној научној сврховитости.

У првом одељку „Писма оцу“ Николић нас поново упућује у истраживачки рад Војислава И. Илића који је годинама, детективски радио на проналажењу Бранкових писама (како су се она чувала, како су поступали приређивачи Миљковић и Павловић и др.). Уз обавештење да се у овом издању донета четири писма чувају у Матици српској (а неке њихове странице и одвојено у заоставштини Павла Поповића) и уз навођење сигнатура, Николић указује и на њихов текстолошки и књижевноисторијски значај. Наиме, у њима је Бранко оцу Тодору слао и прве верзије и одломке својих песама („Драги“, „Молитва“, „Циц!“). Веома је занимљиво прво писмо где му Бранко саопштава концепт и шаље поједине строфе своје касније чувене поеме „Ђачки растанак“, те друго писмо где је неколико сонета протозерзије поеме „?“. У писмима су дате и песме које Бранко није штампао, а међу њима и аутопоетичка „О красна ти певања сјајна висо“. Николић сугерише да ће се праћењем начина исписивања аутографа писама читаоцима пружити прилика да наслуте различита песникова расположења, о чему ће он детаљно расправљати и у завршној

текстолошкој студији „Бранко по рукописима, данас“. У посебним напоменама првог одељка приређивач пружа прецизнија обавештења о аутографима, изузетно важне текстолошке анализе и интерпретације песама упоређујући, рецимо, из првог писма одломке ране редакције, под првобитним насловом „Опроштај од Карловаца“, са коначном редакцијом „Ђачки растамак“, затим одломке сонета из другог писма који ће прерасти у поему „?“.

Други одељак припада поеми „Туга и опомена“. Уводни општи текстолошки и књижевноисторијски део обавештава нас о генези рукописа, датирању, песничким замислима, месту чувања и сигнатури. Овде нас приређивач упозорава да њен познати облик, успостављен у издању Миљковића и Павловића, заправо није њен канонски лик. О томе он педантно расправља у посебним напоменама. Један од важнијих текстолошких резултата јесте и прецизно рашчитавање, као и тумачење познатог стиха 44. строфе: „Ње више нема – то је био звук“, где Николић јасно показује да такав облик Бранко *није* записао него у коначном облику он треба да гласи: „Ње више нема, то су били звук“ (стр. 119, 138–139). То само донекле изненађује с обзиром на рекцију реченице која је заправо плод и промене поетичке замисли а не само исписивања нових верзија (делова или целих стихова), јер је Бранко желео да потцрта симболизацију речи звук (у претходној верзији облик стиха је гласио: „Ње више нема, то су били звуци“). Из тог разлога свако наредно објављивање поеме „Туга и опомена“ према Николићевом издању, где је утврђен њен основни текст, мора пратити и прецизна напомена уз овај стих (или у фусноти испод или у критичком апарату).

Трећи одељак припада „Песми Његошу“, где Николић поред текстолошких, књижевноисторијских обавештења, сигнатуре под којом се чува у Рукописном одељењу Матице српске, даје и убедљива тумачења појединих стихова и доказује да је она заправо својерсно извињење црногорском владици поводом појединих критичких места из Радичевићеве раније објављене песме „Пут“.

„Луди Бранко“ / „Безимена“ налази се у четвртм одељку. Такође и овде, у уводним напоменама Николић разматра генезу рукописа, датирање строфа, текстолошко стање аутографа (број прецртавања, измена, алтернативна решења, колебања око неких облика речи), степен завршености њених делова (прва целина је с поетичког становишта завршена, од друге постоје тек четири строфе, а ни трећа није заокружена) и наводи сигнатуру под којом је похрањена у Рукописном одељењу Матице српске. Изузетно је важно, што је и у темељу Николићевог текстолошког истраживања и утврђивања основних текстова Бранкових песама, кад доказује да Радичевић јесте познавао правилну употребу интерпункције. Он аргументује тај закључак и тиме да је Бранко поједине строфе преписао у писму Ђури Даничићу где је, уз понеку промену речи, додао правописне знаке којих, уз понеке изузетке, нема у Бранковим рукописима (стр. 150). Ипак она је остала недовршена, јер је он и накнадно уносио промене у поему која је могла прерасти у роман у стиховима. Како Николић запажа: „Бранко је око једноставног заплета стварао слику света која од 'Лудог Бранка' чини протороман, у којем су реалије тадашњег Беча искоришћене ради представљања особености човека одређеног животом у западном граду“ (стр. 150). Уз сваку целину ове значајне романтичарске поеме, приређивач пружа нове интерпретативне увиде, што истраживачки оплеменењу текстолошки рад. Драгоцено је када се уз разматрање генезе текста, његових варијанти и верзија, приређивач зналачки упусти и у природу тих ауторових интервенција, крене у потрагу за њиховим смислом, те и у контексту тумачења добро процени шта нам измене доносе, које су релевантне и са текстолошког, као примарног, али и са поетичког становишта.

Нажалост, и Николић је после детаљне потраге, прегледа фондова Матице српске констатовао да су изгубљене последње строфе (од 128. до 142), те је био принуђен да их донесе према издању из 1923. које је приређено на основу грађе Т. Остојића, дакле без цензурисаних места чиме су прибегли Миљковић и Павловић 1924.

Пета целина „Две познице“ затвара факсимилно издање *Избраних рукописа* Бранка Радичевића, где Николић доноси песме [„Де си душо де си рано“] и [„Је л то данак кад му ведла нестало“], уз основне текстолошке податке о месту чувања, првом објављивању у издању из 1923. рађеном према припремљеној грађи Т. Остојића. Николић веома опрезно поступа, па иако су ове песме познатије под тим неауторизованим насловима (прва преименована у „Укор“, како ју је насловио још Бранков отац у издању *Песме III*, а друга у „Болесникова тужба“ / „Болесников уздисај“), он се опредељује да их приређивачки именује према њиховим почетним стиховима стављеним у изломљене заграде. У маниру претходних целина, Николић и ову у завршним напоменама оплемењује укрштајем текстолошке и књижевноисторијске анализе.

Како се и очекује од издања овог типа, на левој страници је дат оригинални рукопис / аутограф, а на десној је ишчитан текст и то у пуном облику, без издавања текстолошких коментара у простору фусноте. Приређивач је овом приликом разумљиво одустао до сложенијег, дипломатичког издања где би се у посебном одељку (апарат издања) издвајале верзије (прецртана и дописана места стихова која су ионако видљива, јасна у овом избору факсимила), јер је циљ приређивања „олакшати препознавање шта је Бранко писао и шта је, после свих измена, била његова последња воља“ (стр. 28), те да на тај начин издање буде приступачније ширем кругу читалаца. Разлика је само у томе што се Николић определио да у случају рашчитавања позних рукописа донесе све варијанте када оне нису прецртане, али не у засебном одељку него на истој десној страници где је у целини рашчитан аутограф, тј. у истом реду су рецимо коначна и претходна, напуштена верзија стиха. Таквих случајева је тек неколико. (Од велике је важности, што Николић и чини, да приређивач на основу грађе, као и циља издања пажљиво одмери изабрана текстолошка решења и јасно их образложи.) Оно што подиже углед сваком научном издању јесте и број рашчитаних писаљком забрљаних места / речи и синтагми које су подробно прецртане, а немало је таквих примера, при чему се издвајају они у „Безименој“. Следећи начелима факсимилног приређивања, нису додавани апострофи код испуштених гласова нити је савременом правопису прилагођено спојено и одвојено писање речи а ни писање великог почетног слова. Такве интервенције су потребне за критичка / научна, научно-популарна, као и за школска издања.

Ненад Николић се дакле упустио у један замашан подухват да савременим читаоцима приближи и стваралаштво Бранка Радичевића и начин његовог рада, укаже на ваљане / исправне приступе у приређивању, као и да постави нове путоказе за читање Бранкове поезије, али и да графолошком анализом рукописа додатно осветли његову личност.

Несумњиво најзначајнији Николићев приређивачки допринос огледа се у пажљивом ишчитавању аутографа, у успостављању основних верзија овде изабраних песама и поема: „Туга и опомена“, „Луди Бранко“ / „Безимена“, „Песма Његошу“, [„Де си душо де си рано“], [„Је л то данак кад му ведла нестало“]. Због тога се ово издање мора узети као оно које утврђује основни текст у лексичко-синтаксичком и ритмичко-интонационом погледу, и од којег морају поћи сва наредна у којима ће бити укључене овде изабране поеме и песме. (У том случају ће друга научна и школска издања прилагодити савременој норми спојено и одвојено писање речи и

апострофима ће обележити испуштене гласове.) У овом захтевном (да ли и захвалном и у српској науци ваљано цењеном) текстолошком послу, уз све уважавање труда претходних приређивача, Николић је био принуђен да аналитички оспори њихове неоправдане измене, тачније дописивања интерпункције у Бранковим песмама, а нарочито да укаже на поједина погрешна ишчитавања облика речи, што у већој мери утиче на смисао и тумачење текста (нпр. у поеми „Туга и опомена“), да не говоримо о цензурисањима делова поема. Поводом интерпункције он је лепо показао да ту није посреди Бранков превид, још мање непознавање правописа него песников свесна намера да изостављањем запета усмери начин читања и тумачења, да се и на звучном плану добије на полетности, разиграности стихова. Сетимо се да је Милош Црњански супротно чинио, те стихове својих песама додатно рашчлањивао уметањем запета на местима где се оне по правописним начелима не очекују. Овим је Николић суверено показао да сви наредни приређивачи поезије морају бити веома обазриви када раде на рукописима српских песника, и да тек након подробног упознавања са начином њиховог стварања, писања, узимајући у обзир и тзв. пробе пера, приступе том захтевном послу. Он је раније у монографији *Бранко, романџичарски ђесник* пажљиво анализирао стих, метар, смисао и ритам Радичевићевих стихова и указао од колике је важности за тумачење песме ауторово баратање интерпункцијом, а што су приређивачи пренебрегнули, те се одлучили да „исправљају“ Бранка. Зато је и у овом издању дао на два ступца одломак из *Вачкој расџанка* где је на левој страни оригинални Бранков текст, а на десној, од стране претходног приређивача, правописно осавремењена верзија, и ту је упадљиво у коликој мери се нарушава, односно успорава ритам па и угрожава значење ове поеме. Зато он на крају своје уводне студије тврди да је приликом рашчитавања рукописа поштовао стање оригиналне интерпункције (присуство, одсуство), што је уосталом и лако доказиво кад читалац у овом издању упореди факсимиле и штампане рукописе.

Наредно важно питање којим се Николић позабавио такође је значајно са приређивачког / текстолошког становишта а тиче се цензурисања Бранкових рукописа, свесног изостављања поједних строфа поеме „Безимена“, као и песме [„Радост и жалост“] у ранијим издањима, и то због, по оцени првих приређивача, неких „слободнијих места“. Захваљујући Николићу сада стичемо потпунији увид и у те песничке творевине, наравно онолико колико нам то омогућава доступна сачувана грађа.

Значајна новина коју је проф. др Николић унео у свој приређивачки рад јесте графолошко испитивање аутографа подстакнут графолошком студијом Зорице Матејић Ђуричић, *Оџисак душе*. Том проблему дао је највећи простор у завршној текстолошкој студији „Бранко по рукописима, данас“. Премда и сâм подсећа да историју књижевности одавно не занима личност песника, он у минуциозној анализи начина исписивања слова, распореда стихова, целог текста, долази до нових увида у Бранкову личност, откривајући и тренутна песниково расположења. Иако се облик Радичевићевих слова приближава графолошком идеалу, Николић запажа и необичност што се „стихови и редови спуштају на доле“ (стр. 227), док у изразито увећаној и горњој и доњој зони писања слова препознаје песникову растрзаност између „горњих и доњих нагона, сублимне тежње ка небеском и материјалности тела“ (стр. 230). На тај начин он веома оригинално поступа када укршта анализу смисла песама са начином њиховог исписивања, а што је започео претходно у својој монографији *Бранко, романџичарски ђесник* бавећи се графолошком анализом на примеру песме записане у споменицу Мини Караџић. Можемо се сложити са Николићевим закључком поводом графолошког тумачења да „[п]осматрање Бранкових рукописа неће променити књижевноисторијски суд о његовом делу, али је тај суд, којим је вођен избор аутографа представљених у овој књизи, омогућио сагледавање развоја Бранковог рукописа као одраза сазревања његове личности“ (стр. 231).

На крају треба нагласити да је веома добро и решење избора рукописа за ово факсимилно издање кад се приређивач определио прво за Бранкове младалачке песме, ране верзије упућене на читање оцу Тодору, а настајале негде од краја 1843. године, па затим за оне које је Радичевић писао раних педесетих, пред крај живота. На тај начин представљен је развојни лук Бранковог певања, чиме су придружена књижевноисторијски значајна писма оцу, где су записане рана верзија „Ђачког растанка“, затим протOVERZIJA поеме „7“, све до првих верзија песама „Молитва“ и „Циц!“.

У целом овом приређивачком послу проф. др Ненад Николић показује изузетност такта, истраживачког нерва да у пажљивом самеравању Бранкових рукописа уочи значењске преливе у контексту његових интерпункцијских, лексичко-стилских и поетичких опредељења.

Целовитости издања, његовој научној узоритости, уз резултате истраживања историјата и генезе рукописа, доприноси и на пријемчив начин саопштена интерпретација кључних песничких тежишта, зналачко вредновање рецепције његовог дела код водећих критичара, те нови увиди у аспекте Бранкове савремености.

Књига *Избрани рукописи* Бранка Радичевића иде у ред ретких факсимилних издања у српској науци. Драгоцена пре свега по успостављеним основним текстовима, лако проверљиво и мало упућеним читаоцима, по својим хеуристичким резултатима представља изузетан допринос српској текстологији. Ово издање биће незаобилазно за сва наредна која укључују овде изабране рукописе и итекако корисно свим заинтересованим истраживачима Радичевићевог песништа, као и читаоцима, млађим колегама који се тек упуштају у текстолошке послове.

Др Александар С. Пејчић, научни саветник
Институт за књижевност и уметност, Београд
sasa.pejic@yahoo.com

UDC 821.163.41-6.09 Radičević B.
<https://orcid.org/0000-0002-6171-4723>

Примљен: 22. маја 2025. године

Прихваћен: маја 2025. године

ПРИКАЗИ, ПАНОРАМЕ, ПРИВИЋЕЊА

(Срђан Орсић, *Прикази и њриказе*, Срђан Орсић, Даљ: Српско културно друштво „Просвјета“ Загреб – Пододбор Даљ, 2024, 184 стр.)

Текстови објављени у књизи *Прикази и њриказе* настајали су током вишегодишњег ауторовог сазревања и напредовања у академској каријери, од мастер студија све до професорских звања, те стога жанровска и стилска разнородност обједињених радова, есеја, приказа и критика не изненађује. Уз то, библиографски подаци о њиховим првим објављивањима сведоче о завидном броју публикација са којима је Срђан Орсић сарађивао, од студентских интернет портала до најпрестижнијих часописа и зборника у области филологије. При том, реципроцитет Орсићевог критичког ангажмана је углавном изостајао. Из тог разлога овим текстом насталим „поводом“ његове најрецентније научне књиге жели се понудити и преглед досадашњих објављених монографија Срђана Орсића о којима, поред њиховог немерљивог значаја, није довољно писано. На тај начин би се и текстови из књиге

Прикази и њихове, настајали паралелно са претходне четири књиге, потпуније контекстуализовали. Уосталом, такав приступ примењује и сам аутор у свом панорамском прегледу научних публикација Радослава Ераковића у тексту поводом *Књиге о Јакову* објављеном у Књижевној историји, те нам се и овом приликом такав приступ чини вишеструко оправданим.

Већ прва збирка есеја, објављена 2014. у издању Српског културног друштва „Просвјета“ из Загреба, виспрено насловљена *Чејрси и камачне*, а посвећена опусу Слободана Селенића, мапира ауторова кључна истраживачка интересовања. Текстови, настали „у периоду од децембра 2010. до јуна 2013. у оквиру мастер и докторских студија на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду“ (7), откривају марљивог младог научника чији су примарни фокуси интересовања имагологија („Слика *Другој* у роману *Очеви и оци* Слободана Селенића“ и „Имаголошка слика *Пријатеља са Косанчићевој венца* Слободана Селенића“) и историја („Слика рата у романима *Timor Mortis* и *Убисиво са њедумица* Слободана Селенића“ и „Кобни политички брзаци југословенске краљевине у делима Слободана Селенића“). Последњи текст, „Постмодерни потенцијал *Малајској лудила* Слободана Селенића“ тек се наизглед тиче тема којима се у потоњем раду Орсић неће бавити. Иако примарно усмерен на период деветнаестог века, аутор успева да и у свом времену пронађе оно што је маргинализовано, недовољно прочуено и погрешно схваћено, какав је случај са постхумно објављеним Селенићевим романом. Тако се његова критичарска и научна делатност још од својих почетака усмерава ка оним делима која имају „потенцијал“ да буду изнова прочитана и ревалоризована. Такође, као битна одлика Орсићевог избора тема фигурира целовитост српског културног простора. Заинтересованост за рубна и занемарена подручја српске књижевности историје, не само у временском, већ и у просторном смислу, за свој циљ несумњиво има интеграцију и поновну афирмацију целовите српске културе. У том смислу, као мото Орсићевог књижевног и научног рада може послужити реченица из романа *Очеви и оци* коју у уводном есеју цитира: „Не заборава ниједан да се враћаш овамо“, била је реченица којом је мудри Милутин Медоковић испратио сина у свет“ (14).

Књига *Јацин осмејак* настајала је у исто време када и есеји о Слободану Селенићу, а објављена је годину дана касније у издању Културног и научног центра Милутин Миланковић. Она представља прерађену верзију ауторовог мастер рада на тему „Смех у приповеткама Јакова Игњатовића“. Већ на почетку свог истраживачког пута Срђан Орсић се окренуо оним делима која „не припадају корпусу коме савремена читалачка публика посвећује потребну пажњу“ (70). Његов стил, са местимичним примесима студентског ређања епитета и евоцирања термина, открива вештог говорника, оног који је пронашао праву меру хуморног и народног како би академско и књижевнотеоријско учинио приступачним не само најмлађој универзитетској публици, већ и читаоцима који се о омиљеним писцима желе додатно информисати. Такав приступ вишеструко је користан има ли се у виду корпус аутора којим се Орсић бави, првенствено у свом докторату одбрањеном 2015. године, а објављеном 2018. у коиздаваштву његових претходних издавачких кућа. *Лик сиротца у српском роману 19. века* поред поглавља о канонским писцима доноси и нова читања оних писаца чија нова издања тек треба да уследе. Тако се Срђан Орсић подједнако марљиво бави Јаковом Игњатовићем, Симом Матавуљом или Стеваном Сремцем као Богобојем Атанацковићем, Лазаром Комарчићем или Чедомилем Мијатовићем. Разуме се да су делови о канонским писцима обимнији, али су неретко истраживања готово непознатих писаца значајнија. Два века након објављивања романа који су предмет његове докторске дисертације Орсић даје нова, често и прва поуздана читања, са акцентом на ликове странаца. Уз то, његов

стил постаје све лудичнији и прецизнији. Његови увиди, проистекли из вишегодишњег проучавања грађе, и рукописне и штампане, презентовани су често са дозом хумора. Пишући о роману Милована Видаковића, аутор успут спомиње да је „име Силоан у оновременој, тринаестовековној Енглеској, било учестало и омиљено једнако као и нпр. име Часлав“ (43). Иза пријемчивих и узбудљивих редова свакако стоји и никада њиме није прикривен капиталан научни допринос и то не само у науци о књижевности, већ и у социологији, историји културе и историји уопште. Срђан Орсић темељно познаје период којим се бави, а његова улога (књижевног) историчара приметна је и у критичким текстовима и есејима, рецимо приликом навођења година рођена аутора о којима пише у историографском маниру. Разнородни методолошки рукавци обједињени су и у књизи *Улица Милутина Миланковића* објављеној 2019. у Културном и научном центру Милутин Миланковић у Даљу. Узме ли се у обзир да је и Јаков Игњатовић имао свој „даљски период живота и рада“¹, несумњиво је да је поред великих писаца и научника Даљ у Срђану Орсићу добио и изванредног тумача са посебним сензибилитетом за дела „гигантских“ Даљаца. Тако се у књизи о Миланковићу аутор бави рецепцијом Миланковићевог дела, нуди нова (имаголошка) читања његовог књижевног опуса и доноси веома занимљива и корисна открића о Урошу Миланковићу, филозофу, песнику и Милутиновом деда-стрицу. Прештампавањем писама из заоставштине Милоша Шевића Орсић доприноси потпунијем разумевању историје приватног живота „типичног члана једне српске грађанске породице прве половине деветнаестог века“ (151).

Најзад, књигом *Прикази и њриказе* направљен је и симболички круг досадашњег Орсићевог бављења науком и (књижевном) критиком. Објављена код истог издавача као и есеји о Селенићу, збирка разнородних текстова поређаних по години првог појављивања представља потпунију слику ауторовог развоја од оне коју нуди овај текст. Како је већ направљен хронолошки преглед Орсићевог досадашњег научног опуса, текстови из књиге *Прикази и њриказе* биће сагледани у целинама према извору њиховог објављивања. На тај начин доћи ће до изражаја ауторов осећај за публику којој је текст намењен. Први текст, „Пишталов дијалог са *Књигом о Јову*“, објављен у врбашком *Трају* представља занимљив студентски рад у ком се у роману *Тесла, њорјиреј међу маскама* веома виспрено уочава библијски подтекст. У истом часопису објављен је и опширан преглед поезије Ненада Грујићића, написан поводом књиге *Вујадукић*. Ипак, текст о Пишталу усамљен је у свом интерпретативном фокусу. У осталим текстовима, аутор је или прецизан приказивач или друштвени коментатор. Првој целини која би одговарала Орсићевим критичарским почецима припада и приказ збирке песама *Ојциће њрилике* Бранислава Зубовића објављен у смедеревском часопису *Mons Aureus*. Избор књига открива критичарев афинитет према ауторима укореењеним у традицију, песницима везаног стиха, али уједно и веома читаним и изузетно награђиваним књигама.

Другу целину чинили би текстови објављени на интернет порталу *Међујим*. Они се жанровски приближавају колумни, а њихов аутор се доказује као проницљив коментатор свог времена. Управо због тога та целина би представљала и најзанимљивији и најоригиналнији део књиге. Њој би се свакако могли придружити и текстови објављени на порталу *Мој Недељник* поводом књига *Кошарка њо је Парјизан* Слободана Владушића, *Чилеанци* Граде Бранковића и *Нови Саг, Земљи рај I-II* коју су приредили Сава Дамјанов и Лидија Мустеданагић. Интернет као знатно

¹ „Даљски период живота и рада Јакова Игњатовића“ наслов је Орсићевог рада објављеног у зборнику *Јаков Игњатовић у књижевности: њоводом 200-годишњице рођења*, ур. Злата Бојовић, САНУ, Београд, 2024.

приступачнији и читанији медиј од писаног омогућио је проницљивом аутору да свој хумор заостри, а свој језик ослободи академских пропозиција. У убедљивим и аргументованим текстовима Орсић се поставља као историчар свог доба и поводом различитих филмова, књига и серија проговара о великим и донекле истрошеним темама двадесетпрвог века, попут вршњачког и виртуелног насиља („Српска деца“), хомофобије и аутошовинизма („Парада две Србије“) или комерцијализације спорта („Кошарка = Партизан“ и „Чилеанци, осамдесет седма“). Без и најмање дозе снобизма, образовани аутор негује културу критичког мишљења у јавној сфери какву су неговали и писци деветнаестог века, а која се парадоксално изгубила са привидном демократизацијом медија. Тако се на појединим местима Орсић потпуно фамилијарно обраћа читаоцима: „Како сад то? Лепо, научио ме ћале, мој Веселин“ (76). На другим местима, потпуно неочекивано, онај који је писао о „брудер Јаши“ не упада у замку потпуне банализације, већ се служи истом литературом коју је користио приликом писања мастер рада да потпуније објасни порекло и смисао хумора у кратким епизодама телевизијске серије *Државни њосао*. Привидну дихотомију између научника и критичара са једне стране и читаоца и гледаоца са друге стране Орсић посматра општије као дихотомију између теорије и праксе и решава је у закључку већ поменутог текста: „Ако наука не зна тачно шта је смеш, онда нам само остаје да у пракси најједноставније само прстом уперимо на *Државни њосао* и дамо очигледан пример“ (48). Различити процепи између тривијалног и озбиљног, између свакодневног и академског, које је постмодерна учинила само очигледнијим, довели су до тога да најбољи Орсићеви прикази нису допринели његовом академском каријерном напредовању. Ипак, они стоје као непроцењиво драгоцен прилог критици и историји једног времена, управо оног које одбија и историју и критику. Иако је интернет несумњиво приступачнији медиј, штампана књига се показала као сигурнија и поузданија при чувању оних текстови који су са губитком домена онлајн часописа изгубљени.

Трећу целину која нарушава хронологију чинило би пет критичких текстова објављених у *Лейџојсу Мајџице српске* у периоду од 2019. до 2020. године. Они би представљали симбиозу ауторовог осећаја за популарно и строжих пропозиција престижног часописа. Ипак, сам избор књига се неретко не поклапа са ауторовим читалачким укусом, о чему сведоче дужине појединих текстова. Индикативан је веома кратак приказ романа *Ойџако сам куйила лабуга* Тање Ступар Трифуновић. Са друге стране, у тој целини би се нашао и један од најбољих текстова из књиге *Приказе и њприказе*, „Неодговорна бестселеризација холокауста“, критика романа *Тешоважер из Аушвица* Хедер Морис. У веома негативно интонираној критици, јединој у књизи у којој је аутор настојао да буде „афирматор, а не (само) критичар“ (5) Орсић веома утемељено приказује фундаменталне грешке и мапира клише-ране књижевне поступке којима се ауторка служи како би од трагедије направила сентименталну и комерцијалну причу. У том смислу, треба потцртати да Орсић гаји афинитет према популарном искључиво ако је оно квалитетно. О томе сведочи, поред већ поменутих текстова поводом феномена популарне културе, и његов приказ Хандкеовог романа *Велики њаг*. Као што је био случај са Селенићем, аутор се труди да укаже на нова могућа читања омиљених писаца, као и на то да разлог њихове омиљености међу широм читалачком публиком најчешће није књижевна вредност, већ ванлитерарни фактори.

Најобимнију целину представљали би прикази научних публикација, објављивани у *Зборнику Мајџице српске за књижевност и језик*, *Лейџојсу Мајџице српске*, *Досијејевом врђу* и *Књижевној историји*. У њима се аутор потврђује као врхунски познавалац периода осамнаестог и деветнаестог века. Изразити струч-

њак, Срђан Орсић у својим приказима усмерава пажњу на оно што је у текстовима и монографијама иновативно, дотад неистражено и најкорисније. Такав је случај са приказима зборника *Асијски и денитијети и њихово обликовање у српској књижевности* и *Век просветијелства у српској култури*, као и са приказима веома драгоцених књига Радослава Ераковића, Петра Пијановића, Драгане Бедов и поновног издања текстова Тихомира Остојића које је приредила Милица Ђуковић. У том корпусу јединствен је и можда управо због тога најзначајнији текст „Пољско-српски имаголошки кинески мозаик“ који представља приказ књиге *Images of China in Polish and Serbian Travel Writings (1720–1949)* Томаша Евертовског у ком српску научну публику веома подробно упознаје са истраживањима пољског филолога о српским путописцима у Кини. Такође, издаваја се и приказ капиталне монографије *Атон и меланхолија* Горане Раичевић у ком Срђан Орсић препознаје неприкосновени значај марљивог изучавања историје, архивске грађе и вишетомне библиографије о Милошу Црњанском како би се представа о много читаном, а мало схваћеном писцу употпунила. Како је већ напоменуто, енциклопедизацији двадесетог века којој Горана Раичевић својом студијом тежи, Срђан Орсић тежи у домену деветнаестог века.

На крају, последњи, тридесети текст „Тај и такав пут ка Смислу“ представља целину за себе. Објављен као поговор књизи *Три сјаја: теологичне идеје* Теофила Димитрића, он служи и као поговор књизи *Прикази и приказе*. Пут ка Смислу, био он у знаку теолошких епифанија или покушаја да се било које време разуме, упркос различитим „приказама“ јесте оно што обједињује критичко-научни опус Срђана Орсића. Пишући и о несталим и о нестајућим временима, у својим текстовима он се труди да растумачи различита „привиђења“. С разлогом смо употребили наслов Кашаниновог романа. Поред тога што потичу из истих крајева и што је Орсић и писао о Кашанину, оба аутора веома вешто у својим критичким текстовима успевају да у своје бритке увиде унесу и дозу народног и лирског. Основна разлика би почивала у томе што у Орсићевим текстовима нема никаквих знакова елитизма, као и та да је у својим судовима далеко умеренији. Као књижевни историчар свестан да ниједан суд није коначан и потпун, Орсић својим текстовима обједињеним у књизи *Прикази и приказе*, ког год жанра били, даје тек прилог потоњим проучавањима како свог, тако и прошлих времена. Њеним објављивањем аутор симболички уоквирује своје досадашње бављење критиком, док последњим текстом најављује нове потраге за смислом, односно нову етапу у свом плодном истраживачком раду.

Лазар М. Букумировић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
истраживач приправник
aurelijano@uns.ac.rs

UDC 821.163.41-4.09 Orsić S.
<https://orcid.org/0009-0009-0394-1838>
Примљен: 26. марта 2025. године
Прихваћен: априла 2025. године

ДЕРИВАТОЛОШКА ПИТАЊА ИЗ УГЛА СЕМАНТИКЕ

(*Оледи из српске дериватологије*, Рајна Драгићевић, Андрићград – Вишеград:
Андрићев институт, 2024, 330 стр.)

На Међународном београдском сајму књига, у оквиру промоције издања Андрићевог института, у октобру 2024. године представљена је и нова монографија Рајне Драгићевић под насловом *Оледи из српске дериватологије*. Публикација се састоји из 18 већ објављених радова, који, међутим, до сада углавном нису били лако доступни српској лингвистичкој јавности, јер је 12 радова објављено у иностранству (Чешка, Словачка, Пољска, Русија, Белорусија, Северна Македонија), од тога четири на руском и овде се први пут објављују на српском језику. На самом почетку важно је нагласити да оно што све радове повезује у јединствену целину јесте то што сви припадају области творбене семантике, која, чини се, у српској дериватологији није још увек добила заслужено место и није у довољној мери теоријски описана и практично илустрована. Радови су у монографији распоређени од оних са најопштијом тематиком (нпр. теоријски приступ граматичким и творбеним категоријама) ка оним који обрађују специфичније теме (попут појединих суфикса). Такође, важно је нагласити се у овој књизи стање затечено у српском језику пореди са оним у осталим словенским језицима, чиме се добија веома широка слика.

Монографију отварају радови посвећени доприносима великих лингвиста М. Докулила и О. П. Јермакове развоју, између осталог, и дериватолошке мисли. На првом месту је чланак *Актуелност схватања Милоша Докулила о љрамајичким катгеоријама и љрамајичком значењу* (19–32), у којем централно место заузима једно од фундаменталних лингвистичких, али и филозофских питања, а реч је о проблему *катгеоризовања и катгеорија*. Кроз рад су систематично представљена и критички описана схватања чувеног чешког лингвисте о граматичкој категорији, граматичком значењу, као и о подврстама граматичке категорије, али и његови погледи на суштинске разлике између лексичког, творбеног и граматичког значења. На другом месту налази се чланак *Дојринос О. П. Јермакове словенској дериватологији* (33–48), у којем се читаоци могу упознати са, рекли бисмо, недовољно познатим, а веома значајним радом руске лингвисткиње Јермакове у области творбе речи. У овом чланку Р. Драгићевић представља неке од радова које је Олга Јермакова излагала на конференцијама Комисије за словенску творбу речи, а који су, слободно можемо рећи, расадник идеја, нових, креативних погледа на творбу речи, као и иновативних термина из ове области. У радовима О. П. Јермакове покрећу се важна дериватолошка питања о којима код нас до сада није писано, попут оног да ли деривати архаизирају на исти начин као просте речи и може ли се уопште архаизирати дериват ако је његова мотивна реч део активног лексичког фонда (стр. 35), врстама везаних основа, односа конотације и мотивације, околионалним иронизмима, егзотичним околионализмима (измишљени називи за фантастичне ликове), метонимији као врсти универбизације и сл.

Из теоријског угла за развој српске дериватологије веома су значајни и радови који следе – *О неким љишањима љворбене мојивације* (49–59) и *Значењска сјрукјура деривата* (61–77). Први чланак посвећен је неким проблемима у одређивању творбене мотивације и правилном приступу структури и значењу деривата, односно важности одређивања места деривата у деривационим ланцу за исправну

интерпретацију његове структуре и семантике. Ауторка скреће пажњу на значај системског приступа творби речи јер „анализа изолованог деривата, без узимања у обзир деривационе мреже јединица и њихових односа, може довести до нетачних закључака у вези са структуром деривата, а затим и у вези са његовим значењем” (стр. 55). У другом раду се на конкретним примерима семантике појединих деривата указује на чињеницу да се однос међу њиховим семантичким реализацијама не може објаснити искључиво кроз полисемију и хомонимију, како се то устаљено чини, већ да постоје и случајеви који не подразумевају ниједан од ова два односа. За такве случајеве уводи се термин *амбисемија*, који је врло изазован и важан за даља изучавања. Овај и други закључци датог рада значајни су како за лексикологију и дериватологију, тако и за лексикографију, односно лексикографску обраду лексичких јединица чија су значења у односу амбисемије.

У наставку књиге ређају се радови посвећени нешто ужим, специфичнијим темама, попут статуса префиксоида, глаголских деминутива, творбених иновација у савременом српском језику, умножавања мовираних фемининума на *-(к)иња* и сл. Ипак, иако су у фокусу ових чланака најчешће проблеми везани за конкретну грађу која се студиозно анализира, теоријски уводи и закључци свих ових радова представљају драгоцен допринос развоју српске семантичке дериватологије. Први у низу таквих радова јесте *Прелазни карактер префиксоида у савременом српском језику* (79–87), у којем се отвара проблем самог статуса ових компонената, односно поставља питање да ли префиксоиде треба сматрати коренским или афиксалним морфемама, а творенице са њима сложеницама или префиксалима. Након дискусије са схватањима из релевантне литературе, ауторка износи став да прихватљивом треба сматрати поделу Ц. Аврамове на префиксоиде и радиксоиде, као и употребу термина *прејозицијивна компонената*.

Пажњу Р. Драгићевић у наредна два чланка привлаче глаголски деминутиви (о којима је далеко мање писано него о именичким), најпре у раду *Глаголски деминутиви између творбеног и употребног значења* (89–120), а затим и у тексту под насловом *Префиксални глаголски деминутиви у српском језику* (121–150). Написан у духу најбољих семантичких радова Ирене Грицкат, први наведени рад у фокусу има испитивање семантичко-прагматичких слојева глаголских деминутива изведених суфиксима *-кара* и *-уца* (*пјевацкаји*, *живуцаји*, *чишцаји*, *ишцаји*, *ишкаркаји* и *ишчркаји*). Како је деликатна анализа наведених глагола показала, у разговорном и новинарско-таблоидном стилу примећује се знатно повећање фреквенности суфиксираних глаголских деминутива у односу на књижевноуметнички функционални стил, као и експанзија процеса пејоративизације значења предметних лексема, посебно када се односе на оцењивање активности трећег лица. У истом духу написан је наредни рад, с тим да се тежиште анализе са суфиксалних премешта на префиксалне глаголске деминутиве, готово потпуно неистражене у српској дериватологији. Указује се на несистемност у оквиру префиксалних глаголских деминутива, расправља се о термилошким решењима и, генерално, оправданости термина *деминутивност* за овај тип глаголских твореница, даје се преглед различитих граматика и речника српског језика, а затим, на основу анализе метајезичких константи (*мало*, *крајко*, *на брзину*, *површно* итд.) и резултата анкете, доносе бројни занимљиви и значајни закључци о природи глаголске деминуције код префиксала.

Могућности које су се српским (али и страним) дериватолозима отвориле објављивањем *Семантичко-деривационог речника* представљене су у раду *Творбене иновације из ула исмишљања деривационих гнезда у српском језику* (151–165), у којем је, између осталог, показано како деривациона гнезда омогућавају истра-

живање *фошенијалних речи*, али и, генерално, испитивање системности самих гнезда. У вези са системношћу у оквиру деривационих гнезда и регуларним механизмима творбе речи (на шта се у дериватолошким студијама ретко среће пажња) јесте и методички усмерен чланак *Неки теоријски и методички аспекти регуларних механизма творбе речи у настави српског као страног језика* (167–178). У овом чланку се истиче улога наставника српског као страног језика да ученицима омогуће да препознају значења речи које им нису познате када се употребе самостално, независно од текста, при чему главна стратегија јесте развијање ученичке способности да препознају аналогију – једну од најважнијих језичких законитости – која је изазвана регуларним процесима у језику (стр. 167). Поред тога, у овом раду се отвара важно а нерасветљено питање *творбеног минимума* у настави српског као страног и још једном указује на значај *Семантичко-деривационог речника* за осветљавање регуларних процеса у српској творби речи.

Наредни рад – *Деривација и асоцијативни речници српског и других словенских језика* (179–192) – бави се местом које деривати заузимају у лексичком фонду у односу на просте речи, односно питањем места твореница у *језику језичког сазнања*. У чланку се такође траже узроци слабе асоцијативне везе између просте речи и деривата на коју указују подаци из асоцијативних речника српског и других словенских језика. Сва покренута питања важна су и како би се открило на који начин памтимо деривате, односно како их складиштимо у менталном лексикону. На закључке описаног рада – о незнатној асоцијативној вези између мотивних и мотивисаних речи – надовезује се рад *Просте речи и њихови деривати у шекспировом српском језику* (193–207), у којем се на новој грађи и новом методологијом проверавају изнете претпоставке. Корпус састављен од текстова који припадају публицистичком функционалном стилу показао је да се мотивне и мотивисане речи обично не појављују спонтано заједно у тексту, односно још једном је потврдио слабу асоцијативну везу између простих речи и твореница.

Једно од централних питања дериватологије данас, као и других лингвистичких дисциплина, јесте утицај енглеског језика, па је овом важном проблему посвећен рад *Сујарништво словенских деривата и англицизама у српској неологији* (209–230), при чему је супарништво из наслова анализирано на лексемама које припадају тематској групи боја, имајући у виду огроман број нових назива за боје које се са енглеског преводе на многе језике. Дводелна анкета спроведена међу студентском популацијом показала је, између осталог, да говорници српског језика, у овом случају млади, чешће користе механизме творбе речи него позајмљивање страних речи, барем када је посредни сфера назива за боје, која спада у једну од фундаменталних, па донекле охрабрује чињеница да лексичко језгро словенских језика остаје словенско, а да је страна лексика ипак још увек на периферији лексичког система. Такође у вези са бојама, али из друге, ортографске, перспективе јесте рад *Спојено и одвојено писање њридева (на примеру назива за боје)* (231–242). У њему је грађа из анкете спроведене за потребе претходно описаног чланка послужила за разматрање начина писања назива за боје и нијансе боја и изнаглажење функционалних правописних решења када је ова тематска група посредни.

О слици света у којем живимо и вредностима које у њему доминирају из угла нових речи (углавном окационализама) говори текст под насловом *Дојринос глобализације банализацији лексичког фонда српског језика* (243–259). Анализирајући лексеме које су се током годину дана (2017/2018) појавиле у српским медијима (нпр. *фејсбуковац*, *џајкар*, *кликџач*, *интернетџија*, *орбанизација*, *новинарство*, *џрам-џогдан*, *сендвичар* итд.), Р. Драгићевић закључује, између осталог, да глобализација на српски језик има исти утицај као на остале словенске језике, а то је снижавање

језичке културе и свођење многих функционалних стилова на разговорни, као и да главна тенденција у мотивацији за настајање нових лексема јесте експресивизација, чији је главни циљ најчешће обезвређивање (пејоративизација) људи, идеја, појава и сл. (стр. 257). Утицајима глобализације на словенске језике, у првом реду српски, и експресивизацијом као тенденцијом у творби речи бави се и рад *Неке њенденције у творби речи у савременом српском језику* (261–275), с тим што је у овом истраживању пажња Р. Драгићевић усредсређена на експресивну употребу форманата *-саурус* и *-оид* у савременом српском језику. Циљ овог рада није, међутим, била само анализа регистрованих образовања са датим формантима већ, пре свега, испитивање могућности предвиђања ширења појединих творбених модела који већ постоје у многим словенским језицима.

Иако је језик медија био предмет анализе и у појединим претходно описаним радовима, у чланку *Медијатикс као извор за проучавање нових њворбених и лексичко-семантичких ѡромена у савременом српском језику* (277–291) он заузима централно место, посебно колумне одређених дневних листова. У наведеном тексту, кроз истраживање вођено корпусом, анализирају се оканоализми настали од српског језичког материјала, али у потпуности као продукт савремених друштвених промена и глобалистичког језичког утицаја. Оно што ауторка у овом раду показује јесте да поред видљивог утицаја енглеског језика на српски и друге језике (који се огледа у великом броју англицизама), постоје и невидљиви, скривени утицаји, тачније преузимање тенденција и склоности ка језичким креацијама и језичким играма (стр. 289).

Теми која је последњих година у жижи интересовања шире јавности – родно сензитивном језику – посвећена су завршна два чланка монографије *Ољеди из српске дериватологије: Умножавање мовираних фемининума на -(к)иња у савременом српском језику* (293–310) и *Лексика за именовање женских лица у речницима савременог српског језика* (311–316). У првом раду, након опсежног теоријског разматрања проблема феминизације српског језика, описа наменског корпуса креираног специјално за ово истраживање, објашњења термина *родолект* и *родолектологија*, Р. Драгићевић анализира грађу екстраховану из наведеног корпуса и закључује, између осталог, да иако најпродуктивнији суфикс за грађење нових фемининатива јесте суфикс *-ка*, најучесталије именице овог типа јесу оне грађене формантом *-ица*. Због обима грађе, даља пажња ауторке усмерена је на образовања настала додавањем суфикса *-(к)иња*. У светлу питања како ће се наметнути фемининативи уклопити у лексички систем српског језика, ауторка у последњем раду књиге анализира око 2.000 назива за женска лица у *Речнику српског језика* и закључује да од 500 лексема које означавају жену као носиоца занимања чак око 85% има пејоративно значење, а пошто језик тежи аналогичији, јасно је да ни лексеме овог типа које се вештачки укључују у лексикон српског језика не могу бити неутралне, а посебно не позитивно маркиране.

Иако не можемо рећи да теме из области творбе речи нису актуелне у савременог српског лингвистици, морамо нагласити да су испитивања ове области из угла семантике још увек у заостатку за анализом формалне стране твореница. Осим тога, чини нам се да дериватолошка теорија у последње време стагнира, а да су у првом плану чисто дескриптивни радови засновани на конкретной грађи. У сваком појединачном раду књиге *Ољеди из српске дериватологије* постигнута је оптимална равнотежа између теоријских поставки и минуциозне анализе изабране грађе. Читалац се из уводних делова радова окупљених у овој публикацији може упознати са рецентним истраживањима словенских дериватолога, бројним отвореним питањима инспиративним за даља проучавања, новим терминима и

појавама, док средишњи и завршни делови чланака доносе примере иновативних методолошких поступака и закључака важних за сагледавање тренутног стања и тенденција када је реч о твореницама, али и лексичком систему српског језика у целини.

Весна С. Николић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српски језик са јужнословенским језицима
vesna.nikolic@fil.bg.ac.rs

UDC 811.163.41'373.611(049.32)
<https://orcid.org/000-0002-9194-1759>
Примљен: 10. априла 2025. године
Прихваћен: априла 2025. године

У КРУГОВИМА ПОЕЗИЈЕ И ПОЕТИЧКЕ МИСЛИ НОВИЦЕ ТАДИЋА

(Зборник радова *Поезија и поетичка мисао Новице Тадића* (ур. Светлана Шеатовић), Београд-Требиње: ИКУМ, Дучићеве вечери поезије, 2025, 373 стр.)

Зборник радова *Поезија и поетичка мисао Новице Тадића* у издању Института за књижевност и уметност у Београду и Дучићевих вечери поезије из Требиња објединио је истраживања представљена на истоименом научном скупу традиционално посвећеном савременој српској поезији, одржаном у Требињу од 5. до 7. априла 2024. године. Шеснаеста заједничка публикација подељена је у четири тематска блока, и садржи четрнаест радова. Научним огледима претходи „Уводна реч” уреднице Светлане Шеатовић, која је понудила надахнут и сажет увид у околности одржавања скупа (поводе и резултате), али и у текстове заступљене у зборнику. Посебно је скренута пажња на 2024. годину као педесетогодишњицу објављивања прве збирке Новице Тадића (*Присусица*, Београд: Просвета), те дат кратак преглед стваралачког опуса песника, уз наглашавање самосвојности и прекретничке улоге његове поетике у дијахронијском пресеку српске књижевности. Потом је концизно представљена и историја читања дела поменутог ствараоца, од поговора Р. Микића у изабраним *Песмама* (1988) које је објавила издавачка кућа *Pag* у оквиру едиције „Реч и мисао”, до близу десет овековних зборника и монографија. Увод је закључен навођењем аутора који су своје текстове приложили за рукопис монографије. На крају публикације налази се „Именски регистар” који је сачинила Тања Калајџић.

У оквиру првог тематског блока, који разматра општа поетичка питања Новице Тадића, а посебно песнички однос према религији, налазе се радови Горана Радоњића (БДЈЕЊЕ НОВИЦЕ ТАДИЋА: АСПЕКТИ ЕКСПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ), Светлане Шеатовић (ПОЕЗИЈА НОВИЦЕ ТАДИЋА У ОБНОВИ РЕЛИГИОЗНОСТИ У ПОСЛЕРАТНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ), Милене Ж. Кулић (РЕЛИГИОЗНО У ПЕСНИЧКОЈ ОСТАВИНИ НОВИЦЕ ТАДИЋА) и Александре Пауновић (О

ПАРАДОКСАЛНО-АГАТОЛОШКОМ ПЕВУ НОВИЦЕ ТАДИЋА). Кључне речи првог истраживача воде читаоца кроз аутопоетичке текстове Новице Тадића који проблематизују свој статус између мишљења у поезији и поетичког мишљења. Како би се раскрилиле поетичке координате у оквиру проучаваних предметности, Радоњић наводи следеће појмове експлицитне поетике: „*сајтански реализам*, поезија као борба против зла, град, апокалипса, свијет као нестварна визија, ружно, борба против баналности, сликовитост, сажетост, ћутање, спој наративног и дескриптивног, хумор, фрагментарност, цјеловитост дјела, поезија као извор сазнања, стварање као тајна, иронија, читање као бдјење” (23, 24). Рад Светлане Шеатовић тиче се превасходно религијских тема песника у контексту послератне српске поетске праксе, те отуда компаративно изучавање са стваралаштвом Љубомира Симовића, Ивана В. Лалића, Десанке Максимовић. Елементима религиозности у стваралаштву Новице Тадића бави се и Милена Кулић, тумачећи их у појединим постхумно објављеним песмама (у оквиру већих целина: *Ја и моја ђраћња*, *Из бележнице* и *Грдана*), као и у кратким записима из пишчеве заоставштине. Истраживање има за циљ, како сама ауторка наводи, да покаже песнички обликовану религиозност као израз тежње „за духовним идентитетом и истином у савременом свету који се осећа дубоко раздвојеним и изгубљеним” (75). Четврти рад трага за откривањем природе Добра међусобним сагледавањем фигуре Бога и демонолошких бића, закључујући истраживање следећим: „Неисповеђена жеља за Добром и/или Целином као срж слике коју је тадићевско певање о њој створило остаје оно што се није имало, дискурзивно заклоњено, али читалац долази због жеље певања, из *чистје речи*, агам-беновске *жеље из уобразиље* да створи блаженство, радост. Отуда, Добро није само телеолошки принцип већ обликотворно, органско *успројсјтво сједињења*, које у поезији Н. Тадића наступа реторско-онтолошким изузимањем, актуализацијом празнине, топицом неизрецивог и заклоњеним метафорама које се потом увлаче *над* таваницом дискурса с ону страну упризоривог, али и са видика наступајуће, будуће целине.” (95)

У оквиру другог сегмента монографске публикације издвојили смо огледе фокусиране на једина тематско-мотивска језгра, нпр. град, зло или жену; то су радови Бошка Сувајића (ГРАД КАО ТЕКСТ У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА), Александре С. Секулић (ГРАД И ЗЛО У БЕЛЕЖНИЦИ НОВИЦЕ ТАДИЋА), Тање Калајчић (ИСКУСТВО УСАМЉЕНИШТВА: ЖЕНА У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА). У првом од три наведена огледа аутор, тумачећи простор поезије као међупростор, у њему проналази различите метафоре града, које доводе до онеобичавања, гротескног снижавања, иронијске профанизације света. Рад је подељен на уводни део и још девет целина, редом насловљених: „Међупростор као простор поезије”, „Зид унутар зида”, „Демонски бестијаријум у Граду Новице Тадића”, „Кодови фолклорне културе”, „Карневалски обреди у граду Новице Тадића”, „Померање у језичкој текстури града”, „Између ђаволове молитве”, „*Nome est omen*”, „Град као ‘речи у камену’: Настасијевић, Попа, Тадић”. Сазнајни круг је затворен у тачки од које се кренуло: „Бог станује у поезији. Поезија станује у језику. Језик станује у речима. Речи станују у (не)припадању. Речи песника Новице Тадића станују у Граду-ждрелу, гротескном бестијаријуму демонског, почев од декларативног присуства лирског субјекта граду у раним збиркама (*Присусјва*, *Смрт у сјолици*), до неопозивог изласка из града као изласка из поезије/живота у антологијској песми ‘Идући по граду’ из постхумно публиковане песничке збирке *Ту сам, у џами* (2011).” (137) Александра Секулић тумачи циклус песама „Бележнице” из збирке *Крај године* (1993), испитујући имагинацију градског искуства чврсто сраслу са онтолошким и друштвено-политичком истином зла. Ауторка истраживање закључује речима да „Тадић излази у језик, као у град, спушта се у сáму срж идеолошки артикулиса-

ног зла, да би зашао још дубље у оне просторе у којима, како би рекао Ниче, човек може да мисли, и да *мисли зло*” (160). Последњи прилог из ове групе радова представља оглед Тање Калајџић који се бави симболиком женског лика у Тадићевој поезији, показујући је као амбивалентну, јер истовремено представља стварање, духовне везе између земаљског и трансцендентног, али и фигуру деструкције. Преко мотива жене ауторка разоткрива поетске обрасце заокупљене егзистенцијалним и моралним питањима.

Трећу целину, у нашем читању зборника, чине компаративна истраживања, иако елемената компарације има и у другим сегментима зборника. Ту посебно мислимо на књижевнокритички осврт Катарине Пантовић (О НЕКОЛИКО ГЕНОЛОШКО-ТИПОЛОШКИХ СРОДНОСТИ У ПОЕТИКАМА ФРАНЦА КАФКЕ И НОВИЦЕ ТАДИЋА), која стваралаштво Новице Тадића посматра из кафкијанске визуре, оличене у принципу инверзије у структури књижевних дела, где се трагично испољава кроз хумор, иронију, гротеску. Потом на истраживање ПОЕТИЧКИХ СРОДНОСТИ НОВИЦЕ ТАДИЋА И ЏЕЈМСА ТЕЈТА у раду Јелене С. Младеновић, која ту сродност проналази и анализира указујући на преводилачку активност српског песника. Полазећи одатле стиже до поетичких истоветности које екплицира фокусом на две одабране песме: Тејтову „Teaching the Ape to Write Poems” као прототекст и Тадићеву „У фризерском салону” као метатекст. Компаративно сагледавање у контексту преводилачке књижевности предмет је истраживања Марије Терзић у огледу ПОЕЗИЈА НОВИЦЕ ТАДИЋА У ПРЕВОДУ ЧАРЛСА СИМИЋА: ЈЕЗИЧКО-КУЛТУРОЛОШКО-ИДЕНТИТЕТСКИ АСПЕКТИ СИМИЋЕВЕ ПОЕТИКЕ ПРЕВОЂЕЊА, писаном с намером да се осветли Симићева поетика преводјења као мост који повезује два идентитета.

Четврти део зборника целина је која се бави језичко-стилским и жанровским одредницама Тадићевог стваралаштва и коју чине огледи Сање Париповић Крчмар (ФУНКЦИЈА ЖАНРОВСКИХ ОЗНАКА У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА), Александра Милановића (ТАДИЋЕВО ИСПИТИВАЊЕ ГРАНИЦА ПЕСНИЧКОГ ЈЕЗИКА), Соње Миловановић (АЛУЗИВНОСТ У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА (На примеру референцијалне одређености и неодређености)) и Бојана Ђорђевића (ЛОГИЧКИ И ПОСУВРАЋЕНИ СВЕТ: ВИДОВИ ПАРАДОКСА У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА). Однос песничког обликовања и семантичке носивости текста истражује се у првом наведеном раду, и то анализом жанровских ознака попут сонета, (анти)псалма и молитава и указивањем на њихово изокретање / изневеривање у опусу Новице Тадића, а имајући у виду велику пажњу коју је стваралац поклањао управо обликотворним аспектима. Ауторка текста објашњава, а потом примерима и аргументује, да жанровско изглобљавање не води ка пародирању жанрова, као што не представља ни повратак старим облицима заодевањем у ново рухо. То је, закључиће, „више лична артикулација односа према конструирању” (287), где се целовитост постиже спајањем естетског (оличеног у форми) и неестетског (пониклог из личног доживљаја света). Александар Милановић бави се функцијом и природом тадићевског онеобичавања језика, који воде до препознавања у поетикама Васка Попе, Момчила Настасијевића, Милосава Тешића, Алека Вукадиновића, Братислава Милановића, Саше Радојчића. Процес удаљавања од традиционалног језика у огледу се прати на различитим нивоима – граматичком, правописном и лексичком – чиме је, без обзира на огледавања са поменутиим ствараоцима, доказана пре свега самосвојност уметника достигнута оригиналним прекорачивањем постојећих оквира. У првом делу истраживања аутор се фокусира на песничкова „огрешења” о стандарднојезичке норме, да би већи део текста посветио неологизацији, примећујући да у Тадићевом каснијем песништву она постаје стилска доминанта. У трећем раду испитује се алузивност Тадићевог певања с полазиштем

у *поетици наџовещија* као посебно наглашеној константи његовог стваралаштва. Оглед, заправо, реактуализује дату стилску фигуру „путем категорије референцијалности, односно семантичке одређености и неодређености” (331), издвајајући и њене поједине типове у опусу песника. Зборник закључује есејистички уобличено истраживање Бојана Ђорђевића о типовима парадокса у стваралаштву Н. Тадића (нпр. оксиморон, узалудност, мимикрија) и њиховом стилском и семантичком потенцијалу. Истраживање стилске и семантичке потентности издвојеног поступка обављено је на песмама „Моји ноћни послови”, „Зидови писмоноше”, „Застава”, „Запањена”.

Пролазећи кроз све огледе у оквиру књиге, можемо рећи да, захваљујући свежим увидима, али и јасно изреченим ставовима о Тадићевом стваралаштву, они скупа чине врло занимљив и плодотворан дијалог, у коме се могу препознати и несагласности у тумачењима појединих аспеката проучавање књижевне поетике, што додаје драгоцену перспективу, сенчењем већ исцртаних контура о песнику и његовом књижевном добу.

Веома пажљиво осмишљен и уобличен зборник, разноврсношћу али и продубљеношћу истраживања у оквиру четрнаест научних радова, представља значајан допринос проучавању поетике Новице Тадића, као и успешно остварену намеру додатног расветљавања савремене српске поезије. Аутори прилога, уредници, чланови Редакционог одбора изнедрили су још једну монографију која изнова потврђује да је едиција *Поетичка истраживања* поуздан водич и оријентир у сагледавању и сазнавању српске књижевности.

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

UDC 821.163.41-1.09 Tadić N.(082)
<https://orcid.org/000-0002-5396-4335>
Примљен: 12. маја 2025. године
Прихваћен: маја 2025. године

ПЕСНИЧКА ЕСЕЈИСТИКА КАО ПРОСТОР КРИТИЧКЕ САМОСВЕСТИ

(*Песници као есејисти: културни контексти групе њоловине 20. века.*
Ур. Јана Алексић и Милица Ђуковић. Београд: Институт за књижевност
и уметност, 2024, 414 стр.)

Зборник радова *Песници као есејисти: културни контексти групе њоловине 20. века* представља значајан допринос савременом проучавању српске књижевности и културне историје. Као колективна монографија он испитује различите облике песничког ангажмана у жанру есеја, указујући на сложене поетичке и идејне трансформације унутар српске књижевности. Фокус је стављен на поетике које превазилазе границе лирског говора и задиру у простор критичке рефлексije, аутопоетичке артикулације и културне самосвести.

Структурно, зборник је организован у седам тематских целина, уз уводни текст уредница и индекс имена, што га чини систематичном и добро промишљеном научном целином. У оквиру различитих тематских блокова истражују се кључни појмови и праксе есејистике као посредничког жанра који омогућава артикулацију поетичких, културолошких и филозофских ставова. Посебно је значајно што се песници у овим студијама сагледавају као активни чиниоци интелектуалног живота, чији есејистички текстови рефлектују дубинске односе с друштвеним и идеолошким токовима епохе.

Монографија *Песници као есејисти* даје значајан подстицај развоју савремене књижевне науке указујући на недовољно истражене аспекте песничке продукције који се остварују ван домена саме поезије. Овај зборник успева да кроз аналитичку прецизност и разноврсност приступа осветли есеј као продуктиван канал песничког мишљења који функционише изван лирског оквира, али са њим остаје у динамичном дијалогу. Његова вредност лежи и у томе што отвара простор за проширивање истраживачког поља, указујући на потребу за даљим критичким обрађивањем песника чији есејистички рад још увек није систематски разматран.

Целокупна унутрашња структура зборника заснована је на пажљиво усклађеним хронолошким и проблемским критеријумима, што омогућава да се сложеност феномена песничке есејистике сагледа из различитих углова. Прва тематска целина, у којој су радови Драгана Хамовића, Милете Аћимовића Ивкова и Јована Делића, поставља теоријско-поетичке основе за интерпретацију жанра, али и указује на историјске и идеолошке матрице које обликују његове домете. Ови прилози с једне стране афирмишу есеј као вид ауторефлексивног писма, а с друге отварају проблем односа између књижевног израза и културне репрезентације.

У свом раду Драган Хамовић истиче идеолошко-политичке и естетске координате српске есејистике у другој половини 20. века, наглашавајући значај историјације као предуслова тумачења. Милета Аћимовић Ивков, полазећи од антологијске праксе, дијахроним и критериолошким приступом осветљава континуитете и поетичка померања у есејистици, уз посебан осврт на улогу приређивача. Јован Делић анализира поетику Васка Попе, с фокусом на аутопоетички дискурс као кључ за интерпретацију језичког и симболичког слоја, чиме афирмише интердисциплинарни приступ тумачењу поезије.

Сва три текста, сваки на свој начин, потврђују тезу да је есеј песника не само жанровски облик критичке рефлексије, већ и облик активног дијалога са културним и интелектуалним наслеђем. Њихови аналитички поступци обухватају историјску, херменеутичку и поетолошку раван, што зборнику обезбеђује интердисциплинарну релевантност и епистемолошку ширину у тумачењу односа поетског и рефлексивног у савременој српској књижевности.

Други тематски одељак зборника, у којем су заступљени радови Недељке Бјелановић, Маје Медан Орсић и Бојана Марковића, усмерен је на испитивање сложених релација између стваралачке индивидуалности и идеолошких оквира који обликују рецепцију, вредновање и саму артикулацију песничког и есејистичког говора. Аутори ових студија полазе од становишта да поетика и есејистика не настају у вредносно и идеолошки неутралном простору, већ се формирају унутар густе мреже културних, политичких и институционалних утицаја који суштински одређују домете и ограничења песничког израза.

Недељка Бјелановић анализира идеолошке предрасуде левичарских интелектуалаца према Момчилу Настасијевићу, указујући на улогу идеологизоване критике у формирању редуктивне слике о песнику и његовој маргинализацији у књижевном пољу. Маја Медан Орсић прати поетичку еволуцију Душана Матића и Милана Дединца, показујући како су кроз есејистику преиспитивали надреали-

стичке основе и градили индивидуализован критички глас. Бојан Марковић се бави есејистиком Оскара Давича, наглашавајући њен трансгресивни карактер, ничеанске мотиве и хибридни језик, чиме се она поставља у шири контекст европских авангардних струја.

Трећа и четврта тематска целина усмерене су на испитивање односа између поетика, есејистике и културно-историјског наслеђа, с нагласком на улогу меморије, традиције и интертекстуалности. Саша Радојчић анализира поетичке и есејистичке релације код Христића и Лалића, указујући на њихову унутрашњу динамику. Марко Радуловић испитује функцију српсковизантијског наслеђа као симболичког оквира савремене поетике, док Милан Гровић истражује култне мотиве српске културе у светлу античке традиције. Оља Василева синтетиче ове увиде анализом фигуре Васка Попе као модела песника-есејисте, чији утицај прелази појединачни опус и постаје део шире поетичке свести епохе. Ова, трећа целина указује на дубоку повезаност савремене поезије с културном историјом и симболичким легатима, које есејистички текст артикулише на рефлексиван и интертекстуалан начин.

Четврта целина наставља критичко разматрање песничке есејистике кроз примере који повезују индивидуалне поетике с ширим културолошким и филозофским оквирима. Јелена Младеновић анализира есејистичке почетке Бранка Миљковића, указујући на везу између песничког мита и естетске идеологије. Марко Аврамовић осветљава моралну и поетичку димензију у есејима Борислава Радовића, док Јелена Марићевић Балаћ интерпретира *Мале есеје* Александра Ристовића кроз призму суфијске симболике и генолошке комплексности. Владимир Димитријевић анализира етичко-политички став Милована Данојлића као облик поетичког отпора, а Миломир Гавриловић истражује идентитетске и мемоарске слојеве у есејима Чарлса Симића. Ова целина указује на есеј као форму у којој се индивидуални поетички гласови артикулишу у дијалогу с друштвом, културом и наслеђем.

Пета целина зборника посвећена је есејистичком опусу Љубомира Симовића, при чему три студије осветљавају различите аспекте његовог критичког дискурса. Радивоје Микић анализира књигу *Дујло дно* као простор поетичке рефлексije, у којем есеј задржава лирску густину. Бојана Стојановић Пантовић приступа Симовићевом корпусу из угла метакритике и рецептивне теорије, истичући његов глас као полифони и критички самосвестан. Немања Каровић истражује однос Симовића према Црњанском, пратећи поетичке и идеолошке напетости унутар послератне културне матрице. Овај део зборника указује на вишеслојност Симовићеве есејистике и њен значај за разумевање поезије, традиције и културног дијалога.

Шеста тематска целина усредсређена је на есејистичке корпусе песника чији рад спаја естетску рефлексiju и друштвени ангажман. Ранко Поповић анализира критичко-есејистичку прозу Рајка Петрова Нога, указујући на њену систематичност и вредност оријентире. Јана Алексић у раду о Гојку Ћогу истиче поезију као простор отпора у контексту идеолошке репресије, с посебним освртом на дело *Вунена времена*. Милица Кецојевић разматра есеје Стевана Тонтића као синтезу филолошке проицљивости, етичке одговорности и културног ангажмана. Могло би се закључити да овај део колективне монографије наглашава функцију есеја као простора слободне мисли у суочавању са поетским, политичким и културним изазовима.

Завршна, седма целина проширује фокус зборника на поетичке и филозофске аспекте есејистике, наглашавајући њен критички и ангажовани потенцијал. Ана Козић анализира аутопоетичке и друштвено-критичке интонације у есејима Миросави Максимовића. Милица Ћуковић осветљава интерпретативну ширину и културну рефлексивност у есејима Мирка Магарашевића. Софија Матић истражује однос језика и идентитета у раду Милосава Тешића, док Никола Маринковић тумачи

антипостмодернистички став Небојше Васовића као облик интелектуалне одбране модерне. Марија Благојевић заокружује целину систематизацијом есејистике Владимира Јагличића, учачајући у њој простор за промишљање поетике, традиције и културних вредности. Целина подвлачи есеј као жанр у коме се песничка мисао сусреће са културном одговорношћу и теоријском саморефлексijом.

Зборник *Песници као есејисти: културни контексти групе половине 20. века* изузетан је допринос проучавању српске књижевности, не само у поетичком и критичком, већ и у културолошком и филозофском домену. Свака тематска целина пружа аргументоване и стилски изнијансиране анализе есејистичког рада српских песника, позиционирајући њихово деловање у сложени историјски и идејни контекст. Укупан корпус радова осветљава како појединачне поетичке праксе, тако и шире књижевно-теоријске и идеолошке токове, показујући на који начин су песници рефлектовали стварност, критички јој приступали и изнова конструисали њено значење.

Истражујући пресудне есејистичке позиције аутора који су обликовали савремену српску поезију и критичку мисао, овај зборник премашује оквире стандардне научне публикације. Он се афирмише као суштински алат за разумевање динамичних односа између поезије, есејистике и културно-идеолошких структура епохе, као и поуздана референтна основа за будућа истраживања у области поетике, књижевне критике и културне историје. Реч је о делу које повезује традицију и савремено тумачење, градећи трајну вредност у корпусу савремене српске књижевне науке.

Др Бојан Т. Чолак
Институт за књижевност и уметност
Београд
btcolak@yahoo.com

UDC 821.163.41-4.09"19"(082)
821.163.41:929"19"(082)
<https://orcid.org/0000-0003-1197-4794>
Примљен: 11. априла 2025. године
Прихваћен: априла 2025. године

ИНТЕГРАТИВНЕ ПРОЈЕКЦИЈЕ БУДУЋНОСТИ

(Дејан Ајдачић – Зорица Ђерговић-Јоксимовић. *Фуџурофанџасџика*.
Нови Сад: Академска књига, 2025, 270 стр.)

Доминантни квалитет, изузетно вредне монографије *Фуџурофанџасџика* Дејана Ајдачића и Зорице Ђерговић-Јоксимовић јесте њен вишеструко интегративни карактер. Обједињавајући дела англофоних и словенских књижевности, као предмете својих примарних научних усмерења, аутори су успели да остваре целовит, а опет довољно разноврстан увид у широко и разноврсно тематско и жанровско поље којим се баве. (Пред крај „Увода“ објашњено је да су коначне верзије поглавља настајале дописивањем и преписивањем двоје аутора, и успостављањем особеног истраживачког сагласја: „Затим смо текст обогаћивали и надограђивали размењујући нове верзије.“)

Вишеструко интегративан био је и ауторски приступ делима која су у ову подстицајну библиотеку футурофантастике ушла: поред књижевности ту су филмови, телевизијске и радио и стриминг продукције, стрипови, графички романи, игрице, онај мултимедијални контекст без кога већ доста дуго није могуће разумети и тумачити пројекције будућности, било стваралаца, било њихових рецепијената. Посебно интересантно јесте, сматрам, њихово широко захватање у књижевну историју и напуштање уских жанровских оквира СФ-а и захватање хибридних жанрова, у којима „долази до посебно занимљивих временских спојева“, оних очекиваних (футурофантастика и бајка, бајка и киберфантастика, фентези и киберфантастика и др.), али и оних мање очитих, попут сатире, која „са својим омаловажавањем и подругљивим оспоравањем има у неким делима идеологизоване футурофантастике веома изражено место“. Укрштање идеолошки мотивисаних сагледавања „друге стране“ с дистопијским визијама допринело је да се формулише изузетно важан и, верујемо неоспорно тачан закључак: „Понекад је тешко и готово немогуће раздвојити сатиру, политичку фикцију и дистопије.“

Интегративан је и избор дела у коме доминирају високо вредна *канонска* остварења, али су присутна и мање вредна дела и наглашено жанровска остварења, без којих, како аутори оправдано истичу, није могуће остварити целовит увид у ову тему. Аутори с правом указују и на чињеницу да је канон футурофантастике, као и сваки други, временит, али да се не мењају само дела у њему већ и приступ делима, те да то што се предвиђања будућности у одређеном делу белодано нису остварила, не мора да значи да је оно неповратно „испало“ из канона: „ако календарске 1984. године Орвелова 1984 није покуцала на врата, то не значи да неће или не може никада“.

Футурофантастика је врло добро компонована целовита студија која оправдано креће од сагледавања „Осе времена“, као најопштијег појмовног основа за разматрање теме. Захват аутора је продубљен и значењски сложен (поред књижевне, обухвата филозофску, психолошку социо-историјску, културолошку димензију), али, истовремено, артикулисан је јасним, прецизним, не претерано теоретизујућим језиком који може бити приступачан и привлачан ширем кругу читалаца, и то је, несумњиво, квалитет ове монографије. Различити приступи „(не)извесности“ будућег времена, оцртани кроз распон између негирања будућности са становишта садашњости (живи се овде и сада) и покушаја да се она антиципира, упркос свим сасвим извесним изненађењима, „психолошка динамика – од равнодушности и незаинтересованости, преко страха и срепње, до наде – лежи и у основи приповедања о будућности“.

Са становишта изучаваоца усмене књижевности и њеног социо-религијског контекста, та динамика и дисперзија поимања времена и његових токова, који леже у основи културне и духовне историје човека, могла би бити и јесте генерисана и једном – тачније, једином – извесношћу, неопозивом смртношћу човека. Различита поимања времена и различите митско-обредне и магијске праксе древних култура имале су, у основи, исту сврху: да се та темељна извесност некако ублажи, или бар замагли. Есхилов Прометеј каже: „Смртнику не дах, да унапријед види смрт. [...] У њему наду слијепу ти удомих ја“, на шта вођа хора одговара: „Благодат силну ти на дар даде човјеку.“

Аутори, бавећи се осом времена, указују на „вештину баратања временом приповедања“ разматраних писаца и њихову „наратолошку позицију [...] у односу према актерима радње“, која се битно не разликује од оне коју заузимају писци у текстовима смештеним у садашњост и прошлост. Истовремено, они указују на нужну комбинацију реалних чињеница познатих писцу и читаоцу с измаштаним представама о свету будућности. У основи, као у свакој нарацији време у разматра-

ним делима бива представљено „као динамични проток низа догађаја“, али природ тог тока може бити циклична, реверзибилна и иреверзибилна, што умногоме зависи од типа културе (аутори с правом указују на суштинску везу доминатног типа производње и религијске праксе с поимањем времена). Архаичне земљорадничке културе, тако обнављајући циклус биља пројектују на поимање цикличног времена и на циклично умирање и васкрсавање божанстава (овај круг може се раскинути само тешким огрешењем које условљава крај једног циклуса, док, поједностављено сагледано, покајањем и покорвањем вољи бога/богова бива отпочет нови циклус). Напуштањем традиционалне привредне праксе и развијањем „рационалног мишљења заснованог на узрочно-последичним везама“, циклични модел времена престаје да буде доминатан, а предоминира модел осе или спирале, али, како аутори с правом истичу, модел есхатолошког времена остаје трајно присутан (то се упечатљиво демонстрира на примеру Пекићеве футурофантастике).

Друго поглавље монографије „Наука – преузета и измишљена знања“ показује како се поетички и тематски футурофантастика развила нарочито у 19. веку, чему је допринело више различитих чинилаца, како оних из домена књижевности тако и оних из домена науке (теорија еволуције далеко превазишла оквири биологије и утицала је суштински на духовни профил модерне епохе) и привреде (развој индустријске производње, пре свега), али и доминатних идејних кретања и филозофских система која се упоредо с индустријализацијом јављају. У овом поглављу аутори, с разлогом, дају сажету историју самог појма *научна фантасија*, указујући да: „Присуство научних поставки и закона у фикционалном тексту може одређивати главне токове радње у фикционалном тематизовању (в. Ајдачић 2007: 348–351) научних идеја, с тим што постоје извесне разлике у позиционирању стварних и измишљених научних теорија и њихових заступника.“

Те разлике се врло ефектно осветљавају низом примера, што сматрам, иначе, великим квалитетом ове књиге у целини, будући да научна и теоретска спекулација, за шта је ова тема врло подстицајна, није угушила уживање у изузетним делима, а опет, илустрације нису потрле и замагиле поетички и научни аспект монографије. Читаоцу с нашег подручја биће, верујем, најинтересантније обликовање лика Николе Тесле и слика његових проналазака у делима футурофантастике, али ту су и Њутн, Циолковски, Ајнштајн, и, што мени већим делом није било познато, побрајање писаца који су и сами били научници. Посебна пажња овде је посвећена обликовању лика научника у делима футурофантастике, при чему се испоставља да је слика научника и њиховог рада, поготово у нашем времену, чешће негативна и да је знатно мање позитивних него негативних очекивања: „ако научника уопште има, ипак и даље суверено владају зли/луди научници“.

Цинизам нашег времена, о коме се говори при крају овог поглавља, могао би бити условљен све већим удаљавањем савремене науке од спознајних моћи и могућности обичног, просечно образованог човека. Он од детињства учи да је знање „сила и моћ“, суочен је са спознајом да наука чини његов живот многоструко лакшим, удобнијим и безбеднијим, да продужује његов век, да је, у овом или оном виду постала *condicio sine qua non* света у коме он живи и који познаје. Истовремено, он се непосредно и посредно суочава и с могућом кобношћу науке и њених достигнућа: глобална еколошка и нуклеарна катастрофа, рупе у озону и с њима везани климатски поремећаји, индустријски отрови у води и земљи, неизлечиве болести узгојене у тајним лабораторијама великих сила, несташица енергије – постају, добрим делом захваљујући мас-медијима, извор страха, нови вид коначног божјег суда пред којим невиних неће бити. Свест да само наука може отклонити ове опасности затвара зачарани круг у коме се једна у другу претапају позитивна и негативна утопија.

Верујем да је тачна идеја аутора о поређењу стварних научних идеја и „фикционализованих научних идеја“ и став да би такво поређење било „оправдано занимљивим и корисним увидима“, не само са становишта књижевне анализе.

Предмет изузетно подстицајних увида у монографији *Фуџурофанџасџика* јесте и „Идеологија у књижевној фуџурофантастици“, где се вишеструко испитује однос дела према конкретним друштвеним уређењима и идеолошким основама на којима она почивају, рефлексии реалполитике и инструментализација књижевности у доказивању супериорности властитог начина живота, употреба старих идеолошких образаца као основе у измаштавању друштва будућности и обликовању утопија и дистопија, начини на које се тематизују поједине идеологеме и на које се идеолошки позиционирају друштва будућности. Ово поглавље може бити вишеструко подстицајно за будуће истраживаче (рецимо, фуџурофантастика у књижевности за децу често може имати карактер својеврсне индоктринације детета-читаоца), али и за „обичне“ читаоце, будући да може продубити њихов увид у конкретна дела, али и у жанр у целини.

Битани аспект фуџурофантастике разматра се у наредном поглављу које аналитички разматра „Језик, нове речи и изразе будућности“, са становишта конкретне лексике, али и са становишта имагинирања читавих језичких система у појединим делима. Да ово није релевантно само као потенцијална опсесија СФ-залуђеника¹ већ и нешто потенцијално много продуктивније, ефектно сведочи поређење песме Крега Рејна „Марсовац шаље разгледницу кући“ и песме о повратку Виславе Шимборске. Ово посредно потврђује и суштинску смисленост фантастике уопште као начина да се стваралачки прошири реални свет, као што се проширује реални језик. (Тешко је и замислити језик из којег су изостављене све речи које су потекле из дела фантастичне књижевности и њихове изведенице, рецимо, само *робот*.)

Са становишта читаоца (не нужно оног „стручног“) једно од најинтересантнијих поглавља биће, верујем „Мотиви и теме фуџурофантастике: Визије човека и човечанства“, пре свега због доброг избора на који указују већ поднаслови („Еволуција“, „Суперјунаци“, „Човек-машина“, „Бесмртност – вечни живот“, „Болести“), сажимајући ефектно жеље и страхове не само модерног човека већ и човека уопште, али и као озбиљан, продубљен критички приступ овим темама. На пример, аутори с правом, увиђају да суперјунаци могу потицати од најстаријих књижевних јунака „попут Гилгамеша, Одисеја или Беовулфа“, али да су они, по времену настанка и по својим одликама, „незгодно подсећање на трансхуманистичко-нацистичке идеје о надчовеку, што се данас све више потискује као лоша маркетиншка идеја“. Озбиљност и продубљеност приступа која карактерише ову, привидно једноставну тврдњу, одликује целину ове монографије.)

„Светови фуџурофантастике“ баве се *novum* који је неопходан са становишта овог жанра и који се може сагледавати као преобликовање искустава, представа и доживљаја стварности, као имагинирање нове, напредне технологије (она може бити и пробитачна и уништавајућа са становишта конкретног дела и његових јунака), еволуционих промена човека и живог света будућности, али и као замена нашег света ванземаљским световима или световима у којима доминирају машине. Сlike уништених светова и дистопија, али и слике утопија, верујем, пројектују различите страхове својих твораца и реципијената, као што паралелни светови алтернативне историје и виртуелни светови, па и унутрашњи светови, откривају неугаслу људску потребу да имагинацијом прошири и помери оквире стварности.

¹ С једним од својих пријатеља делим озбиљну амбицију да кад год се видимо проговоримо клингонски.

Два завршна поглавља (не рачунајући закључак, који је у духу теме насловљен „И даље“): „Поетика смешног у футурофантастици“ и „Жанрови на рубу футурофантастике“ већ насловљавањем указују на целовитост приступа теми и заокруженост њеног сагледавања. Прецизно теоретско дефинисање појмова у поглављу о хумору (оно почиње, сасвим тачном, тврдњом: „Комика и хумор нису прве ствари које падну на памет просечном читаоцу кад је у питању футурофантастика. Но, они упућенији знају да и тога има, и то у не малим количинама“), ограничава њихову потенцијалну многозначност. Потом се указује на предмете хумора, од људских мана, преко суочавања човека с новим технологијама, иронијских повезивања стварности с имажинираним светом будућности, замене улога инициране фантастичним проналасцима, чудних проналазака, до црног хумора и сатиричне, неумољиве слике социјалне стварности и иновација које се описују. Посебан квалитет овог поглавља представља широк обухват илустративних примера (све до путовања „у Месец“ Стеријиног барона Голића), нарочито оних из домена већини читалаца, верујем, мање познате словенске футурофантастике.

Укрштаји жанрова „на рубу футурофантастике“ и футурофантастике отварају потенцијално ново поље истраживања (и читања) које је тешко целовито (по)писати на нивоу рецензије, будући да се изузетно грана и шири, указујући на суштинску релативност жанровских одређења уопште: „футурофантастика се укршта са разноразним жанровима, од бајке, епске фантастике, магијског реализма и хорора, преко утопије, дистопије и алтернативне историје, до киберпанка и афрофутуризма“. Жанровски хибриди који тако настају не само да је чине привлачном много ширем кругу читалаца већ појачавају „њен значењски опсег и значај“.

Закључак је, као што је већ речено, у складу са темом формулисан не само као сведено указивање на постигнуте увиде већ и као најаву будућих истраживања. Прецизно промишљени и селековани и јасно постављени закључци у целини *Футурофантасике* Дејана Ајдачића и Зорице Ђерговић-Јоксимовић бивају илустрани у довољној мери и врло ефектним широко захваћеним кругом примера, што може, верујем, потенцијално проширити круг читалаца ове монографије. Тема којом се баве и начин на који обједињавају своје увиде изузетно су вредни и са становишта стручног читаоца и са становишта оних који уживају у овој врсти фантастичне прозе, а могу бити подстицајни и за оне који нису љубитељи фантастике, будући да указују на начине на које она осветљава и допуњава нашу стварност.

Др Љиљана Ж. Пеџикан-Љуџићановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
joljilja@gmail.com

UDC 821.09
<https://orcid.org/0009-0006-7815-8301>

Примљен: 10. маја 2025. године
Прихваћен: маја 2025. године

ПОЕТИЧКИ ОТКЛОН: АНДРИЋ И ДУХ АВАНГАРДЕ

(Бјелановић, Недељка. *Андрић и авангарда*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2025)

Књига *Андрић и авангарда* Недељке Бјелановић, објављена у оквиру Библиотеке *Поетике и култура* у издању Института за књижевност и уметност, посвећена је проучавању Андрићевог односа према авангарди. У пет садржајно заокружених поглавља монографије ауторка анализира како појединачне Андрићеве текстове у међуратном периоду, који се баве авангардним ауторима и правцима, тако и шире културноисторијске оквири, при чему је, у духу Библиотеке у којој је књига објављена, истакнута пажња посвећена контексту Андрићевог места и улоге у културном и књижевном животу југословенског простора у периоду формирања и развоја авангардних поетика.

Прво поглавље након уводне речи, под насловом „(Не)моћ периодизације”, посвећено је преиспитивању већ устаљеног места Иве Андрића у оквирима периодизације српске књижевности. У том контексту, ауторка најпре подсећа на неколико општепознатих чињеница – од сукоба супростављених поетика (реалистичких, миметичких и авангардних, немиметичких), преко познатог генерацијског сукоба (између „стarih” и „младих”), до јасне поетичке промене у самом Андрићевом стваралаштву, одклона од авангардних токова, на коју су указивали готово сви проучаваоци његове биографије и опуса.

Недељка Бјелановић најпре преиспитује устаљено мишљење да је Андрић доследно раздвајао своју приватну личност од уметничког дела, наглашавајући да у његовим раним радовима долазе до изражаја и (ауто)поетички ставови. Фокус истраживања ауторка, потом, усмерава ка анализи Андрићеве претпостављене уздржаности према различитим поетикама – миметичкој, с једне стране, и авангардној, с друге – при чему корпус Андрићевих текстова сужава на међуратни период.

Иако ауторка истиче да се о Андрићу не може говорити као о „тврдом реалисти”, он ипак оставља сведочанства о свом одклону од авангардних поетика двадесетих и тридесетих година XX века. Своју тезу Бјелановић додатно поткрепљује чињеницом да је Андрић у познијем периоду искључивао своје почетничке књиге – које су стилски ближе авангарди – из канона свог дела, али и критичким освртом на распрострањено, ретко преиспитивано становиште да су његова рана дела (*Ex Ponto*, *Немири* и лирика из тог раздобља) у потпуности експресионистичка. Као главне аргументе за своју тезу ауторка наводи Андрићев језик, његову тежњу ка миметичности, као и ауторове експлицитне судове о књижевности и појединим књижевним делима, који су у својој основи неавангардни. У том смислу, посебно је значајна чињеница да је Андрић у круг својих узора и инспирација сврставао П. П. Његоша, В. Караџића, С. Матавуља и Б. Станковића – ауторе код којих реалистички и миметички принцип заузимају кључно место, те који нису део авангардног круга. Са овим је повезана и Андрићева отворена критика дела неких представника авангарде, попут Донадинија, Маринетија, али и Растка Петровића, Момчила Настасијевића, што ће бити предмет детаљне анализе у наредним поглављима монографије. Супростављајући се распрострањеној и у нашој културној историји прихваћеној тези да се „Андрић (ауто)поетички не сврстава” (Бјелановић 2025: 34), ауторка подвлачи да је Андрић у међуратном периоду (од 1918. до 1941. године) објавио преко двеста текстова, и тим поводом поставља, по сопственим речима, реторичко питање: „Је ли уопште могао писац, а немоли писац таквог формата,

пишући и објављујући у тој мери остати изван спорова једног друштва и његове културе и књижевности у дотад незамисливом превирању?” (Исто: 35).

Друго поглавље, „А ја то нисам.” Андрићева ауторска позиција у контексту издаваштва”, усмерава пажњу на анализу Андрићевог положаја унутар издавачког система, као и на његову сарадњу са појединим часописима и издавачима. Посебно се издваја Андрићева сарадња са *Књижевним јуџом* у којем је, поред одломака из *Ex Ponta*, објавио и три текста од посебног значаја за тему монографије – чланак „Наша књижевност и рат”, као и приказе књига двојице хрватских експресиониста, Ј. Косора и У. Донадинија. Ауторка указује да је, поред сарадње са *Босанском вилом*, *Књижевним јуџом*, *Југославенском њивом*, Андрић након преласка у Београд објавио три књиге приповедака у Српској књижевној задрузи, да би убрзо постао „повлашћени аутор” *Српској књижевној власника*. Управо се у овој сарадњи са *Гласником* огледа и Андрићево поетичко позиционирање.

Полазећи од осврта на књижевни и културни живот Београда тог времена, као и значај који је за Андрића имала селидба у престоницу, ауторка указује на податке из сећања Милоша Црњанског, који сведоче о Андрићевом учешћу у „Групи уметника”, његовом присуству састанцима у Москви и објављивању у листу *Дан*. Међутим, Црњанске исказе ауторка пореди са Андрићевим утисцима, пренетим посредством Михиза, и кроз ову врсту упоредног ишчитавања доноси упечатљив увид у Андрићево настојање да себе не сврста у тај круг, као и у његов лични утисак неприпадања односно да је међу том групом младих он био „стармали”.

Посебна пажња посвећена је односу између Андрића и Црњанског, при чему се указује на Андрићево ћутање поводом појединих Црњанскових дела – *Маска* и *Приче о мушком* – упркос Црњансковим молбама да се на њих осврне. Имајући у виду да су у Андрићевој библиографији присутни критички осврти на одређена дела савременика, теза да је Андрић избегавао да пише о другим живим ауторима показује се као неодржива. Стога Недељка Бјелановић нуди најлогичније објашњење – да се та дела самом Андрићу једноставно нису допала, чиме се, посредно, још једном указује на његов доследан отклон од авангардних поетика.

У поглављу „*Ми (ни)смо сви експресионисте*.” Интимнопоетичке и општепоетичке координате” ауторка наводи и преиспитује разнородне и често опречне ставове у вези са питањем периодизације Андрићевих раних књижевних остварења, проблематизујући могућност његовог сврставања у авангардни, посебно експресионистички круг писаца. У прилог таквом сврставању наводи се чињеница да су Андрићева прва дела планирана за објављивање у Библиотеци „Албатрос”, иако ауторка истиче да најављена књига никада није изашла о оквиру те едиције, као и да међу ауторима који јесу објављивали у „Албатросу” има и оних који нису припадали авангарди.

Посебну пажњу ауторка потом посвећује рецепцији првих Андрићевих књига, *Ex Ponta* и *Немира*, у тренутку њиховог објављивања. Истиче, пре свега, да Андрићеви савременици њега нису сврставали као припадника неке „нове школе”, већ су, напротив, указивали на његов (нео)реализам и на строгу форму његових дела. Као кључну препреку сврставању Андрићевих првих књига у експресионистички корпус, ауторка издваја управо Андрићев језик и синтаксу. Наводећи примере из *Ex Ponta* и *Немира*, Недељка Бјелановић истиче да је Андрићев језик у својој суштини вуковски језик, што објашњава следећим речима: „Зато синтагму *вуковски однос* користимо у смислу блиског сарадничког, наслединог односа, у односу на онај намргођени и борбени, на тренутке оспоравалачки, који су заузимали *јрави* авангардисти” (Исто: 77). Осим тога, ауторка истиче како ове две Андрићеве књиге ипак „чувају мимезу као принцип књижевноумјетничког обликовања” (Исто: 78),

што додатно отежава њихово уклапање у авангардне поетике. Наведеним аргументима придружује и анализу Андрићеве докторске дисертације, истичући да су и у њеној основи наш народни израз и фолклорни обрасци, што, по мишљењу ауторке, потврђује трајну важност традиције за целокупно Андрићево дело. Композициона промишљеност, структурна јасноћа и приповедачка дисциплина, које Андрић показује у својој дисертацији, биће, по ауторки, унапређиване и развијане у свим његовим каснијим остварењима. Из тога произлази закључак да Андрићева поетика „узмиче пред сломом изнутра, пред сломом у језику” (Исто: 85), чему је авангарда по природи склона. Код Андрића, наиме, нема обезличених исказа, искривљених синтагми, нелогичне интерпункције итд. Овим увидима ауторка додаје и анализу специфичности Андрићевог поетског субјекта: „Андрићево поетско *ја* ламентира, меланхолише, у муци се пита; авангардно *ја* се издваја, тријумфује, поништава, понекад врло отворено ниподаштава” (Исто: 86).

Поглавље „Дајући друге, ми се одајемо”. Поетичка самоидентификација Андрићева” указује на чињеницу да Андрић, за разлику од других авангардиста, нема ниједан манифестни текст у правом смислу, али да се ипак у одређеним текстовима – пре свега пратећи то кога хвали, кога критикује и због чега – може реконструирати један доследан и јасно успостављен вредносни систем. Посебно је наглашено да Андрић веома ретко пише о авангардним писцима, док се знатно више бави ауторима протоавангарде, модерне или чак реализма. Ослањајући се управо на такве Андрићеве текстове, ауторка показује да, иако он нигде не формулише поетичка начела или експлицитна естетска упутства, ипак се може препознати који квалитети су за њега „неприкосновени”. Вук, Његош, Матавуљ и Кочић – то су писци којима се Андрић враћа, и чији значај истиче. У том смислу, ауторка посебно издваја Андрићеву анализу Његошевог дела, у којој се наглашавају два квалитета која ће Андрић доследно истицати када говори о писцима које воли и којима се диви: то су реалистичност и хуманост односно етичност. Управо је то врста традиције на коју се ослања, коју поштује и вреднује.

Посебна пажња посвећена је неколиким Андрићевим текстовима у којима се бави појединим авангардним ауторима. Он пише текст о Улдерiku Донадинију, хрватском експресионисти, критикујући „недостатак мјере”, упозоравајући на „вештачке буре”, при чему истиче да је та особина својствена не само Донадинију, већ и читавом једном нараштају. На сличном трагу је и Андрићев текст о књизи *Миме* Јосипа Косора – критикује њену нејасност и гомилање речи лишених вредности, значења и тежине. Пажња је потом посвећена Андрићевим текстовима о Маринетију, као и о Габријелу Д’Анунцију. Посебно у приказу Маринетијевог романа *Алковен од челика* Андрић исказује изразито оштар тон, несвојствен његовим каснијим текстовима. Он том приликом нарочито негира вредност технике саме по себи – технике без циља, без смисла и сврхе. Све то, како истиче ауторка, представља још једну потврду да Андрић никада није позитивно вредновао радикалан отклон од традиције и класичних књижевних узора. Осим тога, Андрићева оцена авангарде, посебно футуризма, тесно је повезана са његовим промишљањем политичке ситуације у Европи – он истиче да се у основи фашизма налази управо антиинтелектуализам. Ауторка подсећа и на неколико Андрићевих текстова, објављиваних под псеудонимом у загребачком часопису *Југославенска њива*, у којима је изражена велика забринутост поводом експанзије фашизма у Италији, као и оштра осуда те појаве. Посебну пажњу посвећује текстовима о Д’Анунцију, који стоје у истом кључу као и Андрићева два текста о Маринетију. У једном тексту о Д’Анунцију Андрић критикује принцип аутоматског писања, који се, по њему, налази у основи те прозе, а који ће, у годинама што следе, постати један од препознатљивих поступака авангардне књижевности.

Ауторка потом прелази на Андрићеве текстове о српским авангардистима. Као први пример наводи Андрићев текст поводом Растковог романа *Бурлеска Јосифина Перуна боја њома*, у коме он, иако уводно признаје легитимитет сваком облику уметничког изражавања, убрзо исказује и низ замерки: на артифицијелност, нејасност, претерани интелектуализам, одсуство смисла, сензационализам – све оно што му као критичару, читаоцу и писцу смета. Након тога, пажња се усмерава на Андрићев однос према Момчилу Настасијевићу, који ауторка препознаје као индикативан за његово опште разумевање језика авангарде. Настасијевићев језички израз Андрић одређује као „трагичан”, поредећи га са „тунелом без излаза”. У складу са тим, ауторка закључује: „И таква инструментализација језика, тај процес у коме се инструмент, тј. оруђе, у својој ослобођеној а неконтролисаној снази окреће и против цјелине, и против приче, и против себе самог – јесте крајња консеквенца којој се све у Андрићу опире” (Исто: 126). У наставку разматра се и Винаверов однос према Андрићу, који се поставља као парадигматичан за однос авангардиста према Андрићу. Тај однос, како се показује, варира од покушаја да се Андрић сврста у круг младих, до изражене критике његових дела и поетичких ставова. У завршном делу поглавља, ауторка истиче да се након Другог светског рата Андрић све ређе поетички изјашњава, што је довело до раширеног уверења – већ истакнутог на почетку монографије – да се он увек свесно клонио поетичког самоодређивања.

У поглављу „Језик којим се не говори и песма која се не пева” разматра се Андрићев интервју за *Идеје* из 1934. године – један од ретких у којем се јасно огледа његов однос према младобосанском покрету, као и према Првом светском рату и његовим последицама. Постављајући Андрићеве (ауто)поетичке ставове, мисли и књижевно дело у контекст биографских околности, процеса сазревања, али и ширег културног и политичког миљеа, ауторка поново подвлачи централну тезу: Андрић је као писац, читалац и критичар књижевности, доследно исказивао негодовање (некад чак и презир) према негирању или одбацивању традиције, нарочито српског културног и књижевног наслеђа.

Књига *Андрић и авангарда* Недељке Бјелановић успешно представља преплетеност и сложеност поетичких, културолошких, политичких и културноисторијских фактора у процесу Андрићевог књижевног стасавања и поетичког профилисања у периоду између два светска рата, у доба када је авангарда била у пуном маху. Суочавајући се са различитим устаљеним ставовима о (не)експлицитности Андрићевих (ауто)поетичких ставова, као и о поетичким обележјима његовог дела, ауторка успева да озбиљно доведе у питање представу о Андрићу као затвореном писцу који се никада није јасно и недвосмислено поетички самоодредио. Тумачећи примере из његових дела (а посебно оних која се традиционално одређују као експресионистичка – *Ex Ponto* и *Немири*, и која несумњиво носе извесне авангардне трагове), као и његове ставове о књижевности и текстове о другим ауторима, Недељка Бјелановић методички дословно, аргументовано и врло уверљиво изводи тезу о Андрићевом отклону од авангарде, као и о његовом систему вредности – књижевном и животном – који је у својој суштини био антиавангардни. На тај начин, ауторка не само да ревидира раније критичке представе о Андрићу, већ и отвара нове могућности за тумачење његовог књижевног опуса у културолошком кључу.

Потребно је, на крају, истаћи и да књига *Андрић и авангарда* доноси и низ иновативних интерпретативних спојева, уз бројне упечатљиве метафоре и поређења, што сведочи о великој посвећености и упућености ауторке, као и снажном личном ангажовању, интересовању, па и љубави према одабраној теми и Андрићевој поетици у целини. Самим тим, ова монографија осим што заузима значајно место у будућим

проучавањима Андрићеве поетике, она представља и интелектуално подстицајно и стилски пријемчиво штиво, привлачно за читање не само научној заједници, већ и широј заинтересованој јавности.

Ана Д. Козић
Институт за књижевност и уметност
научни сарадник
anakozic92@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Andrić I.
821.163.41.09"19"
<https://orcid.org/0000-0002-7535-0887>
Примљен: 11. август 2025. године
Прихваћен: августа 2025. године

О КРСТАШКОМ РАТНИКУ У ДОБА ПРОСВЕЋЕНОСТИ

(Ведран М. Цвијановић, *Јохан Георџ Хаман у англосаксонској критички*.
Београд: Задужбина Андрејевић, 2025, 237 стр.)

Проистекла из докторске дисертације и значајно проширена у односу на њу, научна студија *Јохан Георџ Хаман у англосаксонској критички* англисте Ведрана Цвијановића представља пионирски рад оваквог, монографског обима о Хаману на пољу српског језика и наше филологије и науке о књижевности. Структура студије је сложена, будући да се у њој аутор прихвата задатака да свој доминантни циљ, израду духовног профила по себи изузетно захтевног аутора какав је Хаман, реализује путем анализе модерне англосаксонске рецепције овог немачког мислиоца. Сходно изреченом, књига је двослојно конципирана и остварује се синтезом филолошког истраживања и рецепционистичке критике.

Садржину књиге сачињава критички преглед одабраних студија о Хаману, али ауторова првостепена намера није описна и не исцрпљује се самом секундарном литературом о немачком аутору, већ Цвијановић настоји да помоћу ње што потпуније проучи сâм Хаманов интелектуални лик. Ослањајући се, дакле, на историју рецепције у англосаксонској критици, и то ону која је настајала у периоду од друге половине 20. века, па све до данас, аутор се непрестано враћа Хамановом тексту у изворнику на немачком језику, чиме се обавезује на двоструку филолошку студиозност. Цвијановић паралелно изучава критичке студије на енглеском и Хаманова дела на немачком језику, а посебну пажњу посвећује изграђивању и заузимању властитог критичког става према односу између претпостављеног објективног значења Хамановог текста и потоњих интерпретација. Комплексности књиге, такође, доприноси и околност да су саме студије за које се аутор определио – засноване на различитим приступима и методолошким претпоставкама, од теолошких, преко политиколошких, филозофских и лингвистичких, до идејно-историјских.

У фокусу студије налази се девет проучавалаца Хамановог дела: Џон Беџ (John Betz), амерички теолог и аутор монографије *После просвећеног века: његова секуларна визија Ј. Г. Хамана* (2009). За Бецовом теолошком интерпретацијом Хамана следи политиколошки приступ Роберта Спарлинга (Robert Sparling), канадског научника који је написао студију *Јохан Георџ Хаман и просвећеномудрост*

(2011). Потом се Цвијановић усредсређује на студију британског филозофа јеврејског порекла Исаије Берлина (Isaiah Berlin) *Мај са севера: Ј. Г. Хаман и поједици модерног ирационализма* (1993), при чему улази у полемику с ауторовом тезом о Хаману као једном од генератора модерног и деструктивног ирационализма. Четврта личност којом се студија бави јесте амерички филозоф Џејмс О'Флахерти (James O'Flaherty), аутор монографије *Јединство и језик: истраживање филозофије Јохана Георга Хамана* (1952). Након анализе О'Флахертијевог проблемског фокуса на Хаманово поимање језика, Цвијановић коментарише дело *Релациона метафизика Јохана Георга Хамана* (1995) америчке списатељице Гвен Грифит-Диксон (Gwen Griffith-Dickson), а у следећем одељку студије пажњу усмерава ка америчком филозофу и протестантском теологу Вилијаму М. Александру (William M. Alexander) и његовој научној монографији *Јохан Георг Хаман: филозофија и вера* (1966), у којој се анализира релација између Хамановог филозофског мишљења и његове религиозности. Седмо аналитичко поглавље Цвијановићеве студије разматра шкотског теолога Роналда Грегора Смита (Ronald Gregor Smith), чија монографија *Ј. Г. Хаман 1730–1788: истраживање хришћанске егзистенције* (1960) сужава Хаманов доживљај света на онострану пролазност, што даје повода аутору да ступи у критичку расправу са Смитом и осветли његов интерпретативни редукционизам и једностраност. Претпоследњи аутор ка којем се Цвијановић окреће јесте Лери Вон (Larry Vaughan), јеврејско-амерички историчар и германиста, који у свом раду *Јохан Георг Хаман: метафизика језика и виђење историје* (1989) промишља спрегу Хамановог поимања језика и повести с наслеђем јеврејског мистицизма. Праћење модерне англосаксонске рецепције Хамановог дела закључује се анализом монографије *Хаманов њоћлед на језик и религију* (1981) америчког теолога Теренса Цермана (Terence German), који из перспективе хришћанског егзистенцијализма изучава везу између Хамановог живота и писања.

Утврдивши да је „новија англосаксонска критика допринела прецизнијем филолошком утемељењу Хамановог значаја у оквиру опште историје идеја“ (189), а понајвише захваљујући студијама Беца и Грифит-Диксонове, Цвијановић најпре указује на Бецов труд да коригује „заблуду новије англосаксонске критике“ у вези с „наводним Хамановим фанатичним ирационализмом“ (исто). Истичући „Хаманове увиде у прилог разуму“, Бец наглашава отпор немачког мислиоца према „пуританској форми секуларне рационалности“ (190), а Цвијановић нарочито апострофира значај Бецовог препознавања епистемолошке сврхе Хамановог поимања религиозности. Грифит-Диксон пак настоји да синтетизује Хаманове „некохерентне судове“ (191) помоћу „релационе метакритике“ као „интерпретативног начела“ које треба да омогући спознају „повезаности и међузависности Хаманових увида“ (исто). Како Цвијановић показује, дотична ауторка проналази „заједнички смисао“ Хаманових списа у „функционалном јединству и повезаности“ његових „антрополошких и теолошких судова“, чија је средишња тачка Хаманова мисао да се човек „може разумети само онда када га посматрамо у присној заједници са Богом и са другим људима“ (192).

Желећи да обједини политиколошку с филозофском анализом, Спарлинг изучава превасходно Хаманов сложени однос према просветитељству, који се огледа у томе да немачки мислилац, с једне стране, представља „жустру опозицију нездраво либералном, односно либертинском просветитељском духу“, но да, с друге стране, баш због свог изразитог индивидуализма Хаман оличава „радикалног просветитеља“, чију универзалност, ипак, сузбијају његова „религијска уверења као непремостива препрека за религијску толеранцију“ (191). Надаље Цвијановић критици подвргава Берлиново симплификујуће поимање Хамана као утемељитеља „модерног ирационализма“, „заклетог непријатеља просветитељства“ и „збуњене

личности“, скрећући пажњу на то да Берлин „у потпуности пренебрегава хришћанско-типолошку функцију Хамановог погледа на свет“ (193), као и на Берлиново неразумевanje смисла Хамановог фигуративног књижевног израза, чија је, наиме, интенција да, кроз аналогiju са библијским језиком, пробуди човеково осећање за надразумску сакралност света.

Настала у периоду научне заокупљености „феноменом језика у вези с когницијом“, О’Флахертијева студија сагледава Хамана као „филозофа језика“ (193), и то тражећи, слично Грифит-Диксоновој, идејно јединство у Хамановим разуђеним судовима о језику, притом запостављајући њихове „теолошке импликације“ (194). О’Флахерти утврђује да Хаманове мисли о језику почивају на „логички стабилној структури“, коју јемчи јединство језика и мисли у свим Хамановим списима. За разлику од Берлина, О’Флахерти улаже труд да протумачи фигуралну особеност Хамановог стила као начин да се кроз „чулно опредељени језик“ симболички посредује „саобразност когниције и стварности“ (194). Александерова монографија полази од тезе да релацију између Хаманове мисли и вере заснива начелни „однос хришћанина према свету у коме живи“ (исто). Применивши на Хаманово дело филозофски и теолошки приступ, Александер препознаје као истакнуту – Хаманову идеју божанског снисхођења, коју повезује са скрушеношћу, чије „потпуно остварење Хаман проналази у Христу“ (195). Александер објашњава синтезу снисхођења и скрушености као Хаманову визију идеала потпуног човека. Осим тога, Цвијановић посебно наглашава вредност Александеровог поимања Хамановог поетског стила, чији је циљ „сликовито дочаравање вишезначности живота, упућивање на загонетну, мистичну дубину *Библије*, али и жестока критика против-хришћанског рационализма просвећености“ (исто), као и фигурално повезивање овог страног с оностраним светом. Својим карактеристичним стилом Хаман заправо огољава недовољност појмовног апарата просветитељства и „епистемолошка ограничења разума“ (196), чији језик не може обухватити целину постојања.

Грегор Смит посматра са становишта теолошког егзистенцијализма јединство Хамановог живота и књижевне делатности, усредсређујући се на области вере, Божје речи и историје као формативне за Хаманов дух. Разматрајући Хаманов религиозни препород у Лондону, поменути аутор тумачи писање немачког мислиоца као „упечатљив израз његове хришћанске вере“, којом се „преобраћени хришћанин у секуларној средини“ супротстављао „просветитељској визији света“ (198). Грегор Смит додатну пажњу посвећује Хамановом разумевању језика као симболичке конкретизације „трајног божанског логосног присуства у људском свету“ (исто), а такође и његовом поимању историје као „есхатолошке параболe“ (исто). Цвијановић, међутим, подвлачи једностраност Смитовог егзистенцијалистичког сужавања Хаманове мисли на „тренутни овоземаљски живот“, будући да такав метод „није сасвим пријемљив за потпуније разумевање“ Хаманове визије постојања, која „превазилази оквире људске стварности и садашњег тренутка“ (199). Тежњу Лерија Вона да Хаманов „поглед на језик и историју“ изведе из кабале Цвијановић оцењује као „контроверзну“. Вонова тенденциозна интерпретација наводног кабаистичког мистицизма код немачког теолога, ипак, не превиђа „емпиризам Хамановог иманентног доживљаја простора и времена“, а, уз то, плодносна је за ваљано разумевање „хијератичног значаја језика“ у Хамановом делу. Према Вону, хамановски језик поседује „сазнајно-откривалачка својства“ и „најважнији је посредник [...] између човека и Бога“ (200). У свом критичком приказу и коментару Цвијановић, осим пренаглашавања утицаја кабале на Хамана, маркира као главни проблем Воновог приступа окренутост јеврејству и јудаизму, чиме овај историчар превиђа Хаманов „христоцентризам“ (200). Најзад, методолошки поступак Цермановог хришћанског егзистенцијализма Цвијановић критикује услед тога што поменути аутор истрже

Хаманове исказе из њима одговарајућег контекста, чиме отвара комплексне теме, које „остају недовољно образложене“ (201). С друге стране, Церман успева да пружи „упечатљиво дочаран духовни портрет“ Хамана, те „јединствен интерпретативни мозаик“ његовог мисаоног профила (исто). Исправно схвативши Хаманов стил као „непоновљиви израз његовог унутрашњег бића“ и начин да се оствари „општење с Богом“, Герман испуњава основни услов да увиди Хаманов живот и дело као „неодвојиве делове једне целине“ (202). Слично Смиту, и Цермана егзистенцијалистичка оријентација наводи да се претерано концентрише на тобожњу пресудну важност садашњице за Хамана, те да, штавише, Хамана појми као „човека тренутка“ (исто), чиме промашује „сакралну симболику језика“ и „симболичко-параболичну визуру Хамановог доживљаја света, која у крајњој линији трансцендира сва егзистенцијална ограничења“ (203).

Цвијановићев „критички филолошки приступ“, који се ослања на објективни „унутрашњи смисао“ Хаманових текстова (7) потврђује се као научно поуздан и ваљан коректив пред покушајима „деконструкције Хаманових погледа“ (исто), који углавном пропуштају оно до чега је Цвијановићу несумњиво највише стало: да се очува полихисторска пуноћа Хаманове мисли и поетска вредност његовог израза. Цвијановићева повлашћена интенција – коју подупире Бецова монографија – јесте да изостри истински просветљенички карактер Хаманове духовне активности, наиме његов труд да се хијератски фигурисаним језиком одупре ограничењима рационалног просветитељства како би указао на надразумске димензије универзума. Такође, осим самог Хамановог оригиналног текста, Цвијановићева студија веома одговорно прати шири духовно-повесни контекст Хамановог стваралаштва и његову релацију према различитим интелектуалним струјањима доба, за шта као репрезентативне истичемо оне сегменте књиге у којима су разматрани Хаманови ставови према Кантовој филозофији (в. нарочито у: 20–44), као и контекст спорова у вези с одговарајућим методама егзегезе библијског текста (конкретно, Хаманов отпор према Михаелисовој рационализацији *Библије* као подстицај за писање *Крсташких њохода једној филолози* [*Kreuzzüge des Philologen*] и, последично, развој модерне херменеутике; о томе посебно у поглављима посвећеним Бецу и Грифит-Диксоновој).

Као резултат филолошке компетентности, Цвијановићева студија *Јохан Георг Хаман у англосаксонској крсташкој драгоцени* драгоцен је прилог српској науци о књижевности, која се до сада није систематично бавила овом личношћу, чија је мисао од формативне важности како за уметност и идеје Гетеовог доба тако и за сазревање филологије и теологије као модерних духовних наука. Поред тога што представља новину на плану теме, монографија у најбољем духу следи и сложене интердисциплинарне тенденције савремених друштвених наука, будући да истовремено прати германистичко и англистичко наслеђе, као и различите нивое самог Хамановог мишљења – од филозофије језика до теологије.

Др Вук М. Пејровић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности
vuk.petrovic@fil.bg.ac.rs

UDC 821.112.2.09 Hamann J. G.
<https://orcid.org/0000-0001-9839-1035>

Примљен: 23. јуна 2025. године
Прихваћен: августа 2025. године

СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ЈЕЗИК У ОКРИЉУ ПРАВОСЛАВНЕ ДУХОВНОСТИ

(Ксенија Кончаревић, *Српски језик у сакралној сфери: бојослужење, бојословље, мисија*. Београд: Јасен, 2024, стр. 216)*

Нова књига Ксеније Кончаревић представља зборник радова уприличен поводом шездесетогодишњице званичног увођења српског стандардног језика као богослужбеног у Српској православној цркви. На основу представке Светом архијерејском сабору од стране митрополита загребачког др Дамаскина Грданичког, сада већ далеке 1964. године донесена је одлука о постепеном увођењу молитава на српском језику у богослужење, чиме је започела нова етапа у историји наше помесне Цркве, коју ће обележити обнова религијске свести у српском народу, увођење веронауке у школе, повратак Православног богословског факултета у састав Универзитета у Београду, процват домаће теолошке мисли, разграната преводилачка делатност и унапређена медијска информативно-едукативна активност. У настојању да покрије различите аспекте присуства српског језика у сакралној сфери, књига је подељена у три основне тематске целине (*Савремени српски језик у бојослужењу* 23–90, *Савремени српски језик у бојословљу* 91–138, *Савремени српски језик у мисији и комуникацији Цркве* 139–202), а поред њих садржи и следеће одељке: *Реч унапред* (7), *Уводна разматрања: Српски језик у светлу ђеолоинџивистичких истраживања* (9), *Уместо ђоџовора: Из ризница српскога језика* (203), *Библиографска белешка* (215), *Подаци о аутору* (217). Зборник броји укупно дванаест чланака, од којих се три публикују први пут, док се међу осталим раније објављеним радовима четири доносе у проширеним и допуњеним верзијама.

Уводни чланак доноси преглед најновијих достигнућа српске теолингвистике у последњих петнаестак година, која указују на „крај конститутивне и почетак развијене фазе теолингвистичких истраживања српског језика”. Поред два зборника радова у издању Православног богословског факултета (*Теолинџивистика: међународни ђемајски зборник радова*, 2012) и Српске академије наука и уметности (*Теолинџивистичка ђроучавања словенских језика*, 2013), објављено је више монографија,¹ израђен известан број докторских дисертација,² а публиковани су и мањи радови у периодици (Ружица Левушкина, Ивана Кнежевић, Зоран Ранковић, Срђан Петровић). Пажња истраживача била је највећим делом усмерена на лексиколошке теме, а у склопу њих стилистичка, термилошка, лингвокултуролошка и трудук-

* Истраживање финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије на основу уговора бр. 451-03-137/2025-03/200166, склопљеног с Филозофским факултетом Универзитета у Новом Саду.

¹ Ивана Кнежевић, *Теолошки дискурс енџеској и српској језика. Лексичко-семанџички и стџилистџички ђроблеми ђревођења* (2010); Ксенија Кончаревић, *Сакрална комуникација: норме, ђрадиције, средсџива* (2013), *Поџлед у ђеолоинџивистџику* (2015), *Језик и релиџија: ђојмовник ђеолоинџивистџике* (2017); Наташа Вуловић, *Српска фразеолоџија и релиџија. Линџвокулџуролошка истраживања* (2015); Владан Јовановић, *Језик и речник свейџој владике Николаја Велимировића (џиференџијални ђрџистџиу)* (2022).

² Ивана Кнежевић, *Научни стџил енџеској и српској језика у обласџи ђеолоџије* (2011); Ружица Бајић, *Лексика из сџере ђравославне духовносџи у српском језику и њена лексикођрафска обрада* (2013); Срђан Петровић, *Лексика из сџере ђравославне духовносџи у савременом руском и српском језику: лексичко-семанџички, лексикођрафски и линџвокулџуролошки асџекџи* (2022).

толошка питања, а разматрани су и проблеми лексикографије како с монолингвалног, тако и с контрастивног аспекта према енглеском и руском језику.

У оквиру првог дела књиге посвећеног богослужбеној употреби стандардног српског језика обрађују се следеће теме: *Јусџин Појовић и њочеци бојослужбене ујошребе савременој срјској књижевној језика* (23), *Ујицај духовно-обновићелских ѡкрећја ХХ и ХХ века на језичку ѡлићику и бојослужбено стваралаћјиво Срјске ѡправославне цркве* (35), *Функционисање црквенословенској језика у савременом срјском бојослужбењу* (51), *Средствја архаизације израза у савременим химнографским и хајнографским остварењима на срјском језику* (65), *Косовски химнографски ѡприћјих: службе и акаћисћји свейћим новомученићима Грићорију монаху, Василицу ѡекару ѡећком и Босиљки из Пасјана* (77). Ауторка разрађује различите аспекте везане за ову проблематику, почев од пионирских подухвата превођења богослужбених текстова на савремени књижевни језик и социолингвистичке климе ХХ и ХХ века која је утицала на језичку политику СПЦ и однос према српском народном језику, преко питања његове коегзистенције и симбиозе са црквенословенским као традиционалним језиком богослужења, па све до појаве савремених химнографских остварења, која у новом језичком руху настављају духовну традицију, надовезујући се на вишевековну песничку ниску косовског циклуса. Уводни чланак пружа увид у хронологију превођења богослужбених текстова на савремени српски језик, с посебним освртом на велики допринос на том пољу Св. Јустина Ћелијског. За ову прилику у оквиру обимног корпуса преводилачке активности Јустина Поповића највећа пажња поклања се језичко-стилским одликама превода Златоустове Литургије из 1922. године и указује на значај његовог методолошког приступа превођењу, који ће у потоњим деценијама имати непроцењиву улогу у обликовању савременог сакралног израза на српском језику. Осим тога што је пратила историју превођења ове скупине текстова, која иначе почиње хронолошки гледано од Св. Иринеја Ћирића (1884–1955), ауторка анализира и културно-историјске, друштвене и духовне околности које су допринеле формирању свести о потреби увођења народног језика у богослужење. У том контексту разматра улогу и утицаје протестантских заједница на простору Војводине и Србије у раздобљу од 70-их година ХХ века до Првог светског рата, па затим богомољачког покрета на челу са Св. Николајем Велимировићем између два светска рата, а од 60-их година ХХ века покрета за литургијску обнову унутар Римокатоличке цркве и грчких обновитељских покрета „Зои” и „Сотир”. Званично увођење српског књижевног језика у богослужење одразиће се и на савремено химнографско стваралаштво, у оквиру којег су само две службе написане на црквенословенском језику. Прву посвећену Великореметској икони Мајке Божије 1982. године сачинио је тада јеромонах, потоњи епископ жички Хризостом Столић, док је друга у част Св. Николаја Охридског и Жичког новијег датума (2003) и њен аутор је руска монахиња Евстолија Јегорова. На примеру Службе Св. Николају Охридском и Жичком ауторка испитује изражајне могућности црквенословенског језика у домену именовања и дочаравања историјских реалија ХХ века, које су обележиле овоземаљски живот овог светитеља. Као својеврсни подстицај будућим химнографима, констатује се да традиционални језик српског богослужења располаже потенцијалима за писање нових служби, које би свакако допринеле очувању не само историјског континуума, већ и „целовитости националног идентитета”. Веза са црквенословенском традицијом иначе није прекинута ни у химнографским делима писаним српским књижевним језиком, где се као средство архаизације јавља и одређен број црквенославенизама. Овим поступком историјске стилизације књижевног израза ауторка се детаљно бави на корпусу који чине новија хагиографска и химнографска дела посвећена косовско-метохијским новомученицима пострадалим у ХХ и ХХ веку у доба османлијске власти

– свештенотученику Григорију Пећком, мученику Василију, пекару из Пећи и мученици Босилки Рајчић из Пасјана код Гњилана. Аутори ових састава су монахиња Ирина Заставниковић (Житије Григорија монаха), протосинђел Јустин Мреновић (Житије Василија пекара и Житије Босилке Пасјанске), теолог Лазар Љубић (све три службе са синаксарским житијима) и монахиња Олимпијада Кадих (сва три акатиста). Том приликом указује се на различитим језичким нивоима на читав спектар средстава која доприносе оживљавању историјског амбијента и архаизацији израза. У методолошком и термиолошком смислу, међутим, овом приликом требало би ипак правити јаснију и прецизнију разлику и разграничење између правих архаизама, на једној страни, и оних лексичких, синтаксичких и творбених црта које су део књижевног наслеђа и у оквиру савременог стандардног израза се одликују већим или мањим степеном стилске маркираности. Саставима косовско-метохијског триптиха ауторка се враћа и у последњем прилогу ове целине с циљем да истражи начин на који је извршена транспозиција житијног садржаја у наведене химнографске форме. У ту сврху читалац се најпре у главним цртама упознаје са животима и страдањем косовско-метохијских мученика, да би се потом пажња усмерила на поетску структуру самих дела, с посебним освртом на доминантне мотиве, преплитање наративног тока с лирским пасажима и елементима драмског израза, библијске реминисценције па и везе с народном књижевношћу.

Друга целина садржи следеће прилоге: *Експресивност у научном стилу теолошких дисциплина* (91), *Језик и стил бојословских списа оца Јусуина Појовића* (103), *Језик и стил теолошких расправа епископа Атанасија Јевтића* (121). Све радове ове групе повезује јединствен теоријско-методолошки оквир, који је ауторки омогућио да на уверљив начин образложи и поткрепи своје становиште о експресивности као једној „од формативних карактеристика теолошког израза”. Како се у личности теолога спајају истраживач и проповедник, најпре се указује на ванјезичке чиниоце који доприносе овој стилској појави, а то су у односу на друге научне дисциплине шира публика с којом аутор рачуна, као и тежња да на примаоца поруке делује не само на интелектуалној, већ и на емоционалној и волитивној равни. Свако ауторско дело у овом случају произилази из учења Цркве те се и интертекстуалност присутна у виду цитата, алузија и преузимања структура може сматрати константом овог функционалног стила. Када је реч о чисто лингвистичким обележјима, у фокусу пажње нашао се читав низ категорија које доприносе стилској маркираности, емфатичности и емоционалној обојености исказа: лексеме црквенословенског порекла, архаизми, оказационализми, сложенице, презент теолошке генерализације, *џи*-форме и *ми*-форме, придеви у суперлативу, модални искази, елементи емоционално маркиране синтаксе, понављања на морфолошком, синтаксичком и лексичком нивоу. Као илустрација најпре су послужили изводи из појединачних списа истакнутих српских теолога XX и првих деценија XXI века (Јустин Поповић, Атанасије Јевтић, Давид Перовић, Јован Пурић, Максим Васиљевић), да би се потом посебна пажња посветила језичко-стилским одликама капиталне тротомне *Домаћинке Православне Цркве* Јустина Поповића и ширем корпусу теолошких расправа епископа Атанасија Јевтића. Реч је о двојници аутора код којих очекивано у већој мери долазе до изражаја индивидуалне стилске особености, које су свакако одраз њихове, како ауторка с разлогом истиче, јединствене „духовничке харизме и богословског ауторитета”.

Трећом целином обухваћени су следећи радови: *Језик и стил њројоведи епископа Хризостома Војиновића* (139), *Сиваралаштво њријадника бојомољачкој њокрећиа: жанровске и стилске карактеристике* (161), *Комуникациона култура водитеља њравославних њтелевизијских емисија у српској њоворној и социокултурној средини* (179). Оцртавајући временски лук од прве половине XX века, када бого-

мољачки покрет у јеку буђења и процвата нових идеологија досеже своје највише духовне домете под старањем епископа Николаја Велимировића (период 1921–1941), преко проповеди епископа Хризостома Војиновића насталих у раздобљу од 1947. до 1986. године у сенци комунистичког режима, па све до савремених телевизијских емисија са православном тематиком, које настоје да одговоре на изазове човека у модерном времену убрзаног технолошког напретка, ово поглавље пружа занимљив увид како у различите видове комуникационе праксе Цркве, тако и у специфичности променљивог социолингвистичког амбијента који прати њену мисију у новијој српској историји. Подржана релевантном литературом ауторка сумира стваралаштво досад недовољно познатих чланова богомољачког покрета предочавајући жанровску разноврсност овог сегмента нашег књижевног наслеђа. Поред народних духовних песама писаних углавном на српском народном и ређе црквенословенском језику, ту спадају и народне молитве изговоране о славама и заветинама, као и проповеди, поуке и подвижнички стослови. Посебна пажња поклања се и записницима са богомољачких сабрања, који су посебно занимљиви због своје документарне вредности, али и као обрасци административно-пословног стила оног времена. Напослетку, доноси се осврт и на жанрове информативно-публицистичког стила (записи са путовања, казивања, сведочења итд.) који су штампани у богомољачкој периодици. Као израз аутентичне побожности ови тематски разноврсни састави обилују лексиком православне духовности, пружајући уједно сведочанство о изражајним могућностима српског језика у сакралној сфери у време када он још увек није и званично уведен у богослужење Цркве. Лепота језика, једноставност стила и дубина мисли одлике су и надахнутих беседа епископа Хризостома Војиновића, сабраних у чувеној и више пута публикованој збирци *Тихи љас*. Ауторка се бави композиционим структуром ових састава с посебним акцентом на информативно-наративним и поучно-интерпретативним деловима. Указује и на библијску и светоотачку подлогу њиховог садржаја и изречених поука, али и на живу везу с народном поезијом, књижевним делима већег броја страних писаца, текстовима из штампе и казивањима савременика. У излагању епископа Хризостома као главна средства емфазе издвајају се синтаксичка и лексичка понављања и антитезе, док је на језичкој равни израз обележен симбиозом савремених и архаичних елемената. Ширином приступа одликује се и испитивање комуникационе културе водитеља веома гледаних емисија ТВ „Храм” у одабраном временском исечку од почетка септембра до краја новембра 2023. године. После уводних теоријских разматрања везаних за мисију Цркве у савременом друштву, појам комуникационе личности и карактеристике медијског дискурса и језика телевизије следи анализа професионалне компетенције искусних водитеља Миланке Тешовић и Слободана Стојковића, с посебним акцентом на њихово излагање, говорне карактеристике и вербална и невербална средства комуникације.

Откривајући нам нову, мање познату страну стваралачке личности ауторке, завршни одељак књиге *Из ризница српскога језика* представља веома леп и надахнут славопој српском језику и лепоти матерње мелодије, коју је лирска душа Десанке Максимовић узнела до божанских висина небеске плавети и прозрачности. Овај својеврсни омаж великој песникињи погруженој у молитву за сву твар прераста, може се слободно рећи, у химну животу као Божијем дару и у оду језику као духовном завичају.

Осветљавајући социолингвистичке, стилистичке и прагматичке аспекте употребе српског језика у сакралној сфери, овај тематски разноврстан зборник још један је вредан допринос Ксеније Кончаревић напретку теолингвистике у српској средини. Подржана развојем домаће богословске мисли, али и увећаним фондом преведене теолошке литературе, та истраживања указују и на актуелну потребу сусрета и конструктивног дијалога између теолога и нормативиста, како би се религијском дискурсу унутар стандардне језичке норме обезбедио статус какав,

сходно своме значају, заслужује. Тиме се свакако не би у потпуности елиминисала произвољност и шароликост правописних решења, али би се у великој мери олакшао рад лекторима, преводиоцима па и самим ауторима различитих профила, међу којима се у посебно деликатном положају налазе лексикографи српскога језика, пред којима се у контексту унапређења мисије Цркве и све интензивнијег развоја различитих теолошких дисциплина постављају све крупнији изазови пре свега селекције лексема и одређивања њиховог статуса, а потом и семантичког дефинисања.

Проф. др Нађаша Ж. Драјин
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
draginnatasa@ff.uns.ac.rs

UDC 271.222(497.11)-528:811.163.1 (049.32)

811.163.41*276.6:271.2(049.32)

<https://orcid.org/0000-0003-3083-8616>

Примљен: 2. јуна 2025. године

Прихваћен: августа 2025. године

ПОВРАТАК БРАНЕ ЦВЕТКОВИЋА У СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

(Зборник радова *Брана Цвејковић у српској књижевности и култури*
[ур. др Александар Пејчић, др Ана Козић]. Београд: Институт за књижевност
и уметност, 2025, 400 стр.)

Зборник радова под насловом *Брана Цвејковић у српској књижевности и култури* можемо означити као завршну етапу плодотворног истраживачког подухвата учесника научног скупа, одржаног 18. и 19. новембра 2024. године, у организацији Института за књижевност и уметност у Београду. На самом почетку, дужни смо да истакнемо како нас је пажљиво ишчитавање ове публикације додатно уверило у тачност афирмативне констатације Драгана Хамовића, аутора *Уводне речи*, да је овај зборник настао као резултат колективног напора у изучавању (полифоног) корпуса текстова Бране Цветковића (1875–1942). Управо због тога што висок степен жанровске хетерогености представља једно од „конститутивних“ обележја Цветковићевог опуса, одлучили смо да у овом приказу, пре свега, пружимо предност аргументованим ауторским запажањима, која потврђују научну релевантност процеса савремене ревалоризације и реafirмације стваралаштва српског писца, којег чак ни кумство са Браниславом Нушићем није поштедело од неправедног заборава.

У раду Јована Пејчића, под насловом *Брана Цвејковић међу кријичарима и историичарима српске књижевности и јозоришћа (извештај о једном ислеђивању)*, студиозно је реконструисан не само дух, него и смер критичких и есејистичких текстова Бране Цветковића – при чему нису били занемарени елементи литерарне критичности испољени у другим формама његовога стваралаштва, у првом реду сатирично-хуморним (епиграматским и песничким). У раду утицајног проучаваоца историје српске књижевности Горана Максимовића, под насловом *Рајна сјећања и записи Бране Цвејковића*, посебно место припало је Цветковићевим сећањима и записима из Првог балканског и Првог светског рата. Из балканских ратова издвојена су четири текста објављена у листу *Полијтика*, у фељтону „Трагом рата“. Из

Првог светског рата издвојене су две групе записа. Прву групу чине фелтони из ратног Београда (1915), односно записи од почетка августа до средине септембра те године, које карактерише посебна врста ратне психозе. Другу групу чине ратне анегдоте које су највише везане за догађаје са Солунског фронта (1916–1918), а одликује их изразита црнохуморна перспектива и укрштање трагичних и комичних ситуација. У раду Дејана Милутиновића *Сатира у записима/анегдотама о рату Бране Цветковића* тумачено је присуство сатире у записима/анегдотама о рату Бране Цветковића. Методолошка основа почива на поставкама које је елаборирала Оливера Марковић у својој недавно одбрањеној докторској дисертацији, теоријски заснованим на хумору као (мега)оквиру, односно Кујперовом схватању сатире. Закључено је да изражено присуство фолклорних и карневалских елемената утиче на то да Цветковићева сатира не буде само бенигна, него и апологетска. У раду Предрага Тодоровића *Полијичка сатира Браниног Сатира* представљени су резултати анализе Цветковићевог *Сатира*, који је излазио 1902/3. године. Цветковић је бурне геополитичке догађаје интерпретирао кроз пародију, бурлеску, пастиш, хумор, вице, епиграме, песме, (политичку) сатиру, потом цртеж, карикатуре, кратке стрипове, силуете, вињете и ребусе. Према мишљењу Предрага Тодоровића, *Сатира* је ревија изразитог модернизма у српској књижевности, претеча авангарде, која је недуго потом „покуцала“ на врата наше културе. У раду уваженог Бојана Ђорђевића *Српско-хрватски сирови у епиграмском огледалу Бране Цветковића* анализирани су епиграми које је Брана Цветковић објављивао у *Полијници* током 1928. године, а који су се тицали српско-хрватских политичких спорова и најважнијих хрватских политичара, Стјепана Радића и Влатка Мачека. Аутор је темељно образложио хаотичне политичке околности у којима је Брана Цветковић прихватио да за *Полијнику* пише епиграме, којих је од првог („Бела недеља“ у бр. 7118 од 21. фебруара 1928. године) до последњег („Божична песма уз гусле“ у бр. 7432 од 6. јануара 1929. године) било шездесет и девет. Прва тематска целина у овом зборнику заокружена је текстом Александра Пејчића *Морални портрети Бране Цветковића*, у којем је из културолошког, теолошког и историографског угла осветљен морални профил Бране Цветковића. Издвојена су два кључна полазишта. На првом месту су непосредни извори: биографске чињенице, сведочанства савременика, аутобиографски искази, записи, чланци. Друго полазиште чине књижевноуметничка дела која избором тема и уметничком обрадом јасно отварају морална питања која су га заокружљавала, а тицала су се друштвено-политичког ангажмана Цветковићевих савременика. Посматрано из савремене истраживачке перспективе, нема никакве сумње да је уважени колега Александар Пејчић најзаслужнија особа за Цветковићев велики „повратак“ у српску културу, што потврђује и тематска структура наведеног научног рада.

У „пролошком“ делу друге тематске целине публикован је рад Ненада Николића *Брана Цветковић о Срећану Срећу*. Ослоњивши се не само на песме и анегдоте које је Брана Цветковић објавио поводом смрти Стевана Срећца (1906), него и на његов опширнији „крфски“ чланак, написан поводом десетогодишњице Срећеве смрти (1916). Ненад Николић је детаљно образложио сопствено виђење Цветковићевог (несумњиво благонаклоног) односа према дугогодишњем пријатељу и једном од најугледнијих сарадника *Сатира* (1902–1903), при чему је у овом раду дошла до потпуног изражаја Николићева кашаниновски ненаметљива ерудисија. У превреднујућем раду Ларисе Костић *Живот и развојни пут Бране Цветковића кроз његово учење Драгољуба С. Илића* анализирани су стваралачки пут и мултимедијалне активности Бране Цветковића, што је (врло успешно) учињено на основу мемоарских записа политичара, дипломате, публицисте и адвоката Драгољуба С. Илића (1884–1964), похрањених у Државном архиву Србије. Сачувана мемоарска грађа (раз)открила је Илићево перципирање односа књижевне елите према

Цветковићу и његовом делу, уз посебан осврт на рецепцију и критику многобројних (публицистичких) делатности хиперактивног Бране Цветковића. У раду Марије Слободе под индикативним насловом *Породица Илић у делу Бране Цветковића* растумачени су, на свеобухватан начин, тематски аспекти књижевно-културног карактера о породици Илић, који су забележени, односно литерарно обрађени, у делу Бране Цветковића. Увид у Цветковићева приређена дела показује да су чланови славне породице Илић – од Јована, преко Милутина, Драгутина и Жарка, до Војислава – добили запажену улогу у широком жанровском спектру Цветковићевог опуса (лирика, проза, фелтон, есеји, чланци), што је детаљно разјашњено у раду даровите истраживачице српске деветнаестовековне песничке баштине. У фокусу рада ништа мање талентоване Ане Козић, под насловом *Љубавни обрасци у поезији Бране Цветковића*, нашла се Цветковићева љубавна лирика. У песмама са љубавним мотивима проницљиво је идентификовано присуство аутентичног хумора и иронично-сатиричног тона, при чему је „безазлено“ пародирање догађаја из свакодневног живота конзервативне заједнице омогућило песнику да (раз)открије малограђанску хипокризију. С друге стране, према ауторкином тумачењу, у Цветковићевом опусу присутне су и песме у којима се описује чулна љубав, љубавна патња услед растанка и, наравно, туга због пролазности телесне страсти. Значајна истраживачка пажња посвећена је описима тела вољене, који воде ка еротизацији фигуре идеалне драге. Према тумачењу Ане Козић, Цветковић се у љубавној лирици ослањао на богату књижевну традицију: од петраркистичког наслеђа, преко романтичарске традиције, па све до натуралистичких и симболистичких елемената, чиме је у овом раду антиципиран (компаративни) правац будућих изучавања „хаптичких“ образаца у Цветковићевим лирским остварењима.

Трећа тематска целина отворена је радом Саве Анђелковића *Вербална и нелингвистичка комика у Браниним једночинкама*, у којем је помно размотрен статус нелингвистичке комике у Цветковићевим текстовима из публикације *Комедије, Дrame*, објављене 2022. године захваљујући истраживачким и приређивачким напорима претходно поменутог Александра Пејчића. После уводног осврта на чак 18 једночинки, аутор анализира њихове наслове, имена јунака, као и Цветковићеве жанровске одреднице за једночинке. Анализом вербалне комике и нелингвистичких елемената, установљено је да је Цветковић мајстор кратке форме, када се узме у обзир карактер комичких лица и ситуација у које их он смешта. Милена Кулић у раду *Позоришни пример Бране Цветковића* истражује позоришну делатност оснивача првог српског сатиричко-хумористичког позоришта, као и његов утицај на развој домаће позоришне сцене. Анализом мултижанровских елемената његовог театра, као и специфичне поетике изражене кроз „рапорте“ и пародијске приступе класичним драмским формама, овај рад осветљава иновативне аспекте Цветковићевог сценског концепта, при чему је даровита новосадска истраживачица наше театролошке баштине посебну пажњу посветила његовим (ауто)поетичким промишљањима сценске уметности, публикованим у виду есеја. Рад Енрика Даванца *Нејознајна веза: Никодемијева L'Incognita, Цветковићев Кајмакчалан и позоришна адаптација као историјско-културни дијалог између Италије и Србије* заснован је на упоредној анализи хумористичке једночинке *L'Incognita* (*Нејознајна*, 1916) италијанског комедиографа Дарија Никодемија (1874–1934) и *Кајмакчалана* Бране Цветковића. Позивајући се на теорије о адаптацији Линде Хачеон, проучено је како је Цветковићева прерада Никодемијевог оригиналног дела установила још једну културну везу између Србије и Италије, у славном колико и трагичном историјском тренутку.

У раду наше реномиране истраживачице српске књижевности Драгана Вукићевић, под насловом *Прозни водвиљи Бране Цветковића*, анализирано је како се наративизују одређени драмски елементи, уз истицање повратне спреге између

водвиља и шaljиве приче, односно лаких жанровских „исклизнућа“ водвиљског текста у шaljиву причу. Нарочита пажња посвећена је Цветковићевим водвиљима у којима се јављају елементи црног хумора, а циљ рада је успешно реализован кроз преиспитивање подела на лаку и озбиљну комику, односно њихова дијахронијска аксиолошка одређења. У раду наше подједнако угледне научнице Снежане Милосављевић Милић, под насловом *Мање од јунака – реификација и анимализација ликова у њриповејкама Бране Цветковића*, истраживачка пажња посвећена је Цветковићевим јунацима са некаквим видом физиолошке или менталне дисфункције, које приповедач потцртава кроз ружноћу, телесни инвалидитет, духовну или психолошку инфериорност. Припадност нискомиметичком регистру оваквих ликова посебно је, према мишљењу ауторке, видљива у њиховом удвајању кроз замену са предметима (ваза, одело, цилиндар, герок, иберциг, капут, страшило, лутка) или животињама (коњ, пас, мачка). Лишене психолошко-социјалне дубине, уз приметну сатиричну интенцију аутора, инцидентне биографије јунака, према интерпретацији Снежане Милосављевић Милић, указују на Цветковићево приближавање фантастици, као и натуралистичким и модернистичким наративним проседеима. У раду Миљане Пешић *Смех и комично у њриповедној њрози Бране Цветковића* анализирани су, проблемски изузетно комплексни, извори комичних ефеката, као што су комичне ситуације, комични карактери и средства вербалне комике, која се пре свега огледа у комичкој наративи. Приликом преиспитивања статуса (интенционалног) смеха и комике у Цветковићевој поетици, Миљана Пешић се самоуверено и истраживачки креативно ослонила на естетичке теорије које проблематизују смех као онтолошки феномен, односно на његове манифестације у књижевним текстовима и њиховој рецепцији. Четврта тематска целина окончана је радом Јелене Милић *Реализам је наш кошмар или модернистички њриповејкама Бране Цветковића*. Она је проблематизовала сатирично-критичко представљање хуманитета, као и његове нихилистичке перспективизације у Цветковићевим приповеткама. Њен „кошмарни“ рад пружа увид у тематско-мотивски регистар, карактеризацију ликова и наративне поступке приповедног опуса Бране Цветковића, с фокусом на концепцију ликова дошљака, идентитетски динамизам и удвајање личности/свести, искуство сеобе, биолошко-физиолошки и друштвено-историјски детерминизам, као и моделовање урбаног централног хронотопа.

Текстом Зоране Опачић отпочиње пето, уједно и последње поглавље, у оквиру овог зборника. У њеном раду *Њејризнајћа модерност њевања за децу Бранислава Бране Цветковића* (пре)испитана је иновативност поезије и стрип-поезије за децу Бранислава Цветковића, уз посебан осврт на утицај песничке традиције, оличене у Јовану Јовановићу Змају. Према тумачењу уважене ауторке, деца из Цветковићевих песама су социјално јасно стратификована, а хоризонт њихових очекивања обухвата свест о достигнућима технике, о другим расама, културама, егзотичној флори и фауни, референце на вестерн филм, па чак и на Дизнијево јунаке. Стога се, без обзира на форму кратког, везаног стиха и поучну црту, Цветковићева поезија непосредно везује за поезију друге половине века на следеће начине: по фигури немирног/побуњеног детета, по егзотичним мотивима, чежњи за изласком из урбаног у простор природе, као и по ангажованим темама. Како ауторка радувићевски духовито закључује, без Браниног лава из децјег сна можда не би било ни, данас много чувенијег, *Страшног лава*. Рад Јелене Панић Мараш *Приче за децу Бране Цветковића* посвећен је приповедном стваралаштву за децу Бранислава Цветковића. Намера ауторке је била да се понуди типологија захваљујући којој би се уочиле не само различите фазе у његовом стваралаштву, већ и како се оне одражавају на стил, тематику, визуелни идентитет, али и на приповедне моделе. Према мишљењу ауторке, место и улога Бране Цветковића у српској књижевности

за децу може се посматрати као транзитивна формација ка стваралаштву канонских аутора српске књижевности за децу. У раду Данијеле Костадиновић *Фантастични мотиви у стихованом приповедању за децу Бране Цветковића* анализиране су приповетке у стиху Бране Цветковића, штампане у периоду од 1931. до 1940. године. Издвојена су Цветковићева дела намењена првенствено дејој читалачкој публици: „Топили се од милине / Врло ретка приповетка“, „Шумска бајка“, „Зунзарица палата“, „Непослушно пиле“, „Пут око села“, „Сврака помодарка“, „Кепеци“, „Страдалници“ и др. У овом раду истакнуто је да је његово стиховано приповедање знатно утицало на жанр фантастике у српској књижевности за децу, између два светска рата. Сходно томе, у овом раду су тумачена фолклорна и ауторска литерарна фантастичка подлога Цветковићевих стихованих прича, њихова жанровска хибридна категорија чудног, чудесног и фантастичног, фантастично окружење, теме и мотиви, фантастични догађаји и личности, као и рецепцијски моменат. У првом делу рада Наташе Станковић Шошо, под насловом *Примена стваралаштва Бране Цветковића у савременој настави*, анализирана је жанровска заступљеност Цветковићевог стваралаштва за децу у школским програмима и уџбеницима за млађе разреде основне школе. У другом делу рада издвојене су загонетке, афоризми и документарна грађа као погодни предлози за компаративно сагледавање литерарно уобличених етичких трансгресија, које се тематизују у наведеним Цветковићевим делима и Нушићевим комедијама. У закључку рада предочене су, методичарски јасно и прецизно, књижевноуметничке вредности жанровски разноврсних Цветковићевих текстова, а такође је указано и на значај њиховог наставног проучавања у основној школи. Наташа Станковић Шошо је овим текстом још једном доказала због чега ужива репутацију врсног педагога, у оквиру своје научне области. С обзиром на то да писац овог приказа није онипотентан ентитет попут вештачке интелигенције, која је у стању да нам пружи (погрешан) одговор на свако питање у вези са оригиналним стваралачким достигнућима људског духа, опрезно ћемо признати да нам наша лаичка сазнања о ликовној уметности (ипак) нису ускратила читалачко уживање у радовима Марије Ристић, која је ревалоризовала позицију Цветковићевог илустраторског стваралаштва у српској историји уметности, као и Бобана Савића, аутора рада заснованог на – визуелно ништа мање ефектном – преиспитивању Цветковићевог (пионирског) доприноса развоју модерног српског стрипа.

Да закључимо, у претходно поменути научним радовима разјашњене су, на врло компетентан начин, главне карактеристике вишедеценијског рада интелектуално свестраног песника, афористичара, хумористе, писца за децу, драмског писца, глумца, певача, сценографа, карикатуристе и илустратора. Због тога сматрамо да ће резултати темељног проучавања обимне грађе – о животу и стваралаштву Бране Цветковића – пружити драгоцен допринос обнови интересовања за део (неправедно скрајнуто) српског „смејача и засмејача“, како га је својевремено описао брзомисли Станислав Винавер.

Др Радолав Ј. Ераковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
rasha@ff.uns.ac.rs

UDC 821.163.41.09 Cvetković B.(082)
821.163.41:929 Cvetković B.(082)
821.163.41.09"18/19"(082)

<https://orcid.org/0000-0001-7793-7852>
Примљен: 19. новембра 2025. године
Прихваћен: децембра 2025. године

КЊИЖЕВНО ДЕЛО МИЛУТИНА УСКОКОВИЋА

(Зборник радова *Књижевна дело Милутина Ускоковића*, уредници
Љиљана Костић и Јелена Панић Мараш, Ужице: Народна библиотека Ужице,
Педагошки факултет у Ужицу, 2025)

Повод за одржавање научног скупа *Књижевна дело Милутина Ускоковића* и објављивање истоименог зборника у Ужицу, Ускоковићевом родном граду, било је обележавање сто четрдесет година од рођења овог аутора. У *Предговору* су изнети најважнији биографски подаци писца. Милутин Ускоковић (1884–1915) стварао је почетком двадесетог века на раскрсници реализма и модернизма у српској књижевности. Његова прва објављена дела су збирке кратке лирске прозе *Под живојом* (1905) и *Vitae fragmenta* (1908). Једина збирка приповедака коју је за живота објавио је *Каг руже цвешају* (1912), а постхумно је објављена збирка *Усјуи* (1978). Ускоковића критика углавном препознаје као творца модерног београдског романа и једног од твораца београдског стила захваљујући романима *Дошљаци* (1910) и *Чегомир Илић* (1914). Овај зборник садржи десет тематски разноврсних огледа.

Зборник отвара рад Јелене Панић Мараш, редовног професора на Факултету за образовање учитеља и васпитача Универзитета у Београду, под називом *Милутин Ускоковић (188–1915) и српска култура на њочейку 20. века*. Панић Мараш указује на значајне промене у српском друштву на почетку двадесетог века – на стварање грађанске класе, крај апсолутистичке власти Обреновића и почетак грађанске парламентарне демократије. Дати су примери дела из области књижевности, сликарства и музике који припадају процвату српске културе од 1900. до 1918. године. Пажљиво је осликан контекст у ком је Милутин Ускоковић стварао да би се упловило у причу о његовим делима, пре свега о карактеристикама романа. Било је речи о приказивању градског амбијента, урбаном језику, индивидуализованом лику интелектуалца, новим темама које Ускоковић покреће (као што је самоубиство). Инспиративна су поређења овог аутора са Светоликом Ранковићем и Лазом Лаза-ревићем.

Предраг Петровић, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду, у свом раду *Модернистичке тенденције у романима Милутина Ускоковића* говори о поетици овог жанра у доба модернизма ослањајући се на Ускоковићеву расправу *О српском роману* објављену 1913. у листу *Босанска вила*. Ускоковић је истакао важне карактеристике и романописаца и романа којих се, како ћемо видети у наставку рада, придржавао. Неопходно је да аутори друштвених романа поседују широко образовање и аналитичку способност. Теме које би требало обрадити су прелазак појединца из нижих у више социјалне слојеве (из села у град, из патријархалне у модерну културу), позиције интелектуалца у новије доба и етнопсихолошке разлике између српских покрајина. Петровић пише о карактеристичном Ускоковићевом типу јунака, интелектуалцу који се суочава и са интимном кризом и са кризом друштва, и истиче заслуге овог писца за стварање модерног београдског романа, правећи паралеле са његовим савременицима.

Доцент на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу Ђорђе Радовановић објавио је опсежну наратолошку студију под називом *Границе реалистичког нараћања и њоейике у роману Чегомир Илић Милутина Ускоковића*. Врло објективан Радовановић више пута наглашава страх и неспремност Ускоковића да раскрсти са једном традицијом (реализмом) и потпуно се препусти новој

поетици. *Чедомира Илића* карактерише као субјективистички роман експресионизма који још увек не развија све капацитете свог жанра. Анализира се хронотоп романа у ком се препознаје симболистички доживљај града као супарника јунака. Детаљно се представљају унутрашњи конфликти ликова, улога приповедача са примерима који указују на дисфункционалност приповедача у трећем лицу, симболи у роману и јунаци као метапоетичке фигуре.

Рад Александре Бјелић, доцента на Педагошком факултету у Ужицу Универзитета у Крагујевцу, *Прилози проучавању фолклорних елемената у роману Чедомир Илић Милутићина Ускоковића* анализира из новог угла пре свега Вишњи сан на крају романа. На почетку огледа истиче се да су Чедомир и Вишња дошљаци, што активира семантичку традицијску бинарну опозицију *близу : далеко и своје : њује*, при чему је *далеко* и *њује* хтонски простор опасан по човека. Остали фолклорни мотиви издвојени из романа су Илићев доживљај града као гробља, топос раскршћа на ком је први љубавни састанак Чедомира и Вишње, браће цвећа, прављење венаца и седање у вилино коло за Ивањдан у Вршцу. Посебна пажња посвећена је Вишњином сну. Она сања да се удаје за Чедомира кад је он извршио самоубиство. Бјелић објашњава мотиве мртвачке свадбе и последице оваквог сна, али и Вишњин еротски доживљај након њега који обилује фолклорним елементима. На јако занимљив начин показана је снага антиципације коју ови елементи имају у роману *Чедомир Илић*.

Горан Максимовић, редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Нишу, понудио је нов увид у Ускоковићево стваралаштво радом *Књижевнокритички прилози Милутићина Ускоковића*. Прилози су углавном објављивани од 1905. до 1914. године у листовима *Полијика*, *Ново време*, *Народ*, *Нова искра*, *Савременик*, *Дело*, *Босанска вила* и *Српски књижевни гласник*. Након уводног дела, прва целина рада анализира критичке приказе о жанровски различитим књигама Стојана Новаковића, Ивана Вазова, Милутина Јовановића, Станоја Станојевића, Јосипа Миличића, Бранка Машића и приказ о преводу Ничеове књиге *Тако је говорио Заратустра* Милана Турчина. Занимљиво је Максимовићево поређење Ускоковићевог приказа књиге Милутина Јовановића *Касарнске фототрафије* са приказом Јована Живојиновића, које даје потпунију слику критичке мисли тог доба. Други део тематизује Ускоковићеве осврте на савремени књижевни живот. Издвојене су расправе о књижевности и уметности намењене млађим београдским књижевницима, расправе о роману и о јужном или источном наречју у српскохрватској књижевности. Максимовић анализира Ускоковићеве ставове отворено образлажући своје неслагање са неким од њих и указује на контекст настанка и објављивања расправа. У трећој целини огледа издвојена су три писма која је Ускоковић упутио публици у Загребу 1911. и 1912. године, а објавио их је *Савременик*. Ова „културна писма” садрже интересантне податке о културним дешавањима у Београду тих година, о односу демократије према књижевности, проблемима савременог романа и књижевне критике и књижевним преводима, а Максимовић у неким сегментима препознаје и однос Ускоковића према загребачкој публици.

Рад Милке Николић, редовног професора на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, *О идиолекти Милутићина Ускоковића – из лингвистичке и стилистичке перспективе* проучава лирику, поетску и наративну прозу овог аутора кроз увек привлачан интердисциплинаран спој лингвистике и науке о књижевности. Кроз бројне примере приказани су резултати анализе метрике, лексике, тематике, стилских доминанти, модели управног и неуправног говора, поступци додавања језичких јединица, тенденција према фрагментаризацији текста.

У *Закључку* је наглашен контекст у ком је стварао Ускоковић – у доба еволуције стандардног српског језика (формирање београдског стила), развоја нормативне стилистике и у почецима модерне у српској књижевности.

У раду *Милутићин Ускоковић као зачетник крајње модерностишке прозе* Бојана Стојановић Пантовић, редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, истиче Ускоковићев значај за формирање песме у прози или прозаиде. Овај жанр се највише афирмише у периоду после 1890. па до 1914/15. године у *Службеном гласнику*. Посебно је интересно поређење канонизовања песама у прози у француској књижевности са формирањем прозаиде у Србији, које овај рад чини малом историјом жанра. Стојановић Пантовић кроз бројне примере анализира две збирке Милутина Ускоковића (*Под живојом* и *Vitae fragmenta*) и иновације које је овај аутор унео у наративни поступак.

Анализа приповедака у овом зборнику почиње радом *Приповејке Милутићина Ускоковића* Кристине Стевановић, доцента на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Најпре се указује на неадекватну рецепцију Ускоковићеве кратке прозе. И читаоци и критичари су углавном посветили пажњу само његовим романима. Доказује се да приповетке припадају модерном прозном дискурсу јер тематизују успостављање идентитета вишеструко маргинализованих јунака. Стевановић указује на сложену наративну репрезентацију тешког одрастања у збирци *Кад руже цветашу*. Води читаоце кроз приповетке *Један живио*, *Мали*, *Мајаре*, *На њују у живио*, *Бајко*, *Лаковане цицел*, *Иза љубави*, *Аничин сан* суочавајући их са потресним темама насиља, сиромаштва, терета родитељске кривице, проституције, самоубиства, нежељене трудноће. Посебна пажња посвећена је Ускоковићевим јунацима, сиромашним младим женама без заштите породице.

Редовни професор Педагошког факултета у Ужицу Универзитета у Крагујевцу Љиљана Костић наставља са анализом болних тема Ускоковићевих приповедака фокусирајући се на детињство и јачко доба у раду *Психологија дејинства у приповејкама Милутићина Ускоковића*. Након скретања пажње на недовољну заступљеност приповедака у рецепцији Ускоковићевог дела, анализирани су приче *Мали*, *Мајаре*, *Лејла жена*, *Сирах*, *Прве слушање*, *Један живио*. Костић указује на аутобиографске елементе у прози Милутина Ускоковића. У одабраним приповеткама се детињство сагледава из перспективе одраслог приповедача. Детаљно је приказано како су деца суочена са сиромашним паланачким немилосрдним животом. Ускоковићево писање о дечијим страховима се у овом раду пореди са Андрићем.

Бојан Марковић, доцент на факултету за образовање и васпитање учитеља и васпитача Универзитета у Београду, у раду *Модерностишки јосиујци у приповејкама Милутићина Ускоковића* такође скреће пажњу на мање интересовање критике за овај сегмент Ускоковићевог стваралаштва. Као најучесталија и најуспешнија модернистичка обележја издваја индивидуализацију и психологизацију ликова и начин на који је приказана унутрашња криза идентитета. Љубавна тематика се сама намеће за карактеризацију ликова који теже самоспознаји. Анализирају се приповетке *Појрошене речи*, у којој се примећује симболистичка употреба наранџасте боје, *Млада жена*, коју Марковић упоређује са Лазаревићевим *Вешром*, *Уз њу*, *Пре љубави*, *Божји на Калемејдану*, *И она јунак* и *Лаковане цицел*.

Милутин Ускоковић један је од зачетника српског модернизма и један од омиљених аутора свих читалаца који су утеху у току својих криза идентитета пронашли у његовим делима. Зборник *Књижевно дело Милутићина Ускоковића* од великог је значаја за очување сећања на овог писца и инспирише проучаваоце књижевности

да се темељније посвете његовом стваралаштву. До сада је углавном писано о *Дошљацима* и *Чегомиру Илићу*. Приповетке и прозаиде, а нарочито Ускоковићев критички рад остали су неправедно запостављени. Објављивање овог зборника би то могло променити.

Мср Миона Н. Таћаревић
 Универзитет у Нишу
 Филозофски факултет
 Департман за србистику
 m.tatarevic-21147@filfak.ni.ac.rs

UDC 821.163.41.09 Uskoković M.(082)
<https://orcid.org/0009-0006-0109-2965>

Примљен: 18. августа 2025. године

Прихваћен: октобра 2025. године

ПЕР ЯКОБСЕН
(1935–2025)

Угасио се у својој „дивљини“ на крајњем северу Данске. Тихо и елегантно, управо како је и живео. Свима онима који су имали задовољство и срећу да га познају било је јасно да је реч о јединственој личности која је вешто и успешно, својим животом и радом повезивала север и југ Европе. Дански слависта Пер Јакобсен (Per Jacobsen) родио се у Хејнсвигу, матурирао је на чувеној Соранској академији, а студирао у Копенхагену. Следећи породичну традицију уписао се на медицину, некако по инерцији сматрао је да је то његова судбина. На другој години студија одлучио је да крене на путовање возом од Данске до Грчке. Воз се зауставио у Београду, Пер је сишао на станици и попео се Балканском улицом до Теразија. И на Теразијама је тог тренутка схватио да је Београд његов град, па стога да су његови и Србија, Југославија те цео Балкан. Отишао је до Студентског дома на тадашњем Булевару Револуције, оставио је своје ствари, прешао улицу и сео у први ресторан. Поручио је оно што су људи око њега у том тренутку јели: ћевапчиће. Касније ће стално понављати колико су ћевапчићи били одлучујући за његову љубав према нашим крајевима. При повратку у Данску, исписао се са медицине и уписао је, те 1957. године славистику. Дипломирао је славистику у Копенхагену код професора Ханса Кристијана Серенсена (Hans Christian Sørensen, 1900–1984).

Пер Јакобсен је наследник важне традиције данских филолога, лингвиста и слависта: средином XIX века било је значајно име Каспара Вилхелма Смита (Caspar Wilhelm Smith, 1811–1881), а неки од његових студената су постали чувени филолози као Карл Вернер (Karl Verner, 1846–1996) и Вилхелм Томсен (Vilhelm Thomsen, 1842–1927). Следе потом Холгер Педерсен (Holger Pedersen, 1867–1953), Антон Карлгрен (Anton Karlgren, 1882–1973), Адолф Стендер-Петерсен (Adolf Stender-Petersen, 1893–1963), и напoкoн Серенсен. Стога је Пер Јакобсен, кад је на Универзитету у Копенхагену докторирао и био изабран прво у звање асистента, итекако сматрао великом одговорношћу што је део данског академског света и то је условило његов сериозни приступ нашем језику и књижевности. Пер, како су га сви звали, био је биран у сва научна звања и на истом Универзитету у Копенхагену основао је одсек за сербокroatистику: када се шездесетих година повећало велико интересовање за Југославију, Пер је могао да се похвали великим бројем студената који су били заинтересовани за сербокroatистику.

Знање и интересовање Пера Јакобсена за наш језик, књижевност и културу било је широко и компетентно. Значајно је да је Пер започео своју научну делатност објављујући радове из лингвистике, пре свега експерименталне фонетике. Није то случајно: Пер је почео своја истраживања у оквиру Института за лингвистику у

Копенхагену, под утицајем лингвисте Ели Фишер-Јергенсен (Eli Fischer-Jørgensen, 1911–2010) која је од 1933. била члан Копенхашког лингвистичког круга, значајног пре свега по утицајном Луису Хјелмслеву и његовој теорији о глосематици. Пер је имао прилике да упозна Павла Ивића и Илсу Лехисте и да од њих добије похвале што је свакако било подстицајно за његов даљи рад. Са својим колегом Хенингом Мерком (Henning Mørk) путовао је по Црној Гори и снимао локалне говоре: бројне анегдоте из тог доба указују на то колико је Пер познавао добро наш друштвено-културни контекст и истовремено лингвистичку сложеност нашег језика.

Временом је било скоро неизбежно да Пер почне да шири своја интересовања и истраживања: с једне стране је проучавао српскохрватску лексикографију, а с друге, пак, почео је да се оријентише ка књижевности. На књижевност га је приволео Предраг Палавестра: Палавестра и Пер су били веома блиски пријатељи, Пер је звао нашег критичара и академика „Брацо“ и то је било мило чути те видети њихову повезаност и међусобно поштовање. А када је у Данској, у време бомбардовања Србије и праве сатанизације Срба на Западу, био нападнут Палавестра као представник српског ПЕН-а, Пер је био одлучан у својој одбрани не само Палавестре већ Србије и српске културе. То га је довело у полемику са неколицином данских новинара и та мучна полемика, која се водила преко данских новина, трајала је две године. На крају је око стотину данских интелектуалаца потписало у одбрану Пера Јакобсена потврђујући тиме заснованост његових етичких ставова.

То што се Пер срећом бавио и књижевношћу довело је до тога да почне да преводи југословенске писце и самим тим је значајно увећана рецепција југословенских аутора у Данској. На дански је, дакле, Пер превео, између осталог, дела Иве Андрића, Мирослава Крлеже, Ранка Маринковића, Миодрага Булатовића, Дубравке Угрешић, Луке Паљетка, Владимира Арсенијевића, Славенке Дракулић. За свој преводилачки рад добио је награду српског ПЕН-а.

Утицај је, квантитативно и квалитативно на рецепцију југословенске књижевности, међутим, не само преводима већ и својим истраживачким и књижевноисторијским радовима. Значајне су његове историје српске и хрватске књижевности у два тома које су изашле у Копенхагену: *Litteraturen i Jugoslavien I: Kroatisk litteratur 1800–1945* (1988), *Litteraturen i Jugoslavien I: Serbisk litteratur 1770–1945* (1989), али свакако и непревазиђени речници: *Dansk serbokroatisk ordbog* (1994; 1996) *Serbokroatisk dansk ordbog* (1997).

Пер Јакобсен је постао члан САНУ 1988. године што представља значајно признање за његов научни рад у области југославистике. Задужио је Југославију и Србију својим радовима из српскохрватске лингвистике (пре свега о акцентима, интонацији, структури слога, лингвистичком идентитету) и српске и хрватске књижевности. Временом, што је сасвим разумљиво, морао је да прореди своје претходно учестале посете Југославији и учешћа на бројним скуповима. Године су условиле да се све мање креће, што га је усмерило ка скандинавским књижевностима, пре свега данским ауторима којима се посветио последњих година и о њима објављивао чланке и монографије.

Остаје чињеница да је Пер Јакобсен волео Балкан, Југославију и Србију, чињеница која није била увек разумљива његовим данским колегама и не тако ретко ни његовој породици. То га је просто забављало и волео је да прича бројне анегдоте о недовољном познавању Балкана од стране Данаца. Нашао је он нешто на Балкану што га је привукло, нешто што се манифестовало кроз његову интензивну љубав према нашим крајевима која је остала таква до последњих тренутака. То

је завет једне велике страсти странца са севера Европе према нама који представља одговорност и обавезу да му се одужимо. А он ће свакако схватити колико смо то заиста у стању да учинимо.

Персида Лазаревић Ди Ђакомо
 Др Персида Лазаревић Ди Ђакомо
 Универзитет „Г. д’Анунцио“ Кјети-Пескара
 Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
 Viale Pindaro 42, 65127 Pescara, Italia
persida.lazarevic@unich.it

UDC 82:929 Jacobsen P.
<https://orcid.org/0000-0003-3107-4283>

Примљен: 29. децембра 2025. године

Прихваћен јануара 2026. године

МАРИЈА АЛЕКСАНДРОВИЋ (1972–2025)

Марија Александровић, значајна научница и истраживачица на пољу ромологије, компаратисткиња, фолклористкиња, преводилац и књижевница, рођена је 3. септембра 1972. године у Новом Саду. Основну школу завршила је у Жабљу, а средњу пољопривредну у Зрењанину. По завршетку средње школе уписује Филозофски факултет у Новом Саду, Одсек српска књижевност и језик. Основне студије је завршила 2005. године и стекла звање професора српске књижевности и језика. Специјалистичке студије уписала је 2005. године, такође на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду, а 2006. године одбранила је специјалистички рад посвећен стиху ромске лирско-епске усмене поезије, који је обележио почетак њеног преданог рада на изучавању ромског усменог стваралаштва и традиционалне културе, и то у компаративном контексту српског и јужнословенског усменог стваралаштва. На Филозофском факултету у Новом Саду на Одсеку за српску књижевност и језик завршила је постипломске студије. У мају 2010. године одбранила је магистарски рад под називом *Ромске ејско-лирске ђесме, сџарија и нова бележења (класификација, џеме, значење)*, а у децембру 2015. године, успешно је одбранила и докторску дисертацију под називом *Симболи ромске усмене ђоезије – засџујљеносџ и значење*.

Најзначајнији допринос Марије Александровић не само ромологији већ и балканској фолклористици и компаративним истраживањима представљају њене књиге: *Баџила сам јабуку у ђећ. Ромске ејско-лирске и лирске ђесме – сџарија и нова бележења (класификација, џеме, значења)* (2012); и *Симболи ромске усмене ђоезије. Засџујљеносџ и значење* (2015). Полазећи од претходних истраживања и бележења ромског усменог стваралаштва, али и од властитог теренског рада, Марија Александровић је остварила пионирски подухват у научној презентацији и испитивању ромске фолклорне грађе. Иако није реч ни о првој ни о јединственој збирци ромске усмене поезије, њена књига *Баџила сам јабуку у ђећ...* доноси прво систематски спроведено класификовање и тематски, мотивски, поетички и културолошки засновано истраживање како већ постојећих збирки ромског усменог песништва тако и новонастале збирке. Ромско усмено песништво сагледава се у контексту српског и јужнословенског ејско-лирског и лирског песништва и с обзиром на његов мотивски и тематски фонд, што је, истовремено, добра основа и за уочавање разлика и утврђивање самосвојности испитиване поетске грађе. Реч је о добро приређеној, пажљиво преведеној и сажето коментарисаној збирци, која отвара увид у богатство и лепоту ромског усменог фолклора. Упркос ведрим тоновима које уносе свадбене и шалјиве песме, за целину збирке важи закључак који ауторка даје уз лирске песме: „Заједничко овим песмама јесте и преовлађујуће осећање туге и усамљености. Чини се да је маргинализована, сиромашна и дискриминисана ромска заједница условила доминантно осећање туге, неправде и одбачености. Са

изузетком свадбених песама, већина осталих осенчена је негативним осећањима: страхом од сиромаштва, сукобима унутар заједнице, покиданим породичним везама.“ Сажети коментари ауторке који прате поједине песме поред тога што тумаче и коментаришу, наговештавају и низ нових, потенцијалних праваца истраживања, поетичког, значењског, али и социјално-културолошког.

Монографија *Симболи ромске усмене йоезије. Засйуйљеностй и значење* (2015) полази од претпоставке „да је симбол универзални језик [...] зато што је виртуално доступан сваком људском бићу“, али и да „постоји врло тесна веза између мишљења, језика, духовног и душевног живота људи и симбола“. Већину симбола, односно симболичких значења којима се бавила, Марија Александровић је разматрала крећући од онога што је универзално ка ономе што је специфично и потенцијално различито са становишта ромске културе. Тако разматрање симболичких значења у ромској култури почиње од најопштијег концепта Бога, као заштитника и онога ко суди и кажњава, и симболике небеских тела: Сунца, Месеца и звезда, која су и сама у такозваним космичким религијама била божанства. Следи разматрање симболичке природе стихија: ватре, воде, ветра, те симболика пута, човековог тела и животиња (змија, коњ), биљака (коприва, врба, јабука, крушка, орах). На крају се разматрају симболика боја (бела, црвена и црна) и бројева (три, четири и седам). Монографија систематизује резултате углавном спорадичних бележења ромског фолклора, указујући тако на његово богатство и значењску разуђеност. Поред осталог, у раду се презентују и резултати истраживачког и сакупљачког рада ауторке. Анализом симбола и симболичких значења у широко захваћеној усменокњижевној грађи доприноси се њеном даљем систематизовању и јаснијем оцртавању значења и улоге фолклора у ромској култури. Рад успешно укључује резултате постојећих истраживања ромске усмене књижевности и традиционалне културе и указује на нове, плодотворне, правце рада: на социо-културне аспекте овог усменог стваралаштва, на његову везу са већинском културом и на особености, али и универзална значење ромског фолклора.

Од школске 2008/9. године Марија Александровић почела је да ради на Високој школи струковних студија за васпитаче „Михаило Палов“ у Вршцу, где је изабрана у звање професора струковних студија за предмете: *Ромски језик, Књижевностй за децу на ромском језику* и *Мејодика развоја йовора на ромском језику*. Од школске 2015/16. до 2016/17. године, предавала је *Савремени ромски језик* у својству асистента на Филолошком факултету у Београду, на катедри за оријенталистику. Била је страсно посвећена свим видовима друштвеног активизма који су имали за циљ да унапреде културни и образовни статус ромске заједнице, али и да ромску културу учине познатијом и приступачнијом другима. Од 2013. године постала је чланица Одбора за проучавање живота и обичаја Рома у Српској академији наука и уметности у Београду.

Битан аспект социјалног еманципаторског ангажмана на пољу ромске културе представљале су и колективне монографије и монографске студије у чијој изради је Марија Александровић учествовала. Она је тако допринела сакупљању и публиковању књиге *Ромкиње. Биоѳрафије сйарих Ромкиња у Војводини* (2001), која садржи животне приче деветнаест старијих жена Ромкиња. Овај пројекат су, у оквиру ширег пројекта Животне приче Војвођанки, реализовале три студенткиње Женских студија Марија Александровић, Станка Димитров, Јелена Јовановић, уз сарадњу и менторско вођење др проф. Свенке Савић. *Ромкиње* су биле прва у нас објављена књига која се бави судбином старијих Ромкиња и прва чије су коауторке биле младе Ромкиње. Ова књига може се читати као материјал интересантан са становишта изучавања фолклора и културе Рома, али и као важан корак у еманципације Ромкиња и развијању њихове самосвести. Исто важи и за монографске студије

Девица да или не (објављена с Вероником Митро, 2003) и *Оне инсџиришу – Афирмација ромских жена* (с Весном Радоман, 2016). Овај аспект рада Марије Александровић посвећен је женама које бивају двоструко маргинализоване: као део социјално и економски маргинализоване ромске заједнице, али и унутар те исте заједнице, као жене (нешколовање женске деце; удаја без права избора/продаја; нехармоничан брачни живот; мукотрпна борба за опстанак; бројни абортуси; дискриминаторске религијске представе и обредно-обичајна пракса). Ове књиге су биле изразито еманципаторске, и унутар ромске и унутар већинске заједнице, не само зато што су указале на једну вишеструко потиснуту и пригушену социјалну групу већ због тога што су се побуниле против таквог стања.

Изузетно важан и за ромску заједницу драгоцен био је и педагошки рад Марије Александровић, како професорско и менторско деловање у високој школи за образовање васпитача тако и свестрпни научни, стручни и методички ангажман. Поред *Приручника за Међодику развоја ромског језика деце предшколског узраста* (са Љиљаном Келеман, 2016); и *Приручника за васпитаче: Инклузивна и интјеркултурална димензија предшколског васпитања* (са Славицом Коматина и Александром Стојановићем, 2017); Марија Александровић је била и ауторка читанки за ромски језик као изборни предмет: *Jakha e vaktoske – Drabarno pustik thaj bučarimasko lil šovtone klasake, Rromani čhib e kotorenca pale nacionalno kultura* [Очи времена – Читанка и радни лист за шести разред за изборни предмет Ромски језик са елементима националне културе, са Рајком Ђурићем, 2022] и *Dromarneja lačho djes! – Drabarno pustik pandžtone klasake, Rromani čhib e kotorenca pale nacionalno kultura*. [Путнице добар дан! – Читанка и радни лист за пети разред за изборни предмет Ромски језик са елементима националне културе, с Рајком Ђурићем и Златомиром Јовановићем, 2022]. Истовремено, објавила је низ радова у научној и стручној публицистици у којима се поред свог основног интересовања за усмену књижевност и обичајну праксу ромске заједнице бавила наставом ромског језика, питањима инклузије, рада с талентованима, заступљеношћу ромских ученика на различитим нивоима образовања и пороблематиком наставе и систематизације ромског језика.

Учествовала је у низу националних, регионалних и интернационалних скупова (поред осталог то су били: Међународни научни скуп *Промене идентитјетја, културје и језика Рома у условима њланске социјално-економске интјеграције*, у организацији Српске академије наука и уметности, Београд, 2010; Регионална конференција *Стјандардизација ромског језика за земље бивше Југославије*, Сарајево, Босна и Херцеговина, 2012; Међународна панел дискусија: *Translator Education and training for Romani at the Third IATIS Regional Workshop – Western Balkans translator and interpreter training*, 25–26 September 2014, at the Faculty of Philosophy, Novi Sad; International Conference for Activists and Experts: *Classrooms Beyond Race-Inclusive Education for Romani Children*, 5–6 October 2015, Belgrade; на скуповима у организацији Шведског института за језик и фолклор од 2017. до 2019; The 4th International Conference on Silk Road, Cappadocia/Nevsehir, Turkey, 17–18 december 2020. и др.). Акредитовала је и спровела као ауторка, коауторка и реализаторка десет програма за обуку васпитача и предавача ромског језика.

Најзад, поред едукативних сликовница, чији је циљ био да се унапреди образовни рад с ромском децом предшколског и раношколског узраста: *Munri familija: pinturako lil pe rromani čhib pale čhavora katar 6 dži 7 berš – Моја њородица: сликовница на ромском језику за децу од 6–7 њодина* (2016); *Kana o Vajo fulavel pe bal, delpe kupa e čar – Када се Ваја чешиља, њаласа се ѡрава. Приручник за рад са децом предшколског узраста који су билињвални ѡворници ромског и српског језика* (2017); *Čikalo sikljol te ginavel – Ginavas dži ke deš. Чикало учи да броји – Бројимо до десет*, сликовница са аудио записом (2020); *Kaj garadilo o Čikalo? – Где се сакрио Чикало?*

Едукативна сликовница ђочетних математичких ђојмова – Марија Александровић писала је и ауторске бајке и приповетке за децу на ромском и српском језику и била ауторка прве изведене радио-драме за децу на ромском језику (драма и приповетке су објављени у књизи *Драма за децу „Аїни божанство ваїпре“ и груїе їриче / E drama pale čavorra „O Agni devlipe jagako“ thaj aver paramiča* – 2024). Драма обрађује тему из ромске митологије, где се главни јунаци божанство ветра, воде и ватре упркос различитости мире зарад општег добра, а то је спас ромског племена на чијем је челу краљ Пенга. Драма на духовит и ведар начин, уз преплитање ромских загонетки и брзалица, указује деци на значај заједништва, доброте и љубави. Ауторске бајке и приповетке Марије Александровић представљају драгоцен допринос ромској књижевности за децу, која је мање више тек у зачетку, а тиме и стварању оног читалачког фонда који је неопходан за унапређења школовања и образовања Рома, од предшколског до средњошколског образовања. Сем тога, ова добро написана, духовита и забавна збирка може допринети и ширењу позитивних представа о ромској култури код неромског дела већинске популације, па и шире. Објављивањем прича и на енглеском језику обезбеђује се драгоцену штиво за наставу енглеског језика, пре свега ромским ученицима и шире, али, истовремено, ово је вредан допринос и промоцији ромске културе.

Ауторка је инвентивно искористила своју научну вокацију – изучавање богате усмене културе Рома. Полазећи од богатог и вредног, а недовољно познатог усменог приповедања Рома и митских прича о легендарном ромском краљу Пенги, вилењаку Каранкочију и Пенгиним помагачима магарцу Мурги и коњу Дандалу, Марија Александровић створила је стилски дотеране, уметнички вредне ауторске бајке, које се обрађају савременом детету повезујући његова искуства, жеље и недоумице са светом древне прошлости и његовим фантастичним бићима. Духовите и забавне приче Марије Александровић пропраћене су тумачењем митских ликова, које је драгоцену допуна свету прича.

Целином свог научног, педагошког, књижевног и људског ангажмана Марија Александровић је сведочила о таленту, преданости, вредноћи и пожртвованости којима је задужила властиту заједницу, али и српску и регионалну књижевност и културу.

Љиљана Ж. Пешикан-Љуцићановић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
joljilja@gmail.com

UDC 821.163.41:929 Aleksandrović M.
<https://orcid.org/0009-0006-7815-8301>

Примљен: 10. маја 2025. године
Прихваћен маја 2025. године

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 *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (**1.**, 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи **1.**, **2.** итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“, у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој напмени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода ('...').

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области 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 српскохрватскоџ 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 Јован Делић
Филолошки факултет у Београду

Др Горан Максимовић
Филозофски факултет у Нишу

Доц. др Јелена Марићевић Балаћ
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Зоран Пауновић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Љиљана Пешикан-Љуштановић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Јован Попов
Филолошки факултет у Београду

Др Горана Раичевић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Бојана Стојановић Пантовић
Филозофски факултет у Новом Саду

CONTENTS

DARKO TODOROVIĆ. MIHAJLO MORAČA. The first hexameters of Serbian literature – *On the occasion of death of the immortal Jovan Rajić* by Atanasije Stojković. DRAGAN TUBIĆ. ALEKSANDRA NOVAKOV. Class status and geographical origin of the subscribers to Jovan Rajić's *History of various slavic nations*. RADMILO MAROJEVIĆ. Njegoš's decasyllable. Fragment: An interpretation by Frank Wollman. JOVAN POPOV. Studying of the studied: how do/should we write about Dostoevsky?. MLADEN JAKOVLJEVIĆ. Spaces and victorian fears in Stevenson's *Jekyll and Hyde*, Wilde's *Picture of Dorian Gray* and Stoker's *Dracula*. GORAN MAKSIMOVIĆ. Considering the work of Bora Stanković in history and reviews of Serbian literature. GORAN PETROVIĆ. Anglo-russian antagonism in the literary oeuvre of Rudyard Kipling: an imagological and ideological perspective. MILICA ALEKSIĆ. Suffering and rebellion in the short stories of Ivo Andrić's *Abuse* (1946) and Fyodor M. Dostoevsky's *The meek one* (1876). ENRICO DAVANCO. SVETLANA ŠEATOVIĆ. Characteristics of various italian translations of *A tomb for Boris Davidovich*. SRĐAN ORSIĆ. Sumatranist Corto Maltese. ĐORĐE ĐURĐEVIĆ. The marian poetics of the poem „The whisper of John Damascene“ and its reflections in the collection *Four Canons* by Ivan V. Lalić. JELENA MLADENOVIĆ. Exclusions and onomatopoeae in the processes of (dis)integration of poetic language/world in the poetry of Dragan Bošković. MILICA MOJSILOVIĆ. The experience of exile and the motif of the plague in the poem „Once, I dreamed of the plague“ by Ana Ristović. MILIVOJ BAJŠANSKI. A contribution to the literature of Serbian oral poetry, Stojan Novaković. Translation from German and Commentary. ŽELJKO VELJKOVIĆ. Parish death record of Sava Mrkalj: his death and burial. REVIEWS. IN MEMORIAM.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 2. св. LXXIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 20. јануара 2026. године.

Штампање је завршено маја 2026.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: milena.kulic@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Проф. др Драћан Сџанић
председник Матице српске

Стручни сарадник: *др Милена Кулић*

Лектор и коректор: *др Маја Сџокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драћан Вишекруна*

Тираж: 300

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик помогло је
Министарство културе и информисања Републике Србије
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Горана Раичевић. – 1953, књ.
1– . – Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138

