



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 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Сй҃удије и чланци

Мср Исидора Ана Стамболић, <i>Тојос їрада у срїским їреводима сїа-розавейних айокрифа</i>	617
Др Данијела Лекић, <i>Мийски змај и змајеборачки образац срїске и сїароенїлеске ейике</i>	627
Др Јован Делић, <i>Војин Ракић као їозни екерман Боїдана Поїовића</i> .	647
Мср Маријана Јелисавчић Карановић, <i>Анаїомија куће: између клейве, кривице и їородичної наслеђа</i>	659
Мср Маша Петровић, <i>Емоционални їејзаж романа Госпођица Иве Андрића</i>	675
Др Снежана Пасер Илић, <i>Двосїрука їприрода веселих їробова у збирци Сеоско гробље Бранка Ћоїића</i>	697
Др Катарина Пантовић, <i>Кафкијанска аймосфера у Кори Васка Поїе</i> .	713
Др Слободан Владушић, <i>Писање као насїавак борбе друїм сред-сївима: случај Борислава Пекића</i>	729
Мр Дарка Деретић, <i>Посїмодерна фанїасїика у романима Опсада цркве Светог Спаса и Ситничарница „Код Срећне руке“</i>	745
Мср Јелена Зеленовић Станић, <i>Иниїерїексїуалносї у роману Сло-бодана Тицме Quattro Stagioni</i>	773
Др Владислава Гордић Петковић, др Милена Каличанин, <i>In search of matriarchal utopia in contemporary Serbian writing</i>	785

Хроника

Др Јелена Павловић Јовановић, <i>Хроника међународної окруїлої сїо-ла Computational Approaches to Pre-Modern Slavic Written and Printed Heritage</i>	803
--	-----

Прикази

Др Даница Поповић, <i>Средњовековље и савременосћ у креативном дијалогу</i>	805
Др Горан Максимовић, <i>Креативна синџеза дубровачке књижевности (пред новим издањем Историје дубровачке књижевности)</i>	810
Др Миодраг Лома, <i>Пејчићев џемел и узор</i>	814
Мср Невен Миљатовић, <i>Рацке очи српске књижевности – нова зрцала сјарине</i>	819
Др Александар Пејчић, <i>Из посебној ула: Десанкине радости и болови</i>	823
Андрија Пешић, <i>Разговор у обнављању њоводом Књижевности у дијалогу</i>	826
Мср Лазар М. Букумировић, <i>Танџење на круџове Јелене Марићевић Балаћ</i>	829
Марија Ђурић, <i>Парадоксални човек Ф. М. Достојевској</i>	833
Др Ведран Цвијановић, <i>Кафкино дело кроз џризму хумора</i>	837
Др Драгана Ратковић, <i>О језику и механизмима комичкој у руској џоезији на друшћивеним мрежама</i>	841
Мср Мила Анђеловић, <i>Траџом дериваџолошке мисли: зборник у часћ Божџи Ђорићу</i>	848
Др Марко Чудић, <i>Изузеџан сџручни водич кроз вишејезичносћ АП Војводине</i>	855
Упутство за припрему рукописа за штампу	859
Contents	865

Мср Исидора Ана Стамболић

ТОПОС ГРАДА У СРПСКИМ ПРЕВОДИМА СТАРОЗАВЕТНИХ АПОКРИФА

Просторна симболика у српској апокрифној традицији врло је значајна за остваривање семантичке анализе текста. Готово је немогуће озбиљно бављење српским преводима средњовековних апокрифа без познавања и разумевања основних просторних симбола који сугеришу својеврсну кодирану поруку, истовремено градећи схематизовану поетику простора самих апокрифних списа. Одредница „чудесно“ неретко се јавља у дефинисању апокрифне врсте, а ефекат „чудесности“ врло често происходи управо из описа простора који семантичком надоградњом елемената познатог света дочаравају димензију чудесног. Стога ћемо у овом раду покушати да представимо и протумачимо семантичко поље топоса града у српским преводима старозаветних апокрифа који је преузет из библијског предлошка, али који се врло детаљно и на оригиналан начин обрађује у апокрифним текстовима.

Кључне речи: град, Вавилон, Содом и Гомора, апокриф, Библија.

Како и у целокупној српској средњовековној књижевности (Шпадијер 2012), тако и у српским преводима средњовековних апокрифа простор представља врло значајну компоненту, која је снажно симболички одређена. Тумачење симболике простора и његових засебних мотивских јединица неопходно је и нужно за јасно разумевање самог смисла апокрифа. Апокрифни наративи у основи су се ослањали како на библијску традицију тако и на традицију ранохришћанских списа који су развијањем хришћанске теолошке мисли били или прихватани у канон или изопштавани из њега. Многи тополи су, самим тим, преношени из *Библије* и других ранохришћанских списа у апокрифне приче. Неки од њих су задржали значења које нам нуди поменута традиција, док су други добијали нова вишеструка симболичка значења под разноврсним утицајима који су се развијали у контактима са другим културама и религијама.

Говорећи о простору у делима старе књижевности, Димитрије Сергеевич Лихачов истицао је да је уметнички простор средњовековних дела условљен самим жанром. Простор који се јавља у средњовековним делима према њему је недељив, свеобухватан и приказује се према одређеној схеми, те нема индивидуалну тачку гледишта, већ је сваки опис наткриљен одређеним, уопштеним, религиозним схватањем света. Опсег географских граница тог простора је изузетно широк, те се модел света скраћује у својој основи и лакше предочава вернику/читаоцу (Лихачов 1972).

Овако дефинисан просторни модел са његовим уопштеним карактеристикама можемо уочити и у српским преводима старозаветних апокрифа, узимајући у обзир условљености жанра и простора. Наиме, морамо имати у виду да се унутар апокрифа сабирају разнолики жанрови средњовековне књижевности. Самим тим, у складу са наведеном дефиницијом, представа простора варира унутар истог апокрифа у зависности од жанровске одређености и наративне потребе самог текста. Ако пак апокриф у себи садржи жанр виђења/откровења, он ће у себи садржати опис простора какав је типичан управо за тај жанр. Најпре ће бити дат опис тачног географског пребивалишта светог/пророка у тренутку виђења/откровења, зарад веродостојности (Пелцелс 2013), а затим ће бити дат и опис самог простора који је у потпуности део имагинарног света и који нема додирних тачака са претходним географски одређеним простором. Уз то, у старозаветним апокрифима јасно уочавамо да су целокупни микрокосмос и макрокосмос у хармоничном односу. Све се одвија по јасном поретку у простору, што је једна од основних карактеристика средњовековног погледа на свет. Организација неба и небеских тела, функционисање небеских сила итд. – све је потчињено Богу и све је јасно одређено, како просторно, тако и функционално (Аверинцев 1982).

Простор у посматраним старозаветним апокрифима је дихотоман и подразумева постојање неба и земље, док се подземље не помиње. Наравно, небо и земља су просторно сложени системи и подразумевају засебну организацију. Небо, као што је и уобичајено, припада Богу и хијерархији која га опслужује. Оно у себи крије много различитих локалитета који имају сопствене посебне функције (рај, пакао, простор за небеска тела, боравиште анђела, светитеља итд.), а земља, након човековог пада, припада човеку. Врло је важно нагласити да је свети простор – простор божанства – доживљен као стваран, на исти начин на који је у архаичном свету митски простор стваран. Самим тим, контакт са Богом много је лакши и зависи управо од светог локалитета (Елиаде 2015).

У апокрифу *Књига о Агаму и Еви* (обе верзије) увиђамо да је рај простор божијег и анђеоског обитавања, као и људског (до пада). Након изласка из раја, први људи добијају његових седам делова од анђела Јои́ла као простор за постојање које није под божјом милошћу. Тиме комуникација са Богом није била прекинута, већ само сведена изопштавањем човека из божијег

света. У истом апокрифу, граница између божијег и људског простора¹ означена је вратима, која чува чудовиште Горгона. „А кад сагреши и преступи заповест Господњу, изгнан би Адам из раја. И узевши жену своју Еву, изиђе и седе испред едема пред вратима рајским² ... И устаде Ева са сином својим Ситом и дођоше до раја. И виде Ева звер велику по имену горгона“ (Јовановић 2005А: 69; 71).

Контакт између Бога и људи у старозаветним апокрифима не прекида се изласком људи из раја, већ он бива ограничен и условљен одређеним простором и обрасцима ритуалног понашања. У *Књизи о Агаму и Еви* наилазимо на Евину и Ситову потребу да оду на посебно место – тачно испред врата раја, како би комуницирали са Богом. У другим старозаветним апокрифима комуникација са Богом везује се за посебне локације, које се наводе због веродостојности фантастичних представа у виђењима (Пелцелс 2013), али и због специфичне симболике самих локалитета. У апокрифу *Варухово откровење* сам сусрет са анђелом одиграва се на реци, у Гори синајској (Јовановић 2005А: 117), у *Исаијиним виђењима* се одиграва у Јерусалиму при посебној молитвеној атмосфери (Јовановић 2005А: 152), Аврамов сусрет са Тројицом одиграва се на путу – раскршћу (Јовановић 2005А: 351) итд. Тиме се могу уочити специфични топоси карактеристични за остваривање контакта са оностраним – река, гора, пут, раскршће, град. Сваки од поменутих просторних мотива има своја симболичка значења и хтонску димензију³ којом се можемо научно занимати.

Представа града у библијској традицији има посебну симболичку конотацију која је врло често амбивалентна. У њој се неретко јавља задивљеност величином и лепотом града, али и презир према греху који се у њему чини. У *Првој књизи Мојсијевој* град је најчешће представљен као стециште злих навика и греха. Уколико се осврнемо и на сам опис настанка града Вавилона, чију лепоту ни библијски текст не пориче, он је у основи грешан јер проистиче из људске гордости, која се у хришћанском контексту карактерисала као грех (1 Мој 11: 1–9). Ипак, један од најпознатијих библијских примера грешних градова свакако јесте пример Содоме и Гоморе (1 Мој 18: 20). Приказ неговања грешних нагона у поменутих градовима постао је готово образац по коме урбана средина омогућава лакше остваривање грешних намера.

¹ У поменутих апокрифима (обе верзије), међутим, уочава се својеврсна неодређеност припадности простора људи. Наиме, на једном месту, како смо навели, „прародитељи“ добијају простор за живот који води порекло од раја (седам делова раја), док се на другом месту појављује ђаво, који јасно назначава да је простор на коме људи обитавају његов и захтева продају душе од Адама. У тој слици можемо учитавати дуалистичку слику света, по којој је духовно у божијем, а материјално у ђавољем поседу. Ипак, можемо учитавати и идеју да простор у коме нема божанског борављења истовремено представља и присуство ђавола.

² Наведени цитат узет је из истог апокрифа, али са различитих страна, како би нагласили просторни контекст, али и временску одређеност у односу на прародитељски грех.

³ У овом раду ми ћемо се бавити симболиком града и његовом перцепцијом у старозаветној апокрифној традицији.

На текстуалном узорку⁴ који чине *Књига пророка Јеремије*, *Плач Јеремијин* и *Књига пророка Исаије* уочавамо један схематизован приступ сагледавања градског здања и начина живота унутар њега. У сва три библијска сегмента дат је опис велике лепоте града, али и његовог потпуног уништења. Дескрипција се увек креће од позивања на некадашњу славу и величину, до описа ништавила и пустоши у које су се градови претворили.

Како се предоби Сисах и узе се хвала на све земље? Како Вавилон поста чудо међу народима? Градови његови посташе пустош, земља сасушена и пуста, земља гдје нико не живи, нити пролази кроз њу син човечији. И походићу Вила у Вавилон и извући ћу из уста његовијех што је прождро, и неће се више стјецати к њему народи, и зид ће Вавилонски пасти (Јер 51: 42–44).

Како потамње злато, промијени се чисто злато? Камење од светиње разметнуто по угловима свијех улица (ПлЈ 4: 1).

И Вавилон, урес царствима и дика слави Халдејској, биће као Содом и Гомора кад их Бог затре. Неће се у њему живјети нити ће се ко населити од кољена до кољена, нити ће Арапин разапети у њему шатора, нити ће пастири почивати онуда. Него ће почивати ондје дивље звијери, и куће ће њихове бити пуне великих змија, и ондје ће наставати сове, и авети ће скакати онуда (Ис 13: 19–21).

Описи града на које се осврћемо нису подразумевали описе изгледа његове унутрашњости. Врло ретко се говори о конкретним објектима, а уколико се то чини, онда је најчешће у питању опис сакралног места. У тексту, град најчешће обележавају његова врата и зидови, а када се говори о пропасти града, онда се говори о разбијању његових врата и паду зидова. У *Књизи пророка Јеремије* пад под Вавилонску власт дочаран је разваљивањем јерусалимских зидова (Јер 51: 12,14), слично је и са описима пада Вавилона у *Књизи пророка Исаије*. Наиме, за архаични свет уопштено, сви непријатељи који угрожавају функционисање микрокосмоса долазили би од споља (попут демонских сила), те су и сами зидови првобитно имали не само физичку функцију заштите већ и магијску. Неретко, и веома касно у историји, у средњем веку на пример, зидине градова су се обредно посвећивале као бране против демона, болести и смрти (Елиаде 2015: 41).

У старозаветним апокрифима уочавамо слично поимање града и његове функције. Како смо већ поменули, у *Књизи о Агаму* и *Еви* наилазимо на пример обележавања границе између божијег станишта и људске заједнице – вратима. У апокрифу *Књига о Еноху* целокупна организација небеског простора одређена је границама које су примарно означене вратима. Исток и запад небеса раздвојени су вратима, а месец два пута пролази кроз дванаест

⁴ Ограничили смо се на ове примере из библијског наратива, којима можемо потврдити одређене обрасце, иако се сама тема много шире јавља у библијским књигама и захтева посебан приступ и научну пажњу.

врата и на тај начин формира годину од триста шездесет и четири дана. Увиђамо да симболичким приказом врата као границе она добијају своје значење и у поимању апстрактног тј. временског (Јовановић 2005А: 137–138). У *Варуховом ошкровењу* врата такође имају функцију границе, али и означавања оних који смеју/могу ту границу да пређу (Јовановић 2005А: 123). Улазак у ограђен/ограничен простор представља својеврсан подвиг. У апокрифном виђењу оностраног света само праведници могу да прођу кроз одређена врата,⁵ док грешници бивају спречени.⁶ Старозаветни апокриф *О смрти Аврамовој*, али и новозаветни попут *Анастасије црноризице*, приказују описе врата као значајне границе у просторним одредницама хијерахијске расподеле „оног“ света. Врата раздвајају грешнике од праведника, демоне од светитеља. На њима је уклесано коме припада вечни живот, а коме не.

Тада виде Аврам двоје врата, једна веома тесна, а друга широка. И провођаху свирепи и страшни анђели много света кроз та широка врата. И ту би урвиште ка вечној тами (Јовановић 2005А: 398).

Истовремено врата представљају и везу међу световима. Занимљиво је да је град Вавилон према предању био изграђен на „Вратима ајсу“, где *ајсу* означава воде Хаоса од пре стварања, те је сматрано да се управо у њему може остварити комуникација са оностраним. Сама реч Вавилон значи „врата Богова“ јер се веровало да кроз њега богови силазе на земљу. Иста традиција је примећена и код Јевреја у вези са Јерусалимом где се веровало да Јерусалимска стена продире у подземне воде (Елиаде 2015: 44–45).

Град као појам, пак, коришћен је и за представу апсолутног благостања, посебно ако се ради о градовима за праведнике у рају. У старозаветним апокрифима опис таквих градова не постоји, док се он у новозаветним апокрифима учестало појављује. У апокрифу *Ошкровење ајосџола Павла* представљен је опис Христовог града чије поимање највероватније потиче из апокалиптичне представе Светог града Јована Богослова (Отк 21: 2, 16).

И ушавши у град, видех да је то Христов град. Тај град светлеше седмоструко јачом светлошћу од сунчеве. И беше све златно, и дванаест стубова. Са свих страна града оптицаху четири реке (Јовановић 2005Б: 414).

Занимљиво је да се град као појам никада не користи у опису пакла и паклених мука. Описи греха у граду су помињани, али у другом контексту, сличном оном који смо разматрали на библијском текстуалном узорку. У граду се одигравају греси и он бива кажњен због тога, најчешће потпуним уништењем и разарањем. У апокрифу *Слово њорока Јеремије* о паљењу

⁵ Овакав приступ налазимо и у новозаветном апокрифу *Ошкровење ајосџола Павла* (Јовановић 2005А: 412–13).

⁶ Улазак у ограђен простор је увек својеврсан изазов, те у апокрифу *О Самсону* налазимо на постављање услова у облику загонетке за улазак у град, слика која се неретко јављала у античкој књижевности.

Јерусалима дат је пример праведника који бива уклоњен из града, како би се остали његови становници казнили због почињених грехова (Јовановић 2005а: 247). Паралеле са причом о Лотовом изласку из Содоме и Гоморе су јасне. Ипак, кратка епизода која се јавља у другој верзији поменутог апокрифа нам пружа додатан увид у просторну расподелу „оностраних“ сила. Наиме, Јеремија и орао, који симболише Христа, срећу се на самом улазу у град. Јеремија је напустио „грешни“ Јерусалим како не би био кажњен заједно са његовим грешницима. Сусрет са орлом који васкрсава мртве на његовим капијама упућује нас на ново обележавање простора. Текст који следи након епизоде са орлом инсистира на чистоћи града и забрани да се било шта вавилонског „нечистог“ порекла уноси у град. Тиме се сугерише мотив симболичког очишћења од греха божијом казном која је сишла на људе, али и приказ новог почетка.

Осим тога, за поменути апокриф специфична је и епизода са слугом Авимелехом, који такође напушта град за време његовог кажњавања, одлази у гору, спава осамдесет и шест година, а затим се непромењен враћа у Јерусалим (Јовановић 2005а: 250–251). Авимелехово путовање је просторно одређено гором и виноградом, које смо поменули као гранична места која омогућавају контакт са „оностраним“. Чудо које Авимелех доживљава представља својеврсни пример праведника који не заслужује присуство уништавању града који га одређује. Простор ван града обележен је као простор пун искушења, али и као простор који нуди могућност искупљења. Примери у старозаветним апокрифима о Асенети, прекрасном Јосифу и Авраму и Сари,⁷ упућују на чињеницу да напуштање свог сталног места пребивања, свог града доноси невоље и потенцијалну смрт. У том смислу архаична слика света је очувана и у апокрифној традицији. Ипак, у апокрифу о праведном Јову (као и у библијском предлошку) напуштање града представља истовремено и одрицање од лагодног, грешног и идолопоклоничког живота. Јов своје грехе окајава ван града, ван места где их је могао чинити, док се Јовова жена, која је приказана као маловерна, враћа у град и бива преварена од ђавола.

Патња и жал Јовове жене за материјалним исказани су њеним сталним обилажењем града и просјачењем.⁸ Представа Еве која је желела више од онога што јој је дато и тако наудила целокупном људском роду у потпуности је пренета на образац понашања Јовове жене, чиме је општа порука инкорпорирана у свакодневну животну причу.⁹ Приказ Јовове жене у апокрифу приступачнији је и разумљивији обичном човеку но приказ Еве и

⁷ Асенета бива нападнута на путу, ван свог града у коме је боравила, као што Јосиф бива нападнут од браће док је боравио у пољу. Аврам и Сара страхују при напуштању свог дома и предузимању путовања.

⁸ Слика повезаности жене са градом и градским начином живота је можда најбоље исказана у причи о Лотовој жени.

⁹ Исти приступ учавамо и у *Жиџију Максима Бранковића*, који при искушењу са женом, одмах прави алузију на змију и Еву (Томин 2008).

њеног посезања за јабуком. Очигледна је апокрифна тенденција да нагласи поуку и укаже на женску тенденцију да се зарад бољитка оствари сарадња са ђаволом. Том маниру представљања жене иде у прилог и обрада библијске приче о градовима Содоми и Гомори у апокрифу *Госпољубље Аврамово*. Лотова жена није могла да се не окрене за оним што је морала да напусти (Јовановић 2005А: 353), без обзира на упозорења која су јој дата од Бога. Њено окретање за градовима греха указује на њену већу повезаност са њиховим грешним начином постојања, као и на немогућност одрицања од материјалног, без обзира на последицу¹⁰.

Поменули смо да *Књића њорока Јеремије*, *Јеремијин њлач* и *Књића њорока Исаије* појам града дочаравају описом зидина и врата, као и његове раскоши која је пред уништењем. Томе треба додати и карактеристично поређење грешног града са грешном, тј. нечистом женом. У *Књизи њорока Исаије* целокупна четрдесет и седма глава посвећена је овом типу аналогije при опису пада града Вавилона.

Сиђи и сједи у прах дјевојко, кђери вавилонска; сједи на земљу, нема пријестолa кђери Халдејска; јер се нећеш више звати њежна и љупка. Узми жрвње, и међи брашно, откриј косу своју, изуј се, загали голијени, иди преко ријека. Откриће се голотиња твоја, и видјеће се срамота твоја; осветићу се и нико ми неће сметати (Ис 47: 1–3).

У српским старозаветним апокрифима метафоре овог типа нема, али се јасно назначавa већа склоност жена према градском „грешном“ животу. У апокрифу о праведном Јову жена и њена наклоност ка материјалном је приказана као основни извор свег зла. На тај начин лакомост и неспремност на трпљење које је хришћанство прописане су Јововој жени, која је очигледно послужила као контраст Јововом праведном односу према недаћама које су га затекле. Јовова жена стога бива искључена из хришћанског правилног обрасца понашања. Она је представљена као медијатор зла и искушења, како за Јова тако и за његову породицу. „Тако ми се чини да и деца наша, ако би и примила добро, да ће зло проћи због твоје поруке, јер си зло говорила и сећала се великог богатства“ (Јовановић 2005А: 181).

Архаична слика света у коме је простор подељен на „наше“ (цивилизација, сигурност, заштићеност) и „туђе“ (страно, демонско, ризично) делимично је заступљена у апокрифном разумевању слике града. Град је место којим Бог награђује свој народ, али и место у коме настаје грех због чега Бог кажњава своје следбенике. У старозаветној канонској, али и апокрифној српској традицији, удаљавање од града може бити спасоносно, ма колико оно било опасно. Слика удаљавања од урбанизованог начина живота зарад стицања посебног односа са Богом је заступљена у многим делима средњо-

¹⁰ Приказивање женске похлепе и наклоности ка материјалном је присутно и у апокрифу О Соломону где се царица, упркос изобиљу које је већ поседовала, полакомила на посебно вредан накит кипарског цара (Јовановић 2005А: 430).

вековне књижевности. Један од најпознатијих примера се налази у *Житију Марије Египћанке* (Шпадијер 1992), где је дат образац преобраћења у веру и подвижничког понашања уз напуштање града. Осим тога, град представља центар збивања, центар света и место пребивања земаљског владара те се у њему одвијају и највећа чуда. У новозаветном апокрифу *Посланица Исуса Христа њаџиријарху јерусалимском* чудо камена који поучава дешава се у Јерусалиму.

Стога представа града у старозаветној апокрифној традицији има улогу да означи ограничен простор у коме се одвија специфичан начин постојања који није намењен свима. Ту пре свега мислимо на приказе граница, које подсећају на градске, између различитих нивоа неба који су изузетно важни за јасно одређивање небеске хијерархије. Осим тога, град се описује и као типизирано место греха, које праведници често морају да напусте зарад бега од божијег гнева. Простор ван града некад пружа уточиште, али и искушења, но оно што је посебно важно уочити јесте да је град, као појам, једна од основних просторних компоненти у односу на које се ликови одређују. Он представља неизоставан топос српске апокрифне књижевности који се одликује амбиваленцијом, што доприноси ефекту мистичности карактеристичној за апокрифне списе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С. Сергеј (1982). *Поетика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 101–107.
- Елиаде, Мирче (2015). *Слике и симболи*. Београд: Factum издаваштво.
- Лихачов, С. Димитрије (1972). *Поетика старе руске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 410–414.
- Пелцелс, Елен (2013). *Ойкровења*. Београд: Службени гласник.
- Томин, Светлана (2008). „Сексуалност и друштво као славистичка тема (Ив Левин, Сексуалност и друштво код православних Словена од X до XVIII века)“. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*. Књ. 56, св. 3, 710–714.
- Шпадијер, Ирена (1992). „Житије Марије Египћанске у рановизантијском књижевном контексту“. *Књижевна историја* XXIV, 87.
- Шпадијер, Ирена (2012). „The Symbolism of Space in Medieval Hagiography“. *Средно-вековни текстови, авијори и књижице*. Софија: Бугарска академија наука.

ИЗВОРИ

- Библија* (2012). Свето писмо Старога и Новог завета. Превод Старог завета Ђуре Даничића и Новог завета Вука Стеф. Караџића, према издању Светог архијерејског синода Српске православне цркве. Београд: Свети архијерејски синод СПЦ.

ЈОВАНОВИЋ, Томислав (2005а). *Апокрифи старозаветни*. Београд: Просвета.
 ЈОВАНОВИЋ, Томислав (2005б). *Апокрифи новозаветни*. Београд: Просвета.

Isidora Ana Stambolić

THE TOPOS OF THE CITY IN SERBIAN TRANSLATIONS OF OLD TESTAMENT APOCRYPHA

Summary

In this paper, we sought to present the image of the city in Serbian translations of Old Testament apocrypha, with its distinctive, multilayered symbolism and its significance for understanding the overall semantic value of the apocryphal narrative. Through an examination of apocryphal descriptions of the city, it has been established that the city functions as a place of ambivalent value: a space that represents a source of beauty and security, but also one that offers opportunities for a sinful way of life. We have also observed that, in the narratives under consideration, the city is often symbolically simplified and powerfully represented through the motif of gates, which primarily serve to mark boundaries—separating worlds, levels of heaven, the righteous and the sinful, angels and demons. The city is depicted both as a place of refuge and as a typified locus of sin, which the righteous are often compelled to abandon in order to escape divine wrath. Following the model of certain biblical narratives, which are examined separately in the paper, we encounter a symbolic inversion in which space outside the city at times provides refuge and salvation from temptation. After a gradual analysis of textual examples, we may assert that the city, as a locality, constitutes one of the fundamental spatial components in relation to which characters are frequently defined. It represents an indispensable topos of Serbian apocryphal literature, characterized by ambivalence, which contributes to the sense of mysticism typical of apocryphal writings.

Keywords: city, Babylon, Sodom and Gomorrah, apocrypha, the Bible.

Мр Исидора Ана Стамболић
 Институт за књижевност и уметност
 Београд
 Истраживач сарадник
 isidora.ana@gmail.com

Др Данијела Лекић

МИТСКИ ЗМАЈ И ЗМАЈЕБОРАЧКИ ОБРАЗАЦ СРПСКЕ И СТАРОЕНГЛЕСКЕ ЕПИКЕ

Змај староенглеске традиције германски је чувар блага, грам-зиви становник пећина и простора који се налазе испод камена и мора бити поражен да би се до блага дошло. Насупрот томе, змај српске епике има своје две варијанте – алу/аждају и доброг, домаћег змаја који ће се против але борити. Са посебним нагласком на пребивалиште змаја које је у староенглеској традицији *under hārne stān* (енгл. „under the grey stone“), уз осврт на формулативни израз који постоји и у српској епизи, говорићемо о сличностима змаја и змије као могућих антропоморфизација великих јунака српске (Змај Огњени Вук, Секула) и староенглеске епике (Беовулф).

Кључне речи: змај, змија, змајевити јунаци, Дрво света, теорија усмене формулативности.

Компаративно истраживање две удаљене традиције може се на први поглед чинити недовољно основаним, потенцијално и јаловим, чак и када је у питању усмена књижевност која готово неприметно прелази границе држава и континената јер се жива реч лако преноси. Идеја о поређењу једног целовитог епа као што је староенглески *Беовулф* (*Beowulf*) и српске усмене епике имала је свој иницијални замајац у чињеници да су пре готово осам деценија Милман Пари (PARRY 1971) и Алберт Лорд (LORD 1990)¹ потврдили да постоји заједничка основа о којој се може говорити када се разматрају различити варијетети усмених књижевности² и то дефинисали у теорији усмене формулативности. Питање усмености *Беовулфа* веома је проблема-

¹ *Singer of Tales (Певач ђрича)*, објављен 1960. године, заправо је докторска дисертација одбрањена 1949. године на основу материјала сакупљених на територији бивше Југославије током тридесетих година XX века.

² Детаљније о претходницима који су поставили темеље на којима су М. Пари и А. Лорд могли да развију своју теорију видети у: DUKAT 1987, FOLEY 1988.

тично – еп је настао највероватније у распону између VIII и XI века,³ записан је највероватније почетком XI века⁴ – те се свака извесност о његовој провенијенцији чини потпуно удаљеном.⁵ Ипак, теорија усмене формулативности конципирана на нешто ширим оквирима од почетног одређења⁶ може бити примењена на овај еп:

Скупина формула⁷ функционише као и једна формула. Уместо „речи или скупине речи” имамо „скупину формула које се редовно користе под истим метричким условима да изразе скупину основних идеја”. „Скупина речи” је једноставно проширена у „скупину формула”, а „основна идеја” са „скупином основних идеја”. „Дати метрички услови” су проширени изван оквира полустиха и стиха. Принцип формуле је остао нетакнут. (LORD 1991: 149)⁸

Овај рад ће настојати да буде допринос веома богатој критичкој мисли насталој у оквиру или у реакцији на теорију усмене формулативности на нивоу теме која повезује значајан број песама српске усмене епике са овим староенглеским епом, а која се прелама у облику једне изразито необичне и митски веома обојене животиње – змаја, односно змије или аждаје као алтернативних или паралелних облика његове појавности.

Змај се у *Беовулфу* јавља као последњи од три противника против којих се насловни јунак бори, али да бисмо се посветили последњој борби на адекватан начин, неопходно је да се прво боље упознамо са јунаком овога епа и то хронолошким редом, који заправо није присутан у самом епу. *Беовулф* са седам година преузима краљ Хретел од његовог оца и након необећавајућег детињства,⁹ *Беовулф* побеђује у пливачком такмичењу са Бреком,

³ Оправдања идеје да је *Беовулф* настао почетком VIII века могу се пронаћи у следећој релевантној литератури: FULK 1992: 390; MAGOUN 1968: 96–97; NEIDORF 2017: 7; SORRELL 1992: 38–39. За теоријско упориште смештања овог епа у X или XI век видети: FRANK 1997; KIERNAN 1997: 298; NILES 1999: 140; SCRAGG 2013: 53.

⁴ Палеографска анализа указала је на овај датум као најизвеснији (в. FRANK 1997: 123; NEIDORF 2017: 1; KIERNAN 1997: 298; NILES 2007: 187; NILES 2015: 16).

⁵ За детаље о питању формулативности староенглеске епике видети у: Митровић 2022.

⁶ Под почетним одређењем се подразумева дефиниција да је формула „skupina reči koja se redovno koristi pod istim metričkim uslovima da izrazi datu osnovnu ideju” (LORD 1990: 21).

⁷ О овим комплекснијим формулама као мултиформама говорили су, између осталих, Мирјана Детелић (1996), Лаури Хонко (према Радловић 2015: 8) и Џон Мајлс Фоли (FOLEY 1990: 119), уз напомену да је на мултиформну природу формуле указивао већ и Лорд (LORD 1990: 180; LORD 1968).

⁸ Сви преводи у тексту су наши. Преводи са староенглеског дати су са оригинала (FULK ET AL. 2008) уз консултације релевантних превода на српском (KOVAČEVIĆ 1982) и савременом енглеском језику (LIUZZA 2013).

⁹ Животи хероја обухватају ове појединачне мотиве, мање или више доследно (DE VRIES 1963: 210; Пешикан Љуштановић 2012: 47; Петковић 2019: 286). О овом композиционом мотиву као мотиву мушке Пепељуге (*Ash Lad motif* или *Cinderellus motif*), али и даљим импликацијама које има за змајеборачки образац видети у: VAZ DA SILVA 2000.

убијајући, том приликом, девет водених немани. То је моменат иницијације (в. Лома 1998; Лома 2002: 13, 78; Петковић 2019: 74–84) младога ратника,¹⁰ након којег он почиње своју каријеру победивши симболе хаоса оличене у воденим неманима, а Јан де Фрис (De Vries 1963: 222) указује да овим обрацем хероји заправо опонашају богове који побеђују водене немани како би успоставили ред, надвлађајући силе хаоса. У корену овог мита пак стоји Дрво света са индоевропском матрицом о борби бога Громовника са немани у виду змије/змаја (в. Eljade 1991: 41; Toporov 1980; Toporov 1986; Катјић 2008: 51; Детелић 1992; Самарџија 2008; Радуловић 2011). Свукавши са себе младост као змија свој свлак, ритуално умирући (Самарџија 2012: 24; Пешикан Љуштановић 2012: 45; Петковић 2024: 256–257; уп. Vaz da Silva 2021), млади ратник постаје иницирани херој спреман за следеће подвиге.

Беовулф одлази код краља Хротгара како би одужио дуг свога оца и као најснажнији човек свога времена, са снагом тридесеторице у својим рукама, успева да победи Грендела без употребе оружја.¹¹ Након победе, скоп пева о Беовулфовом великом подвигу и пореди га са Сигемундом, легендарним змајеубицом који је освојио злато које је змај чувао.¹² Указујући на паралеле које постоје између Беовулфа и других змајбораца, Кристин Рауер (Rauer 2000: 41–42) истиче, као једну од потенцијално најјутџајнијих, паралелу која постоји између Беовулфа и Сигурда, који је у староенглеском епу из нејасног разлога замењен Сигемундом, који је заправо био његов отац.¹³

Sigemunde gesprong	
æfter dēaðdæge	dōm unlȳtel
syþðan wīges heard	wyrm ācwealde,
hordes hyrde.	Hē under hārne stān,
æbelinges bearn,	āna ġenēðde
frēcne dæde,	ne wæs him Fitela mid;
hwæpre him ġesælde	ðæt þæt swurd þurhwōd
wrætlīcne wyrm,	þæt hit on wealle ætstōd,
dryhtlīc ġren;	draca morðre swealt.
(884–892)	

[Сигемунд је постао веома славан након смрти, када је, очврснут ратом, убио змаја, чувара блага. Он је, принчев син, испод сивог камена,¹⁴

¹⁰ У контексту бајки, о иницијацији видети у: Проп 2013.

¹¹ То је управо број јунака које Грендел односи при сваком нападу, што указује на паралелу у снази ова два опонента (в. Du Bois 1934: 375).

¹² За детаљан опис ове дигресије видети у: Каске 1959; Fox 2020: 101–156.

¹³ Иако истиче суштинску немогућност извођења било каквих коначних закључака, износи став да је готово неминовно да је легенда о Волсунзима у којој се налази прича о Сигурду змајборцу била позната певачу *Беовулфа*, али такође и да је основано претпоставити и постојање заједничког протоизвора (Rauer 2000: 48–49).

¹⁴ Мајкл Фокс (Fox 2020: 123) указује да је ова формула један од начина на који су сви Беовулфови противници повезани, јер је свима станиште „испод сивог камена”, а то је и

sâm учинио храбро дело, чак ни Фитела није био са њим; њему је пало у удео да мачем прободe чудесну змију, прикује је за зид,¹⁵ дивним мачем; змај је умро у том нападу.]

Гренделова мајка, господарица једног страшног простора која живи на дну подједнако страшног језера,¹⁶ нека је врста демонског бића (в. Митровић 2019) које Беовулф побеђује уз помоћ посебног мача који проналази као скривено благо у њиховим одајама.

станиште Сигемундовога змаја. Ватра такође повезује све локалитете Беовулфових непријатеља (ORSNARD 2003: 234).

Змија је повезана са каменом као стандардним топосом (Раденковић 1996: 153–159; Гура 2005: 239–240; КАТИЋИЋ 2008: 51, 82), а потврду налазимо и у стиховима следеће словенске антитезе која успоставља управо раније помињану космичку вертикалу:

Вала Богу да је јединоме!
Што се чује около Удбиње,
Ил' лелече вила у планини,
Или цичи змија крилатица,
Или јаук стоји од јунака:
Да је вила, у гори би била,
Да је змија, под камен би била...
(СНП VI, 78°)

Змајевити јунаци такође су рођени на камену (Делић 2019: 28–29).

¹⁵ Интересантно је да је војвода Дојчин који се бори са Усом Арапином, као још једним од појавних облика змаја који отима жене (Пешикан-Љуштановић 2002: 41), односи победу над њим тако што га на исти начин закупа копљем за градска врата:

Таман Арап на врата Солунска,
А стиже га болани Дојчине,
Па потеже копље убојито,
Прикова га Солуну за врата...
(СНП II, 78°)

¹⁶ Hīe dýgel lond
warígeað, wulfhleofu, windíge næssas,
frēcne fengelād, ðær fyrġenstrēam
under næssa ġenipu niþer ġewīteð,
flōd under foldan. Nis þæt feor heonan
mīlgemearces þæt se mere standeð;
ofer þām hongiað hrinde bearwas,
wudu wyrtum fæst wæter oferhelmað.
Þær mæg nihta ġehwæm nīðwundor sēon,
fȳr on flōde. Nō þæs frōd leofað
ġumena bearna þæt þone grund wite.
(1357–1367)

[Они су чувари тог мистериозног предела, вучијих падина, ветровитих ртова, страшних стаза ветрова, у којем планински поток понире у таму гребена, подземна вода. Не тако далеко одавде, мерено миљама, налази се то језеро; над њим је залеђена шума, дрвеће

Ġeseah đā on searwum	sigeēadiġ bil,
ealdsweord eotenisc	ecgum þȳhtig,
wigena weorđmynd;	þæt [wæs] wæpna cyst, –
būton hit wæs mære	đonne æniġ mon ođer
tō beadulāce	ætberan meahte,
ġōd ond ġeatoliċ,	ġīganta ġeweorc.
(1557–1562)	

[Тада је видео међу оружјем победничко сечиво, древни мач диво-ва снажних оштрица, који је био вредан у биткама; било је то најбоље од свих оружја, али је био већи од мача који би било који други човек понео у борбу, добар, оперважен, дело дивова.]

У једној од многобројних дигресија сазнајемо да је краљ Хротгар владао педесет година пре него што је Грендел почео да га напада, указујући тиме на старост краља и немогућност да се са овом немани сâм носи,¹⁷ а убрзо потом је и Хеорот изгорео;¹⁸ толико година је владала језером и Гренделова мајка пре него што ју је Беовулф убио уз помоћ мача, а не само снагом својих руку као што је то учинио против Грендела. Након педесет година колико је владао својим народом, Беовулф се суочава са последњим и најстрашњијим непријатељем – змајем који пали огњем његов дом јер му је један од чланова Беовулфовог народа украо пехар у нади да ће тиме спасити свој живот. Тај змај је дугачак педесет стопа, ни мање ни више. Кроз наведене примере, назире се идеја да је овај број послужио као симболичка ознака протока времена које са собом неминовно доноси старост, а тада се дешава промена – онај који је до тог тренутка био у стању да се носи са свиме губи власт, више није довољно јак и нестаје. Са старошћу се добија мудрост, али

причвршћено корењем наткриљује воду. Сваке вечери се тамо може видети ужасно чудо, ватра над водом. Међу живом децом људи нема никога тако мудрог ко би могао знати где му је дно.]

¹⁷ *Sapientia et fortitudo* претпостављена је као једна од основних тема овога епа (Kaske 1958). С друге стране, говори се и о адекватним улогама које сваки од чланова комитатуса има, па се тако према германском херојском кодексу, краљ одређује као онај који не треба да се бори, те је Хротгар, према томе, идеални краљ који обезбеђује опстанак свога народа тиме што се сам не сукобљава са Гренделом (Leyerle 1965: 97).

¹⁸ Нестајање Хеорота у пламену дато је кроз антиципацију која је типична за овај еп:

Sele hlífade	
hēah ond hornġēap;	heađowylma bād,
lāđan liġes –	ne wæs hit lenġe þā ġēn
þæt se ecġhete	āþumswēoran
æfter wælnīðe	wæcnan scolde.
(81–85)	

[Дворана је стајала висока, са широким забатима; ишчекивала је непријатељске пламенове, мрску ватру – још није наступило време када ће се из непријатељства родити мржња мачева између зета и таста.]

нестаје снаге која је потребна да би се човек супротставио оним супротним, инвазивним снагама, те је исход увек исти. Да ли је овим бројем певач желео само да истакне да је змај био импозантне величине, или је пак желео да истакне важност броја педесет као прекретнице, опасности која је отеловљена овим чудовиштем, смрти којој се не може побећи оног тренутка када у германској херојској прошлости ратник (или ратница) изгуби своју снагу? Чини се мало извесним да је симболика тек случајна (в. NILES 1983: 244–245; ORCHARD 1995: 30).

У последњој борби Беовулф се огледа са змајем сâм, али овога пута има пуну ратну опрему, не може се борити само снагом својих руку.¹⁹ Његови изабрани саборци гледају како змај, којег је Беовулф риком изазвао на мегдан из његове пећине под сивим каменом,²⁰ напада и смртно рањава Беовулфа (посекавши га по врату за који га је ухватио и одигао од земље, уноси отров у његово тело), а томе претходи Беовулфов неуспешан покушај да змају одрубџ главу, што није могао да учини због непробојности змајеве коже. Управо у том тренутку се Виглаф, један од сабораца, прикључује борби и задаје ударац змају нешто ниже, у стомак, након чега змајев стисак попушта довољно да Беовулф успева да га распори. Потом умиру и змај и Беовулф, змаја бацају назад у море, те откривају да је благо које је змај чувао заправо било уклето и спаљују га заједно са Беовулфом. Благо које је змај грамзиво преузео за себе и чувао тринаест година²¹ је благо које је један ишчезли народ, тачније њихов последњи преживели, оставио у земљи. У самом тексту *Беовулфа* нема наговештаја о томе шта се десило са последњим преживелим, само сазнајемо да је змај тражио благо јер му је то у природи, те се на њега и сместио када га је пронашао. Ипак, биће важно размотрити једну могућност која је већ примећена у критици (в. SHILTON 1997: 71–72), а која је у вези са већ поменутом паралелом између *Caie o Волсунзима* (*Volsunga Saga*) и *Беовулфа* у борби Сигурда са змајем. Змај против којег се бори Сигурд, Фафнир, био је човек који је убио свога оца и похлепно²² је чувао благо за себе. Сигурд такође побеђује змаја тако што је био упознат са чињеницом да му је кожа непробојна свуда осим на стомаку, те је ископао ров и из заседе сачекао змаја.²³ Чак је и благо које је Сигурд освојио било уклето

¹⁹ О градацији која постоји између све веће снаге Беовулфових противника која се очигледно у потреби да користи све више помоћних средстава, видети у: DEKANIĆ-JANOSKI 1998.

²⁰ Као што то чини и Херакле (ANDERSON – RICHARDS 2010: 438). Громки глас, један од симбола змајевитости јунака, одликује и Старину Новака (РАДЕНКОВИЋ 1988).

²¹ О змији, односно змају као чувару блага, видети у: KARANOVIĆ 1989; РАДЕНКОВИЋ 1996; ГУРА 2005.

²² Змај се у веровањима, која вероватно потичу од Римљана, карактерише и као биће које је по својој природи склоно нагомилавању блага (GOLDSMITH 2013: 144), што је у супротности са херојским кодексом, према којем владар треба да буде дарезљив према својим поданицима (DEKANIĆ-JANOSKI 1998).

²³ О потенцијалним ширим импликацијама самога рова видети у: DE VRIES 1963: 224. О широј индоевропској слици овога начина борбе говори и Мирча Елијаде (ELIADE 1991).

и та клетва је коначно довела до његове пропасти, баш као што је то случај и у *Беовулфу* (KELLER 1981: 224). Да ли би у том случају било потпуно немислииво претпоставити да је облик приче сачуван у *Беовулфу* само једна од варијаната исте матрице, а то је да је заправо и змај у *Беовулфу* нека врста метаморфичког облика човека, у овом случају последњег преживелог који је потенцијално након смрти добио облик змаја?²⁴ Иако у тексту епа не постоји податак који би ову хипотезу могао да потврди, битно је споменути и да је за старогерманске епове генерално веома карактеристично да се и самим спомињањем једног детаља очекује од аудиторијума да призове своје знање о тој причи и на тај начин самостално допуни оно што није речено. На основу овога бисмо могли претпоставити да је староенглески скоп потенцијално изоставио детаљ о метаморфози која се у међувремену догодила, те да се следећи пут последњи преживели појављује у виду змаја који ће чувати благо.

Након Беовулфове смрти, прориче се да ће његов народ нестати у пламену рата. Дакле, Беовулф је дочекао свој крај након педесет година владавине,²⁵ али је истовремено поразио и змаја.²⁶ Ипак, тај змај је и симболичка смрт читавог његовог народа, јер ће после нестанка Беовулфа нестати и њих. На овом месту важно је споменути још једну потенцијалну паралелу, а то је песма „Пророштво пророчице” („*Voluspá*”) из *Сћарије еге* (*Поејске еге*). У њој пророчица дочарава да када наступи крај света, када земља буде потонула у воду, а након тога се буде појавила нова земља са новим људима, на небу лети Нидхог, змај који носи лешеве мртвих, као својеврсно оличење хтонског и смрти.

Знатно млађа традиција која је оличена у песмама српске епике има своје змајевите јунаке, а међу најизразитијим представницима су Бановић Секула, Змај Огњени Вук и Раде Облачић, иако ћемо по обрасцу који је устаљен у змајеборачкој теми овој скупини моћи да придружимо и војводу Момчила, Марка Краљевића и Бановић Страхињу, свесни да овим избором заправо само указујемо на најистакнутије јунаке српске епике који се одликују змајевитошћу у корпусу песама који је био у фокусу истраживања. Ипак, од свих њих се у шестокрилу змију, која има способност да лети под облаке у којима се сукобљава са соколом, претвара само Бановић Секула. Зашто се једино он претвара у змију, али и зашто упркос упозорењима ујак Сибињанин Јанко убија Секулу, а не сокола који представља турског султана, питање је које је подстакло много интересовања у критичким освртима.

²⁴ „Тako pomenuta paralela ukazuje na tragove supstitucija ljudske žrtve životinjskom u priči, onako kako se to dešavalo u istoriji civilizacije. Da priče u ovoj tački ukazuju na izvesne tragove tih zamena, potvrđuju i primeri u kojima se ljudska žrtva pretvara u neku životinju. Metamorfoze ove vrste predstavljaju neprestani niz” (KARANović 1989: 63).

²⁵ Ц. Р. Р. Толкин (TOLKIEN 1980: 77) подсећа да је певач *Беовулфа* јасно видео да је једина награда херојства смрт.

²⁶ Калверт Воткинс (WATKINS 1995: 324–329) истиче да је ова двосмерност односа, тј. могућност да и змија/змај убије јунака карактеристична за формулу основног мита („херој убија змију”).

Секула, који је „према народној традицији, био змај” (ЧАЛКАНОВИЋ 1973: 43), на себе преузима једино обличје које је могло да проистекне из његове змајске природе, чинећи га тиме представником хтонског.²⁷ Ова шаманска борба тотемских обличја²⁸ два супротстављена јунака (в. ЧАЛКАНОВИЋ 1973; РАДУЛОВИЋ 2005; СУВАЉЦИЋ 2012: 103; ДЕЛИЋ 2021; ЛОМА 2021: 36–37; ПЕРИЋ 2022) представља „првенствено борб[у] представника непријатељских табо-ра на бојном пољу“ (РАДУЛОВИЋ 2005: 41). У борби са соколом, као представником соларног који се налази у врху Дрвета света, Секула, као представник хтонског, може бити само поражен,²⁹ а најава смрти младога ратника ишчитава се у два покушаја заустављања овога јунака да оде у бој.³⁰ Ова перспектива додатно је проблематизована и из угла односа који би требало да имају

²⁷ У Петрановићевој збирци Секула се заправо претвара у змаја шестокрилог у песми „Смрт Бановића Секуле” (37°), за разлику од осталих у којима је наведено да узима облик змије. О метаморфози човека у змаја видети такође и: ЗЕЧЕВИЋ 2007; МАЈЛЈАНИЋ 2012. О змији као Секулином демонском *alter ego* писао је и АЛОЈЗ ШМАУС (2011: 364). Детаљније о проблему „испуштања змије из недара” уместо конкретне метаморфозе у бугарштичкој верзији видети у: КРСТИЋ 1938.

²⁸ Жорж Димезил (DUMÉZIL 1970: 140–141) истиче да сви истакнути јунаци имају „истинску животињску природу” која своје корене има или у способности метаморфозе или у наслеђеном аспекту чудовишности.

²⁹ „Активирањем просторног кода, и из тог кода проистекле симболике животиња које се налазе на супротним половима вертикале, призван је, међутим, негативан аспект змије, што је у поменутом сижејном обрасцу водило до смрти јунака: идентификујући се с позитивним, горњим, соларним принципом [...], Секулин епски ујак, војвода Јанко, стрелца змију и тиме усмрћује сестрића” (ДЕЛИЋ 2019: 34).

³⁰ Оправља се војвода Јанко,
Оправља се на Косово равно,
И он води Секулу нећака:
Ал’ беседе сестре Секулине:
„Ујко Јанко, немерено благо!
Ти не води Секулу нећака,
Секула је јошт нејако дете,
Да Секула не изгуби главу:
Секула је јединац у мајке.”

Након што се Секула побуни и каже да жели да иде у бој, они одлазе. Када су дошли до Кучева и Браничева, војвода Јанко тражи од девојака да му позајме платно, а одговор који је уследио други је покушај заустављања младога јунака, а потом и проклињање које јасно предсказује смрт:

„Кад нам не даш Секуле нећака,
Не дамо ти три аршина платна,
Већ га води на Косово равно,
Па га подај црним гавранов’ма,
Нек му они црне очи пију,
Очи пију, бело лице грде.”
(СНП II, 85°)

ујак и сестрић, јер се у истим ситуацијама, о чему ће већ бити речи, Марко Краљевић, као ујак Змаја Деспота Вука, поставља заштитнички и помаже му при иницијацији (СНП VI, 19°).

Занимљиво је да се оправдање за метаморфозу Секуле у змију/змаја може потражити и у историјским чињеницама. Јанош Секели, који је послужио као основа за епског Бановић Секулу, био је учесник Другог косовског боја (1448) у којем се одликовао великом храброшћу и жељом за борбом, те је супротно наређењу напао турску војску пре времена и погинуо, а потом је и битка изгубљена (Лукић 2016: 198). Можемо ли да не приметимо одјек овог „огњевитог” јунака, који самостално напада у великој жељи да донесе што бржу победу, у Секули из епске песме (који понуди да сâм донесе турског султана), при чему је чак и оглушење о наређење пронашло своју рефлексiju у инвертованој слици ујака који поступа супротно речима које изговара Бановић Секула? Историјска раван могла је понудити основу за епску интерпретацију у одговарајућој матрици. Змајско обличје Бановић Секули неминовно доноси смрт.

Змај Огњени Вук³¹ змајевити је јунак у пуном значењу тог одређења: он има змајевска обележја³² због којих Јерина жели да га убије,³³ а родитељи га шаљу да порасте ван дома код будимског краља, магично брзо расте,³⁴ постаје сјајан ратник који грешком ступи у мегдан са ујаком, Марком Краљевићем, који са запрепашћењем схвата да не може да га повреди уз формулативне стихове:

Лоша срећа Марку прискочила:
 Ће удара Краљевићу Марко,
 Ту искачу огњене варнице;
 А ће момче Марка удараше,
 Ту јуначка крвца тецијаше.
 (СНП VI, 19°)

³¹ Идеју о томе да је Змај Огњени Вук добио надимак „Змај” као носилац витешког ордена „Змаја” изнео је Драгутин Костић (1939).

³² ...на прси му змија преплетена,
 под пазухом крила позлаћена,
 из очих му муње сијеваху,
 а из зубах огањ искакаше.
 (СМ, 104°)

³³ „Везирови, моји пријатељи,
 у мог сина слијепога Стефана
 нашло му се оно мушко чедо
 а у чедо чудан белег има:
 из главе му златне косе расту.”
 (ЕР, 21°)

³⁴ Што га повезује са Беовулфом, а Беовулфа са још једним змајеборцем и громовником, Тором (ORCHARD 2003: 120).

Након тог мегдана он закоље црног Арапина³⁵ како би ослободио народ намета (в. Самарџија 2008: 166–167).³⁶ Он је добар, домаћи змај који се супротставља оном другом змају³⁷ који је истога рода, али напада царицу Милицу („Јер ја Вука одавно познајем: / Кад смо били ђеца у лудости, / У Јастрепцу високој планини,³⁸ / Те кад би се игре поиграли, / Свагда би ме надиграо Вуче; / Њега с’ бојим на земљи јунака” (СНП II, 43°)), те представља непријатељског змаја. Када се жени, бори се са Ђерзелез Алијом, а готово изгубљену борбу преокреће у своју победу након што му љуба ода тајну Алијине недодирљивости:

„О јуначе, Бог те не убио!
Зар не видиш, да си погинуо?
На Турчину оклоп гвожђе има;
Но ће ти је стр’јела и тетива?
Удри њега у чело јуначко,
Ђе саставља самур и обрве,
Те ћеш њега ласно погубити.”
(СНП II, 92°)

Помоћ добија и у борби против Бојичић Алије (СНП VI, 58°) који га чека под зеленом јелом и Ђерзелез Алије (СНП VI, 59°) са којим се сукобљава испод Алијиног чардака, а борба се приказује на веома устаљен начин:

Не да Турчин даље говорити,
Него трже сабљу оковану,
И на Вука страшно насрнуо,
Ласно га је Вуче дочекао,
Пусте им се сабље саломеише,
Бацише се у зелену траву,
Фатише се за грла бијела,
Ђерају се тамо и овамо,
Ђерају се летњи дан до подне...
Јунаку су пјене попануле,
Кад крваве излазит’ зачеше,
Виђе Турчин да је на невољу...

³⁵ О чему у контексту иницијацијског подвига говори Александар Лома (2002: 89; 2021: 35).

³⁶ Баш као што то чини Беовулф у сва три подвига – његова намера јесте ослобађање људи од некакве немани, а слава коју последично стиче награда је за његова дела.

³⁷ „[...] на летећег огњеног змаја делимично [је] пренета функција громовника, његовог првобитног противника, а као његови супарници појављују се други змајски ликови – туђи змај или ‘хала’ (‘ала’). Тако је према бугарским предањима појављивање змаја праћено муњама; у борби с непријатељским демонима он блује ватру; испушта огњене стреле (муњу) и баца камење (гром), прогони ‘халу’ која се крије у дрвету [...]” (Гура 2005: 228). О заштити коју „аловити” јунаци пружају видети у: Лома 2021: 37.

³⁸ Планина је још један типичан локалитет у којем пребивају змајеви (Детелић 1992: 58).

У том тренутку Турчин тражи помоћ од Вукове љубе, што она одбија и, након перипетије, сакупља комаде сломљених сабљи које даје своме мужу и он тада прекоље Алију. У другој поменутој песми, Ђерзелез Алија има крилатог коња, као помично обележје змајевитости (Пешикан Љуштановић 2012: 47), али је такође занимљиво приметити и да је типски противник Змаја Огњеног Вука Алија, односно Але, што неминово сугерише читав негативни контекст који смо навели у вези са „халом” или „алом” као противником змајевитог јунака.

Помоћ добија и од свог епског саборца, Митра Јакшића, који пресеца змију из штапа Николе Протопопића (Б, 15°), чиме се „додатно уврежује уверење да је у лику Николе Протопопића садржана идеја о митском дублеру, двојнику Змаја Огњеног Вука” (Сувалцић 2012: 104). Ипак, након свих победа, у тренутку када га рањава Дели-бег Гром³⁹ (СНП VI, 6), Ђерзелез Алија (СМ, 104°) или изостављени опонент (Б, 16°), вила, вук и змија му издају ране, али када их љуба намерно или случајно види или само о њима проговори, оне нестају и Змај Огњени Вук умире. Дакле, овај змајевити јунак такође носи у себи клицу онога што ће га уништити, иако се у овом случају оличава у виду прекршеног табуа (САМАРЦИЈА 2008: 151). Змајевити јунак умире онога тренутка када наиђе на опонента који је једнаке снаге и упркос помоћи због које односи победу над противником, он и сâм умире.

Сви противници Рада Облачића – који такође у свом имену крије један аспект змајевитости, а то је функција змајевитог јунака који се, када је то потребно, вине под облаке у облику здухаћа (Зечевић 2007: 130) и отера алу или ламју која доноси град и уништава усеве – имају знамења змајевитости: имају три срца од којих на трећем лежи гуја или змија (в. САМАРЦИЈА 2008: 167; Делић 2019: 34),⁴⁰ црни Арапин има три пара зуба, што имплицира три главе или троја уста:

На бритке се ћорде ударише,
Сабље им се пусте саломише.
Разљути се црни Арапине,
Но на Рада снажно кидисао,
За б'јела се грла доватише,
Ћерају се тамо и овамо,
Ћераше се љетњи дан до подне;

³⁹ Симболичног имена које се уклапа у змајеборачку матрицу.

⁴⁰ Од јада га распорио Раде,
Кад у Меју двије утробице,
У ње има три срца јуначка,
А око њих љута гуја спава;
Да се Меју гуја пробудила
Те би њему живот одржала,
А Рада би јадна изгубила.
(СНП VI, 33°)

Нити може освојити Раде,
 Нит' се не да Арап освојити.
 Кад је било около по дана,
 Арапа су пјене попануле,
 Јадна Рада мутне и кржаве.
 (САНУ II, 55°)

Након што му индиректно помогне Марко Краљевић сугеришући му да има нож у цепоу којим потом распори Арапина, Раде открива да је овај такође имао и три срца. Говорећи о судбини ратника, Димезил истиче да је ова трострукост противника до те мере устаљена одлика у индоевропским оквирима „да смо у искушењу да је тумачимо као наслеђени детаљ из заједничке праисторије”, јер се троглава бића, бића са три тела, али и бића са три срца јављају у најширем потезу – од ведског и иранског Трикефала, до обала Британске Колумбије и противника младог ратника Кухулина (Cúchulainn) (DUMÉZIL 1970: 159; в. такође у: Лома 2002).

Формулативни образац који се указује као потка ових, али и песама у којима се као змајевити јунаци појављују војвода Момчило („Женидба краља Вукашина”, СНП II, 25°), Марко Краљевић („Марко Краљевић и Муса кесеџија”, СНП II, 67°) и Бановић Страхиња („Бановић Страхиња”, СНП II, 44°) могао би се сумирати на следећи начин:

- 1) јунак након изазова излази на мегдан (на крилатом коњу, са сабљом, буздованом итд.);
- 2) сабље се сламају у првом окршају и након неког времена почиње борба у којој се хватају „за б'јела грла”;
- 3) борба углавном траје до поднева⁴¹ када почињу да им се појављују пене⁴² јер су изједначени;
- 4) јунак добија помоћ тако што се сакупљају комади оружја који ће послужити да се противник убије или противнику бива одвраћена пажња;
- 5) уследи кобни ударац, противник углавном буде распорен и тада се открива да је и противник био змајевит, тј. имао је три срца и гују на једном од њих; уколико бива рањен или су му помоћи ускраћене, змајевити јунак такође умире.

Када ову схему упоредимо са оном коју смо приказали у борби Беовулфа са змајем, откривамо наизглед неочекиване, али можда не и тако изненађујуће сличности. Говорећи о усменим коренима староенглеске књижевности, Алберт Лорд (LORD 1995: 106–107) истиче:

Зарањајући испод сижеа у митске основе, а понекад и испод германског у индоевропско, лако досежемо до генеричког наратива о „убици

⁴¹ О аспектима соларног мита у овој формули видети у: Руварац 1884: 44–47; Стефановић 1938.

⁴² Детаље о функцији и значењу ове формуле изнео је Драгољуб Перић (2022).

чудовишта”. След елемената у тој великој групи прича би почео са (1) необичном или посебном врстом јунака који (2) има посебно оружје или оружја, (3) наилази на чудовиште, које је, по дефиницији, посебна врста противника, којег бисмо обично назвали „натприродним”. Током тог сусрета јунак (4) бива замало убијен, али је спасен (5) божанском интервенцијом, како би (6) убио змаја и тиме успоставио ред и нормалност у свету људи. Моји модели за ову схему су Мардук, Гилгамеш, Зевс у Хесиодовој *Теогонији*, Херакле, Ахилеј у Хомеровој *Илијади* и други.

Овај широко описани круг варијаната своју потврду проналази и у Димезиловим истраживањима – он сматра да је основа различитих митова управо Индрина борба против змијоликог чудовишта Вртре, који је том приликом узео облик иницијацијске борбе, иако није више млади ратник (DUMÉZIL 1970: 134). Као својеврсни парадокс истиче и чињеницу да је могуће да коначни подвиг заправо поприми облик иницијацијског теста „за потоњи живот”, те се „први подвиг, онај који уводи младог ратника у почетне стадијуме каријере, готово ни по чему не разликује од оних које ће касније изводити све до тренутка смрти” (Исто: 114). Сада постаје јасније зашто се, супротстављајући се различитим противницима, Беовулф суштински увек супротставља истом, хтонском, а противници имају веома сличне карактеристике. Певач *Беовулфа* описује подвиге једног змајеборца који увек понавља исту матрицу, а она се понавља чак и у тренутку када се јунак „иницира” у смрт. У том смислу, неминовност је оно што окружује све наше јунаке, извесност „од” смрти која је оличена у најјачем противнику, змају који ће бити њихов симболички и дословни прелазак у онострано. Као што мора званично постати део херојског света тиме што ће поразити змаја, тако ће на крају јунак морати да прихвати да ће тај змај бити његова смрт како би прешао на „другу страну”, попут змије која нестаје у земљи и из ње циклично поново излази. На нешто више метафоричком нивоу, можемо говорити о цикличном појављивању јунака са сваким новим иницијатом, можемо говорити о једном те истом јунаку који може имати ново име, али ће особине бити и те како наследне, јер га оне чине јунаком. Зато слушамо исту причу када слушамо о подвизима Беовулфа, Сигемунда, Сигурда, Змаја Огњеног Вука, али у овом новом светлу и Секуле Бановића, Рада Облацића и свих других јунака индоевропске традиције. Варијације се неминовно јављају (в. DU BOIS 1957), али као што ће се Тор супротставити змији Јор-мунгандру када почне крај света и покушати да је убије (али ће обоје у тој бици умрети и крај света ће наступити), тако се и Беовулф супротставља змају који прети да уништи његово племе, али ће у бици умрети и он и змај, а свет ће свакако нестати, тако се и различити змајевити јунаци српске епике супротстављају својим хтонским противницима. Ови опоненти потиру једни друге како би наступио ред, како би се хаос и стихија зауставили. Цикличност настанка и нестанка, регенерације и умирања мора постојати,

зато постоје змајеви⁴³ и змајевити јунаци, као прави опоненти који ће моћи да обезбеде да се циклус никада не заустави. Змај се у обе традиције појављује као неминовна ознака смрти или оваплоћење смрти саме, а интересантно је истакнути да се чак и места на којима се чува или дели благо, као што су Хеорот, језеро Гренделове мајке, али и пећина у којој је боравио змај против којег се Беовулф борио представљају као места која су осуђена на пропаст и која морају нестати у пламену (McNAВВ 2011). У том пламену нестаје и Беовулф као припадник нехришћанске традиције, док велики јунаци српске епике просто „испусте душу”, некада и након исповести и завештања земаљских добара. Ипак, из пламена настаје и нови живот, јер „живот сваке нације ниче из њене прошлости, а јуначки еп је драгоцен споменик те прошлости” (De VRIES 1963: 269).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Б: Богишић, Валтазар. *Народне ђјесме из сѣјаријих, највише ѣриморских зайиса*. Биоград: Гласник српског ученог друштва, 1878.
- ЕР: Геземан, Герхард. *Ерланѣенски рукојис сѣјарих срѣскохрвајских народних ѣе-сама*. Сремски Карловци, 1925.
- Петрановић, Богољуб. *Срѣске народне ђјесме из Босне и Херѣѣовине: Ејске ђјесме сѣјаријѣ времена* [књ. 2]. Биоград: Српско учено друштво, 1867.
- САНУ II: Младеновић, Живомир и Владан Недић (прир.). *Срѣске народне ђјесме из необјављених рукојиса Вука Сѣеф. Караѣића*. Књ. II. Београд: САНУ, 1974.
- САНУ III: Младеновић, Живомир и Владан Недић (прир.). *Срѣске народне ђјесме из необјављених рукојиса Вука Сѣеф. Караѣића*. Књ. III. Београд: САНУ, 1974.
- САНУ IV: Младеновић, Живомир и Владан Недић (прир.). *Срѣске народне ђјесме из необјављених рукојиса Вука Сѣеф. Караѣића*. Књ. IV. Београд: САНУ, 1974.
- СМ: Милутиновић, Сима Сарајлија. *Пјеванија црнојорска и херѣѣовачка*. Добрило Аранитовић (прир.). Никшић: НИП „Универзитетска ријеч“, 1990.
- СНП II: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Срѣске народне ђјесме*. Књ. II. Сабрана дела. Књ. 5. Радмила Пешић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- СНП III: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Срѣске народне ђјесме*. Књ. III. Сабрана дела. Књ. 6. Радован Самарѣић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- СНП IV: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Срѣске народне ђјесме*. Књ. IV. Сабрана дела. Књ. 7. Љубомир Зуковић (прир.). Београд: Просвета, 1986.
- СНП VI: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Срѣске народне ђјесме*. Књ. VI – 2. државно издање. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државна штампарија, 1935.

⁴³ Беовулф змаја види такође као неку врсту казне јер је прекршен некакав природни закон, чега сѣм Беовулф није ни био свестан, „другим речима, он га је посматрао као једну од природних сила – поплаву, олују, ватру – које се с времена на време пробуде и бесне с циљем да униште људе и све што су људи створили” (SISAM 1958: 133; в. SHILTON 1997).

- СНП VII: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне ђјесме*. Књ. VII – 2. државно издање. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државна штампарија, 1935.
- СНП VIII: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне ђјесме*. Књ. VIII – 2. државно издање. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државна штампарија, 1936.
- СНП IX: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне ђјесме*. Књ. IX – 2. државно издање. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државна штампарија, 1936.
- FULK, R. D. et al. *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg* (4th edition). Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2008.
- КОВАЌЕВИЋ, Ivanka. *Beovulf. Staroengleski junački spev i odlomci junačkih pesama*. Београд: Народна књига, 1982.
- LIUZZA, Roy M. *Beowulf. Facing Page Translation* (2nd edition). Peterborough: Broadview Press, 2013.
- ГУРА, Александар. *Симболика живојиња у словенској народној ђтрадицији*. Људмила Јоксимовић и др. (прев.). Београд: Бримо, Логос, „Глобосино“ – Александрија, 2005.
- ДЕЛИЋ, Лидија. *Змија, а српска. Концептђуализација у усменом фолклору*. Андрићград, Вишеград: Андрићев институт, 2019.
- ДЕЛИЋ, Лидија. *Метаморфозе човека у животињу. Логика трансформација у усменом фолклору. Зборник Мајице српске за књижевност и језик LIX/1 (2021): 51–66.*
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. 1992. *Миђски ђпростђор и еђика*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. 1996. *Урок и невестђа. Поеђђика еђске формуле*. Београд: Балканолошки институт САНУ, Универзитет у Београду Центар за научна истраживања.
- ЗЕЧЕВИЋ, Слободан. *Миђска биђа српских ђредања*. Београд: Службени гласник, 2007.
- КОСТИЋ, Драгутин. *Откуд Змај-Огњеном Вуку тај надимак. Прилози ђроучавању народне ђоезије VI/1–2 (1939): 95–98.*
- КРСТИЋ, Бранислав. *Метаморфозе и окултни предмети у бугаршђицама. Прилози ђроучавању народне ђоезије V/1–2 (1938): 86–96.*
- ЛОМА, Александар. „Женидба са препрекама” и ратничка иницијација: борба са демонским отмичарем невесте и неки епски мотиви истога обредног порекла у компаративној индоевропској перспективи. *Кодови словенских кулђура* 3/3 (1998): 196–217.
- ЛОМА, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевројски корени српске еђике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.
- ЛОМА, Александар. Срби и вуци у истраживањима Веселина Чајкановића. *Књижевна исђорија* LIII/174 (2021): 13–44.
- ЛУКИЋ, Славица. Однос између историјског и поетског у процесу обликовања епске биографије Бановић Секуле. *Годишњак Кађедре за српску књижевност са*

- јужнословенским књижевностима XI (2016): 193–204. <<https://doi.org/10.18485/godišnjak.2016.11.10>> 25. 05. 2023.
- Митровић, Данијела. Символика вука у српској и енглеској усменој књижевности. Маја Анђелковић и Мирјана Секулић (ур.). *Савремена истраживања језика и књижевности: зборник радова са X научној скупштини младих филолога Србије* (година X, књ. 2). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, 2019, 121–130.
- Митровић, Данијела. Питање формулативности староенглеске епике. Јелена Јовановић и Бранко Златковић (ур.). *Савремена српска фолклористика X*. Београд – Топола: Удружење фолклориста Србије – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” – Културни центар Топола, 2022, 413–426.
- Перић, Драгољуб. *Прамен мале њоље иришисноу. Необични јунаци српске усмене епике*. Нови Сад: Академска књига, 2022.
- Петковић, Данијела. *Јунак и сиже епске песме*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019.
- Петковић, Данијела. Измењено стање свести јунака јужнословенских епских песама и руских биљина. Смиљана Ђорђевић Белић и Немања Радуловић (ур.). *Снови, пророчанства и измењена стања свести у фолклорним жанровима*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Змај Десџој Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Аждаја/ала као женска хипостаза змаја? Мирјана Детелић и Лидија Делић (ур.). *Гује и јакреји – књижевност, култура*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 43–56.
- Проп, Владимир Јаковљевич. *Историјски корени чаробне бајке*. Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића, 2013.
- Раденковић, Љубинко. Митски атрибути Старине Новака у епској поезији јужних Словена и Румуна. Радован Самарџић (ур.). *Старина Новак и његово доба*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1988, 211–249.
- Раденковић, Љубинко. *Символика светиња у народној мајици Јужних Словена*. Ниш: Просвета, 1996.
- Радуловић, Немања. Две метаморфозе у нашој епизи. *Свети речи* 9/19–20 (2005): 40–42.
- Радуловић, Немања. Аждаја/ала као женска хипостаза змаја? Мирјана Детелић и Лидија Делић (ур.). *Гује и јакреји – књижевност, култура*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 43–56.
- Радуловић, Немања. Дрво света. Проблем поетике једноставних облика на примеру једне формулне слике. Мирјана Детелић и Снежана Самарџија (ур.). *Жива реч: зборник у част ироф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2011, 535–550.

- РАДУЛОВИЋ, Немања. 2015. Сlike, формуле и једноставни облици. Београд: Чигоја штампа.
- РУВАРАЦ, Иларион. *Две сѣуденѣске расѣраве Илариона Руварца ѣрешиѣмѣане из Седмице, лисѣа за науку и забаву за ѣ. 1856. и 1857.* Нови Сад: Штампарѣја А. Пајевѣћа, 1884.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Биоѣрафије еѣских јунака.* Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- САМАРЦИЈА, Снежана. Ко се крије иза змијског свлака? Метаморфозе у жанровском смислу. Мирјана Детелић и Лидија Делић (ур.). *Гује и јакреѣи – књижевност, кулѣура.* Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 13–41.
- СТЕФАНОВИЋ, Свет. Сунчани мит у нашој народној поезији и песмама о Страхинићу Бану. *Прилози ѣроучавању народне ѣоезије* V/2 (1938): 257–260.
- СУВАЈЦИЋ, Бошко. Змија у бугарштицама. Мирјана Детелић и Лидија Делић (ур.). *Гује и јакреѣи – књижевност, кулѣура.* Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 95–109.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Миѣи и релиѣија у Срба.* Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- ШМАУС, Алојз. *Сѣудује о јужнословенској народној еѣици.* Београд: Завод за уѣбенѣике и наставна средства, 2011.
- ANDERSON, Earl R., Mary P. Richards. *Understanding Beowulf as an Indo-European Epic: A Study in Comparative Mythology.* New York: The Edwin Mellen Press, 2010.
- DEKANIĆ-JANOSKI, Sonja. *Kritička istorija stare engleske književnosti* (II izdanje). Beograd, Kragujevac: Filološki fakultet – Nova Svetlost, 1998.
- DE VRIES, Jan. *Heoric Song and Heroic Legend.* Translated by B. J. Timmer. London, New York – Toronto: Oxford University Press, 1963.
- DU BOIS, Arthur E. The Unity of *Beowulf*. *PMLA* 49/2 (1934): 374–405. <<https://www.jstor.org/stable/458166>> 21. 05. 2022.
- DU BOIS, Arthur E. The Dragon in *Beowulf*. *PMLA* 72/5 (1957): 819–822. <<https://www.jstor.org/stable/460364>> 10. 05. 2023.
- DUKAT, Zdeslav. *Homersko pitanje.* Zagreb: Globus, 1987.
- DUMÉZIL, Georges. *The Destiny of the Warrior.* Translated by Alf Hiltebeitel. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1970.
- ELIJADE, Mirča. *Istorija verovanja i religijskih ideja I.* Prevela Biljana Lukić. Beograd: Prosveta, 1991.
- FOLEY, John M. *The Theory of Oral Composition.* Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- FOLEY, John M. *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song.* <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2m3nb18b>> 25. 05. 2023.
- FOX, Michael. *Following the Formula in Beowulf, Örvär-Odds saga, and Tolkien.* London: Palgrave Macmillan, 2020.

- FRANK, Roberta. Scaldic Verse and the Date of *Beowulf*. Colin Chase (ed.). *The Dating of Beowulf*. Toronto: University of Toronto Press, 1997, 123–140.
- FULK, Robert D. *A History of Old English Meter*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1992.
- GOLDSMITH, Margaret E. *The Mode and Meaning of Beowulf*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- KARANOVIĆ, Zoja. *Zakopano blago – život i priča*. Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo – Institut za jugoslovenske književnosti i opštu književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, 1989.
- KASKE, R. E. *Sapientia et fortitudo* as the Controlling Theme of *Beowulf*. *Studies in Philology* 55/3 (1958): 423–456. <<https://www.jstor.org/stable/4173241>> 21. 05. 2022.
- KASKE, R. E. The Sigemund-Heremod and Hama-Hygelac Passages in *Beowulf*. *PMLA* 74/5 (1959): 489–494. <<https://www.jstor.org/stable/460497>> 10. 05. 2023.
- KATIČIĆ, Radoslav. *Božanski boj. Tragovima svetih pjesama naše pretkrišćanske starine*. Zagreb – Mošćenska Draga: Ibis grafika – Katedra Čakavskog sabora općine Mošćenička Draga – Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008.
- KELLER, Thomas L. The Dragon in *Beowulf* Revisited. *Aevum* 55/2 (1981): 218–228. <<https://www.jstor.org/stable/20857427>> 10. 05. 2023.
- KIERNAN, Kevin S. The Eleventh-Century Origin of *Beowulf* and the *Beowulf* Manuscript. Colin Chase (ed.). *The Dating of Beowulf*. Toronto: University of Toronto Press, 1997, 9–22.
- LEYERLE, John. *Beowulf the Hero and the King*. *Medium Aevum* 34/2 (1965): 89–102. <<https://doi.org/10.2307/43631201>> 02. 05. 2023.
- LORD, Albert B. Homer as Oral Poet. *Harvard Studies in Classical Philology* 72 (1968): 1–46. <<https://www.jstor.org/stable/311074>> 11. 12. 2023.
- LORD, Albert B. *Pevač priča* (knjige 1 i 2). Prevela sa engleskog Slobodanka Glišić. Beograd: Idea, 1990.
- LORD, Albert B. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1991.
- LORD, Albert B. *The Singer Resumes the Tale*. <<https://chs.harvard.edu/read/lord-albert-b-the-singer-resumes-the-tale>> 25. 05. 2023.
- MAGOUN, Francis P. The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry. Donald K. Fry (ed.). *The Beowulf Poet: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, Inc, 1968.
- MARJANIĆ, Suzana. Zmaj i junak ili kako ubiti zmaja na primjeru međumurskih predaja o grabancijašu i pozoju. Мирјана Детелић и Лидија Делић (ур.). *Гује и јакреји – књижевности, култура*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 57–80.
- MENABBE, Cameron Hunt. “Eldum Unnyt”: Treasure Spaces in *Beowulf*. *Neophilologus* 95/1 (2011): 145–164. <<https://doi.org/10.1007/s11061-010-9217-1>> 10. 05. 2023.

- NEIDORFF, Leonard. *The Transmission of Beowulf: Language, Culture and Scribal Behaviour*. Ithaca: Cornell University Press, 2017.
- NILES, John D. *Beowulf: The Poem and its Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- NILES, John D. *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Philadelphia: PENN, University of Pennsylvania Press, 1999.
- NILES, John D. *Old English Heroic Poems and the Social Life of Texts*. Turnhout: Brepols, 2007.
- NILES, John D. *The Idea of Anglo-Saxon England 1066–1901. Remembering, Forgetting, Deciphering, and Renewing the Past*. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.
- ORCHARD, Andy. *Pride and Prodigies. Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*. Cambridge: D. S. Brewer, 1995.
- ORCHARD, Andy. *A Critical Companion to Beowulf*. Cambridge: D. S. Brewer, 2003.
- PARRY, Milman. The Traditional Epithet in Homer. Adam Parry (ed.). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: At the Clarendon Press, 1971, 1–190.
- RAUER, Christine. *Beowulf and the Dragon: Parallels and Analogues*. Cambridge: D. S. Brewer, 2000.
- SCGRAGG, Donald. The Nature of Old English Verse. Malcolm Godden and Michael Lapidge (eds.). *The Cambridge Companion to Old English Literature*. New York: Cambridge University Press, 2013, 50–65.
- SHILTON, Howard. The Nature of Beowulf's Dragon. *Bulletin of the John Rylands Library* 79/3 (1997): 67–78. <<https://www.jstor.org/stable/community.28212588>> 10. 05. 2023.
- SISAM, Kenneth. Beowulf's Fight with the Dragon. *The Review of English Studies* 9/34 (1958): 129–140. <<https://www.jstor.org/stable/511939>> 10. 05. 2023.
- SORRELL, Paul. 1992. Oral Poetry and the World of *Beowulf*. *Oral Tradition* 7/1 (1992): 28–65. <https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/7i/5_sorrell.pdf> 10. 05. 2023.
- TOLKIEN, J. R. R. *Beowulf: The Monsters and the Critics*. Lewis E. Nicholson (ed.). *An Anthology of Beowulf Criticism*. Notre Dame – London: University of Notre Dame Press, 1980, 51–103.
- TOPOROV, Vladimir N. Badnjak. *Delo* 26/11–12 (1980): 78–93.
- TOPOROV, Vladimir N. Drvo sveta. *Savremenik* 9/10 (1986): 250–256.
- VAZ DA SILVA, Francisco. Cinderella the Dragon Slayer. *Studia Mythologica Slavica* 3 (2000): 187–204.
- VAZ DA SILVA, Francisco. Fairy-Tale Enchantments. Nemanja Radulović and Smiljana Đorđević Belić (eds.). *Disenchantment, Re-enchantment and Folklore Genres*. Belgrade: Institute for Literature and Arts, 2021, 29–42.
- WATKINS, Calvert. *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. New York: Oxford University Press, 1995.

Danijela Lekić

MYTHIC DRAGON AND THE DRAGON SLAYER STORY-PATTERN
OF SERBIAN AND OLD ENGLISH EPIC POETRY

Summary

The dragon of Old English tradition is a Germanic treasure keeper, covetous dweller of caves and spaces under stones; they must be conquered in order for the treasure to be obtained. Sometimes, like in the Old English epic *Beowulf*, there exists an indication that the dragon is yet another metamorphic form which a hero can take if he becomes greedy and keeps all the treasure to himself—those characteristics are highly negative according to Germanic heroic code. Conversely, the dragon of Serbian epic poetry has two variants – “ala/aždaja,” and a good, domestic dragon who fights “ala.” Paying special attention to the dragon’s residing place which is *under harne stan* (“under the grey stone”), which in the shape of a formula exists in Serbian epic poetry, too, the paper sheds light on the similarities between a dragon and a snake as the possible anthropomorphic forms of the great heroes of Serbian (e.g., Zmaj Ognjeni Vuk, Sekula) and Old English epic poetry (*Beowulf*). The mythical foundation of the duel between a dragon and a dragonly hero radiates from the deeper fundus of these two distant traditions. Comparative method is seen as a fruitful approach which will pinpoint both the similarities and the differences of these two traditions, contributing all the while to the wider context of the understanding of the dragon as a mythical oral epic being.

Keywords: dragon, snake, dragonly heroes, Arbor Mundi, oral-formulaic theory.

Др Данијела Лекић
Институт за књижевност и уметност, научни сарадник
(Краља Милана 2, Београд)
danijelamitrovic.16@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Tartalja I.
821.163.41-83.09 Rakić V.
821.163.41-83.09 Popović B.
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.3.3
Оригинални научни рад
Примљен: 10. фебруара 2026. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

Др Јован Делић

ВОЈИН РАКИЋ КАО ПОЗНИ ЕКЕРМАН БОГДАНА ПОПОВИЋА

Иво Тартаља као приређивач Ракићевих посљедњих казивања
Богдана Поповића –

Иво Тартаља је приредио из рукописа – „цедуљица“ – књигу разговора свога гимназијског професора руског језика Војина Ракића са Ракићевим старим професором Богданом Поповићем, вођених од 1941. до 1944. године. Књига доноси низ драгоцјених свједочења о Поповићевом животу и раду, па и о његовим радовима и књижевним погледима.

Кључне ријечи: Разговори, аутентичност казивања, усмени мемоари, естетика, теорија књижевности, политика, методологија, истина и пут до ње.

Иво Тартаља је приредио, и у Библиотеци града Београда 2004. године објавио, књигу Војина Ракића *Бојдан Поповић: из разговора и сећања давних*, уз стручно мишљење Душана Иванића, чији је књижевноисторијски, приређивачки и текстолошки рад, с разлогом, изузетно цијенио.

Војин Ракић (1908–1996) је био Тартаљин гимназијски професор руског језика, „савестан филолог“, пажљив сабесједник, слушалац и записивач, један од посљедњих слушалаца предавања Богдана Поповића на универзитету; човјек који је, несумњиво, дубоко поштовао свога старога професора, повремено га посјеђивао пред Други свјетски рат и у вријеме окупације, носећи са собом цедуљице са већ припремљеним питањима за разговор. Стари професор га је примао с повјерењем и стрпљиво одговарао. Те разговоре Ракић је записивао и слагао, неријетко резимирао, брижљиво чувао планирајући, очевидно, да о Поповићу напише студију, а можда и сањајући о раду на професоровим сабраним дјелима. Било је јасно да их сам Поповић није могао приредити због старости, болести и ратних околности, а да је огромна штета да тај посао остане необављен. Знао је млади русиста да ће много тога пропасти, па је покушао да сакупи, сачува и иза себе остави

златни талог својих разговора са старим професором. Разговоре је записивао на цедуљицама добро заоштреном графитном оловком, изузев последњег, писаним мастилом.

Да је те разговоре Ракић водио с озбиљним амбицијама, види се и по томе што је обавио још један драгоцјен посао: оставио је у својим биљешкама и неколико казивања старијих Поповићевих савременика као аутентична свједочанства о великом професору, теоретичару књижевности, естетичару, књижевном критичару, уреднику и антологичару. Много је послова обавио Богдан Поповић, често паралелно. Седам таквих свједочанстава Тартаља је објавио при крају књиге, послје текста разговора.¹ То данас дјелује као важно и значајно, чак и драгоцјено.

На самом крају књиге објављен је и писмени задатак младога студента филологије Војина Ракића, самом Ракићу, очито, веома важан, с почетка академске 1929/30. године, који је, управо пензионисани, професор „исправно“.² Тартаљу су занимале теме писмених задатака које је Богдан Поповић давао својим студентима, и о томе је објавио рад „Методичка упутства Богдана Поповића студентима и наставницима књижевности“ (ТАРТАЉА 2002).

Сачувани писмени рад младог студента написан је на квалификационом испиту за пријем на курс из теорије књижевности код Богдана Поповића на осам страна пресавијеног полутабака и пропраћен је професоровим забиљешкама и коментарима, подвученим мјестима одобравања и малобројним критичким примједбама. Импресионира упућеност у теорију и методу „реда по ред“ Богдана Поповића и „гласа по глас“ при анализи гласовне структуре стиха код студента почетника, као и употреба категорија особене Поповићеве естетике. Кандидат се методолошки и термилошки веома добро припремио за жељени курс и усвојио готово ексклузивна знања из Поповићеве методологије и књижевне естетике прије него што је чуо иједан његов час. Тај писмени рад је био Ракићу више од драге успомене на почетак студија: знак ране и трајне везаности за један предмет, професора и методологију, али и потврда привржености професору и упућености у саму ствар.

Ракић је своју приврженост, уредност и систематичност показао и током студија: уредно је исписао свеске са Поповићевих предавања на течајевима *Теорија лејџа и уметносћи* и *Начело инџерџункције* (ТАРТАЉА 2004: 20). Професор је говорио лагано, повремено и диктирао, а Ракић је био увјежбан и вјеродостојан у записивању. Богдан Поповић је већ јуна 1933. године имао у Ракића пуно повјерење, када га позива у посјету. Зато је природно да у тешким предратним данима Ракић изражава жељу да посјети старога про-

¹ У „Прилозима“ су сјећања Јованке Туцаковић, сестре Богдана Поповића (стр. 93–96); Ђорђа Јовановића, вајара (97–98); др Јеврема Недељковића, љекара физиолога (99); Николе Салтикова, математичара (100); Гргура Јакшића, историчара (101); Уроша Предића, сликара (102); Лидије Михајловне Ираклиди, рођ. Соловјове (103–105).

² „Сачувани писмени задатак“, стр. 106–110–112. Од 110. до 112. странице су биљешке Б. Поповића.

фесора због „мало разговора о Шантићу и Дучићу“, како би бјекством од ружне стварности „у свет маште и снова“ нашао утјеху. Предлаже му, потом, тему „о француској версификацији уз прелиставање Хередијиних *Трофеја*“. Тако је повјерење расло, листићи са разговора се умножавали, као и младићева питања и теме. Тако је настајала грађа за књигу *Богдан Поповић из разговора и сећања давних*, коју није приредио Војин Ракић, већ његов гимназијски ученик Иво Тартаља.

Блискост између Богдана Поповића и Војина Ракића може се објаснити, барем дјелимично, и психолошки, односно обостраним биографским чињеницама. Обојица су остала без оца већ у раном дјечаству. Богдан Поповић је, као већ стар човјек без дјецe, гледао у младом и оданом студенту духовног сина. Ракић је у старом професору нашао духовног оца. Љубав према књижевности, склоност ка теоријском мишљењу и језгровитом, прецизном изражавању и строгост у раду говоре о сродности сензибилитета. Сличан се сличном радује. Суморно предратно и ратно доба такође је изазивало потребу за блискошћу и отвореношћу и за разговором.

За Ракићеву књигу разговора с Богданом Поповићем Тартаља је написао увод од двадесетак страна (7–23): „Последња казивања Богдана Поповића“. Наслов указује на аутентичност Поповићевих Казивања, утолико значајнијих што су *последња*, такорећи предсмртна, тестаментарна, иако се та аутентичност не може провјерити: „записивач је био савестан филолог, осетљив на смисао речи и вредност исказаног“ (Тартаља 2004: 7). Он је плански и систематично припремао и постављао питања, пратећи развој, школовање и научно зријевање Богдана Поповића, али је „највише интересовања показивао за историју Поповићевих познатијих текстова“. Професорови одговори на постављена питања, нарочито она усмјерена на рани период његовога живота, имају „карактер усмених мемоара“ који доносе „обиље до сада непознатих података“ из Поповићевог живота (рана лектира, изучавање страних језика, професори, испити). Поповић је био врло критичан према двојици познатих професора: „гласовитом Бринетијеру“, „теоретичару еволуције књижевних жанрова“, и свом професору историје опште књижевности, Светомиру Николајевићу. Као своје прве стилске узоре истакао је Сарсеа и Леметра, француске позоришне критичаре. Млади Поповић је показивао високи степен сагласности са Леметром у оцјенама позоришних представа. Ни као старац није скривао своју опчињеност Дучићем, његовом духовитошћу, стилском инвенцијом у прози – путописима и „песничким размишљањима“ – као и у поезији. Поповић је знао напамет много стихова – наших и страних, посебно француских пјесника – и с разлогом је истакао Дучићеву виртуозност у пјесничким поређењима, илуструјући свој суд на примјеру Дучићеве пјесме „Зашто?“. Поповић ће Војину Ракићу рећи: „Ја сам знао ‘астрономских’ писаца који су имали стила, али овако нешто нисам нашао“ (Ракић 2004: 63). Има Дучић и бољих „астрономских“ пјесама и пјесничких слика, о поређењима да не говоримо, али Поповићева висока оцјена Дучићевих поређења и њиховога значаја за Дучићево

пјесништво, а особито за пјесничку слику – тачна је и трајна. Мало је таквих мајстора поређења у поезији и у свјетским размјерама.

Говорећи о недовршеним, ненаписаним и необјављеним радовима, Богдан Поповић више пута истиче да *њеџа занима њроblem и њеџово решење*, а када проблем ријеши, онда губи вољу за рад и даље писање. Радови често остају недовршени и необјављени.

Многе ће изненадити изјава Богдана Поповића да највише жали што није стигао да изради своју логику: „ту ми је готово све урађено“. Нас ова изјава није изненадила: неко ко је написао *Начело(а) инџерџункције*, морао је бити човјек великога дара за логику. Иако је о своме професору Љубомиру Недићу говорио да је Полуевропљанин а Полубалканац, много је од њега научио: и у логици, и у естетици, па и у књижевној критици. Није случајно што је Иво Тартаља радио на приређивању дјела обојице мислилаца и критичара.³

Још једна жал старога професора има озбиљне теоријске импликације: жао му је што није стигао да изради „једну ствар о архитектури“. Занијела га је Паладијева Базилика у Вићенци, пред којом је усхићено изговорио: „Каква ли је ово красота“, не знајући уистину о каквој је грађевини ријеч. Проговара прави естетичар, који је архитектонским дјелом занесен и који би своје погледе на умјетничку љепоту проширио огледом из архитектуре, опет полазећи од свога првога доживљаја и утиска.

И пред смрт се надао да ће успјети да сажето изнесе своју „теорију естетичког“, тако да сажето буде приступачна стручњацима. Естетичку теорију по својој мјери није урадио зато што је намјеравао да прошири своје истраживање тако што би „поједина решења поткрепио анализама одабраних дела“. Увијек вредносни и принципијелан избор дјела и увијек анализа конкретних изабраних дјела као провјера и потврда теорије. То су већ принципи рада, темељна увјерења.

Разговори о књижевности професора и његовога ученика били су, ипак, у првом плану. Понекад је важно знати шта млађи сугерише старијем. Војин Ракић скреће пажњу на пјесму Милана Ракића „Вечити путник“ која је остала мало запажена и изван *Анџолоџије*. Поповић је лаконски одговорио да тада (око 1910. године) Ракић није имао последњу збирку, а поменућу пјесму није коментарисао.

Поповић изузетно држи до анализе конкретног текста и до рада на тексту, а у томе послу – до критичарева оригиналности. Зато истиче да *увијек џолази од своџа уџиска*, односно од доживљаја дјела, у првом реду

³ О жалу за неизграђеном логиком (Ракић 2004: 76).

Иво Тартаља је приредио 7. књигу у серији *Српска књижевна критика – Сџудије и критике Љубомира Недића*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1977, и III (*О умейносџи и сџићу*), IV (*Књижевна џеорија и есџетика*) и VI књигу (*Лисџићи и друџи чланци*) *Сабраних дела Боџдана Поџовића*; Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.

пјесме. То не значи да се залаже за импресионизам у критици – *он има велико њовјерење у анализу њексџа и њену доказну моћ* – већ да држи до сопственога доживљаја и укуса. *Биџи свој* – то је Поповићев категорички захтјев прије свега себи, па онда својим сљедбеницима, нарочито студентима. Развијајући наставнике и научнике, *развијао је ориџиналне личности*.

Једном је (6. IX 1941), говорећи о моралној ваљаности људи, изрекао и ово, што би могло више важити за његову књижевнокритичку праксу:

„Ја сам вам као пробни камен за људе, као што је корунд за дијамант. Ја сам нисам дијамант, али се помоћу мене одређује ко је ко (Ракић 2004: 74).“

То је, доиста, формула за врхунског књижевног критичара.

Сабесједници су се у својим разговорима дотакли и драме. Богдан Поповић је био љубитељ позоришта и добре позоришне (француске) критике. Он одмах указује на двоструки живот драме: она живи у позоришту и за позориште, али се и чита, па живи и за читаоца. Позориште даје драми глуму, представљен живот. Али представа у нечем одступа од текста драме. Нарочито су мисаоне драме теже за извођење: обично губе на својој мисаоности. Зато драму треба гледати (као представу), и читати (као књижевно дјело). Неке драме су превасходно за читање (*Горски вијенац*).

Овим ставовима се тешко шта може приговорити.

Међу сабјесједницима је било разговора о дјеловању критике на писце и о реаговањима писаца на критике Богдана Поповића. Поповић је писао критику из најдубљег увјерења да она може повољно дјеловати на писца – да га може поправити. Ти разговори и примјери су веома занимљиви.

Ракић је навео критику Поповићеву на књигу пјесама Алексе Шантића као примјер критике која је имала „највеће дејство ... на живе писце“. Стари критичар није коментарисао критику на Шантића ни њено дејство, сматрајући је, ваљда, одвећ познатом, али је подсетио да је критика на Кошуте имала још веће дејство. Кошуте је намјеравао да се бави француском књижевношћу, али је послје Поповићеве критике усмјерио своју енергију на славистику, гдје је био „врло користан“, и „врло савестан“. Поповић истиче „чувену фонетику руског језика“, па „примере пољског и руског језика такође“. А онда је, за Поповића необјашњиво, почео да објављује пјесме „врло активно, збирку за збирком, као да је у двадесетим годинама“, и сваку је слао Богдану Поповићу. Поповић хвали њихов језик.

Критика, према Поповићу, није оставила никаквога лошег трага на њихове односе. Упркос оштрини, није изазвала горчину. Успут, Поповић истиче и Кошутећеву књигу о метрици, којој приговара екстензивност умјесто концизности: књига има 350 умјесто 30 страна.

На Домановића критика „није много деловала у смислу поправљања“, примјећује Ракић, а стари професор додаје да је Домановић „био пијаница“ и да је „живео боемским животом“. Бојимо се да је велики критичар имао према Домановићу понеку предрасуду.

Сабесједници су разговарали и о Дучићевој сујети: није подносио приговоре, па је једном „плануо, скоро простачки“ када му је Поповић рекао

да му се не свиђају неки његови стихови. То није промијенило Поповићеве високе оцјене његовога стила и духа.

Ракића је занимало зашто је Дучић из својих Целокупних дела избацио неколико пјесама које је Богдан Поповић високо оцијенио, па их чак и у *Анџолоџију* унио. Поповић мисли да је пјесму „Хајд’мо, о Музо“ Дучић оставио зато што је слична Војиславу Илићу. Друге је одбацио „због артизма“, односно парнасизма, па стари зналац доноси уопштени закључак – да „уметници кад почну да раде у другом неком правцу, онда одбацују све оно што су раније радили“.

Тачно је да је код Дучића дошло до „кориговања“ правца и да је из принципјелних, естетских разлога многе пјесме изоставио, и Поповић је то разумио. Није јасно да ли га је нервирало Дучићево удварање женама или му је завидио; имао је приговоре на његову љеност у послу, али „Дучић је ‘луд’! Он свашта може кад хоће“ (Исто, 64–66).

Није му признавао знање језика – према Поповићу, знао је само француски – али се први југословенски амбасадор морао боље сналазити у језицима него што му строги професор признаје. Сам Поповић је и учио и знао много језика: знао је веома добро латински, па немачки, руски, француски, енглески, италијански, а изгледа је читао шпански и чешки. Он је доиста био прави професор свјетске књижевности и с разлогом је себе сматрао Европљанином. Уосталом, већ су му родитељи говорили немачки, француски и мађарски. До познавања језика веома је држао. То је поуздан знак широке културе и предуслов врхунске професионалности.

Ријетко се говори о критици превода и превођења Богдана Поповића, а сами разговори у овој књизи на ту тему су довољни да покажу колико је тај Поповићев вид критике био важан и како су преводиоци ту критику примали. У критици превода Гетеовог *Фауста* Милана Савића преводилац је видио Поповићеву критичарску пакост, док је Лаза Костић, „према једној изјави, уважио Поповићеве приговоре његовом преводу Шекспира“. У разговору с Ракићем Поповић даје неке допуне о своме односу према Лази Костићу. Требало је написати још неколике ствари Костићу у прилог. Костић је превео *Ромеа и Јулију* прије *Хамлета*, и тај први превод Поповић оцјењује као бољи. Ниво средине утиче на писца – спушта га или уздиже. Тако је новосадска (војвођанска) средина допуштала и одобравала Костићеве „претераности у језику“. Поповић признаје да је критику о Костићу („Шекспир и др Лаза Костић“) писао у љутњи и у полемичком тону, па је зато испала оштрија и нетолерантнија. Ни сам Костић „никоме ништа није хтео да призна: написао је књигу о Змају, која је у ствари одрицање вредности Змају ...и према свима је био разметљив и неувиђаван...“ А Богдан Поповић је био љут због Костићевог напада на *Српски књижевни гласник*, што показује колико психолошки фактори понекад утичу на критички суд.

Богдан Поповић није баш најбоље разумио Костићеву књигу о Змају, као што ни Милош Тривунац није најбоље разумио Поповићев есеј „Шта је велики песник“. Стари професор се вајка да је требало да дода да ни Сили

Придом, с којим је упоређивао Змаја, није велики пјесник (Исто, 66). Тај суд треба знати у контексту разговора о Поповићу и парнасизму, па и о српској поезији. Богдан Поповић истиче да није волио мање Змаја од Тривунца, који га због Змаја напада.

Око Пандуровићевог превода *Хамлеџа* Светислав Стефановић је по-дигао читаву буру, оптужујући новог преводиоца да је преузео његове стихове. Поповић каже у разговору с Ракићем да га је Пандуровић молио да напише озбиљну и разорну критику на Стефановићев превод, што је професор одбио, да би на крају сасвим оштро изрекао суд о самом Пандуровићу: „Ви нисте учинили плагијат, него дрску похару на Теразијама усред бела дана! (Исто, 70)“ Пандуровић се, наравно, наљутио и у Никшићу објавио памфлетски интонирану књигу *Бојдан Поповић* (1931). Данашњи критичари превода Шекспира морали би пажљиво читати књигу Светозара Петровића о Лази Костићу: Костић ту много боље стоји (Петровић 2010).

Занимљиви су, поучни, рекли бисмо – Тартаљи блиски, Поповићеви ставови о односу интелектуалца према дневној политици. То су „дуго проверавана уверења“ – вели Тартаља – према којима се стари професор укључивао у политику ријетко, држећи се по страни од партијских сукоба. Васпитање је за њега била озбиљнија и значајнија дјелатност која води друштвеном напретку. Међутим, „у ванредним приликама кад је народ и држава у опасности, интелектуалци треба привремено да уђу у политику, као што смо радили у време прошлог рата у Лондону и, као што рекох, у време покретања *Српској књижевној власника*“ (РАКИЋ 2004: 78).

Своју научну и професорску, васпитачку, дјелатност држао је изнад политике, па је зато сматрао да је свој „дуг друштву и националној политици на други начин испунио“. Најважније је у свакој дјелатности, па и у политици, какви људи заступају политичке партије и ставове, а критеријум присуства или одсуства човјекове доброте основно је мјерило и човјекове политичке оријентације. Ови ставови су били блиски Иви Тартаљи.

Богдан Поповић се пред својим младим сабесједником изјашњавао и о облику владавине, дајући предност републици над монархијом, иако је у монархији живио. О монарсима је мислио веома лоше: „добрих краљева има један одсто, а деведесет девет су краљевска мангупарија“. Петра I Карађорђевића високо је цијенио. Сину му Ђорђу држао је часове; био је импулсиван, каткад чак и насртљив младић, „али способан за племените гестове“. Александру је замјерао да је уклањао најспособније људе и окруживао се медиокритетима. Обојица су били храбри ратници (Исто, 79–82). У међународним односима видио је „себичлук“; у међународном праву такође: ту влада право јачега, а начела правде и човјечности замијенили су себични интереси и принцип снаге. Пут цивилизације видио је као код пијанца који се љуља час према злу а час према добру. Код великих народа види најбоље и најгоре ствари: велике духове и умове и „школоване гангстере“. Све је то стари професор сагледао у првој половини XX вијека. Није случајно био

склонији Шопенхауеру него Спенсеру, иако је и Спенсера врло поштовао. Сlike обојице красиле су његову радну собу.

Од писаца на зиду радне собе имао је Шекспира и Монтења, Његоша и Гетеа – све контемплативци и мудраци, претежно пјесници, и са њима отац модерног француског есеја. Те слике говоре о Поповићевом сензибилитету, то је својеврстан научни избор из традиције.

Природно је да бројни Поповићеви искази имају аутобиографски карактер. Таква су нарочито казивања о одрастању, учењу, па о одласку из Швајцарске по објављивању ултиматума Аустроуграске Србији и о Првом свјетском рату.

Цијела књига разговора конципирана је и припремана тако да се обухвати комплетна личност и живот Богдана Поповића по његовим „развојним фазама“. Зато је прије „Разговора“ дата „Хронологија живота Богдана Поповића“, сажета на једну страницу:

Рођен је 20. XII 1863, односно 2. I 1864. Основну школу је учио од 1870. до 1874, а гимназију од 1874. до 1881. године. Велику школу учио је од 1881. до 1885. Као асистент приправник у семинару за Општу историју књижевности, код Светомира Николајевића, радио је од 1885. до 1887. Вријеме од 1887. до 1893. проводи на студијама у Паризу. За професора Опште историје књижевности на Великој школи изабран је 6. октобра 1893, а приступно предавање „О књижевности“ одржао је 12. II 1894. Од 1901. до 1904. био је уредник *Српској књижевној власнику*. За редовног професора Универзитета за Упоредну књижевност изабран је 1905. године. Вријеме од 1905. до 1919. провео је у избјеглиштву у Лондону. Редовни члан Академије наука постао је 1921. године, а 1929. је пензионисан и проглашен за доктора. Од 1929. до 1934. радио је као почасни хонорарни наставник. Умро је 14. XI 1944. године (Исто, 24).

Слиједи низ биографских података које мало ко зна и које је тешко наћи на другом мјесту. Сазнајемо да му је Бранко Радичевић близак род („Мати мога оца и мати Бранка Радичевића су рођене сестре“) и да га је отац васпитавао у духу српског патриотизма. („Кад одрастеш старај се и ти да сваком приликом, према могућности и околностима, српству помажеш. То је света дужност сваког Србина.“). Имао је проблема са сензитивним живцима, и са видом („једном, ништа нисам видео“). Отац га је као петогодишњака водио у Пешту а као деветогодишњака у Беч. До другог разреда гимназије имао је приватне учитеље и приватно полагао испите. Свирао је виолину и са дванаест година наступао на концерту у Народном позоришту. У шеснаестој је престао да свира.

У школи је учио оно што га је интересовало и зато није успијевао да сав испитни програм савлада „како ваља“. Хвали једног од својих школских директора – Јована Ђорђевића. То је важан критички суд: „Све што је урадио – урадио је добро. Написао је добар спев *Маркова сабља*, саставио је добар латински речник, испевао српску химну, па ипак је тако остао без гласа, а добар је био“ (Исто, 42).

На почетку Велике школе боловао је од маларије. Општу историју књижевности предавао му је Светомир Николајевић, српску књижевност – Светислав Вуловић, српски језик – Јован Бошковић, естетику – Милан Кујунџић, филозофију, психологију и логику – Љубомир Недић, руски – Платон Кулаковски.

На студијама је читао Додеа, који је снажно дјеловао на Поповића. Уџбеник из историје опште књижевности била је књига Јоханеса Шера, о којој је имао добро мишљење.

И као старац био је задовољан својим првим радовима: било је то нешто квалитетно ново, а то су и други видјели:

„Оне две ствари видели су одмах да је – ‘Европа’. Вуловић је био образован Балканац, Недић је био Полуевропљанин – Полубалканац“ (Исто, 49).

Са задовољством је говорио о свом париском периоду. Тамо се упознао и спријатељио са Слободаном Јовановићем. Тамо га је озрачила француска позоришна критика. Читао је у оригиналу француске, енглеске, италијанске и немачке писце, али и Тацита.

Знатно мање је говорио о свом ратном избјеглиштву у Лондону.

Занимљива је и његова изјава о првим реакцијама на *Анџолоију*. Први ју је похвалио Светислав Стефановић, да би је за петнаестак дана напао. (Исто, 59)

О разговорима из професорских година већ је било довољно ријечи.

Последње дане провео је у болничком кревету, новембра 1944. године. Случај је хтио да буду забиљежене и његове последње ријечи, изговорене болеснику у сусједном кревету, једном од својих најстаријих ученика: „Као на Ватерлоу“.

На сахрани Богдана Поповића говорио је Војин Ракић у име Семинара. Десет година касније, на комеморацији, говориће на Коларчевом народном универзитету с дубоким поштовањем, упркос гласним протестима због Поповићеве наклоности умјетности ради умјетности. Ракић ће допунити библиографију радова Богдана Поповића и пописаће литературу о Богдану Поповићу. Приредиће за штампу низ необјављених Поповићевих радова. Радио је на припреми Поповићевих Сабраних дела, али му се није посрећило. Иво Тартаља ће обавити тај посао са Предрагом Палавестром.

Тартаља подсећа да је Бранимир Ћосић, аутор књиге *Десет њисаца десет разговора* (1931) био планирао и разговор са Богданом Поповићем, али му се то није посрећило, упркос двострукој посјети и начелном договору. Овај романсијер и утемељивач књижевног интервјуа код Срба као жанра оставио је о томе запис „Како нисам интервјуисао“. Тартаља искрено жали што Војин Ракић није оставио запис „Како сам интервјуисао Богдана Поповића“; данас би такав текст био драгоцјен. Оставио је, ипак, трагове о истој ријечи сусрета са старим професором.⁴

⁴ Сваки разговор је прецизно датиран у књизи.

Као уредник *Зборника у часи Војислава Ђурића* (1992) Тартаља је, разумљиво, позвао на сарадњу и Војина Ракића, који се одазвао прилогом „Фрагменти сећања о Богдану Поповићу“. Све су прилике да Ракић није, радећи овај прилог, прелиставао старе записе својих разговора са Богданом Поповићем, па је чак и неке биографске моменте знатно измијенио. Разлоге таквог поступка не можемо знати, као ни то што своје листиће, настале из разговора са Богданом Поповићем, није придружио грађи за Сабрана дела Богдана Поповића, коју је „оставио изричито у аманет“ Иви Тартаљи. Ракић се, очито, до краја живота надао да ће радити на приређивању Сабраних дела Богдана Поповића. На листиће разговора као да је заборавио, али их је сачувао у савршеном реду, па су и они доспјели у праве, Тарталине руке, а његовим трудом – у руке читалаца (Тартаља 2004: 14–19).

Иво Тартаља се увијек потврђује као предрагоцјен, одговоран и пажљив човјек. Није жалио да своју енергију поклони другоме, ако тај други то заслужује. Мало се ко одужио својим професорима као Иво Тартаља.

ЛИТЕРАТУРА

- Петровић, Светозар. *Лаза Косић*; приредила Радмила Гикић Петровић. – Нови Сад: Академска књига и Српска академија наука, Огранак у Новом Саду, 2010.
- Ракић, Војин. *Бојдан Поповић: Из разговора и сећања давних*; приредио Иво Тартаља. – Београд: Библиотека града Београда, 2004.
- ТАРТАЉА, ИВО. Методичка упутства Богдана Поповића студентима и наставницима књижевности, *Књижевности и језик*, XLIX, 2002, 3–4, стр. 229–307.
- ТАРТАЉА, ИВО. Последња казивања Богдана Поповића. у: Војин Ракић, *Бојдан Поповић: Из разговора и сећања давних*; приредио Иво Тартаља. – Београд, 2004, стр. 20.

Jovan Delić

VOJIN RAKIĆ AS BOGDAN POPOVIĆ'S LATE ECKERMANN

Summary

Ivo Tartalja, a Belgrade comparatist and literary aesthetician, compiled a book from the manuscript of conversations between his high school Russian language teacher, Vojin Rakić, and Rakić's professor, Bogdan Popović, held from 1941 until Popović's death on November 7, 1944. The book, published in 2004, serves as a kind of transcript of these conversations. Conducted in an atmosphere of complete trust, the conversations illuminate the life of Bogdan Popović: the family into which he was born and raised, his childhood, adolescence, and youth; his education from elementary school to the Belgrade Higher School; his professors and subjects; his studies in Paris; his appointment as professor of

general literary history; his work at the Higher School; the First World War; exile in London; work at the University; his unrealized plans and projects – all the way to his death in 1944. The appendices include several recollections by Popović's contemporaries about this comparatist, literary aesthetician, theorist, and critic. This valuable book clarifies many aspects of Popović's life and work and sheds light on numerous figures of his time (Jovan Dučić, Laza Kostić, Radoje Domanović, King Alexander, Prince Đorđe...). It also outlines Popović's views on science and politics. Tartalja emerges as a scrupulous, responsible, and highly competent editor.

Keywords: Conversations, authenticity of narration, oral memoirs, aesthetics, literary theory, politics, methodology, truth and the path to it.

Др Јован Делић
Редовни члан САНУ
jovandelic.delic@gmail.com

UDC 821.163.41-32.09 Jakšić M.
821.163.41-31.09 Milosavljević M.
<https://orcid.org/0009-0006-0336-0978>
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.3.4
Оригинални научни рад
Примљен: 15. августа 2025. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

Мср Маријана Јелисавчић Карановић

АНАТОМИЈА КУЋЕ: ИЗМЕЂУ КЛЕТВЕ, КРИВИЦЕ И ПОРОДИЧНОГ НАСЛЕЂА

У раду се анализира мотив уклете куће и његова контекстуализација у српској књижевности, са посебним освртом на приповетку „Нечиста кућа“ Милете Јакшића и роман *Вечна кућа* Младена Милосављевића, у ширем оквиру европске и светске хорор традиције. Полазећи од фолклорних, митолошких и етнолошких основа, текст показује да је кућа схваћена као гранични простор између светова, носилац породичне историје, кривице и наслеђеног проклетства. У Јакшићевој приповеци уклетост произлази из родитељске клетве, нарушених породичних односа и злоупотребе магијских пракси, што доводи до затирања целе лозе и уништења простора ватром као чином прочишћења. У Милосављевићевом роману проклетство је сложеније, повезано са историјским неправдама, грађевинским табуима, магијском моћи речи и породичним сукобима који се преносе генерацијама. Упоредна анализа показује да, без обзира на присуство натприродног, човек остаје кључни узрок уклетости: његови избори, поступци и морални пад обликују кућу као место трајне кривице и немогућности искупљења. Оба дела сведоче о кући као симболу унутрашњег мрака, породичне трагедије и судара прошлости, садашњости и будућности.

Кључне речи: кућа, проклетство, хорор, клетва, онострано, кривица.

The good horror story about the bad place whispers that we are not locking the world out; we are locking ourselves in... with them.
(Stephen King, Danse Macabre)

I

Када у студији о фантастици на нашим просторима у претходна два века Сава Дамјанов истакне како смо се морали окренути Европи „да бисмо у пуној мери схватили могућности које нам је нудила властита баштина ... тј. да бисмо освежили осећај за фантазме и те како присутне у нашем фолклору“ (Дамјанов 2011: 105), он на уму има велике потенцијале српске традиционалне културе који дуго нису били у пуном капацитету или уопште искоришћени, односно, уметнички преобликовани и интерполирани у књижевност, која је у истом периоду у другим земљама била сва од фантастике и бројних жанрова унутар ње разлистаних. За разлику од времена у ком је писање о натприродном сматрано blasphemичним изразом поремећене психе и светоназора аутора, савремени читалац није осујећен на плану упознавања са обичајима и веровањима у којима се може препознати митолошка основа или паганска димензија одређене традиције. Српска традиционална култура и са њом уско повезана национална историја, заједно чине океан из којег је довољно захватити мало како би се уз уметничке интервенције кроз рад на тексту и креативна домишљања добило врхунско књижевно дело.

Како је за сваки вид сусрета са нечим што се може посматрати као искљичуће у односу на свет какав познајемо важан хронотоп, тако су и његове компоненте атрактивне за литерарно поигравање. Као изразито табуисани, нарочито приликом интерполације у хорор жанр, истичу се одређени делови дана и године, као што су глуво доба или празници посвећени мртвима, док се на плану простора таква посебност приписује граничним местима или грађевинама у којима је раније потврђен боравак ентитета препознатог као претећег. Још од појаве готике, писање о уклетим или злим просторима, а нарочито кућама, изазов је који своју актуелност не губи ни три века касније.

II

Сваки простор, који је на било који начин насељен, може се сматрати кућом.

Могло би се рећи да је оног часа када се усправио и сагледао бездан простора у који је бачен човек почео да одваја себе од тог бескраја градећи или прилагођавајући своје станиште, превodeћи природни, дивљи простор у култивисани простор куће, који треба да га заштити од света, али и да успостави комуникацију са њим – на прави начин, на правом месту и у право време (Пешикан-Љуштановић 2020: 195).

Процеси и начини градње и насељавања, у зависности од традиције којој градитељи и станари припадају, праћени су бројним обредним и жртвеним праксама, од самих почетака постављања темеља чија је основна намена успостављање границе у простору између тла, још увек неосвојеног од

стране људи и будуће грађевине која би требало да израсте у њихово бора-виште. У студији *Глуво доба* Добрила Братић говори о могућностима узнемиравања подземне оностраности неправилним поступцима који имају везе с грађењем, почевши од погрешног избора локације која се унапред сматра табуисаном, па до драматичних збивања у вези с домаћином или, чешће, мајстором – владаром „и овостраним и оностраним животом сваког појединца на градилишту“ (BRATIĆ 2013: 91). Будући да је реч о подухвату који је вишеструко важан из економске и социјалне перспективе, грађење куће је и „чин изузетног психолошког, културног и обредног значаја за човека уопште“ (Пешикан-Љуштановић 2007: 226). Као процес повезан с одвајањем простора на унутрашњи – затворен, култивисан и свој, и спољашњи – дивљи, опасан и туђ, изградња куће постала је атрактивна тема и у широком спектру литерарних жанрова. Овакви поларитети, осим што су често заступљени у народној књижевности, на необичан начин илустрацију су добили у хорору, још од романа који се сматра зачетником жанра¹.

Опћранијски замак Хораса Волпола (1764), објављен најпре у руху приређеног романа, заслужан је за већину мотива који се данас сматрају основним чиниоцима хорор прозе.² Један од њих је замак, који је по узору на свој летњиковач *Strawberry Hill* Волпол овековечио у роману испрва штампаном у свега 250 примерака.

Потенцирање замка као учесталог готског амбијента у жанровском смислу пре свега има везе са његовим потенцијалима за изазивање страве, кроз осећања затворености, клаустрофобије, неизбежности, уклетости, стерилности, мрака (OGNЈANOVIĆ 2014: 100).

Сукоб с претећим Другим које угрожава животе јунака најчешће се одиграва управо међу зидовима таквог простора како би се нагласила скупченост и немогућност избављења и бега. Замак као „микрокосмос у коме се осликава макрокосмички поредак“ (OGNЈANOVIĆ 2014: 101) има важну функцију у жанровском заплету, а омогућавају је квалитети као што су: „изолованост (у односу на заједницу), заточеност (унутар зидова), гломазност и клаустрофобичност, опресивност, лавиринтска организација простора, тајна историја (мистерија) која се временом разоткрива“ (OGNЈANOVIĆ 2014: 101). Дејан Огњановић наводи да је Волполов утицај на настављаче жанра

¹ Готик, готски роман и хорор само су неки од назива истог жанра који је кроз историју мењао називе: „У својој раној фази (крајем 18. и почетком 19. века) био је називан ‘готском романсом’, ‘готском причом’ или ‘готиком’; средином и крајем 19. века у истом жанру уместо форме романа преовладава форма кратке приче, па је углавном имао облик ‘приче о духовима’ (енг. *ghost story*); почетком 20. века јављао се кроз ‘чудне приче’ (енг. *weird tales*), да би од средине 20. века па све до данас за дела овог жанра, било да се ради о романима или причама, преовладао термин ‘хорор’“ (OGNЈANOVIĆ 2014: 36).

² „Пре свега, ту су типски амбијенти: а) злокобни замак; б) манастир или самостан; ц) тајни пролази и подземне крипте, катакомбе и гробнице; д) шума“ (OGNЈANOVIĆ 2014: 98).

био толики да се и за сличне литерарне архитектонске варијације дуго погрешно веровало како могу настати само у земљи која има замкове. Тек дела Едгара Алана Поа, родоначелника модерног хорора, покренула су традицију писања о уклетим грађевинама које су мање од китњастих двораца и које се везују за интимно, за психу јунака.

Кућа као централни мотив је у хорору често злокобна јер над њом лебди клетва, углавном породична, што је у вези с чињеницом да кућа као отелотворење породичне историје има два значења – дом и породицу (OGNЈANOVIĆ 2014: 100): „Познато је да се целе породице могу проклети, а ефекти се тада преносе генерацијама“ (Баришић Јоковић 2007: 16).

III

У студији *Уклети кућа на филму: историјска анализа* Пол Михен истиче како су од најстаријих времена легенде о уклетим кућама истовремено очаравале и плашиле човечанство, наводећи као пример прва описана сведочанства – писмо Плинија Млађег о окованој прикази, неадекватно сахрањеном некадашњем власнику једне куће у Атини и Плутархово казивање о убиству младића намамљеног у клопку градског купатила, из ког су, и након што је простор зазидан, допирали страшни крици (МЕЕНАН 2020: 5–6). Ове приче показатељ су непосредног утицаја људског фактора на каснију судбину грађевине, будући да се уклетост објашњава насилним злочинима спроведеним унутар њених зидова. Околности које је Плиније Млађи описао у депеши свом покровитељу подсећају на структуру бројних прича о проказаним настамбама: имање се изнајмљује по нижој цени због несрећне историје коју са собом носи, а нови становник има задатак да открије тајну која стоји иза уклетости како би се несмирени дух повукао. Михен набраја и даље примере, цитирајући римске комедиографе, консултујући правна акта како би објаснио *ситу*му избегавањем имања из разлога који нису повезани са физичким особинама некретнине и побројао случајеве полицијских ангажмана приликом пријаве куће као починиоца кривичног дела. Једна од најпознатијих дијаболичних туристичких атракција јесте Кућа са седам забата у Салему, која са својим књижевним корелатом (1851) има онолико везе колико и изнова грађена воденица Саве Савановића у Зарождју³.

³ Савремени човек фасцинацију овим феноменом претворио је у маркетинг и капитал, те наводно стварне уклете куће понудио као туристичке атракције у којима, они који *заиста* желе да виде духове, могу преноћити. Писац предговора српском издању *Куће са седам забата* наводи како је грађевина из наслова романа, подигнута у XII веку, неко време припадала Хоторновим рођацима везаним за поменути прогон вештица. „Ту престаје сличност са стварношћу и почиње машта“ (ALAGA-BOGDANOVIĆ 2016: 7), што потврђује и Дејан Огњановић: „Хоторна је за роман *Кућа са седам забата* инспирисала стварно постојећа зграда у Салему“ (OGNЈANOVIĆ 2014: 324). Сам аутор у предговору је истакао како би му најдраже било када би читаоци његово дело доживљавали као пуку романтику, „посебно у четврти

Натанијел Хоторн, потомак истакнутог салемског судије из смутних времена Нове Енглеске, причу о проклетству породице Пинчон сместио је у подручје које је његов предак проредио бројним пресудама на рачун жена препознатих као вештице,⁴ сматрајући да људски животи „неизбежно потпадају под давно утврђене обрасце одређене митом, историјом и пореклом“ (STABLEFORD 2005: 194). Хоторнова литерарна грађевина показује се као наслеђени споменик кривице у који су генерације уграђивале своја огрешења против породице Мол,⁵ првонасељене на привлачном простору са извором питке воде. *Pater familias* аристократске породице „одлуком месних законодаваца на њега и огромно парче околног земљишта темељи неко сумњиво право власништва“ (НОТОРН 2016: 14) и сметњу отклања лажном оптужбом против скромног столара Мола за недоказано недело употребе магије. Клетва убрзо потом обешеног човека: „Даће му Бог да се крви напије“ (НОТОРН 2016: 13), због урођене здравствене мане великог броја припадника лозе Пинчонових, и вековима касније опомиње на старо непочинство и породицу маркира као проклету.

Стари пуковник не рачуна на то да ће кућа за његове потомке стајати на немирном гробу, где ће захватити и „дом мртвог и сахрањеног волшебника, чији дух тиме стиче право похођења нових простора“ (НОТОРН 2016: 15). Комедијант случај, односно извршитељ – нови бескрупулозни власник, удешава да неимар буде баш Молов син, за ког се везује нестанак својеврсног мекгафина – тапије о налазишту сребра и великим поседима у Мејну. Импозантну грађевину читалац затиче готово напуштено, у тренуцима постепеног изумирања лозе након вишегодишњих трагедија, оличених у убиствима, сплеткама и болестима: „Превише је разнородних људских доживљаја у себи скупила – премало се уживало, а премного патило – да су јој такорећи и саме греде натопљене сузама људског срца“ (НОТОРН 2016: 27). Интересантно је што Хоторнови јунаци породични грех, зачет изградњом куће на туђој земљи, несрећи и неадекватном тлу, употребљавају као оправдање за пасивност и несрећу, заснивајући околности својих промашених живота на извиканом проклетству.

Едгар Алан По је у причи *Паг куће Ашер* (1845) осликао мрачно здање расцепљено дубоком пукотином, претећом по стабилност грађевине и њеног сопственика – декадентног наследника Родерика, спроводећи идеју да

на коју алудира [...], која много више заједничког има са облацима на небу, него са једним квадратним педљем актуелног тла округа Есекс“ (НОТОРН 2016: 9).

⁴ „Да побегне од ове срамоте, презимену Hathorne (Хејторн) додаје w – прекрстивши себе у Хоторна (Hawthorne), како га данас познајемо. Ово на енглеском буквално значи ГЛОГ – као да је својим преображајем у г. ГЛОГОВЦА симболично желео да одагна вампира прошлости“ (ALAGA-BOGDANOVIĆ 2016: 5).

⁵ „Није ли сваки наследник тог имања – свестан неправде коју се није потрудио да исправи – понављао грдан грех свог претка и, самим тим, себи навлачио сву првобитну одговорност?“ (НОТОРН 2016: 22–23).

је зла зграда корелат за оно што човек носи у свом срцу (OGNЈANOVIC 2014: 234). Као што наслов сугерише, пад зграде чији прозори наликују празним очима, са собом носи и крај наследне линије, што је спона која ће се понављати у каснијим варијацијама мотива (CROW 2014: 179). Поову замисао је више од века касније Ширли Џексон у роману *Уклеџа кућа на брду* (1959) развила у концепт нарочите повезаности куће и ума јунака, чија се уклетост изједначава.⁶ Ауторка контекстуализује феномен медијума, бића осетљивих на окултне појаве, који су од стране истраживача паранормалног позивани у претпостављено уклете објекте, како би у интеракцији с духовима открили разлоге њиховог похођења грађевине. Премда антрополог Монтегју није сигуран да ли је *личносћ* куће била „уобличена људима који су у њој живели, или стварима које су радили, или је била зла од самог свог почетка“ (DŽEKSON 2016: 69), уклетост луксузне породичне виле Хјуа Крејна потцртана је маштовитим причама мештана, лавиринтском организацијом просторија и импресивном листом трагедија повезаних с њеном историјом. Иако стиче утисак да је кућа подла и болесна, за рањиву Еленор са натпросечно чулношћу боравак у њој је улазница у свет и тренутак буђења толико ишчекиваног осећаја припадности. Глува за упозорења да оде уколико осети да је кућа граби, ова јунакиња у амбијенту страве препознаје жељени дом. „Место нагомилане злонамерности“ (DŽEKSON 2016: 79) утиче на јунакињин емоционални породични пртљаг, јер „претња натприродног је у томе да напада тамо где су модерни умови најслабији“ (DŽEKSON 2016: 132). Истичући како хорор расте из нејасноће, Дејан Огњановић упозорава на двосмисленост уклетог у роману Ширли Џексон, будући да запитаност да ли духови постоје или су феномени објашњиви узнемиреном/поремећеном психом јунакиње чија нам се визура намеће као једина доступна (OGNЈANOVIC 2016: 253) прелази у домен читаочеве интерпретације.

IV

Помени литерарних уклетих грађевина прате модерну српску књижевност од њених самих почетака. Пазећи да своја *дејствија* здраворазумски објасне, а фантастичке импULSE преобликују у погрешне чулне опажаје или

⁶ Кристина Вилсон наводи како је Поова кућа језива, Хоторнова уклета, али је Кућа на брду Ширли Џексон *жива* (SCHMITZ 2015: 26), што Рахел Сикста Шмиц објашњава насловним придевом *haunting* – „кућа је злонамерна и пре икаквих случајева, није производ језиве прошлости већ пише своју историју призивајући страшне догађаје“ (SCHMITZ 2015: 11, <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/access/item%3A2626433/view>, приступљено 12. 11. 2025). Овим се делом осликава могућност грађевине да тиранише своје становнике, „најпре заводећи, затим уништавајући ауторкину хероину, али одбијајући да јој дозволи да је учини својим домом“ (DOWNEY 2014: 295). Да је кућа жива, примећује и Стивен Кинг, истичући како „овај живи организам не постоји у условима апсолутне стварности, и да, пошто не сања, није ни разуман“ (KING 2012: 301).

намерно изведене представе с јасним циљем поучавања недовољно просвећеног народа, и минијатуре посвећене запоседнутим кућама биле су подвргнуте сличном ретуширању. Међутим, манир да трагедија одређене породице буде осликана најпре кроз приказ напуштеног, затрављеног и заборављеног дома, временом је постао портал за приказ великих сагрешења од којих су многа подразумевала укрштање пута несналажљивог јунака са претећим оностраним, јер „ако је чудно присутно које узнемирава, онда је језовито у недостатку присутности онога што треба да буде присутно“ (Вукићевић 2024: 32). Једна од најупечатљивијих илустрација овог навода јесте судбина Глишићевог јунака Миладина Малешаћа, надалеко виђеног домаћина и земљопоседника, чија су снага и иметак опали након што је награисао.⁷

На сличан начин Милета Јакшић почиње причу о својој проклетој литерарној зиданици: „Сада је та кућа једна рушевина – аморфна маса жуте земље“ (Јакшић 1985: 226), у чијој близини изумире и велики стари брест с ког се некада мртвачка птица често оглашавала. Ово дрво краси и авлију Хоторнове Куће са седам забата, као адекватан избор дворишног садруга, будући да је брест у демонологији познат као место на чијим гранама виле радо седе, јер врагови не смеју⁸. Веселин Чајкановић наводи како се „велики и разгранати примерци бреста обично у нашем народу сматрају за светињу, и кад је каква процесција, под њима свештеник застане и чита јеванђеље и даје благослов“ (Чајкановић 2009: 23)⁹, што још снажније истиче дубину сагрешења Јакшићевих јунака, односно снагу зла која је била кадра да уништи и само свето дрво. „Нечиста кућа“ (1927) своје име и судбину дугује породичним трвењима и неуспелим покушајима да се најближи сродници сложе, измире и једни другима опросте нанету бол. За разлику од раније наведених дела, проклетство није везано за неког од сопственика куће – оно је у кућу ушетало са девојком, удатом против воље њене мајке и ту остало све до коначног замирања лозе. Светлана Велмар-Јанковић истиче како је несрећа у кућу ступила са нечистим силама, јер пре њихових појава, иако убога, кућа је дом – простор заштићен од деловања и космичких и земаљских сила, „није нечиста, а ни несреће нема“ (Велмар-Јанковић 1985: 290). Јакшић најпре набраја удесе чланова породице (дављење у бунару, нестанак у вихору, ишчезавање на месечини, слепило, сушење, смрт) – како би „неупадљивошћу куће (‘таквих је кућа у селу било доста’) и упадљивошћу

⁷ „И сад се види у чаиру неких Спасојевића у Лајковцима, под самим Маљеном, стара опала кућа, покривена клисом. Већ јој се одавно по крову ухватила маховина, а темелј обрастао у зову и коров. Од осталих зграда ниједне нема, једва се још познаје мало где су биле. Од оног густог воћњака има још две-три упола суве старе шљиве. То је била некада кућа Малешаћа“ (Глишић 1963: 387).

⁸ Глишићев вампир Сава Савановић сахрањен је у кривој јарузи, баш под рачвастим брестом.

⁹ <https://www.antikvarne-knjige.com/elektronskeknjige/assets/uploads/pdf-106.pdf> (приступљено 11. 11. 2025).

њених станара“ (Вукићевић 2024: 33), тј. контрастном дескрипцијом, појачао осећај језе. Припремом читалаца на грозоморне приказе злодела и сагрешења аутор гради својеврсни саспенс, а истовремено „сугерише колективном (фолклорном) фантазијом посредована искуства демоничног нечистог простора и тиме умањује ефекат чудног“ (Вукићевић 2024: 33).

Попут ауторитарне мајке из *Уклеће куће на бргу* која присваја право да утиче на судбину своје ћерке, неименована родитељка одбегле девојке решена је да јединицу макар насилно врати кући, не либећи се да након неуспешног кривичног гоњења помоћ потражи од сваке врачаре у околини. Вања Баришић Јоковић истиче да је за појачавање клетве, између осталог, значајно повећање броја пошиљалаца, као и ауторитет особе која је изговара, те да су најјаче кумовска, свештеничка, девојачка и родитељска (Баришић Јоковић 2007: 45). Поносита због наслеђеног имања, горда, мушкобањаста¹⁰, омражена међу светом, бекство свог детета у бедни дом надничара мајка доживљава као несрећу и срамоту, интенционално против ње усмерених: „кћи се ухватила у мреже ђавоље, које су јој сплели и вешто подметнули њени непријатељи, да упропасте и осрамоте њу и њену кћер“ (Јакшић 1985: 229). Уплашена да ће је овај скандал вратити у једва збачене окове сиромаштва, не само што одбија да велику љубав подржи благословом, већ настоји да је поништи бајалицама, које се као неделотворне одбијају од „бедне грађевине са забатом од трске“ (Јакшић 1985: 225). Тек надалеко чувена врачара, нарочити посредник између два света, успева да пробије бране јаке љубави – чему је у великој мери морало допринети мајчино коначно условљавање да јој се кћи врати или да умре: „Интенција клетве углавном се своди на смрт и затирање породице, чак и када она наизглед атакује на неке друге вредности“ (Баришић Јоковић 2007: 19). Јачина негативних емоција против сопствене крви („мајка је земља и она куне правом крви“, Баришић Јоковић 2007: 48) и умеће жене која из воде гола о месечини призива Оног „са очима сјајним као жеравица“ сплеле су се како би девојку решену да не посустане пред притисцима претвориле у болесну приказу опхрвану претећим привиђењима.

Драгана Вукићевић наводи да „језовито, у кући некада пуној живота, кулминира у тренутку када она постане поприште сукоба демонских моћи две врачаре“ (Вукићевић 2024: 34) – једне ангажоване од стране заинађене мајке, а друге, повратнице из загробног живота, позване да рашчини напразну беду и болест девојке¹¹.

Онда отпоче борба, одлучна битка међу противничким злим силама. Сатана се, наиме, раздвојио. Један је помагао жени коју је мати узела

¹⁰ Како би осликао негативне особине којима се девојчина мајка издваја од осталог света, Јакшић наводи и то да је радо конзумирала ракију.

¹¹ Вања Баришић Јоковић наводи како се потирање клетве по принципу клетвом на клетву или благословом на клетву углавном показивало као делотворно (Баришић Јоковић 2007: 43).

да јој кћер упропасти – други овој која је хтела да спасе дете (Јакшић 1985: 233).

У складу с природом сукоба између сила немерљивих, и кућа померана из темеља, испуњена необичним гласовима, видела је тајанствене и нечувене ствари. Силину враџбина које су ђаволове упосленице вукле час на једну, час на другу страну, трошна грађевина поднела је као победник дијаболичног окршаја. Њена ослабљена станарка упозорена је да мирнодопски период који следи може бити погубнији од дотадашњих покушаја урицања. Мајка је и даље претња, јер чак и њен додир значи пропаст.

Резервни план осведочено моћније врачаре удешава да се бројне мајчине покајничке посете, негативно одражене на све чланове сиромашне заједнице, окончају једноставном констатацијом: „кћи је оздравила, а мати умрла“ (Јакшић 1985: 236). Консеквенце судара заумних сила постепено су нагризале породичну хармонију, како за живота тако и након смрти виновнице несреће. Најпре су мајчини доласци изазивали болест, лудило и вртоглавицу због појавног облика нечастивог који се за њом у кућу увлачио у виду мистериозних црних смрдљивих куглица. Потом је сазнање о смрти девојка пригрлила као кривицу од које је „ћутала, венула, кретала се као сенка“ (Јакшић 1985: 237), покушавајући да тишином ступи у везу с мајком, убеђена да је коначна пресуда извршена њеном руком. Халуцинације јој магле убрзо потом изгубљени вид, док самопрекор и стање слично лудилу постепено утичу на остале укућане, од почетка спремне да помогну у неправној борби против многобројних враџбина и призваних несрећа. Кућа као поприште једне велике борбе оностраних сила, изгубљених нада и угашене радости једно по једно у смрт отпрема своје станаре, док и сама не нестане у несвакидашњем пламену:

Нечиста кућа је горела, трска је пуцкарала, прштала је и пиштала сува грађа, варнице су искакале и у кривим линијама падале, гасећи се у ваздуху, на земљу. Дим се као велика црна клупчад, изјавио и размотавао у ваздуху, у чудним облицима, као да су нечисте силе, ожежене ватром, уз пisku, излетале из проклете куће и ишчезавале некуд (Јакшић 1985: 240).

Тек је ватра, као један од најделотворнијих уништитеља нечастивог, очистила кућу од настањених авети. Тешко је разлучити која је страна призваног оностраног произвела више штете, али свакако су иако супротстављене, под истим кровом, допринеле труљењу породичне среће. Почетак заједничког живота након бекства девојке од куће, настављен без благослова и уз противљење мајке, одлука заљубљених да невенчани живе, а потом све недаће проистекле из чврсте одлуке да се на најдрастичнији начин ћерка научи памети – а „мајчина клетва куће обара“ (Баришић Јоковић 2007: 54) – подугачак је низ сагрешења и повређених правила једне заједнице. Упошљавање нарочитих врачара, које су осведочене као саговорнице неке више

силе и маркиране као опасне, убрзало је пут ка проклетству отвореном са обе стране.

„Прошлост, садашњост и будућност дају кући различите динамизме који се често мешају, сударајући се понекад или изазивајући се међусобно“ (BAŠLAR 2005: 30). Несрећа је у томе што су се у случају „протагониста трагедије“ (Јакшић 1985: 227) прошлост родитељске куће и садашњост изабраног породичног дома сукобили у толикој мери да су онемогућили будућност. Како се, према *Српском митолошком речнику*, „урећи може све, али нарочито оно што је лепо, драго и напредно“ (СМР 1970: 303), велика је љубав окончана и пре него што је у брачној заједници заживела. Девојчин одговор на прве мајчине протесте против бега, да се вратити једино „мож’ мртва“ (Јакшић 1986: 228), показује се као пророчанство које је при свом остварењу сатрло читаве породице. Уклетост Јакшићеве куће осим што почива на разноразним опсенама које су је у стравичном сукобу заузеле, у себи носи и велику породичну трагедију, изграђену на неприхватању жеља најближих сродника и спремности да се у име доминације њихових одлука и крв пролије.

У потрази за троплејским бићима у српској књижевности, Драгана Вукићевић застаје над делом Милете Јакшића, помно ишчитавајући његове наводе о претећем Другом и закључује како се „на почетку 20. века Јакшић зауставио пред понором непознатог и чудног, хумором и иронијом затворио врата троплејској реалности и наговестио писце који ће своје јунаке тој реалности препустити“ (Вукићевић 2024: 46). „Иако је интуитивно наслућивао нове теме и потребу да се кроз фантастику окрене унутрашњем доживљају ликова које је стварао“ (Хацић 2012: 241), аутор је ипак у највећој мери задржавао формалне наративне елементе реализма. Међутим, његове приче надахнуле су касније приповедаче, а детаљи из „Нечисте куће“ као својеврсни мотиви место су нашли у делима савремених писаца. У њих је загладан и Младен Милосављевић, који једну од својих јунакиња – необичну врачару из романа *Најраија* (2024), способну и спремну да из воде ослободи зло, приказује кроз обред који представља окосницу дела.¹² Оно што код Јакшића егзистира на нивоу информације, код Милосављевића постаје повод за испитивање граница између два света, што потврђује и његов роман *Вечна кућа* (2022), где се на особен начин контекстуализују веровање у магијску моћ речи и снага клетве – која је узрочник смрти и затирања породице.

¹² Вања Баришић Јоковић наводи да су неке од најтежих и најчешћих телесних последица клетве слепило, дуга болест и немогућност зачећа (в. Баришић Јоковић 2007: 58), што је све сабрано у судбини злосрећне Јакшићеве јунакиње. Будући да се онај ко изговара клетву изједначава са демонским и са њим ступа у контакт, њен избор да врачарин савет послуша и мајци у ракију успе необични прах и са тим повезана мајчина смрт, њено лудило и тешка болест, могу се тумачити као учешће у процесу проклињања и премештање у домен оностраног (због таквог савеза врачара из *Најраије* је слепа) или као последица могуће мајчине финалне клетве на самртној постељи, која се сматра најпотентнијом, јер се у њу улива сва животна енергија одлазећег.

V

Као врсни познавалац жанра, српске традиције, историје и етнологије, Младен Милосављевић своја знања поставља у службу литерарног обликовања вишедимензионалних прича о заносима и пркосима јунака који су често у дослуху са нечим изван овог света. Роман *Вечна кућа* почиње на Михољдан 1982. године када се покојник, „наново освешћен, мимо своје воље“ (Милосављевић 2022: 15) затиче у старој породичној кући. Избор датума нимало није случајан, будући да се у далекој прошлости на овај дан празновао култ мишева у којима су, како Веселин Чајкановић наводи, инкарниране душе предака и преминулих уопште (Чајкановић 1994: 328). Приповедач из позиције новоматеријализоване оностраности ретроспективно промишља о свом животу и указује на лоша знамења на животном путу, од тренутка рођења – „злог часа“ који је Србију целом свету представио као подручје дивљих људи спремних да свог краља и своју краљицу не само убију, већ и измасакрирају и у смрти понизе.

Наизменичне рефлексije покојника о проживљеном и „поклоњеном“ времену и све суморнија ситуација у кући творе паралелизам између светова који се преплићу као петље са узрочно-последичним везама. Породична историја исприповедана гласом повратника из смрти збир је како његових тако и туђих поступака, заслужних за успостављање једне другачије стварности, прожете магијским.

Није могао да се отме утиску да су читав његов живот, некадашњу муку, развукле але и вране, и да су од свега остали још само кућа и његова давно изречена клетва у коју се једино још уздао, а клетва, сећао се дединих речи – она стиже и најбрже. Реч не мора да жури, а ноге остаре, успори их време. Па кад стаса оно што је посејано и кад нагази на траг, говорили су старији људи, онда гледај куда ћеш, где ћеш и како ћеш (Милосављевић 2022: 32–33).

Покојник признаје својеврсну особеност, наследну црту која се са немуштог прадеде Костадина пренела на њега – мрља изнад десног ока карактеристична је за оне који „привиђају“ (остварују комуникацију са мртвима без изговорене речи). Лепеза личности из породичног стабла Костадиновић открива се као интересантна скупина људи, који су временом на глас изашли као „особењаци“, „лењивци“ и „пијанци којима пара не може да се задржи у цеповима“ (Милосављевић 2022: 62). Ова окамењена мишљења покојник је својим радом желео да побије и да градњом куће по узору на ону какву је његов отац у ратном заробљеништву начинио аустријском грофу, испуни родитељску жељу и „поправи слику о породичној сиротињи“ (Милосављевић 2022: 63).

Као још једна наследна црта наглашен је паралелизам братских односа, најпре представљен антагонизмом на релацији Сава – Драгољуб (покојников

отац и стриц), да би се истоветне разлике потврдиле у односу између Мио-драга и његовог близанца Милоја. Причом о замерљивој природи Драгољубовој – који се, као и Сава, бавио зидарством – истакнута је његова „ђавола-ста нарав“: „Знао је, кажу, сто некаквих ђаволија и умео је тако да заврача кућу да никад после у њој не мош да осванеш миран“ (Милосављевић 2022: 40). Свака увреда или неправда учињена од стране надлежног газде, више-струко је враћена практиковањем магијских радњи, с циљем да се, осим породице, у кућу усели и „неискорењив немир“:

Примерице, ако неки газда неће да плати или закида, мој стриц лепо нађе неколико јаја па их узиди. Само их мало прободу иглом, олупа циглу тако да може да их углави, и све замалтерише да се не примети. Кажу да се у таквој кући годинама касније осећа воњ мућка, који ништа не може да истера. [...] Или узме ексер са нечије гробљанске крстаче, па га закује у таванску греду. У таквој кући, после, не можеш да осванеш миран. Како зађе сунце, а по кући почне нешто да лупа, корача, шкрипи. Долази поп да чита, гатаре бајају, ништа (Милосављевић 2022: 40–41).

Представљајући Драгољубов осветнички манир обрачунавања с неправдом, Младен Милосављевић је, осим перспективе онога који гради – што је најдиректнија веза између човека и куће, читаоцима приближио судбоносне околности везане за градитељски посао, којима Добрила Братић посвећује обимно поглавље у студији *Глуво доба*. Ситуација коју ауторка апострофира као најопаснију – мерење сенке човека и њено узиђивање у темеље куће, у *Вечној кући* предмет је суптилне метаморфозе страха оца у злу коб његовог потомка. Будући да је темељ граница у простору између тла и будуће грађевине, његовим постављањем подземна оностраност се узнемирава и оштећује (БРАТИЋ 2013: 85). За мајстора се у таквим околностима везују најдраматичнија збивања – он интенционално или непажњом своју или туђу сенку може узидати у темељ и произвести вечног оностраног становника и заштитника грађевине, таласона. Сва раније стечена знања о занату и обредима који се морају испоштовати како би будући дом стајао на здравим темељима и земљи повољној за градњу, вишегодишње одвајање од уста за сваку циглу и мукотрпан рад, домаћина *Вечне куће* нису заштитили од злонамерног људског фактора – неприлике на коју није рачунао.

Напредовањем кроз рукавце приче у којима се историја Костадиновића смењује с несугласицама и апатијом чланова породице након смрти главе куће, читалац је истовремено и аналитичар у покушају да, пратећи детаље на обе равни, дође до првобитног узрока за последице које су у коначници произвеле колизију два супротстављена света. Да ли је, по узору на Хоторнову причу о династији Пинчон, породица осуђена на проклетство јер се усудила на бесправну градњу, када је наврдеда Милован дошао у Ливат и искрчио један део *нечије* шуме на крају села на обали Језаве, без претходне провере да ли је земља раскрсна или халовита, па отуђивањем земљишта

осудио и наредне генерације на немир и патњу? Или је казна за далеки дан 1933. године, када је, захваљујући позиву да сруши стару кућу и том приликом присвајајући туђе заборављене дукате, Милоје заборавио на „образ, закон и Бога“ (Милосављевић 2022: 66), стигла у виду репресалија над његовим сином, краљевим официром у Југословенској војсци у отаџбини, што је водило до нових покретања механизма освете? Још једна могућност предложена је градитељским замешатељством стварања „сеновитог чувара куће“, вечно осуђеног на боравак у дому уз чије су цигле узидане и све његове наде, снови и жеље. Младен Милосављевић је побројаним опцијама указао на комплексност најтежег од свих сагрешења, јер је човек „кварљив, прозлси се и покондири као риба на сунцу, душа му се усмрди, ако душу уопште и има, па удари на род рођени као да је најгори непријатељ и душман“ (Милосављевић 2022: 55).

Сложене индивидуалне историје које премрежавају *Вечну кућу*, здружене у једно опроштајно писмо – кратке су, а велике приче о људима који су, како су знали и умели, покушавали да пронађу своје место и своју сврху у кући, земљи, па и свету који не обећава вечни живот – осим у специфичним приликама и условима. *Вечна кућа*, као и она о којој пише Ширли Џексон, „држи тмину у себи“, али за разлику од Куће на брду, „шта год да хода тамо“, апсолутно није само.

VI

Без обзира на то да ли је тло на ком кућа израста раскрсно и табуисано, да ли је међу њеним зидовима почињено насиље или убиство, да ли је неправно присвојена или брутално отета, да ли је неко од њених сопственика посегнуо за тајнама оностраним како би наудио или се заштитио – једини одговоран за свако стање куће, а нарочито уклетости, јесте човек. Био жртва туђе зле намере или својих великих амбиција, човек је уклету кућу обликовао по мери сопствених деловања. Побројани примери показују како је свако непочинство, спроведено у намери да се одређени простор освоји и назове домом, заправо ствар избора оног који се на могуће последице својих дела не осврће или их постаје свестан тек када запрете његовој сигурности и благостању. Наслеђена кривица чест је мотив у причама о уклетим кућама, где се најчешће раном и(ли) насилном смрћу изазивача сагрешења терет проклетства преноси на касније генерације, све док лозу не ослаби и у потпуности не угуши. Од готичких китњастих двораца са типичном иконографијом, преко велелепних породичних вила обраслих бршљаном и паучином, па све до савремених приказа мањих обитавалишта зле репутације, вешто скицирана психолошка посрнућа и сабласна атмосфера последица су повреде једног или више начела заједнице. Иако се у традиционалним наративима зло манифестује кроз натприродно насељавање простора, а практиковање магије отвара пролаз ка самом паклу, модерни аутори наслутили

су да је насељавање духовима мање важно од исцртавања унутрашње располућености и патологије јунака као правог извора ужаса. Литерарне грађевине Милете Јакшића и Младена Милосављевића, подигнуте на различитим темељима, упркос временској и поетичкој дистанци, истоветно су апсорбовале проклетство које је захватило све њихове становнике. Док је Јакшићева „Нечиста кућа“ сведочанство о клетви која превазилази границе породице и постаје судбина простора, Милосављевићева *Вечна кућа* показује да човек, без обзира на знање и искуство, остаје немоћан пред последицама судбоносних поступака других. Од нарочите је важности то што се најближи чланови породице сукобљавају у име сопствених интереса, рачунајући на ефекте призваног оностраног, који попримају судбински карактер и као проклетство продиру у живот осталих становника, па и куће саме. Оба писца, сваки у оквиру свог поетичког система, сведоче о комплексности куће као месту кривице и трајне људске немоћи да се одупре мраку у себи, где се различити избори и светоназори сударају све док се не пониште у пламену искупљења или тишини вечности.

ЛИТЕРАТУРА

- Баришић Јоковић, Вања. *Речи које убијају: анџологија клеџви*. Нови Сад: Артпринт, 2007.
- Велмар-Јанковић, Светлана. Милета Јакшић, приповедач. *Нечистиџа кућа*. Београд: Просвета (1985): 243–295.
- Вукићевић, Драгана. *Тромџлејска бића фикције: бебе, вамџири, оживџене сџаџиџе и чџиџалаџ*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2024.
- Глишић, Милован. *Оџабрана* дела. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, 1963.
- Дамјанов, Сава. *Врџови несџварноџ: оџлеџи о срџској фанџасџиџиџи*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Јакшић, Милета. *Нечистиџа кућа*. Београд: Просвета, 1985.
- Милосављевић, Младен. *Вечна кућа*. Београд: Бедем књиге, 2022.
- Милосављевић, Младен. *Наџраџиџа*. Београд: Бедем књиге, 2024.
- Пешикан-Љуштановић, Љиџана. Обичаџи везани за изградњу темеља и покривање куће код становника Клисе. *Сџиџанаја село заџали: оџлеџи о усменој књижевно-сџиџи*. Нови Сад: Дневник (2007): 226–235.
- Пешикан-Љуштановић, Љиџана. „Кућа немогућа“ Алека Вукаџиновџића. *Пиџцем џиџи џричу: рефлџeksi усмене књижевносџиџи и џтрадиционалне кулџџуре у џисаној књижевносџиџи и савременој кулџџури Срба*. Нови Сад: Академска књига (2020): 193–211.
- СМР – *Срџски миџолоџшки речник* (ур. Ж. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић). Београд: Нолит, 1970.

- ХАЦИЋ, Зорица. *Тиха њприсѣанициѣа Милеѣе Јакѣиѣа*. Београд: Службени гласник, 2012.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *О врховном боју у сѣарој срѣској религији*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Речник срѣских народних веровања о биљкама*, 2009. <https://www.antikvarne-knjige.com/elektronskeknjige/assets/uploads/pdf-106.pdf> (приступљено 11. 11. 2025).
- ALAGA-BOGDANOVIĆ. Predgovor. *Kuća sa sedam zabata* (prev. Leposava Simić). Beograd: Filip Višnjić (2016): 5–9.
- BAŠLAR, Gaston. *Poetika prostora* (prev. Frida Filipović). Beograd: Alef, 2005.
- BRATIĆ, Dobrila. *Gluvo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Čigoja štampa, 2013.
- DOWNEY, Dara. Not a Refuge Yet: Shirley Jackson's Domestic Hauntings. In: *A Companion to American Gothic* (ed. Charles L. Crow). West Sussex: Wiley Blackwell (2014): 290–303.
- DŽEKSON, Širli. *Ukleta kuća na brdu* (prev. Dejan Ognjanović). Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2016.
- HOTORN, Natanijel. *Kuća sa sedam zabata* (prev. Leposava Simić). Beograd: Filip Višnjić, 2016.
- KING, Stephen. *Danse Macabre*. London: Hodder, 2016.
- MEEHAN, Paul. *The Haunted House on Film: An Historical Analysis*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, Inc., Publishers, 2020.
- OGNJANOVIĆ, Dejan. Ima li duha u ukletoj kući? *Ukleta kuća na brdu* (prev. Dejan Ognjanović). Novi Sad: Orfelin izdavaštvo (2016): 233–269.
- OGNJANOVIĆ, Dejan. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2014.
- SCHMITZ, Rachel Sixta. Standing on the Shoulders of Giant Failures: Inexplicable Hauntings and Scientific (Mis-)Conducts in Shirley Jackson's 'The Haunting in a Hill House'. In: *Haunted by a House: The Terrors of Postmodernity in Americal Haunting House Tales*. Leiden: Leiden University, 2015. <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/access/item%3A2626433/view> (приступљено 12. 11. 2025).
- STABLEFORD, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham (Maryland), Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, 2005.

Marijana Jelisavčić Karanović

ANATOMY OF A HOUSE: BETWEEN CURSE, GUILT, AND FAMILY HERITAGE

Summary

This paper analyzes the motif of the haunted house and its contextualization in Serbian literature, with particular focus on the short story “The Unclean House” by Mileta Jakšić and the novel *The Eternal House* by Mladen Milosavljević, within the broader framework of European and world horror tradition. Drawing on folkloric, mythological, and ethnological foundations, the study shows that the house is conceived as a liminal space between worlds, a bearer of family history, guilt, and inherited curse. In Jakšić’s short story, the haunting arises from a parental curse, disrupted family relationships, and the misuse of magical practices, leading to the extinction of the entire lineage and the destruction of the space by fire as an act of purification. In Milosavljević’s novel, the curse is more complex, connected to historical injustices, building taboos, the magical power of words, and family conflicts transmitted across generations. The comparative analysis demonstrates that, regardless of the presence of the supernatural, the human being remains the key source of haunting: personal choices, actions, and moral decline shape the house as a place of enduring guilt and the impossibility of redemption. Both works testify to the house as a symbol of inner darkness, family tragedy, and the collision of past, present, and future.

Keywords: house, curse, horror, imprecation, the supernatural, guilt.

Мср Маријана Јелисавчић Карановић
Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Нови Сад
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
marijanajelisavcic11@gmail.com

Мср Маша Петровић

ЕМОЦИОНАЛНИ ПЕЈЗАЖ РОМАНА ГОСПОЋИЦА ИВЕ АНДРИЋА*

Циљ рада јесте примена постулата афективне наратологије и теоријског концепта емоционалног пејзажа у тумачењу Андрићеве *Госпођице*, с намером да се пружи ново читање романа и покаже, да је, иако је потекао из пера писца код којег су доминантни разум и мисао, његов емоционалан слој конститутивни чинилац целокупног наратива. Уважавајући становишта претходних тумача и следећи путоказе афективних наратолога, у раду се проучавају емоције приповедача, ликова и читалаца овог романа. Окосницу чини интерпретација страха, среће, љубави, туге и мржње јунака, анализа начина њиховог актуелизовања и транспоновања у Андрићевом роману, као и указивање на њихову функционалност у обликовању приче и њених појединачних аспеката, као што су простор и време збивања радње. Посебна пажња усмерена је ка сагледавању наративног профила романа, уочавању емоција приповедача, контекстуализацији емпатије као доминантне емоције читалаца, условљене и друштвено-културним контекстом читања романа и порукама које роман имплицитно, а каткад и експлицитно пружа.

Кључне речи: Иво Андрић, *Госпођица*, афективна наратологија, емоционални пејзаж, емоције приповедача, јунака и читалаца.

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА. Још од времена када се 1945. године Андрићев роман *Госпођица* појавио заједно са романима *На Дрини ћуприја* и *Травничка хроника* приметно је да критичка јавност није са подједнаком пажњом приступала трима романима, већ да је вишеградску и травничку хронику фаворизовала у односу на *Госпођицу*. Наведену тезу приметио је и сумирао на следећи начин Марко Аврамовић:

* Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-33/2026-03 од 29. 1. 2026. године.

Иако се Андрићев опус данас у српској култури сматра незаобилазним, не уживају сва његова дела исти статус. Тако постоји велика разлика у начину перцепције Андрићевих романа и његове поезије, као што и међу романима постоји својеврсна хијерархија па су тако *На Дрини Тујрија* и *Проклећа авлија* много проученија и ученија дела од *Госпођице* и *Омер Паше Лайласа*, па и од *Травничке хронике* (Аврамовић 2013: 158).

Замерајући писцу што се удаљио од историјске тематике, хроничарског заноса и окренуо се тематизацији животне приче једне јунакиње, критика је утицала на вишедеценијску скрајнутост, на интерпретативну и рецептивну сенку која се везала за овај роман, као и на негативни пријем романа код шире читалачке публике. Осврћући се на овај феномен негативне критичарске оцене, Бранко Тошовић, један од савремених проучавалаца Андрићевог дела који је допринео ревалоризацији и рехабилитацији овог пишневог остварења, уочио је да „нажалост, комплексност *Госпођице* прве критике нису запазиле, већ су напротив истицале да се ради о једноставном тексту и промашају“ (Тошовић 2017: 18). Он објашњава да је посебно остао упамћен изразито негативно интониран критички суд Петра Џацића, најзначајнијег проучаваоца пишневог опуса тога времена, према којем је Андрићев роман „разливано, истрзано платно без магије. Један лук без пламена...“ (Џацић 1996: 371), резултат „кратке и разумљиве кризе писца“ (Џацић 1996: 372). Џацићеву негативну оцену поновиле су критике Велибора Глигорића, Милоша Мандића, Предрага Палавестре и Предрага Протића, доприносећи томе да овај роман остане на лошем гласу готово до последњих деценија двадесетог столећа.

Тек ће Радован Вучковић у својој престижној монографској студији о Иви Андрићу *Велика синџеза* констатовати да овај роман представља „Андрићев нови продор, у уметничко-процедуралном и стилско-тематском погледу, у нешто другачију материју од оне коју је обрађивао раније“ (Вучковић 2011: 357). Нама савремени проучаваоци ће приметити да „роман *Госпођица* представља комплексни предмет истраживања јер нуди врло различите теме: културно-историјски контекст у ком се одвија радња; књижевна, културна и друштвена парадигма; вријеме и простор, слике Сарајева и Београда; атентат 1914, ратна и послератна збивања...“ (Тошовић 2017: 17), те да је подстицајан за примену „фројдовских, егзистенцијалистичких и марксистичких“ погледа (Стојадиновић 2011: 83), односно гинокритике и постколонијалне критике. У том светлу реактуализације истраживачких и критичарских напора важну тачку представљају монографија Жанете Ђукић Перишић *Писац и њрича* (2012), у којој је изнета теза о томе да јунакиња Рајка надмашује тип тврдице и постаје снажан индивидуални карактер, као и зборник научних радова *Андрићева Госпођица* који је приредио Бранко Тошовић, а 2017. године штампао Институт за славистику из Граца. У овом зборнику роман се тумачи из перспективе хетеротопије, топофилије, топо-

фобије, имаголошких студија, психолошких, родних и друштвених теорија, што доприноси истицању уметничке вредности овог дела и потврђује тезу о вишеструким могућностима проучавања Андрићевог приповедног света и постепено мења рецепцију читалачке публике.

Премда у појединачним радовима од којих је сачињена ова публикација, али и у другим монографијама и студијама, наилазимо на расуте аналитичко-синтетичке прегледе и закључке о емоцијама главне јунакиње Рајке, приметно је да *Госпођица* није била предмет афективно-нараторолошких проучавања. Због тога је циљ нашег рада да пружимо систематичну анализу емоција јунакиње, приповедача и читалаца и покажемо на који начин оне обликују причу и доприносе јединствености овог Андрићевог романа, према којем је и сам аутор показао наклоност, сматрајући да је *Госпођица* „највише општељудска и разумљива за сваког човека, у сва времена, за читаоце од најобичнијег до најсуптилнијег“ (Андрић према Димитријевић 1981: 65–66). Наша намера јесте да осликавањем емоционалног пејзажа романа истакнемо наративне стратегије реализоване у делу, те да акцентујемо функционалност и допринос емоција у изградњи целине уметничке творевине и фиктивног света Андрићевог уметничког дела. На одабраним одломцима, у којима се препознаје као доминантан емотивни слој књижевне творевине, настојаћемо да покажемо како је уз помоћ осећања аутор прототип тврдице преобразио у особени литерарни карактер стварајући фабулу на коју читалац емотивно реагује. Сматрали смо да би могло бити подстицајно упустити се у ново, афективно-нараторолошко, читање романа, маркирати његове појединачне аспекте, да бисмо показали како је емоционалан слој ове, по много чему специфичне романескне приче један од значајних доказа уметничке вредности *Госпођице*.

2. ОСЕЋАЊА ПРИПОВЕДАЧА РОМАНА *ГОСПОЏИЦА*. Полазећи од основне претпоставке афективних наратора да је структурно устројство приче у својим темељима моделирано и условљено емоцијама приповедача и имплицитног аутора књижевног дела, интерпретацију романа *Госпођица* започињемо проблематизацијом емотивног система поменутих стваралаца приче. Следећи мисао Патрика Хогана, изнету у књизи *Афективна нараџологија: Емоционална структура приче* (2011), да је свака фабула детерминисана једним доминантним емотивним системом приповедача и имплицитног аутора и да он „управља не само циљевима приповедача већ и начинима на које је прича обликована, врстом догађаја у којима протагониста учествује, изазовима са којима се суочава и сл.“ (HOGAN 2011: 2, превод М. П.), намеће нам се потреба да одгонетнемо из којег емотивног система приповедача и аутора произилази прича о Рајки, њеном животу, штедњи, данима проведеним у Сарајеву и Београду, и на крају о јунакињиној смрти.

Узимајући у обзир став писца који је рано одустао од писања у првом лицу, остаје упитно на који начин можемо проникнути у емотивни систем имплицитног аутора *Госпођице*. Сматрамо да је потребно упустити се у овај

подухват при чему као водиљу имамо пишчев исказ: „Писац је сав у своме делу, свако ће га у том делу наћи уколико буде умео да га прочита“ (Андрић према Павловић 2023: 60). Само понирање у романескну причу и упознавање са временом и местима збивања радње асоцијативно нас усмерава на факте из Андрићеве биографије, који потврђују да су писцу била добро позната збивања у Сарајеву уочи и након атентата на престолонаследника Франца Фердинанда (Ђукић Перишић 2012: 119–127), као и да је он, попут своје јунакиње Рајке, дошао у послератни Београд двадесетих година двадесетог века и осетио било и ритам живота у престоници која се обнавља од ратних разарања (Ђукић Перишић 2022: 16–28). Зато се посебна пажња приклања епизодама и фрагментима текста који су усмерени ка дескрипцији живота и историјских збивања у градовима који потенцијално могу пружити одговор на питање из каквог емотивног система имплицитни аутор започиње своју причу. У њима читалац јасно уочава да су обликоване неким знањима и искуствима која нису особена јунакињи, а која се не могу лако приписати дистанцираном свезнајућем гласу.

Читалац открива да је у њиховој позадини и мотивацији писца да их литерарно оживи, потреба да се сведочи о разноликости људских карактера, да се остави траг о једном времену. Ова потреба можда произлази из осећања несигурности пред политичким, социјалним и економским променама са којима се Андрић сусретао, али и променама у личном животу које су подразумевале пресељење у једну непознату и веома живу средину, какав је био Београд двадесетих година минулог века. Описи Београда за које би се на први поглед рекло да су узгредни и да представљају само мизансцен збивања, ненаметљиво сугеришу став аутора и допуштају читаоцу да урони у његов унутрашњи емотивни космос.

Ново друштво, које се стварало од Београђана и све већег броја придошлица и које је врвело на том уском, издигнутом језичку земље између Саве и Дунава и његовим стрмим падинама, није имало још ни један од основних атрибута правог друштва ... То је била плаховита најезда шареног мноштва које се овде сакупило да у ортаклуку са бољим београдским светом искористи ретку конјунктуру: један велики политички и друштвени слом и једну од највећих војничких победа у историји (Андрић 1963: 175).

У овом одломку читује се емотивни набој који имплицитни аутор поседује према новом становништву Београда, према хаосу и одсуству реда који доминира атмосфером, али и његов етички став према свима који покушавају да се окористе у том историјском тренутку. У овим редовима се, поред већ претпостављеног страха, назире и специфична врста презира и гађења аутора према том мноштву које насељава престоницу. Тим емоцијама треба придодати и радозналост и знатижељу да се проникне у живот, карактер и менталитет житеља овог града, те на тај начин конституисати

емотивни систем имплицитног аутора из којег он почиње причу о Рајки и који и свесно и несвесно преноси свом приповедачу.

Због тога приповедач од уводних редова романа инсистира на томе да ће читаоцима представити јунакињину истинску судбину, у чему препознајемо радозналост, потребу за истраживањем њеног унутрашњег света, које су праћене и наклоношћу и зазором. Такође, ти иницијални фрагменти сведоче и о постојању жеље наратора да читалац саучествује у судбини главне јунакиње. Успостављен спектар емоција и настојања приповедача, те емотивни систем из којег се оглашава знатно се грана и продубљује како прича одмиче и како се наративни профил романа усложњава. Почетне деонике су у знаку дистанцираног приповедног гласа трећег лица јединице, за које Меић констатује: „Пажљивом читаоцу ипак неће промакнути да је дистанцирано казивање које вјерно слиједи нит литерарне сукцесије итекако детерминирано приповједачевом визуром“ (Меић 2017: 251). Потом се приповедна ситуација развија у правцу наративне полифоније и дистинктивног разликовања трију наративних инстанци, прве која подразумева већ поменутог неименованог екстрадијагетичког дистанцираног приповедача, друге која заступа перспективу јунакиње, а која је реализована у наративу тако што екстрадијагетички наратор напушта нулту фокализацијску тачку и допушта да Рајка, која је до тада била објекат фокализације, постане субјектом фокализације и треће која јесте перспектива сарајевског и београдског колектива. Све три побројане наративне инстанце поседују и сопствене емотивне системе из којих се оглашавају, што појачава утисак поменуте полифоничности израза и емоционалног слоја романа.

Тако се иза маске дистанцираног и хладног свезнајућег гласа могу препознати емоције наклоности и презира усмерене према догађајима и актерима приче која се саопштава. Како то запажа Жанета Ђукић Перишић, реч је о приповедачу који „не пропушта прилику да се према својој јунакињи вредносно одреди презирући њен карикатурални живот и коментаришући њене поступке из перспективе осталих судионика романа“ (Ђукић Перишић 2012: 206). Дакле, његов презир огледа се у помало ироничним коментарима, какав је следећи: „јер и највеће пустиње имају своје пролеће, па ма како кратко и неприметно било“ (Андрић 1963: 39), из којег јасно ишчитавамо аналогију између сурове врелине пустиње и сурове хладноће Госпођице, те назиремо став приповедача и емоцију према јунакињи. Међутим, ова емоција присутна је и у начину обликовања приче, у стилизацији и мотивацији епизода у којима јунакиња одбија суграђане који јој траже новац. Рајкини поступци у датим ситуацијама приповедачу служе као пример неетичког поступања и понижавања других људи. Са друге стране, екстрадијагетички приповедач у стилизацији епизода које су посвећене банкроту и смрти јунакињиног оца газде Обрена илуструје своју пренаглашену наклоност према Рајкиној емоционалној слабости и неприпремљености да се суочи са новонасталим околностима.

А нико није тачно дознао шта се одиграло између човека који умире и девојчице чији живот тек настаје, ни какав је опасан аманет отац својој кћери оставио. Тада је отпочео нови живот. Девојчица која је тек навршила петнаесту годину, и до тада повучена, узбулила се и повукла у себе потпуно (Андрић 1963: 31).

Емоције приповедача овде ишчитавамо из употребе епитета којима се квалификују разговор оца и кћери на самртној постели, као и Рајкино понашање након очеве смрти. Цитирани редови, као и многи други, тематски блиски њима, одишу емпатијом и разумевањем приповедача, стварајући контрапункт већ поменутих осећањима мржње и презира. Овим укрштањем емоција наклоности и зазирања обезбеђује се сложени поглед на јунакињу и доприноси се рељефности и вишедимензионалности карактера, што последично обогаћује и наративну структуру романа.

Блиска дистанцираност наративне дистанце иза које провејава суштинска емотивност, приметна је и у случају Рајке као субјекта фокализације. На први поглед, чини се да је Рајка рационална и хладна приповедна инстанца, али се ипак открива да њена суштинска емотивна и наративна природа није таква. Посебно у епизодама које се везују за посете очевом гробу, али и за састанке са Ратком и Јованком, емоционалне реакције пробијају баријеру рационалности и боје наратив страхом, љубављу, срећом и тугом. Тим аспектима широко постављеног спектра Рајкиних емоција које утичу на структуру приче, на обликовање хронотопа као топофобичног или топофиличног простора, на композицију романа, више пажње посветиће се у поглављу о емоцијама ликова.

Емоције које трећа приповедна инстанца исказује, под којом подразумевамо Рајкину родбину и познанике, сарајевски и београдски колектив, јесу гађење, мржња и нетрпељивост, емоције које сведоче о изричитом негативном ставу према јунакињи и њеним поступцима и међуљудским односима. Тако родбина и пријатељи од почетка њене штетње и промене начина живота након смрти газда Обрена указују на штетност и неприкладност њеног понашања. Њихов став и емоције у конкретној ситуацији преноси екстрадијагетички приповедач: „Настало је запрепашћење и права узбуна не само у кући него и у суседству и међу најдаљим рођацима и познаницима. ... Рођаци и другарице, који су је у почетку саветовали, заморили су се пред њеним упорством и пустили је да ради по својој глави“ (Андрић 1963: 48–49).

Но, не треба изгубити из вида да постоје места у роману где они проговарају без посредника. Стрина Госпава директно изговара: „Ја не знам на што ће ово девојче изаћи. Расте као крушка дивљака, далеко од пута да ником од ње сјене нема. Ја не знам, ја не знам! Како је од онаквог оца и мајке могло оно отпасти?“ (Андрић 1963: 87), демонстрирајући отворено ишчуђавање, неодобравање и емотивну узнемиреност због Рајкиних деловања и мена у поступању. Емоције и размишљања колектива који окружује јунакињу, било

да су посредовани уз помоћ примарног екстрадијагетичког приповедача или да су директно изречени, остварују високу функционалност у карактеризацији јунакиње и помажу да се успостави значајан монопол на значење и поруке текста, али и да се одржи баланс између позитивних и негативних емоција усмерених према Рајки и њеној животној причи. Глас колектива обезбеђује контролу тона и перспективе приказивања, те омогућава анализу феномена тврдичлука из другачијих друштвених и културних оквира.

3. СТРАШНО ЛИЦЕ ГОСПОЋИЦЕ, ГОСПОЋЕ РАДАКОВИЋ И РАФЕ КОНФОРТИЈА. Емоцији страха, „тој урођеној емоцији, сензацији и реакцији коју дијелимо са другим живим бићима, посвећено је кроз историју људског рода неупоредиво много пажње“ (Бјелановић 2022: 119), а чини се да је то и једна од најпроучаванијих емоција ликова када је у питању роман *Госпођица*. Премда се о страху Рајке Радаковић није писало у светлу афективно-наратолошких истраживања, већ у кључу имплементирања гино-теорије и имагологије, увиди до којих су поједини проучаваоци дошли могу бити полазна основа за разматрање овог феномена у контексту успостављања емоционалног пејзажа романа. Наиме, проучаваоци су приметили да страх постаје опсесија јунакињиног ума оног тренутка када јој школска другарица нанесе увреду која се тиче њеног оца (Башчаревић 2017: 99). Будући да је Рајка у игри оборила другарицу и насмејала се њеном паду, девојчица јој је одговорила: „Шта се смијеш? Смиј се твоме тати који је пао колико је дуг“ (Андрић 1963: 25). Ова увредљиво исказана реченица иницирала је у Рајки спознају да њен узор има мана, да се и њему може десити грешка и провоцирала страх од животне промене која ће наступити. Стога, именована епизода директно утиче на моделирање даљег тока приче, али и чини базу за систематичан увид у развој емоције страха у јунакињи, у његове окидаче и последице.

Након ње, уследила је епизода дијалога оца који умире и кћери која тек треба да закорачи у свет одраслих, епизода када отац Рајки упућује савете како да се влада да не би дошла у безизлазну ситуацију у којој се он нашао и због које страда.

Сама остајеш, јер неће мајка о теби бринути него ти о њој, зато треба да знаш и да добро запамтиш оно што ћу ти казати. ...Твоји приходи не зависе само од тебе него од разних других људи и околности, али твоја штедња зависи једино од тебе. ... Ја сам у свом животу другачије мислио и противно радио. Зато сам пропао (Андрић 1963: 28–29),

Очеве речи јесу извор трауме и страха да ће, ако не буде штедела и не буде пазила коме верује, и сама завршити као отац и да ће се суочити са изненадним променама, губитком и смрћу. Због тога не чуди што Радован Вучковић наглашава кобност овог тренутка за даљи развој емотивног стања јунакиње и проглашава га главним кривцем за то што страх постаје

саставни део њеног емоционалног пантеона: „Један страни писац је једанпут рекао како је опасно и тешко остављати деци завете. Рајку Радаковић отац заветује да штеди мислећи да ће је тиме усрећити, а тиме је унесрећује. Родитељских завета се треба ослобађати ако нису позитивни и корисни“ (Вучковић 1994: 56–57).

Несрећно изречен очев савет у јунакињи активира страх од људи, и страх од губитка, који ће се касније, када јунакиња уштеди велику суму новца, транспоновати у страх од крађе. Како би се одупрела том осећању страха и беспомоћности, она предузима мере штедње и крупним корацима креће пут тврдичлука, себичности и патолошке потребе да штеди у свакој прилици. То је основни разлог због којег проучаваоци примећују да „у њеном тврдичлуку нема социјалних мотива, али има елемената трауме и неурозе, као у каквом Фројдовом клиничком примеру“ (Башчаревић 2017: 100).

Емоција страха условљава сва њена даља поступања, а на наративном плану доприноси динамизацији наратива и употпуњавању сижеа бројним епизодним дешавањима, ликовима и тематско-мотивским целинама. Један од репрезентативних примера јесте епизода сусрета са високим војним чиновником који је дошао Госпођици како би јој тражио зајам. Она га, у страху да јој новац неће бити враћен и да ће изгубити оно што је с муком чувала и одвајала на страну, одбија, што на крају резултира јунаковим самоубиством. Дата епизодна наративна секвенца и њено разрешење провоцирана је јунакињином емоцијом страха и потврђује да, када би њен емотивни хоризонт преправило неко друго осећање, до таквог кобног исхода не би дошло. Исто-времено, емоција страха је и полазна тачка за приповедање о судбини војног чиновника и за Госпођичину емотивну реакцију на њу, што указује колико је приповедање обликовано емоцијама и колико оне чине неизоставан композициони механизам Андрићевог романа.

Даље приповедање открива да се јунакињин страх повећава и да мења своје облике како она сазрева и како се мењају историјске и друштвене прилике. Страх од људи је у Рајки веома изражен у послератном Сарајеву и по доласку у Београд, јер је удружен са страхом да се не задеси на удару заједнице. О њему приповедач приповеда директно, али пружа и читаоцу увид у психосоматске реакције јунакиње, какве су ноћни напади панике, осећај да остаје без даха, убрзане срчане радње које треба да буду јасан знак присуства емоције. Њена осећања додатно распламсавају гласине и говоркања о њој као о жени коју треба убити, те је последично томе „страх од сусрета са људима био [је] јачи од свега другог“ (Андрић 1963: 164). Како се нижу промене у спољашњим околностима, у јунакињи се емоције интензивирају, што утиче и на начин на који се она осећа у одређеном простору. Вешто око приповедача такве промене детектује и приповедајући о простору у којем јунакиња живи, демонстрира читаоцу колико емоције мењају објективну слику Сарајева и Београда. Стога Тошовић примећује да за јунакињу можемо везати топофобије, као просторе асоцијативно повезане са непријатним емоцијама, и топофилије, као места сигурности и позитивних емотивних

сензација (Тошовић 2017: 75). Он изводи закључак да „Рајкине топофобије нису клаустрофобичне (нема страха од затвореног простора), већ су једним делом агарофобичне (постоји специфичан, тврдичлуком условљен страх од отвореног простора, јавних места с мноштвом људи), а другим охлофобичне (присутан је страх од посебне врсте људи – крадљиваца)“ (Тошовић 2017: 75).

Иако је наведени закључак исказан у контексту проучавања хронотопа и поетике простора, сматрамо га значајним увидом, јер прецизно детектује природу емоција и показује како простор јесте сегмент приче који је обликован емоцијама јунака. Завршетак романа недвосмислено указује на оправданост ових тврдњи, јер јунакиња у простору своје куће, уређене према њеној вољи и осигуране најновијим бравама и решеткама, у простору у којем би требало да осећа сигурност, трагично окончава свој живот, дозвољавајући да страх преузме контролу над њом и убеди је да се у њеном простору налази крадљивац. На тај начин је затворен круг између различитих врста страхова са којима се јунакиња суочавала, јер су они прерасли у један јединствени егзистенцијални страх, који је утицао на јунакињину смрт, док је на приповедном плану потцртано на који начин емоција утиче и обликује композиционе елементе као што су увод и завршетак приче.

Ипак, треба поменути да не страхује само Рајка, већ да приповедач у роману *Госпођица* сведочи о томе да у емотивном хоризонту других јунака постоји ова емоција „која штити голи живот, али га истовремено и загорчава“ (Белановић 2022: 121). Чини се да се у том погледу испољавања страха могу издвојити Рајкина мајка, госпођа Радаковић и трговац Рафа Конфорти. Госпођа Радаковић страхује од промена које су уследиле након смрти њеног супруга, од начина на који њена кћерка води рачуна о домаћинству, опходи се према радницима и слугама, према убогим и сиротим. Приповедач не приповеда детаљно о њеном осећању, али више пута наглашава да је оно присутно на њеном лицу и у њеном погледу: „Стајала је често поред прозора и уплашено и забринуту гледала на сокак“ (Андрић 1963: 59). Будући да припада традиционалном, патријархално-хришћанском миљеу, она страхује пред Богом што Рајка све послове обавља самостално, што штеди преко сваке мере, и ускраћује новац сиротињи. На тај начин се приповедање о емоцијама премрежава етичким и религијским питањима, при чему све остаје на констатацији приповедача да мајка не налази снагу да се супротстави кћеркином непожељном понашању. Са друге стране, страх трговца Рафа Конфортија изазван је ратним околностима и близак је Рајкином страху од људи. Како је и сам пре рата био учесник у сумњивим новчаним пословима и машинацијама, он страхује да ће у рату народ оснажен Принциповом побуном устати против њега и покрасти га: „Рафо се нагну ближе и уплашеним шапатом рече: – Дигла се свјетина да пали и пљачка“ (Андрић 1963: 100). Међутим, у наративу не долази до дубље стилизације његових емоција, те не можемо говорити о начину на који оне утичу на причу, њен ток и организациону устројеност. Но, оне јесу важан аспект проучавања, јер заједно са емоцијама госпође Радаковић и Рајке Радаковић, потврђују сложеност

наративног света Андрићевог романа и фину изнијансираност и избрушеност његовог емотивног слоја, који је повезан са емоцијом страха.

4. МОЖЕ ЛИ БИТИ СРЕЋНО *ТЕЛО КОЈЕ ЖИВИ САМО ЗА СЕБЕ И САМО СЕБЕ РАДИ*. Недељка Бјелановић истиче да проблем срећних јунака и осећања среће које је транспоновано у наративу јесте изразито занимљиво поље истраживања, јер често подразумева амбивалентне и не сасвим прецизно дефинисане критеријуме који се примењују у тумачењу (Бјелановић 2022: 205). Стога је неопходно да основно полазиште у проучавању среће у Андрићевом роману буде дефинисање емоције среће, односно успостављање разлике између термина радост и срећа. Дакле, срећу за потребе овог тумачења посматраћемо као „стање и замисао доброг живота“ (Бјелановић 2022: 205), а не као „специфичан тренутак или низ тренутака у причи“ (Бјелановић 2022: 205). Овако схваћена емоција среће кореспондира са Фројдовом идејом да је културни човек „разменио део могућности да буде срећан за нешто сигурности“ (Фројд 1981: 322), али да без обзира на то „свако мора да пронађе свој начин да постане срећан“ (Фројд 1981: 322) и искуси оно што за њега представља добар и сигуран живот.

Намећу се дилеме да ли је Рајка срећна, да ли је искусила живот који одговара њеној визији идеалног живота и колико је могућности да буде срећна жртвовала зарад материјалне сигурности. Судећи према ставу приповедача, она термин среће не познаје, али поседује способност да неко време буде у стању среће: „Кад би реч срећа имала неког значења у њеном животу, могло би се рећи да је у тим данима она била потпуно срећна, срећом кртице која слепо рије кроз мрак и тишину меке земље у којој има доста хране а нема препрека ни опасности“ (Андрић 1963: 129–130). Наиме, приповедач недвосмислено указује на то да јунакиња концепт среће повезује са успешношћу у штедњи, односно могућношћу да не изневери очев завет и да се осећа сигурно због тога што своје потребе своди на минимум, због чега има прилику не само да уштеди, већ и да заради посредством извесних зеленашких послова. Рајка је под утицајем очевих речи дефинисала своју визију лепог живота, која не подразумева хедонистичко уживање у јелу, пићу, новој одећи, изласцима у кафану, опремању животног простора намештајем који одговара последњој моди, већ која је у знаку финансијске независности од других и штедње која ту независност одржава могућом. У том светлу јунакиња је жртвовала део уобичајене среће људи, утемељене на ситним уживањима, за постизање осећаја сигурности, који онда у њој провоцира стање среће. Приповедачев коментар: „Задовољна је самом собом и овим светом у коме свуда и увек има места за штедњу“ (Андрић 1963: 21) директна је потврда да је Рајка остварила и остварује оно што је истински усрећује.

Међутим, осећање среће се не везује само за њен рационални живот, него и за сферу ирационалног, сновитог, несвесног, прецизније за јунакињин сан о стицању милиона, „који све остало у животу засењује и чини споредним“ (Андрић 1963: 83). Тај сан одраз је њене потребе за унутрашњим миром

и резултат је њене процене задовољства сопственим животним околностима. У њему се чак могу препознати и неки елементи среће која није овоземаљске провенијенце, али и жеље да се издвоји из масе и на тај начин умири осећање страха да ће попут оца зависити од помоћи других, а да јој нико неће помоћи. У наративу се инсистира на томе да је јунакиња у сну о милиону изложена дејству среће и неким измењеним психосоматским стањима, која само наглашавају изузетност њене емоције: „Окупана и испуњена тим сјајем, она нити иде нити лети, него лебди негде између поносног хода и чудесног лета. То је тренутак савршене среће, кад са висине постигнутог милиона осећа да не дели више судбину већине људи...” (Андрић 1963: 96–97).

Као што видимо из наведених примера у роману *Госпођица* срећа је емоција која поседује функцију комплексног елемента приче који доприноси развоју карактера, његовом разумевању и динамици текста. Док се страх у наративу обично користи као композициони механизам и доприноси улачавању епизода, односно пружању каузалне мотивације појединих епизода и поступања јунака, Рајкина срећа није тако функционализована. Напротив, емоција среће и задовољства штедњом и одабраним начином живота служи приповедачу пре свега да истакне сложеност, дубину и рељефност њеног карактера. Присуство среће у Рајкином животу не утиче на начин на који ће јунакиња, а онда и читаоци доживети простор и време у које је смештена радња, што је био случај у вези са емоцијом страха. Међутим, као емотивни сегмент приче, срећа пружа читаоцу могућност да темељније сагледа јунакињин карактер из перспективе друштвених, културних и психолошких димензија тога времена и да уочи колико Рајка одступа од типичне представе јунака тврдице. Такође, омогућава читаоцу да увиди у којој мери је способан да разуме емоцију среће, која се разликује у односу на конвенционалну представу овог осећања. Подстиче га да се добро загледа у себе и размисли да ли је срећа нужна само у односу према другоме, или најпре подразумева да човек себи добро чини и живи себе ради, баш као што то Рајка чини.

5. ГДЕ ЈЕ МЕСТО ЉУБАВИ У РАЈКИНОМ ЖИВОТУ. Читајући роман *Госпођица* стичемо утисак да у емотивном хоризонту јунакиње љубави нема, да је она потиснута, да је ишчилела када се Рајка окренула штедњи и занемаривању међуљудских односа, када је одлучила да одбаци емоције и рањивост и окрене се хладној сигурној рационалности. Но, то је само варка у коју читалац бива увучен учесталим приповедачевим инсистирањима на идеји да Рајку кроз живот води разум, а не срце. Уколико се врати у период њеног одрастања, пажљиви читалац увидеће да је постојала љубав детета према родитељу, љубав која је подразумевала Рајкину потребу да оцу препричава своје догодовштине, да буде у његовој близини и да је у том односу проналазила разумевање, сигурност и инспирацију. Посебно се та потреба за афективном блискошћу интензивирала када је сазнала да је отац банкротирао и да је тај догађај оставио неповратне последице на његово здравље и на живот читаве породице: „Нити је он шта говорио нити је смела шта да га пита. Само је

осећала потребу да седи поред њега, сва крута, стегнутих сувих усана, са танком црном бором међу обрвама“ (Андрић 1963: 27). Та љубав видљива је и у очевом настојању да јој на самрти упути савет, да је усмери и ободри, да остане упамћен као родитељ који је желео да је изведе на прави животни пут.

У том кључу занимљиво је да неки проучаваоци, попут Петера Тиргена, развијају хипотезу и о могућој еротској љубави која се развила између ње и оца (ТИРГЕН 1996: 288–294), а чији су доказ телесни гестови и психолошки факти, приметни у сцени опраштања кћери и оца. Тирген сматра да се фрагмент „Једног од тих већ зимских дана десио се необични и судбоносни завет њеног живота. Отац је позвао да приђе ближе, с напором се усправио, погладио је по коси као некад и рекао мирним гласом ...“ (Андрић 1963: 27), може се читати као потврда еротског односа између оца и кћери, због положаја њихових тела, начина његовог миловања већ одрасле девојке, али и мржње према мајци, која у овом фрагменту није именована, али која је присутна у атмосфери (ТИРГЕН 1996: 288–294). Његову тезу следи и Фелистити Рослин, која ће чак отићи корак даље у својим претпоставкама и инсистирати на томе да се у начину на који се Рајка обраћа очевом гробу очитује „инвокација која је изречена с оргазмичним интензитетом“ (Рослин према ТИРГЕН 1996: 292).

Било да смо сагласни са њиховим интерпретативним тврдњама или да ипак тежимо томе да однос између Рајке и газде Обрена посматрамо искључиво у контексту родитељске љубави у којој нема примеса еротског, мораћемо да констатујемо да то осећање љубави у јунакињи престаје да постоји са очевом смрћу, те да је њен потоњи живот у знаку потребе да изгубљену љубав на неки начин надокнади. Дакле, у даљем наративном току, љубав према оцу је компензована и транспонована у однос са дајцом Владом, што потцртава јунакињину потребу за љубављу у ма ком облику, али и сугерише да љубав има своје место у устројству приче и да је, попут емоције страха, треба посматрати као кохезивни фактор засебних наративних епизода и извор мотивације поступака и успостављања међуљудских односа између главне јунакиње и других ликова. У друштву дајца Владе, који је свега неколико година млађи од ње, она се осећала сигурном, заборављала је на људску суровост на коју ју је отац упозорио и препуштала се уживању у тренутним активностима као што су одлазак у сладолециницу на Бембаши, шетња градом или брига о јагњету. Иако приповедач ниједном не именује њихов однос, очито је да су ту постојале наклоност и љубав између рођака и вршњака.

Ове епизоде испољавања емоције љубави биће прекинуте Владином смрћу и потиснуте све док Госпођица не буде упознала Ратка Ратковића. Тада ће наратор, служећи се поступком пресликавања, још једном оживети Рајкин и Владин однос, посредством приповедања о Рајкином и Ратковом односу и емоцијама које су се између њих развиле. У начину на који приповедач упознаје читаоце са Ратком и његовим портретом препознаје се идеја да ће тај однос бити компензација за осећања која су пропуштена у младости, што примећује и Корнелије Квас: „Ратко је леп мушкарац, неостварена

и недоживљена љубав Рајкине младости, смео, одлучан и зрео човек који говори о пословима и раду, уклапајући се у Рајкину представу оца; он је плавих, немирних очију, насмејан, и његов изглед буди у њој и мајчинска осећања“ (Квас 2017: 230).

Фигура Ратка Ратковића у Рајкиној визији уједињује очеву рационалност и Владиноу безбрижност и људску топлину, те Рајка према њему испољава осећања блиска љубави и наклоности. О тим емоцијама се не приповеда директно, приповедач не говори о томе да ли се и како оне соматски очитују на јунакињи, већ се оне посредно препознају у жељи да му новчано помогне у покушају да доведе представништво Форда у Београд и у изостанку страха да неко троши новац који је она штедњом стекла и који можда неће успети да надокнади. Ова поступања јунакиње и емоцију која је у њиховом корену, најпрецизније апстрахује коментар наратора: „Али, ево, појавио се човек који јој није ни род ни помозбог, ни брат ни љубавник, и од кога и она сама ништа не тражи и не очекује, а коме даје вољно и радосно онолико колико никад ником није дала ни веровала да би могла дати“ (Андрић 1963: 214).

На Рајкину жалост приврженост према Ратку и идеји да помаже једном младом човеку да „стане на своје ноге“ није била дугог века, уследило је откривање његове преваре и велико разочарење, након којег јунакиња више није показивала своја осећања ни према коме. Без обзира на такав завршетак односа међу њима и на даљи јунакињин живот, као доминантан остаје утисак да је љубав важан део јунакињиног афективног хоризонта, да она доприноси богатству и пуноћи Рајкиног лика, али и да представља незаменљиво наративно везивно ткиво које здружује епизоде у особену причу.

6. ТУГА И МРЖЊА – ДВА ЛИЦА БЕСПОМОЋНОСТИ. Неизоставан део приповедачеве приче о Андрићевој Госпођици јесте стилизација њене туге, емоције под којом се подразумева „душевна бол, душевна патња и жалост“ (РМС према Бјелановић 2022: 189), емоције која „се не да избјећи, а, нарочито, изгледа онда када се живот посвети том бијегу“ (Бјелановић 2022: 189). Очева смрт доноси тужне ноте у Рајкин живот, а она покушава да им се одупре. Приповедач вешто успоставља аналогију између музичких жанрова и емоција које осећа јунакиња, констатујући следеће: „Први месеци после очеве смрти били су тужни, али величанствени као музика посмртног марша, која је тужна, али у исто време и радосна што је живот такав да може да живи и да смртно тугује“ (Андрић 1963: 39). У цитираном одломку посебну пажњу привлачи идеја да је туга емоција која може трајати читавог живота, што говори у прилог томе да је њена природа веома сложена, те да у процесу туговања долази до преклапања и испољавања и других емотивних стања, о чему приповедач непосредно дискутује на маргинама овог романа.

Даље понирање у романескни свет открива читаоцу да јунакиња настоји да суспрегне своју емоцију, да не дозвољава себи да тугује пред другима, али да недељом одлази на очев гроб где се препушта вртлозима туге. На

гробљу, изолована од сарајевске заједнице, она се, попут неких јунакиња Боре Станковића, препушта туговању, испољавању својих емоција, пушта сузе и дозвољава себи да буде оно што јесте. Посебно су дирљиви редови које приповедач посвећује дескрипцији испољавања њене туге, јер се у њима прожимају све три компоненте (вокализација, фацијална експресија и положај тела) које афективни нараторологи сматрају неопходним да би се проживљавање неке емоције опризорило у наративу (Хоган 2011: 3). Тако се Рајкина туга осликава у грчу тела и лица, те у начину на који артикулише своје обраћање оцу:

Из тог повијеног и грленог тела навире у незадрживим таласима сила жена нежности, те чудне снаге која, невидљива а свемоћна, живи у тим slabим створењима, избија из њих у најразноличнијим облицима, и ствара и раствара животе и судбине око себе. Гушећи се од наврлих осећања, Госпођица је топлим, испрекиданим дахом шапутала у своје стиснуте песнице. – Ти! Ти! Ти! У начину на који је модулирала глас изговарајући ту једину и једноставну реч, биле су све скале нежности, бола и жаљења за које је способна једна жена (Андрић 1963: 93).

Осим Рајке, са овом емоцијом се суочава и газда Михајло, њен кум и татор у пословима са новцем. Његова туга није проузрокована губитком вољене особе у физичком смислу, већ на метафоричком плану, јер он тугује због сина који је, пребегавши из Сарајева у Србију, постао боем и песник. И за њега приповедач, као и за Рајку, констатује да се туга читава на његовом лицу, успостављајући интересантну аналогију између његовог тужног лица и израза лица присутних на барокним портретима шпанских мајстора:

Болест, туга за сином и пословне бриге ослабили су газда Михајла и истрошили, али су целом његовом лику дали неко болно достојанство, његово лице са великим, смеђим очима које су увек даље од свега што човека тишти и боли, а што углед и пристојност траже да се прећути, подсећа на ликове шпанских сликара „златног века“ (Андрић 1963: 41).

И његово и Госпођичино туговање уводе причу о беспомоћности човека, о његовој суштинској немогућности да се суочи са губитком и да настави живот након тако преломног догађаја. Они су пример могућности да се унутар једног просторно и тематски ограниченог света уметничког дела, активира широки спектар дилема које се везују за човекова осећања и које су присутна у историји културе од раних почетака, па све до данашњих дана.

На ту, тугом осликану беспомоћност човека пред неминовношћу живота и смрти, пред неправедношћу односа добра и зла у свету, ослања се тематизација мржње која је усмерена према Рајки и свим зеленашима и ратним профитерима, али и верска нетрпељивост, карактеристична за мултиетничку и мултиконфесионалну средину, каква је Сарајево. Рајка осећа ту мржњу заједнице и то у њој развија страх од људи. О томе на који је начин

стилизована верска и међунационална нетрпељивост Андрић је писао и у другим својим романима и приповеткама, али, како примећује Милојевић, приповедање о овој емоцији директно утиче на обликовање времена и простора у роману *Госпођица*:

Базични хронотоп Андрићевих романа укорен је у мултинационалној Босни у којој се супротно утопијском, или декларативно хуманом концепту усаглашавања различитости, инсистира на његовој пренаглашености. Тако различитост постаје литерарно уточиште за причу о ирационалној, али константној и неумољивој мржњи коју гаје представници једне конфесије према другој (Милојевић 2017: 289).

Дакле, на доживљај Сарајева у освит Првог светског рата утиче мржња која влада међу његовим житељима, неспособност да се прихвати и пригрли различитост, што још једном потврђује тачност тезе афективних наратолога да су простор и време наратолошке категорије условљене афективним слојем. Приповедајући о међусобном односу суграђана и негативним емоцијама које тај однос наткриљују, Андрићев приповедач покреће и шире заснована етичка питања односа добра и зла у свету, смештајући причу о Рајки Радаковић у особен културолошко-историјски миље и дајући јој упечатљив уметнички квалитет.

7. ОСЕЋАЊА ЧИТАЛАЦА РОМАНА *ГОСПОЊИЦА*. Читајући роман *Госпођица*, понирући у меандре Андрићевог приповедног света и упознајући се са Рајкиним карактером, мислима, емоцијама и поступцима, читаоци развијају емпатију према главној јунакињи. Иако дубоко свесни да је она негативан карактер, да у тврдичлуку као карактерној особини не постоји компонента која би изазвала саосећање и истинско разумевање, да им у стварном животу таква особа не би измамила емпатичан став, они, готово привучени каквом магнетном силом, испољавају наклоност према Госпођици и траже узроке и разлоге којима би оправдали¹ њена животна начела и поступања у међуљудским односима. Овај феномен читалачке емпатијске реакције према негативним осећањима и стањима ликова у роману, како запажа Снежана Божић, по правилу је учесталији у односу на емпатијску реакцију провозирану позитивним емоцијама актера, упркос томе што се са негативним осећањима и стањима читаоци не идентификују (Божић 2020: 303). Потенцијално објашњење ове појаве пружио је Никола Милошевић у студији *Нејатајиван јунак* (1965), где претпоставља да „привлачна снага негативног

¹ Потреба да читаоци оправдају поступање јунака може се тумачити и као облик њиховог сажалења над јунакињом, али и као истинске жеље да сами разумеју и осете оно што је она осећала, због тога, као што то у својој студији напомиње и Сузан Кин, не инсистирамо на успостављању разлике између *уосећања* и *саосећања* (КЕЕН 2007: 5), већ обе потенцијалне емоције читаоца сводимо под термин емпатијског одговора у свој његовој пуноћи значења.

јунака јесте специфичан облик у коме се изражавају читаочева етика и читаочево осећање саучешћа. Правдајући негативног књижевног јунака, човек показује оно што је добро у њему самом“ (Милошевић 1965: 10). Међутим, он допушта и могућност да привлачност књижевних „негативаца“ почива на преимућству које имају у односу на читаоце и уопште људе изван литеарног света, што је последица чињенице да су у њима „оваплоћене извесне вредности које се налазе с оне стране добра и зла, с оне стране саучествовања и сажаљења“ (Милошевић 1965: 11).

С друге стране, једна од најутицајнијих афективно-нараторолошких проучавалаца и утемељитеља *теорије наративне емпатије* (theory of narrative empathy), Сузан Кин, овај феномен објашњава, истичући као примарну људску радозналост и склоност ка истраживању онога што није искуствено блиско или познато. Она признаје као могућност да „фикцијске околности дозвољавају истраживања негативних осећајних стања која би у другим случајевима била избегнута или потиснута из личних или социјалних разлога“ (КЕЕН 2007: 72) и да због тога читаоци негују потребу и склоност ка емотивном додиру са негативним карактерима. Осим тога, ова ауторка инсистира на томе да развоју емпатијског одговора доприносе и наративне технике које јачају емпатијски потенцијал ликова и наративних ситуација. Неке од тих наративних техника уско су повезане са начином наратије и подразумевају употребу првог лица једине, док су друге више усмерене на језичко-стилски аспект приповедања, тј. на употребу и избор речи приликом именовања јунака, изградње његовог портрета и карактера, дочаравања радње и поступака ликова и сл. Такође, у проучавању је примећено да „од значаја за емпатијску носивост приповедних ситуација могу бити природа посредовања између аутора и приповедача, имплицитна позиција приповедача, његов однос према ликовима, унутрашња или спољашња перспектива ликова, као и начин представљања њихове свести“ (Божић 2020: 304–305).

Зато се као једно од централних у интерпретацији емпатије коју читаоци осећају према Андрићевој јунакињи намеће питање који од наведених наративних елемената највише доприносе изазивању емпатије код читалаца тј. шта је то у приповедању о Рајки толико привлачно читалачкој пажњи. Како смо у поглављу о емоцијама приповедача претходно нагласили да је за овај роман карактеристична приповедна ситуација која подразумева да о јунакињи приповеда дистанциран свезнајући глас који повремено напушта статус свезнања и приклања се перспективи јунакиње, односно сарајевског и београдског колектива, стиче се утисак да провокаторе емпатијског одговора код читалаца не треба тражити у уско постављеним наративним техникама, већ у језичко-стилском аспект наратије и начину на који приповедач одлучује да представи јунакињу. Чини се да инсистирајући на њеном именовању посредством надимка, приповедач иницира првобитну емпатијску реакцију, будући да читаоца уводи у простор Другог, маргинализованог, необичног и неусталеог које овим именовањем одражава различитост која је угрожена, коју треба заштитити. Необичност појаве пословне жене почет-

ком двадесетог века, усмерене на послове са новцем, зеленаштво и штедњу, неостварене у конвенционалним улогама супруге и мајке вешто је сведена на именовање „госпођице“, које је читаоцу знак да покуша да разуме различитост, у себи осети емоције са којима се таква индивидуа суочава у једном прилично конзервативном друштвеном миљеу и развије саосећање, схваћено као специфична врста жаљења због онога што јунак пролази и што му задаје бол или бар читалац очекује да би требало да му зада бол (КЕЕН 2007: 5).

Осим јунакињиног именовања, јаким местом у тексту, местом које провоцира емоције читалаца може се сматрати начин на који приповедач дочарава разговор између оца и кћерке на самртничкој постели. У дирљиво стилизованој епизоди опраштања, остављања опорукe и суочавања са материјалним и људским губитком наратор поставља акценат на очев савет како да се Рајка опходи у даљем животу и како да не дозволи да зависи од милости других људи, већ да увек буде материјално обезбеђена. Начин на који ове речи остављају траг на Рајкиној души, мењајући њен поглед на живот и усмеравајући даља поступања, као и чињеница да у свакој наредној епизоди у којој јунакиња треба да донесе одлуку, повезану са давањем или улагањем новца, приповедач извор психолошке мотивације њеног поступања темељи управо у очевом савету, доприноси томе да читалац истински разуме разлог њене прекомерне штедње и тврдичлука. Како уочава Милана Поучки, „ми смо као читаоци сведоци колико се чврсто и непоколебљиво Госпођица држала очевих речи“ (Поучки 2017: 357) и због тога у нашој свести Рајка надмашује типизовану представу јунака тврдице, којој се подсмевамо и коју жалимо, већ постаје индивидуа чије поступке правдамо животним околностима и траумом губитка коју је преживела у кључним годинама адолесценције.

Захваљујући томе, ми развијамо осећање које подражава емоцију коју она осећа сваки пут када је потребно да да новац, проживљавамо страх близак њеном страху од изневеравања очевог завета и од губитка егзистенцијалне сигурности и наш одговор на то јесте емпатија и потреба да је оправдамо и заштитимо од осуде. Приповедачеви вешти маневри усмеравају емоције читалаца према Рајки, подстичући их да искажу емпатију и разумевање. Тако се успоставља разлика између читалаца и јунакињиног романескног окружења које нема разумевања за њене поступке и животну судбину. У својој интерпретацији Поучки инсистира на овој разлици, те примећује да су: „Нама као читаоцима, посредством свезнајућег приповедача, јасни узроци и поводи за последице какве су настале. Међутим, људи у Сарајеву не могу да нађу оправдање за Радаковићеву, иако су упознати са оним што јој се догодило“ (Поучки 2017: 358). Мада је наведени став изречен у контексту другачијих анализа од оних којима се бави афективна наратологија, сматрамо да је њиме најбоље посведочено како наративна стратегија мења читаочев емотивни одговор на прочитано. Да је Рајкино поступање приказано искључиво из перспективе сарајевске раје и београдског колектива или да приповедач није посветио пажњу епизоди растанка оца и кћери и није је

изнова варирао у другачијем контексту и читаоци би вероватно осећали мржњу, презир, гађење, неразумевање или подсмех који осећају људи у Сарајеву, а не саосећање, емпатију и наклоност.

Једини тренуци у којима читаоци напуштају свој емпатијски одговор, у којима се пробија заштитни зид разумевања и саосећања, јесу епизоде у којима се Госпођица бездушно и снисходљиво опходи према просјацима и према мајци. То су наративни фрагменти у којима етички аспект превазилази афективни, будући да су именоване ситуације толико укорене у колективном бићу као оне које представљају прекорачење, превазилажење дозвољене или подразумеване границе људскости. У читању тих епизода читалац развија негативно конотирано сажаљење, не одобрава Рајкино поступање и не налази оправдање у психолошкој мотивацији траумом. Иако је у психолошким проучавањима уврежена дефиниција трауме која подразумева да је реч о једном од најкомплекснијих психичких механизма узрокованих догађајем или низом догађаја који својом страховитом снагом нарушавају дотадашњи начин поимања света појединца, његов етички и емотивни систем и буде у њему осећај угрожености и беспомоћности (РЕК 1991: 65) и иако због тога не би требало да буде изненађујуће што Радаковићева након трауме очеве смрти више не поседује основне етичке вредности, ипак читаоци праве уступак у овим епизодама и пружају другачији емотивни одговор. Томе несумњиво доприноси и понашање самог приповедача, јер у тим тренуцима приповедно тежиште усмерава ка реакцији самих просјака, њене мајке и околине, ка осликавању њихових размишљања и осећања, а не ка подсећању читаоца на трагични догађај у Рајкином животу који је довео до њене потребе да не дарује просјаке или да мајци ускрати чак и испијање кафе и разговор са рођацима. Очигледно је да приповедач у тим тренуцима заузима став који се рефлектује и на читаоце, а који подразумева да се оцрта на поступања у његовом систему вредности не могу оправдати и мотивисати у позитивном кључу.

Међутим, осим емпатије и повремених сажаљења, гађења и неодобравања Рајкиних поступака, читаоци упознати са Андрићевим приповедним светом осећају и страх, или прецизније бојазан за јунакињу, посебно у епизоди њеног упознавања и новчаног помагања Ратка Ратковића. У тим наративним деоницама препознаје се набој напетости и неизвесности, страховања за јунакињину судбину, зато што она одступа од уобичајених активности и препушта се облицима понашања који јој нису својствени, који су у суштој супротности са њеним мерама штедње и опреза. Довољно је да се читаоци присете пишчеве приповетке „Труп“ у којој Челеби-Хафиз страда онда када одлучи да учини вероватно једино добро дело у своме животу, да неименовану Сиријку поштеди смрти, да јој помогне да преживи, да одступи од свог начела да је потребно уништити све и сваког пред собом. Тада се присећају речи наратора именоване приповетке да „у сваком минуту у животу човјека постоји могућност да човјек погријеши, колико за длаку погријеши, али то је доста за његову смрт и потпуну пропаст“ (Андрић 2012: 209). Мада

Рајка из познанства са Ратком и новчаног покровитељства његових опијања у „Касини“ излази снажнија и одлучнија и читаоци осећају да је бојазан за јунакињу прошла, да је она успела да превазиђе кризу и изнађе решење за ситуацију у којој се била нашла, мисао о могућој грешки остаје у њиховој свести и изнова оживљава током читања завршетка романа. Јунакињина погрешна процена да се у њеном стану налази лопов који узима њен новац јесте грешка која ју је коштала живота, а за читаоце својеврстан сигнал да је страховање за јунакињу било оправдано, што је и повод да изнова активирају емпатијски одговор према прочитаном. Оцртана амплитуда емоција читалаца која варира од првобитне емпатије, саосећања и сажаљења према Рајки, преко емоција мржње, гађења, саблажњавања и чуђења над одређеним облицима њеног понашања до страха и бојазни за њен живот и поновне емпатије због краја њене егзистенције јесте потврда квалитета и умешности одабира наративних техника и стилско-језичких средстава, доказ уметничке вредности и посебности Андрићевог романа *Госпођица*.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић, Марко. На Дрини ћуприја и канон. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева ћуприја*. Грац: Институт за славистику, 2013, 153–166.
- Андрић, Иво. *Госпођица*. Београд: Просвета, 1963.
- Андрић, Иво. *Сабране њриповејке*. Београд: Завод за уџбенике, 2012.
- Белановић, Недељка. *Наративни сенјиментии*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.
- Божич, Снежана. Емпатијско-етички модел читања у настави књижевности. *Књижевна историја* год. 52 бр. 170 (2020): 295–318.
- Вучковић, Радован. *Писац њовори својим делом*. Београд: БИГЗ, 1994.
- Вучковић, Радован. *Велика синџеза о Иви Андрићу*. Београд: Алтера, 2011.
- Димитријевић, Коста. *Иво Андрић*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1981.
- Ђукић Перишић, Жанета. *Писац и њрича*. Нови Сад: Академска књига, 2012.
- Ђукић Перишић, Жанета. *Небо над Београдом – Андрић и њресјоница*. Београд: Вукотић Медиа, 2022.
- Квас, Корнелије. Осећање и мишљење у Андрићевој Госпођици. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 223–236.
- Меић, Перина. Госпођица – кроника једног времена. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 249–272.
- Милолевић, Снежана. Неканонизована другост. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 289–302.
- Милошевић, Никола. *Нејативан јунак*. Београд: Вук Караџић, 1965.
- Павловић, Лепосава Бела. Сећања на Иву Андрића. Жанета Ђукић Перишић (ур.). *Ко је био Иво Андрић (сећања савременика)*. Нови Сад: Академска књига, 2023, 39–62.

- Поучки, Милана. (Не)мужаствена Рајка Радаковић – некад и сад. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 351–388.
- Тошовић, Бранко. Госпођица као простор простора. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 17–96.
- ТИРГЕН, Петер. Роман Госпођица Иве Андрића: психологија, симболика, поређење текста. *Свеске Загужбине Иве Андрића* год. 15, св. 12 (1996): 281–305.
- ФРОЈД, Сигмунд. *Нелагодност у култури*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
- ЦАЦИЋ, Петар. *Иво Андрић: Есеј*. Београд: Завод за уџбенике, 1996.
- HOGAN, Patrick. *Affective Narratology – The Emotional Structure of Stories*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2011.
- KEEN, Suzan. *Empathy and the Novel*. Oxford: University Press, 2007.
- РЕК, Skot Morgan. *Ljudi laži*. Novi Sad: IP Svetovi, 1991.

Maša Petrović

EMOTIONAL LANDSCAPE OF THE IVO ANDRIĆ'S NOVEL THE WOMAN FROM SARAJEVO

Summary

The performed interpretation of Andrić's novel *The Woman from Sarajevo* tended to apply the affective-narratological concept of the emotional landscape, and consequently to emphasize the emotional layers of the text as an essential compositional and narrative aspect of the literary achievement. We shed light on the emotions of the implicit author, discussing the writer's efforts to conceal and creatively transpose personal experience, but also his attitude that the careful reader will find and recognize the writer in every work. Then we established the narrative profile of the novel, trying to figure out what emotions provoke the narrator to tell the story of the unusual heroine Rajka and her unusual life, marked by austerity and material sacrifices. We paid special attention to the interpretation of the emotional profile of the heroes, that is, their manifestations of fear, happiness, love, sadness and hatred, actualized in Andrić's novel. Looking at different emotional manifestations, we aimed to demonstrate the essential dependence of the narrative, motivation and chronotope on the emotions of the narrative instances and the actors themselves. We ended the observation of the novel's emotional landscape by illuminating the readers' emotions and contextualizing empathy as their dominant response to the read text. We emphasized that empathy is particularly interesting because it is directed towards a negative character, marked by stubbornness, a character towards which in real life it would be difficult for us to show understanding and compassion. Finally, the overall goal of our affective-narratological reading of Andrić's novel was not only to look at the emotions of the narrator, characters and readers, but it was an effort to re-examine previous readings of this work, to re-contextualize some insights of earlier

scholars who have as their subject the emotions of the hero and readers, to provide new perspectives in the study of this achievement, but also to contribute to the understanding of affective narratology as a theoretical concept in the interpretation of literary works using a concrete example from Serbian literature.

Keywords: Ivo Andrić, *The Woman from Sarajevo*, affective narratology, emotional landscape, emotions of narrators, heroes and readers.

Мср Маша Петровић
Истраживач сарадник
Институт за српску културу у Лепосавићу
masapetrovic01084@gmail.com

Др Снежана Пасер Илић

ДВОСТРУКА ПРИРОДА ВЕСЕЛИХ ГРОБОВА У ЗБИРЦИ *СЕОСКО ГРОБЉЕ* БРАНКА ЋОПИЋА

Рад проучава збирку песама *Сеоско гробље* која је настала у позној фази Ћопићевог стваралаштва. Песмама приступамо ослањајући се на Бахтинова теоријска разматрања културе карневала. Концепт карневала је у блиској вези са народном културом, чије трагове препознајемо у песмама Ћопићеве збирке. Такође се испитују координате хронотопа, које у значајној мери моделују слику света у песмама. Циљ проучавања песама је да утврдимо најпре у којој мери оне поседују поетичке црте карневала, а потом да ли носе његову семантику. Притом имамо у виду да стихови збирке носе одређен, специфично ћопићевски поглед на свет: манифестно весело, забављачки, а у дубини сетан и дубоко мисаони.

Кључне речи: Сеоско гробље, смрт, карневализација, хронотоп, дијалогичност, гротеска, пародија, хипербола, фолклор.

Да ли је ѿај свей, који се од овоземаљској свейа разликује само ѿ свом врло слабом ексионенѿу, заиста неки 'друкчији' свей? Не, ѿај друѿи свей није айсолуѿно друкчији; он је, дакле, релативно иста (JANKELEVIĆ 2017: 97).

Проучавање песничке збирке Бранка Ћопића *Сеоско гробље* (1978) започињемо уочавањем њене двоструке основе: са једне стране она почива на начелима карневала, а са друге на појединим чиниоцима модела света које познаје српска народна традиција.¹ Песмама приступамо руководећи се Бахтиновим (Михајл Михајлович Бахтин, 1895–1975) књижевно-теоријским ставовима и појмовним апаратом који им припада.

Читајући песме *Сеоској гробља* из угла теорије карневализације, уочавамо кључну координату збирке: као што је карневал алтернативни облик

¹ У монографији о Раблеу Бахтин најпре уочава да је карневалска линија у књижевности присно везана за народне изворе (в. ВАНТИН 1978: 7–9).

стварности, тако је загробна стварност алтернатива овоземаљском животу јунака. У свету Њопићевих песама ишчитавају се карневалски постулати: пародија, хиперболизована телесност, гротеска, амбивалентност, преплет високог и ниског стила, употреба баналног језика улице, вишегласје у коме ниједан глас није доминантан. Овим чиниоцима се у карневалу подрива званични поредак и отвара могућност успостављања другачијег устројства света. Циљ истраживања је да утврди и аргументује постојање наведених елемената теорије карневализације у песмама збирке *Сеоско ђробље*, али и да одговори на питање да ли песме носе смисао карневалског начела у књижевности.

Појам гротескног реализма, поред наведених компоненти, подразумева постојање специфичног односа према времену. Реч је о „*кризним* (курзив М. Бахтин), преломним тренуцима у животу природе, човека, друштва. Тренуци смрти и препорода, смена и обнављања били су у празничном схватању света увек најважнији“ (ВАНТИН 1978: 16). Време је амбивалентно схваћено, што значи да обухвата „и *стјаро* и *ново*, и оно *шћю* *умире* и оно *шћю* *се рађа* и *поочейак* и *крај мейѿаморфозе*“ (курзив ВАНТИН 1978: 33). Време и простор као компоненте хронотопа завређују да буду детаљно представљене, јер је њихов значај у збирци високосемантизован.² Уместо дневног, време је ноћно и поноћно. Уместо куће, насеља или простора свакодневног живота људи, простор представљен у стиховима је изван насеља, отворен, испуњен неживотом – простор гробља. Имамо у виду да карневал подразумева ритуалну инверзију времена и простора, а то је линија коју следи хронотоп *Сеоској ђробља*.

У песмама се не оглашавају они који посеђују гробље него они који борава у њему свој вечни живот. Тиме се активира култ мртвих и загробног живота, који имају упориште у митологији.³ *Гробље* као просторна одредница песама ишчитава се већ из наслова збирке. Атрибут *сеоско* из насловне синтагме усмерава читаочева очекивања у правцу сеоског миљеа, који подразумева блискост, познавање људи који живе у мањој заједници, али и рурално-фолклорни дух. Све епизоде из живота јунака које се у песмама евоцирају у вези су са сеоским амбијентом. Време – касни ноћни сати – корелира са старим веровањем у активност душа након смрти. То је разлог зашто је већина песама збирке испевана из перспективе покојника. У тако

² Потврду за овакав став налазимо у Бахтиновој мисли да чиниоци хронотопа „носе основни смисао који формира суже“ или сликовито: „у њему се конкретизују сижејни догађаји, добијају тело, пуне се крвљу“ (ВАНТИН, *Jedinstvo hronotopa*).

³ Подсећања ради, мисао о загробном трајању сеже у дубоку прошлост: „Гробља су станишта мртвих и постоје упоредо са стаништима живих, осим у друштвима у којима се врши обред спаљивања мртвих (*ritus incineratio*)“ (KRSTIĆ 2010: 414). Гробља чувају култ мртвих, који је утемељен још у праисторијској мисли. Преузело га је хришћанство и модификовало у култ вечног, загробног живота верника. Грађанско друштво наставило је са изградњом споменика у знак сећања на преминуле.

конципираном хронотопу Ћопић је дао слику људског живота, преплетену са историјским временом и смештену у конкретно поднебље.

Летимичан поглед уназад на поље литературе са гробљанском тематиком указује на њену богату предисторију у српској књижевности. Гробље као локус, позадина радње једнако је било подстицајно за писце различитих епоха и различитих књижевних жанрова, те је у складу са тиме тема добијала различиту обраду. Антрополошки песимизам Стеријиних класицистичких стихова *Даворја* (1854) дијаметрално се разликује од остварења са истом темом у књижевности 20. века. У том погледу помињемо лирску прозу *Хроника ђаланацкој ѓробља* Исидоре Секулић (1958), као слику пролазности и смрти, са присенком благог, емпатичног хумора. Поред бројних разлика, поменута дела повезује одсуство загробне визије живота. Приказ постегзистенције са карневалским цртама⁴ појавио се у модерној српској поезији, а неколико година касније и у драми. Проучаваоци су је препознали у остварењима Љубомира Симовића, именујући је линијом *веселих ѓробова*. Та традицијска нит повезује поезију Љубомира Симовића и Бранка Ћопића, песника блиског духа на истом тематском пољу. Несумњиво је да је више књижевних посленика истраживало обраду теме смрти у *Ејиѓафима са каранској ѓробља* (1957), *Словенским елеѓијама* (1958), *Веселим ѓробовима* (1961) и *Шлемовима* (1967) Љубомира Симовића, док је по страни остало изучавање Ћопићевог *Сеоској ѓробља* (1978). Већ је на први поглед јасно да се код обојице може говорити о карневализацији теме смрти.⁵ Притом се у песмама оба аутора активира фолклорна матрица и култ мртвих, а све бива постављено у реалистичке оквире.

Још ћемо поменути да је тема загробне егзистенције реализована у више драма: у виду паралелности светова⁶ (нпр. Љубомир Симовић *Хасанаѓиница* (1973) и *Чудо у Шарѓану* (1975); Душан Ковачевић *Сабирни ценѓар* (1981)), или се читав догађај одвија на ономе свету (Синиша Ковачевић *Срѓска драма* (1994)). У ѓима је живот на оној страни рефлекс оностраног смисла или бесмисла, што је препознатљив моменат у сагледавању слике света *Сеоској ѓробља*. У песмама Ћопићеве збирке умрли настављају своје животе не губећи земаљске особине, не међајући међусобне односе и навике, које су им

⁴ Постегзистенција са цртама „карневалске неофицијелности, која разбија устаљене друштвене хијерархије” (BUŽIŃSKA – MARKOVSKI 2009: 170) није јединствена појава у српској књижевности. Ако зађемо дубље у књижевноисторијску прошлост, видећемо да је појава смрти која се смеје, тј. хуморно представљање смрти, проистекла из карневалске концепције света на којој се темељи једна линија светске књижевности – она која опева веселе мртваце, а чијим се „заштитним знаком” (RKT 2007: 194) сматра први модерни француски песник Франсоа Вијон.

⁵ Занимљиво је да се карневализација теме смрти у нашој књижевности јавља у доба постструктурализма, а то је у европским оквирима време реактуелизације Бахтинове мисли у теоријским ставовима Јулије Кристеве (теорија интертекстуалности).

⁶ Паралелност светова је моменат који је реактуелизовала модерна српска драма, а општепознато је да има упориште у фолклорном поимању стварности.

остале из овострани егзистенције. Доброта, честитост, радиноћ, скромност, сусрећу се са лукавством, подвалцијском препреденошћу, раскалашношћу. Из судара тих супротности извире смех, истина, с присенком туге и трагике, јер су песме дубоко укорене у реалност и логички засноване.

Радња Ћопићеве збирке је у потпуности смештена на *онај* свет. У песмама је представљен есхатолошки простор у коме мртве душе настављају свој живот, по моделу пређашњег. Чак се код појединих јунака манифестује осећање повећане виталности, преинтензивног живота после живота, чиме се релативизују све официјелне границе. На споју смеха и туге, живота и неживота, почивају ове вишеструко амбивалентне песме. Коначно, амбиваленција као карневалска стратегија јесте израз сазнања о „дијалектичности људске свести и понашања, али и израз свести да се потпуна и целовита слика може обликовати само ако се релативизују све границе, ако се различити садржаји и тонови доведу у близак контакт” (Richter 2018: 247).

Вишегласје је компонента Бахтинове теорије која завређује пуну пажњу када се говори о песмама *Сеоској гробља*. Хетероглосија подразумева смењивање различитих погледа на свет који су у непрекидној интеракцији и дијалогу. Дијалогичност романа Достојевског се остварује кроз два вида дијалога: „спољни, композицијски изражен дијалог” и „унутрашњи дијалог” (ВАНТИН 2000: 252). У песмама Ћопићеве збирке спољни дијалог се рефлектује у виду умножених лирских гласова. Суочени смо са чињеницом да је глас традиционалног субјекта „детронизован” и „децентрализован” те да је тај моменат постао покретач „себи неспутане песничке имажинације” (ВРАЈОВИЋ 2000: 275). Поред децентрираног лирског субјекта у песмама збирке оглашава се више лирских идентитета, тачније више *самосвесних субјеката*. Реч је о неколико *исказних Ја*, од којих ће свако исказати по једно лице људскости.

Глас говорног субјекта кога смо назвали детронизованим, јавља се у уводу (и епилогу) једног броја песама и обележен је извесним (пред)знањем. Он је објективан, представљачки и упућивачки – саопштава чији је гроб, где је позициониран у гробљу, коментарише неки аспект покојникове личности или даје одреднице простора и времена на које се појединачна песма односи. Његова позиција је пролошка. На једном месту себе профилише као припадника сеоског миљеа, чији су део били и покојници за живота. Но, ни тада не користи традиционално прво лице једине (Ја форму), већ множински облик Ми. Чини се да је Ћопић избегавао креирање личног становишта,⁷ желећи да изрази мисли и тежње које су универзалне, што је индиција да се ради о респектабилној ауторовој артистичкој самосвести (уп.

⁷ Не инсистирамо овде на ауторовој претераној артифицијелности у правцу ишчежућа чврстог говорног становишта, одн. традиционалног лирског субјекта у првом лицу, будући да се слажемо са бројном литературом која се руководи становиштем да „исходишна тачка песниковог стварања увек јесте животна искуство као персонални доживљај или разумевање других људи” (Вилхелм Дилтај, *Искусство и поезија*, према ВРАЈОВИЋ 2000: 272).

БРАЈОВИЋ 2000: 270–281). Овај глас поседује два недвосмислено различита говорна регистра: један је хуморно-иронични, када профил јунака песме то дозвољава, односно када је прикладно (нпр., када у песми „Лопов Микаило“ коментарише јунака, препреденог сеоског лопова апелативним исказом: „не дај нам, боже, да се повампири“)⁸ (17). Други је пијетистички и наглашено лирски регистар (нпр., када на крају песме „Пољар Јован“ упућује благослов том „тужном работнику“, или када пева о детету кратког животног даха и његовој неутешној мајци у песми „Безимени младенац“).

Остали гласови од којих се склапа збирка јасно су профилисани првим граматичким лицем (Ја форма) и индивидуалним одликама, те их с пуним правом можемо назвати *лирским акћерима*. Они носе обележје индивидуализоване субјективности док приповедају сопствене животне приче. То су самоисповедни гласови који проговарају из своје загробне садашњости и у једном кругу песама се јављају као једини глас („Момак и по“, „Ђукан с лулицом“, „Полицајац Тодор“, „Весела женица“). Понекад јунаково исповедање подразумева имплицитног слушаоца, кога он апострофира (нпр. јунакиња песме „Весела женица“), а понекад се у песми одвија имагинарни онострани дијалог (фиктивно обраћање у коме је познат адресант – полицајац Тодор и адресат кога он апострофира – лопов Микаило, у песми „Полицајац Тодор“). Практично, разлика међу поменутиим гласовима је у *исказним ѱерсијекћивама* (што се именује и синтагмом *ћачка ћледићћиа*), које добијају на значају у проучавању дела модерне уметности. Закључујемо да је композиција збирке полифона јер се мозаички склапа од многобројних гласова.⁹

Поједине песме *Сеоскоћ ћробља* („Момак и по“, „Ђукан с лулицом“, „Рудар из Минесоте“) носе семантику и функцију жанра епитафа, али не и његову синтаксику будући да епитафи теже краткоћи израза. Читају се као надгробни натписи, који сажимају живот почившег склопљен од најбитнијих момената. Песме почињу у традиционалном духу епитафике, отварајући се као натпис на гробу: „Овдје, под овим каменом, / [...] / почивам ти ја, роде мој” (7); „И ево ти мене, у гробљу сеоском, / уз камену међу лежим” (9); „Овдје почива Радекић Илија” (11). Након таквог увода следе стихови који представљају врсту опроштајног говора „који може бити *свечан и званичан* или *неконвенционалан, џаљив*, па и неозбиљан“ (RKT 2007: 194; курзив С. П. И.).

⁸ Сви наводи из збирке биће обележени бројем стране у загради према издању: Бранко Ћопић *Сеоско ћробље*, Београд, Просвета, 1978.

⁹ Поезија првих послератних година, а то је време када је и Ћопић стварао своје песме с темом рата, између осталог, одликује се преовладавањем фигуре говора, те је стога Александар Петров (Петров 1975: 1) назива „поезија директне комуникације”. То значи да у њој преовлађују фигуре говора: обраћања, питања, паралелизми, синтаксичке инверзије. Петров додаје да је композиција тадашњих песама препознатљива – „блиска говорничким образцима (градација с ефектном поентом на крају...), честа употреба реченица у првом лицу множине, као и ’ти’ реченице” (Петров 1975: 2). У речима Петрова ишчитавамо стилске одлике песама *Сеоскоћ ћробља*, које су иначе биле својствене и Ћопићевом кругу песама са темом НОБ-а.

Ћопићеви надгробници у стиху баштине обе варијанте: једну одликују озбиљне, дубоке медитације о животу, а другу разуздани хумор.

Песма којом се отвара збирка, насловљена „Момак и по“, у целини је испевана у првом лицу, исповедним тоном. Почетни стихови варирају уводну формулу карактеристичну за почетак текста на стећцима, којом се именује онај ко лежи под њиме. За њу се везује „често формула којом се истовремено одређује место стећка и друштвени положај покојника“ (ЋОЛОВИЋ 2000: 28–29): „... под овим каменом, / згрудваним, црним, убојитим / почивам ти ја, роде мој, / Станиша Зобеница, Тодоров“ (7). Неугледни гробни камен (*згрудван, црни, убојић*) имплицира да је покојник скромног друштвеног положаја, човек из народа. Након наративног увода који, како смо показали, следи епитафску традицију, следи специфична тековина наше епитафске традиције: оглашавање покојника у улози говорника, односно „активног“ учесника загробне комуникације, који се обраћа живима (Исто: 37). Када покојник узме реч, дешава се обрт у виду хуморног аутопортретисања које почива на гротескним сликама. Исповеда се „момчина и по“ изричући шаљиве опаске на рачун своје преобилне телесности („да у кући коло заиграм,¹⁰ / у подрум бих, ципом, пропао“) (7). Хиперболизација тела обележава гротескну слику, у којој је таква преобилност позитивно означена. Ни свето притом не бива изузето из хиперболизовано-карикатуралног приказа („Док је мене, једног бог стабанао, / два добра момка, јадан покварио) (7). Јунак свој прохујали живот сагледава маркирајући места која обележавају егзистенцију човека из народа: „за плугом“, „над мотиком“, „у колу“, „на прелу“, „код врућа котла ракијскога“ (7). Време у коме је живео и погинуо је реални догађај из Другог светског рата, у чему се огледа уплив реалистичке компоненте која указује на спој реализма и гротеске у песми. Са оне стране проговара у стилу дубоке филозофије стећака, износећи своје схватање животне есенције: не тражи сажаљење јер је живот лепо и садржајно проживео, те га задовољством испуњава што почива у сопственој, „милој и благородној“ (8) земљи. Када се учини да се исповест јунака усмерила ка патосу, уноси се обрт у шаљивом духу: „а богами, и људски се намакљао, / кад мрка крвца на очи падне / и свака рјечца сикиру потеже“ (8). Из завршне слике избија нагонска, хировита природа човека из народа.

Исповест говорног субјекта је у дијалекту. Служи се он народним говором, елиптичним реченицама, благословом. У основи стилистичког обликовања песме налазе се још и апострофа, хипербола, хумор и аутоиронија. Побројаним средствима се постиже хумористична самокарактеризација. Песма се завршава мотивом завичајног неба и загледаношћу јунака у њега, што потврђује да је Ћопић поседовао танани осећај за однос човек-природа. Оваквом сликом на крају стихови се наглашено лиризују и боје топлом емоцијом.

Песма „Ђукан с лулицом“ је структурно блиска претходној. Говорни субјект у првом лицу проговара из своје постморталне садашњости, ретро-

¹⁰ Не треба заборавити да су игра и смеховно начело у основи карневала.

спективно износи прошли живот евоцирајући карактеристичне догађаје, да би се на крају поново вратио у садашњост обележену неживотом. Ђукан је за живота био неугледан („вазда чулав и необријан”) и незахтеван („никоме од штете, / на сваког се насмијем”, „гурао ме јачи и нејачи, / [...] / чак ме ни жена бендала није”) (10). У складу с тим је његова периферна позиција на гробљу („у гробљу сеоском, / уз камену међу лежим, / при дрењини квр-гавој, / која ми ни хлада дати не може”) (9) и изглед гроба (ево ме и сад, / под могилом неугледном”) (10). Етички је примерено поређење јунака са „блаженим Акакијем”, хришћанским страдалником, оличењем незлобиво-сти и трпеливости који је за то награђен бесмртношћу, али је веселом, народском духу збирке ближе банално пословичко поређење са сликом из сеоског амбијента („отворио срце к’о стругу на тору”) (9), којим се хумором боји приказ Ђукине благе нарави. Његов лик обележава присност, фамили-јарност својствена човеку из народа, када се с оне стране живота обраћа свом имагинарном слушаоцу: „Ето тако, куме” (10). Детаљ да покојник на-ставља активности које је имао на овом свету („под могилом неугледном, / још увијек потезем из луле гараве”) (10), указује на народни обичај сахра-њивања са предметима које је почивши користио за живота. Песма се завр-шава погледом јунака који из своје позиције испод могиле гледа у „вјечите” облаке док путују широким небом. Овај поступак онеобичене, окренуте перспективе човека у дослуху је са поетичким поступком изокретања тела који је својствен култури карневала (в. Вантин 1978: 388).

Песма *Рудар из Минесоте* позајмила је уводну и финалну формулу средњовековних стећака¹¹ („Овдје почива Радекић Илија“ (11) и „Путнике незнани, застани крај мене“ (12)). Средишњи део развија социјални моменат у сликама несрећног живота послератних емиграната у Америку („пуста бајка, Америка”) (11), који су се у родну земљу вратили оболели, несрећни, неостварених снова, да у родном крају буду сахрањени. Песма има паралелу у стећцима који чувају од заборава слику једног историјског доба, преломље-ну кроз субјективну визуру исповедног субјекта. Лирски јунак у својој ис-повести клеше речи о животу, резимирајући га и тражећи његову суштину.

Две песме *Сеоској гробља* се тематски надовезују на Ћопићеве родољубиве песме, настале у току и непосредно након Другог светског рата.¹² У њима препознајемо значајне одреднице песама са темом ослободилачке борбе: „полазе по правилу од неког стварног догађаја, у њима има доста на-рације, ликова, ратне атмосфере. ... Њихова је вредност претежно евокативна; оне су песнички спомен славних дана борбе и страдања” (Деретић 1983: 612).

¹¹ Стећци су нарочито привукли пажњу појединих песника с простора БиХ, те су, узимајући записе у камену као узор за своје дело, стварали „песме као језички стећак” (Петров 1975: 34), нпр. песма *Стећак* Скендера Куленовића или пак збирка *Камени сјава* Мака Диздара.

¹² Наводимо само Ћопићеве за овај рад релевантне збирке с ратном тематиком: *Опје-но рађање домовине* (1944), *Рајничко гробље* (1947).

„Крајишке делије“ и „Споменик јунаку“ су песме *Сеоској љубља* посвећене херојима Другог светског рата. Након уводне дескрипције о положају масовних гробова у првој, односно кенотафа борца Гојка у другој песми, следе подаци о војној јединици, њеним борбеним акцијама и месту погибије – што је потврђени манир на надгробницима и крајпуташима подигнутим војницима погинулим у ратовима (в. Соловић 2000: 33). Потом песнички субјект у улози пошиљаоца поруке прелази у тужбалички манир обраћања покојницима. Тужбаличка схема комуникације се реализује низањем карактеристичних мотива: мотив прекинуте младости, мотив родитељске жалости („мајке вас траже пустом несаницом”) (14), мотив празнине коју је покојник оставио за собом („сама код оваца, / тугује тугу цура уцвијељена”) (15). Није изостао ни тужбалички позив покојницима да устану. Песме садрже спецификум тужбалице за палим војником – похвалу покојнику развијену описима његових подвига: „Под њима још тутњи дрвена ћуприја, / из Прекоуња прате их рафали / под звучним сводом топовских граната” (13) и „Над вама, високо, крилом трепти шева, / под небом носи пјесме о Бихаћу / лепеће барјак вашег јуриша” (14). Похвала кулминира стихом „легли сте у сан свакога дјечака” (14), којим се ова песма прикључује линији светлих гробова српске књижевности. Интертекстуално прожимање ове две мотивски и формално сличне песме постигнуто је загробним сусретом и комуникацијом јунака: у месечној ноћи, сен ратника Гојка долази „на ноћно сијело” код крајишких ратника и читаве ноћи „чета делија тихо разговара” (16). Посело на ономе свету траје „до пијетлова раних” (16), што додатно указује да сусрет није од овога света. Поред комуникације тужбаличког типа која је спроведена у песмама, запажамо да се и између ове две творевине јавила специфична међутекстуална комуникација.

„Лопов Микаило“ и „Полицајац Тодор“ су песме које иду у пару. Дијалогске су у смислу постојања интерперсоналне комуникације међу њиховим јунацима. Судбина је нераскидиво везала лопова и полицајца. Они су и на оном свету остали нераздвојни (метафорично појашњено: „двојници уклет”, „десно” и „лијево крило”) (19), комшије јер су положени „на корак даљине” (19). Може се рећи да као такви наликују на Бахтинов „типичан народно-празнички карневалски *комичан ѝар* заснован на контрастима” (курзив ВАНТИН 1978: 217–218).

Песма „Полицајац Тодор“ у целости испевана јунаковим гласом исповедног је карактера. Њен јунак је и на оном свету наставио овоземаљску дужност: ослушкује шта ради лопов Микаило у ноћи, питајући се да ли га „мјесец у лоповлук мами” (19). Прелазак на онај свет ослободио га је, избрисао сваку дистанцу међу њима, те му се полицајац у директном обраћању исповеда: „Чуј, Микаило, да ти нешто кажем, / да чујеш и то што нијеси знао, / гонио сам те упорно, крвнички, / а ипак, често, било ми те жао” (20), релативизујући при томе земаљску правду: „зар је увијек тако, да су криви они / које полиција сустопице гони?” (20). Будући да су обојица ступили у вечни живот, полицајац позива лопова да бар тамо склопе мир „на дугу стазу,

честито, комшијски, / [...] / Пружи ми, побро, руке обадвије, / за помирење никад касно није” (20). Песму завршава децентрирани субјект, посредујући изјаву ретких пролазника која носи пословичну мудрост: „свој, видиш, никад не оставља свога” (20).

Песма *Лопов Микаило* је испевана у другачијем тоналитету. На то указује одабир речи већ у првим стиховима: лопов Микаило је из визуре говорне инстанце „положара”, „јајара пуста”, онај „што цијеле ноћи по селу плијеви”, да би уводни сегмент завршио ироничном молбом упућеном Вишњем: „не дај нам, боже, да се повампири” (17). Употребом вербалне формуле против демона лирски наратор врши отклон од јунака песме и тиме успоставља ироничну дистанцу. Песма се наставља у истом духу када реч буде узео њен јунак, заправо антијунак, да прозбори с оне стране света. Тада његова исповест поприма комичну димензију: он се хвали за живота почињеним неподопштинама, а све прати скаредним гестовима („надмудрио сам и псе и жандаре, / лугаре, пољаре, домаћине старе, / свима им шипак”) (17). Депатетизацију смрти прати десакрализација: „звали ме Мићо, Миџор, Микаило, / Арханђел-Михајла имењак у мраку“ (17), те се јунак стога нада наклоности свеца кад дође време за то („па кад дође да се душа вагне, / нек светац прижмири на окце лијево,¹³ / нек буде при руци своје имењаку”) (18). Лопов Микаило своју комичну исповест завршава пародијом епског узуса да песма прати само велике јунаке, будући да је и њега учинила бесмртним („док пјесма живи, бићу и ја жив”) (18).

Ваља се вратити на почетак ове песме која почиње оним чиме се песма *Полицајац Тодор* завршава – а то је наративни увод говорног субјекта који на овом месту даје назнаке своје персоналности. Проговара у множини, инклузивним конструкцијама: „оде *нам* лопов...”, „не дај *нам*, боже...” (17, курзив С. П. И.) и одређује себе као припадника сеоског миљеа. Може се закључити да он нема повлашћени положај, његов глас је само један међу, Бахтиновом терминологијом речено, туђим гласовима, који су једнаковредни. Моменат када тај говорни субјект препусти своје место лирском јунаку Микаилу садржи драмски импулс, јер после њега следи перформативна исповест (анти)јунака, о којој је било речи.

Смисао ових двеју песама успоставља се у релационом односу који оне остварују, односу „међусубјекатске комуникације” и „пресеку две свести” (BUŽINJSKA – MARKOVIĆ 2009: 174), практично, на укрштају два животна хоризонта. За ове две песме може се рећи да су у највећој могућој мери дијалогичне, будући да се међу њиховим јунацима јавила особена комуникација. Песме су у склопу збирке позициониране једна иза друге, што је „олакшало” да се између њихових јунака поведе тобожњи дијалог.¹⁴

¹³ Лево око овде носи функцију леве стране, која у традицији јесте слабија од десне и тиме подложна греху.

¹⁴ Овде не говоримо о дијалогичности лирских остварења у смислу интертекстуалности, јер не постоји заједнички интекст, нити је реч о експлицитној, имплицитној или аутоинтертекстуалној дијалогичности (према терминологији ORAĆ-TOLIĆ 1990: 13).

„Весела женица“ је, из угла поетике старих епитафа, пошиљалац поруке у истоименој песми. Тиме се завршава свака даља сличност са епитафима. Јунакиња песме је по духу блиска лопову Микаилу. Логика изокренутости принцип је на коме почива песма о њој. Уместо идеализованог приказивања патријархалне жене са села (смерна, чуварица куће, у сенци супруга), у стиховима је насликан њен пародични пандан.

Песма је у целости испевана у првом лицу, из перспективе јунакиње. Она проговара да посведочи о својој земаљској прошлости и, на крају, о очекиваној небеској будућности. Из загробне садашњости најпре реминисцира свој прошли живот. Њену својеврсну исповест одликује антипонашање. Размеће се „квалитетима“ који су је красили за живота: „била сам женска, / ћуста¹⁵ и на гласу” (25), скрећући приказ на зону сексуалности: „било ме, богме, и горе и доље, / да прихвате момци, очи да напасу” (25). Њено комично самопортретисање носи типичну карактеристику карневалског устројства света – преовладавање материјално-телесног начела. Подсећања ради, оно се јавило и у песми *Момак и њо* у слици предимензиониране телесне снаге јунака, али је овде исти принцип наглашенији тиме што се хиперболизована женска телесност преплела са претераном чулношћу. „У гротескном реализму материјално-телесна стихија је дубоко *позитивно* начело”, и зато је „телесно тако грандиозно, преувеличано, неизмерно” и то преувеличавање има „позитиван, афирмативан карактер” (ВАНТИН 1978: 27). Њено самопортретисање носи доминантно еротску димензију. У складу са својом первертираном духовношћу, весела женица се хвали бројним љубавним авантурама које су блиске блудничењу: „било ме свуда, у јарку, крај воде, / гдје год је с погледа, правила сам логу¹⁶, / за млада, зрела, путника, комшију, / газди и трговцу, чобану убогу. / Мила сам била и учи и ђаку, / пречасном попу, Пери црквењаку” (25). Аутопортретисање потпуно следи изокренуту логику: уместо да њу буде стид, муж је одвраћао очи од њене „пусте женске беспослице” (25). Кулминација самоафирмације наступа када весела женица Бога узима у сопствену одбрану: „мислите, ваљда да је богу криво? / Ако је каил да се на ме љути, / зашто ме је онда овако дарив’о?” (26). Њен хедонизам, не само сексуални него и животни, прелива се на све и налази своју паралелу у поређењу са природом: „никад се нисам сестримила с тугом, / и кад је плусак, ја свијетлим дугом” (26). За њу не постоји света инстанца, па док у истом животворном нагону приводи крају своју исповест светитеља назива чичом: „пред светим Петром нећу да се збуним, / сама ћу из руку да му узмем кључе, / ако се нешто чича узјогун” (26). Снижавање светог нема духовну подлогу, изостаје моменат богохуљења, јер је карневалско време „утопијско царство универзалности, слободе, једнакости и благостања”

¹⁵ Ћуст, adj. види чувст – као поносит (RJA 1884–1886: 157). Чуст, adj. крепак, поносит, superbis; тур. Чўст, тачан, брз (Исто, 103).

¹⁶ Лога – јазбина, легло. Место јунакињиних љубавних састанака названо је логом, чиме се додатно акцентује њена нагонска природа.

(ВАНТИН 1978: 16). Коначно, онострану егзистенцију планира да настави у истом духу, што потврђује ироничним коментаром: „та ваљда горе нису, листом, свеци” (26).

Весела женица поседује народски, раскалашни дух, којим изражава виталистички порив за подривањем овешталих представа. Њено апострофирање потенцијалних саблажњених слушаца те особене исповести („Шта је, богомољци, шта то шапућете”) (26) заправо посредује хуморан, ругалачки поглед на свет и уноси додатну смисаону блискост ове поезије карневалској култури и њеном ведром оптимизму. Она им се обраћа провокативно и подругљиво, потенцирајући њихову канонску честитост и лицемерје (не говоре гласно него шапућу, за разлику од ње која стоји иза сваке своје гласно изговорене речи). У ослобођеном и разузданом духу, који наликује ренесансном, она раскрива „богомољце”, поборнике крутих норми традиционалног етоса. Њена исповест је субверзивна и због тога наилази на такав одјек. Глас веселе женице је усклик бића ослобођеног стега, које је ренесансном човеку наметао средњи век, а њу је у стеге оковала скучена сеоска средина. Јунакиња није хероина, идеал жене из сеоског миљеа. Она је људски порочна, породично грешна и дионизијски опијена животом.

Стихови *Веселе женице* потврђују став да су смрт, еротика и смех субверзивно тројство са дугом предисторијом. Примећено је да смрт и секс асоцирају једно на друго, јер оба представљају раскид са рационалним принципом (в. Шаровић 2018: 186). Смех је „везан за најниже делове човека” (РЕКИЋ 2012: 73), будући да се „људи увек смеју ономе што није пристojно (непристойне радње и речи) што је ласцивно, недостојно, коначно и вулгарно” (Исто: 77). На крају, важно је напоменути да се и у фолклору јављао смех повезан са смрћу. Такав смех је „не само знак доброг расположења, већ је то и *најјача манифестација живога*” (курзив ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 303). Бројним примерима из фолклорне грађе Чајкановић аргументује да смех „наговештава повратак у живот” (1994: 310).

Говор јунакиње је близак ономе што Бахтин назива улични говор. Његове одлике су слобода, отвореност и фамилијарност према табуисаним садржајима. Циљ таквог говора је да оствари комички ефекат. Он је амбивалентан: потврђује (себе) и негира (пуританце, моралисте).¹⁷ Јунакињина исповест потврђује живот у његовој безрезервној природности и прокламује његов истоветан наставак на оном свету. По схватању примитивног човека, појединац „после смрти *продужује*, на неки начин, живот којим је живео на земљи, и има не само исте потребе и прохтеве него и исти облик и снагу ...” (курзив ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 297–298). Отуда не чуди када јунакиња најави да ће на оном свету водити наглашено виталистички живот. Тиме

¹⁷ Њен говор припада ономе што је Бахтин означио као „тип карневалско-уличног слободног обраћања” (ВАНТИН 1978: 24). Као посебну одлику тог говора навео је „псовке-срамсловља упућене божанствима” (Исто, 24). „Те су псовке-срамсловља биле амбивалентне: рушећи и уништавајући, оне су истовремено препорађале и обнављале” (Исто, 24).

укида коначност и усмерава се ка вечној будућности. Није сувишно да нагласимо да је управо карневал празник преображаја, метаморфоза, смењивања, усмерен против сваког завршетка и краја.

Именовање јунакиње је такође вођено карневалском логиком изокретања, па се јавља еуфемистичко именовање жене више него слободне природе (уместо да је назове *курва* песник ју је именовао *весела женица*). Тако се испод еуфемизма крије неизговорени али подразумевани пежоратив, па се карневалски хумор обликује и на равни песничког језика. Циљ је постигнут: мотив непристојности прелази у раван прихватљивости, друштвене коректности.

Ћопићеве песме овог круга задржале су јединство карневалске форме и карневалског значења.¹⁸ Отуда претерана телесност, хиперболисана чулност у песмама фигурирају као обележја позитивног, обновитељског начела. Атмосфера песама је доследно карневалски весела, афирмативна и позитивна.

Збирка *Сеоско ђробље* садржи и други, бројем мањи круг песама које својим тоном сасвим одударају од исповести веселих покојника. Оне нису подлегле комичној обради теме смрти, напротив, остале су на супротној страни од хумористичког ефекта. То су дирљиве, сетне песме које доносе судбине честитих, напаћених и скрајнутих појединаца.

У песми „Пољар Јован“ множински субјекат слика судбину насловног јунака. У уводним стиховима се тај субјекат ближе профилише, одређујући себе као човека из сеоског миљеа који је учествовао у посмртном опремању покојника („чобански штап смо са њим укопали“) (23). Закопавање предмета је рефлекс српске претхришћанске традиције и део обредне праксе да се са покојником положи средство које му је служило за рад. Пољар је сахрањен „у ћошку гробља, да ником не смета“ (23), што је потпуно у складу са периферном друштвеном улогом коју је имао за живота тај „тужни работник“ (23). Помињање Кумове сламе у којој пољар на ноћном небу тражи залутало коњче има хтонску симболику и асоцира на пут којим душе одлазе на онај свет. Лирски глас се још једном потврђује као човек из народа када на крају песме упути благослов том благодатном човеку („Просто ти било, Јоване пољару“) (24), благосиљајући и његову вечну кућу („И најзад, ево, своју кућу нађе, / [...] љетња је зора сребром посребрила“) (24).

У погледу перспективе казивања, две песме овог круга; „Школски по дворник“ и „Безимени младенац“, испеване су без персонализоване исказне истанце, те спадају у онај тип песама „које се наизглед казују саме, тј. граматички и исказно су обликоване безлично, у граматичком трећем лицу једнине“ (БРАЈОВИЋ 2022: 92). Заједнички су им наглашено лирски сижери, којима се представљају анђеоски чисте и дубоко трагичне судбине.

¹⁸ Модерна поезија, на пример, није нужно следила то јединство, о томе в. Делић 2009 и Владушић 2018.

Објективно интониран лирски глас песме „Школски подворник“ се на моменте приближава ономе што у прози називамо свезнајућим приповедачем, будући да зна и казује емоције и наде јунака који борави „испод младе траве“ (28). Стихови сликају чежњом обележени живот осећајног, неприметног „сирка“ Јелисија, који и на оном свету наставља да проживљава своју неостварену, тајну и неодболовану љубавну чежњу према „плавој учитељки“ (27).

Безимени младенац из истоимене песме је позициониран ван гробља („у папрати, за оградом гробља, / у земљи непосвећеној“) (29), јер је традиција тако налагала за некрштене душе. Малишан је остао без имена и гробног обележја. Чиста деџа душа завређује посебан третман, те је у складу с тим и бирана лексика: безимени „младенац“ мајци „свену на рукама“ (29). У ноћном тренутку који песма фиксира ни мајка није биће од овога света. Она је „сјен-дјевојка“ која лута под месечином тражећи га и дајући му најлепша, семантиком бременита имена: Милош, Мића, Милан, Сретен. Надевањем имена мајка суштински врши обред крштења – неопходан да би се душа смирила и везала за онострано – чиме исправља неправду која је детету нанета због родитељског греха („Роди га, у гријеху, мајчица дјевојка / и већ трећег дана покопа га, сама“) (29). Наизглед парадоксално, крштење се врши после смрти, што иде у прилог нашој тврдњи да је у песмама збирке смрт само фаза, а не коначност. Бројни фолклорни елементи асоцирани су у стиховима песме, те у том смислу помињемо и фолклорни топос царског друма („Сретене, срећо у мајке највећа, / кад ћу те срести на друму цареву?“) (30), којим би дечак ходио да је дорастао до војне обавезе, тј. преласка у статус мушкарца, који је још један прелазни обред у животу мушкарца у традицији. Очито је да ова песма има богату обредно-обичајну подлогу. Стихови којима се у песму уводи тужбалички глас мајке док дозива своје дете боје песму наглашено породичном емоцијом.

Истраживање песама збирке *Сеоско ђробље* показало је да дело има формално-стилске елементе карневалске традиције: високосемантизован хронотоп, хетероглосију, изокренуту слику света, доминацију материјално-телесног начела над духовним. Још је важније рећи да збирка поседује и суштинске, смисаоне елементе које носи слика света у карневалу: да снижавање предмета (овде централне теме – смрти) представља синтезу умирања и рађања, негације и афирмације.¹⁹ „Доле“ се, према Бахтину, „увек зачиње“ (ВАНТИН 1978: 30). Дословно је реч о доњем делу човечјег тела (гениталије), а метафорично „доле“ означава земљу, родитељицу у којој се зачиње нови живот и он се код Топића огледа у постморталној егзистенцији.

Филозофија карневала је у основи збирке. У *Сеоском ђробљу* смрт није неопозив крај већ прелазак у један нови (не)живот, који носи смисао, дубину,

¹⁹ „Снижавање овде значи спуштање на земљу, сједињавање с њом, као с начелом које је истовремено и начело апсорбовања и начело рађања: снижавајући, сахрањује се и сеје истовремено, усмђује се да би се омогућило поновно боље и веће рађање“ (ВАНТИН 1978: 29).

узвишеност или комику, у складу са природом и карактером јунака. Смрт је у песмама насликана у складу са представом коју је народ имао о свету с оне стране: да је егзистенција на земљи само фаза, пут ка оностраном; да смрт преводи човека у другу, мирнију (пост)егзистенцију.

Оваквим представљањем смрти Ћопић практично пориче њену коначност, јер поред живота у правом смислу, постоји и живот на другом свету. Корени таквог односа према смрти почивају у нашој традиционалној култури, у њеном схватању гроба као „вечне куће”, будући да се за сваког мртвог прави само једном и с намером да траје вечно (в. Детелић – Делић 2014: 110). Умрли јунак *Сеоској љубље* заиста „живи” у свом гробу, лежи док гледа у небо, „потеже” из луле, учествује у комуникацији која се одвија у песмама. Рефлекс таквог односа према смрти препознаје се на средњовековним стећцима и тужбаличким текстовима. Тако су се песме *Сеоској љубље* нашле у функцији преносиоца и чувара различитих слојева народне традиције.

У целини посматрано, збирка је преплет дубоке егзистенцијалне трагике, с једне стране, и комичних, готово раблеовских сцена, с друге стране. Вишеструко је амбивалентна. Није претегла ниједна крајност. Патетика ублажава и каналише комику, да се она не прелије у разузданост и ласцивност. Све то изведено је са мером и вођено ауторовом трезвеношћу.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Владушић, Слободан. Смисао карневализације код Раблеа и Љубомира Симовића. Љиљана Јухас Георгиевска (ур.). *Карневализација у српској књижевности*. 47. научни састај слависта у Вукове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2018, 359–367.
- Детелић, Мирјана И., Лидија Д. Делић. Вечна кућа у усменој епизи. Бошко Сувајцић, Бранко Златковић (ур.). *Промишљања традиције. Фолклорна и лијерарна истраживања. Зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 105–126.
- Делић, Лидија. Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића. *Летопис Мајинце српске* 484/4 (2009): 478–487.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Ћопић, Бранко. *Сеоско љубље*, Београд: Просвета, 1978.
- Чалкановић, Веселин. Магични смеј. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије, књига прва. Војислав Ђурић (прир.). Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон, 1994, 292–314.
- Шаровић, Марија. *Вештина. Културно-историјски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018.
- ВАНТИН, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.

- BAHTIN, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Zepter Book World, 2000.
- BAHTIN, Mihail. *Jedinstvo hronotopa*. <Bahtin-Jedinstvo%20hronotopa.%20Polja.pdf> 9.6.2025.
- BRAJOVIĆ, Tihomir. „Mrsko Ja” ili Decentrirani subjekt kao poluga imaginacije. *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000: 270–281.
- BRAJOVIĆ, Tihomir. *Tumačenje lirske pesme. Od teorije do interpretativne prakse*. Novi Sad: Akademsko knjižica, 2022.
- BUŽINSKA, Ana, Mihal Pavel MARKOVSKI. *Književne teorije XX veka*. Prevela Ivana Đokić-Saunders. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- ČOLOVIĆ, Ivan. *Divlja književnost. Etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: Čigoja štampa, 2000.
- JANKELEVIĆ, Vladimir. *Smrt*. Preveo Veljko Nikitović. Beograd: Orion Art, 2017.
- KRSTIĆ, Branislav. *Spomenička baština svjedočanstvo i budućnost prošlosti. Tematska enciklopedija*. Sarajevo – Beograd – Zagreb: Synopsis – Službeni glasnik – Synopsis, 2010.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- PERIŠIĆ, Igor. *Uvod u teorije smeha. Kratak pregled teorija smeha od Platona do Propa*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- PETROV, Aleksandar. Poezija jugoslovenskih naroda 1945–1975. Tokovi i opredeljenja. *Delo: književni časopis XXI/1 (1975): 1–64*.
- RICHTER, Angela. Лудорија у приповедању? Карневалескне конфигурације код Боре Ћосића. Љиљана Јухас Георгиевска (ур.). *Карневализација у српској књижевности*. 47. научни састај слависта у Букове дане. Београд: Међународни славистички центар, 2018, 245–254.
- RJA: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, sv. 5, dio II, četa-đavli. Obradili Đ. Daničić i dr. Zagreb: JAZU, 1884–1886.
- RKT: *Rečnik književnih termina*, Tanja Popović i dr. (prir.). Beograd: Logos art, 2007.

Snežana Paser Ilić

THE DUAL NATURE OF MERRY GRAVES IN BRANKO ČOPIĆ'S COLLECTION *SEOSKO GROBLJE* (VILLAGE CEMETERY)

Summary

This paper examines the poetry collection *Seosko groblje*, which originated in the later phase of Čopić's creative work. The analysis of the poems is based on Bakhtin's theoretical considerations of carnival culture. The concept of carnival is closely related to folk culture, traces of which can be recognized in the poems of Čopić's collection. Additionally, the coordinates of the chronotope are explored, which significantly shape

the image of the world in the poems. The aim of the study is to determine, first, to what extent the poems possess the poetic features of carnival, and then whether they carry its semantics. In doing so, we bear in mind that the verses of the collection convey a distinct, characteristically Ćopić-esque worldview: manifestly merry, entertaining, yet at its core melancholic and profoundly thoughtful.

Keywords: *Seosko groblje*, death, carnivalization, chronotope, dialogism, grotesque, parody, hyperbole, folklore.

Др Снежана Пасер Илић
Државни универзитет у Новом Пазару
Вука Караџића 9
36300 Нови Пазар
spaserilic@np.ac.rs

Др Катарина Пантовић

КАФКИЈАНСКА АТМОСФЕРА У *КОРИ* ВАСКА ПОПЕ

У раду анализирамо различите аспекте који образују специфичну атмосферу (Шмиц, Беме) у Попиној поезији, особито у првој збирци песама *Кора* (1953), коју смо препознали као кафкијанску, према писцу Францу Кафки. Ово поређење, које је у методолошком смислу засновано у теорији типолошких аналогичности (Жирмунски, Гиљен), има за циљ да покаже да надирећа опасност која креира језовиту атмосферу нарочито у циклусима „Опседнута ведрина“ и „Предели“ има заједничке особине са атмосфером у Кафкиним препознатљивим делима, као што су роман *Процес* или приповетке „Пресуда“ и „Преображај“. Она је у Кафкиној прози материјализована у нешто суптилнијим сигнаlima, док се у Попиној раној поезији разгранавала у интензивним, сугестивним песничким сликама у којима се свет сасвим директно и анимално обрушава на песничког субјекта.

Кључне речи: Васко Попа, Франц Кафка, студије атмосферичности, гротеска, типолошке аналогичности.

Разматрање поетичких конвергенција између Франца Кафке (Franz Kafka, 1883–1924) и Васка Попе (1922–1991) неизбежно се сучељава са темељним методолошким проблемом који произлази из наглашене дистанце међу њиховим опусима. Наиме, реч је о ауторима који се разликују како по жанровској оријентацији, тако и по припадности различитим књижевноисторијским оквирима, као и језичким и културним срединама: Кафка, прозни писац и прашки Јеврејин, стварао је на немачком језику у првим деценијама двадесетог века, све до своје смрти, док се Попа, српски песник румунског порекла, афирмише у оквиру књижевног простора тадашње Федеративне Народне Републике Југославије објављивањем 1953. године збирке *Кора*. На плану књижевног израза, Кафка је био доследни прозаиста,¹ његова је

¹ Као изузетак може се навести једини драмски комад који је Кафка написао током 1916. и 1917. године у оквиру својих плавих *octavo* свезака и делимично на машини (КАФКА

реченица рационална и одише званичношћу; Попа је био доследан песник компресованог, фигурама богатог стиха. Површински гледано, Кафкин и Попин литерарни израз и језик немају готово ништа заједничко. Ипак, уочљиво је да се у уводним разматрањима научних студија и критичких текстова посвећених Кафки и Попи изнова појављује сродан интерпретативни образац: доследно наглашавање чињенице да њихова дела пред читаоца и тумача постављају изразит херменеутички изазов. Тај изазов произлази из поетичког начела које се код оба аутора артикулише кроз затвореност у самореференцијални свет и наглашену семантичку загонетност, чиме се процес тумачења нужно усложњава и отвара простор за вишеструке интерпретативне и значењске исходе. У овом раду покушаћемо да покажемо да наглашени, специфични осећај *нелајде* и *језе* при читању и тумачењу дела ове двојице аутора има истоветно, заједничко порекло, те да нужне разлике које се читавају на површини не потиру њихове сродности по дубини.² Веза између Кафке и Попе, у том смислу, посматра се као органски процес и *трансфигурација одређеног књижевног наслеђа и доживљаја света*, а њихове поетичке сродности у овом истраживању нису засноване на методама конвенционалне генетско-контактне компаратистике, нити су последица књижевне рецепције и интертекстуалности, већ су фундиране у теорији историјско-типолошких аналогичности (В. Жирмунски) и савремене компаратистике (К. Гиљен). Те типолошке сродности огледају се пре свега у начину на који су обојица доживљавали, а онда и разградили познат свет, изврнувши га, такорећи, наопачке, а своје јунаке ситуирали у тај свет прожет осећањима нелагоде, тескобе, вребајуће опасности, из ког извиру хибридна, гротескна бића која су некад животињског, а некад нејасно-људског порекла. Изразито кафкијански кодиран свет препознајемо најпре у првим Попиним песничким књигама *Кора* (1953) и *Нејочин-јоље* (1956), које су и профилисале Попу као инхерентно *модернистичког јесника* који је у својој поезији уобличио посве ново естетско искуство модерног света. На тај начин посматрана, Попина поезија се доживљава као особена ауторска разрада полазне представе каква је виђена у Кафкиној прози: суштински мрачан исказ о човековом положају у свету који реферише о савременим крајносним околностима, притом активирајући древне, митске слике и обрасце.

1958: 5), *Чувар гробнице* (*Der Gruftwächter*), а коју је Макс Брод објавио 1936. у књизи Кафкиних прича *Опис једне борбе* (*Beschreibung eines Kampfes*). Ова драма-фрагмент написана је у периоду када је Кафка интензивно читао Шекспира. На српски језик преведена је и објављена 1988. године у оквиру издања „Три драме: Кафка – Шницлер – Бруст“. С енглеског језика превео ју је Боривој Герзић. Види: *Tri drame: Kafka – Šnicler – Brust*, Trorog, Beograd, 1988.

² О сличној сродности између Кафке и Новице Тадића писали смо у раду „О неколико генолошко-типолошких сродности у поетикама Франца Кафке и Новице Тадића“, зборник научних радова *Поезија и јогејичка мисао Новице Тадића*, Институт за књижевност и уметност, Дучићеве вечери поезије, Београд/Требиње, 2025, 163–203.

Када се говори о кафкијанској атмосфери, углавном се мисли на надирну опасност, претњу, осећај нелагоде, тескобе и померене реалности.³ Виктор Жмегач у тексту „Свијет Франца Кафке“ бележи да израз „кафкијански“ одмах у мисли позива слику малог, безименог човека заробљеног у егзистенцијалном кошмару из ког нема излаза ни буђења (ЖМЕГАЧ 1982: 124). Пишући о фантастичном, Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov) цитира Х. П. Лавкрафта (H. P. Lovecraft) који је о атмосфери у делима фантастике забележио следеће:

Атмосфера је најважнија, јер коначно мерило за изворност фантастичног није структура заплета него стварање особеној утиска. Због тога о фантастичној причи не смемо судити толико према намерама писца и механизмима заплета, већ то морамо чинити у зависности од степена емоционалне напетости коју она изазива. Прича је фантастична једноставно онда када читалац дубоко осећа страву и ужас, њисуси во необичних ствари и сила“ (TODOROV 1987: 39, истакла К. П.).

Зоран Константиновић мишљења је да све Кафкине приповести предочавају једну „стравичну слику света“ и „одишу посебном атмосфером, која неизбежно буди утисак апсолутног очајања и безнадежности“ (КОНСТАНТИНОВИЋ 1963). Петер Хандке (Peter Handke) одлично примећује да је Кафкина „панично назупчана реченица“ вербално-синтаксички израз искључивања идеје одморишта у тексту, и да тензија опстојава све време (HANDKE/RADAKOVIĆ 1986: 26). Та атмосфера резултат је, дакле, сложених односа више структурних и језичких елемената текста и произилази неретко из делања или реаговања јунака те консеквентно и из читалачке реакције на наративна дешавања. Њу често производи и „анонимни центар моћи у Кафкиним делима, који је некад именован а некад и не; али чак и кад јесте именован, индикативно је да изнад њега постоји још један, хијерархијски на вишој лествици, који је немогуће досегнути и који се никада не обелодањује нити (нам) се обраћа, а њиме је прожето читаво јунаково окружење“ (ПАНТОВИЋ 2025: 16). Другим речима, у питању је свемоћан и недокучив ауторитет који исцрпљује и ослабљује протагонисту у психолошком и физичком смислу (уп. BRADY & HUGHES 2002), а посебно је збуњујуће што се кафкијански, невероватни догађаји (присетимо се „Преображаја“ и *Процеса*) дешавају „са дашком неизбежности, без икаквог објашњења“ (ROBERTSON 2005: 26). Уместо тога, Кафка прибегава паралисању времена, и то у толикој мери да може, очигледно без икакве унутрашње тешкоће, да обрне след узрока и последице, чиме се његова проза приближава ликовним уметностима, што је већ приметио Гинтер Андерс (Günther Anders), а посредно и филмској. Занимљиво је да се можда и најпрецизнији описи кафкијанске атмосфере могу наћи у текстовима о кинематографским елементима у Кафкином делу и о њиховој

³ О значењу појма „кафкијански“ и о кафкијанској атмосфери писали смо у: Катарина Пантовић, „Прилог разумевању придева *кафкијански*“, *Књижевна историја*, год. 57, бр. 184, 2025, 9–38.

вези са филм ноаром (ADAMS 2002: 140–157). Узнемиреност изазвана у гледаоцима, односно читаоцима, потиче од дисторзије стварности услед огрешења о конвенције литерарног реализма, што производи апсурдне ситуације (ADAMS 2002: 144–145), а специфична атмосфера у Кафкиним делима често је ношена апсурдом, парадоксом и гротеском. Другим речима, кафкијанска атмосфера постиже се стављањем читаоца у „стање напетости“, до којег долази уклањањем психолошких тачака ослоња у тексту.

Опште одређење атмосфере у књижевном тексту подразумевало би постојање преовлађујућег емоционалног тона који усмерава читаочева очекивања поводом развоја догађаја (ABRAMS & HARRIS 2009: 17), а односи се и на специфичан стил, тон или расположење (GUMBRECHT 2012: 5). У креирању атмосфере неког књижевног текста, у целости или у одређеним пасажима, учествују како „екстерни“ фактори, попут приказаних простора, околине, метеоролошких услова, доба дана, тако и они који се тичу нараторских и стилистичко-лингвистичких одлика једног текста, односно његова приповедна и реторичка решења, сликовност и одабир лексичких јединица. Потребно је, међутим, тај појам ближе одредити у теоријском, односно филозофском смислу, будући да је *атмосфера* у другој половини 20. века постала основни теоријски појам нове феноменологије (*Neue Phänomenologie*) Хермана Шмица (Hermann Schmitz),⁴ који од њега касније преузима Гернот Беме (Gernot Böhme) у покушају да објасни процес опажања и устројство чулне стварности. Појам атмосфере какав је у феноменологију увео Шмиц на специфичан начин повезује субјективно и објективно, односно осећања и спољашње догађаје, и показао се као изузетно употребљив не само у филозофији, већ и у оквирима интердисциплинарних студија.

Наводећи разлику између појма атмосфере у смислу физике и метеорологије, односно атмосфере у физичком смислу, и атмосфере као душевног стања, односно у психолошком смислу, Шмиц смера на јединственост и хоризонталну нит која спаја, а по могућству и превазилази традиционалну дихотомију субјект–објект (SCHMITZ, 2014). Могућност за то пружа управо конотација двоструке употребе појма „атмосфера“, јер она не означава нити представља име за неко биће, неки ентитет или нешто супстанцијално ни када је реч о физичким, ни о психолошким аспектима. Ипак, када говоримо о атмосфери у контексту психолошког домена, „не мислимо ни на неко конкретно осећање, ни на неку конкретну мисао – прије мислимо на опћи утисак, опћи начин даности који може обиљежити више менталних садржаја“ (ROGOVIĆ 2017: 456). Шмиц, тако, атмосферу поставља као оно *између* субјекта и објекта, чиме је наглашена њихова *просјорна* компонента уместо темпоралне, а осећања престају да се разумеју као нешто што припада

⁴ Шмицова теорија атмосфера први пут је изложена 1969. године у књизи *Просјор осећања* (*Der Gefühlsraum*). У овој раној Шмицовој студији појам атмосфере још увек није средишњи, већ представља једну од значајнијих теоријских потпора за теорију емоција (уп. ROGOVIĆ, 2017).

искључиво психолошким механизмима. „Неспособна да концептуализује измичућу флуидност ‘између’, европска онтологија изнедрила је многе мутне, флуидне и ‘атмосферичне’ феномене који се тичу (фиктивног) унутрашњег приватног света, попут душе, ума и разума“ (GRIFFERO & HISAYAMA 2025: 14). Другим речима, сва осећања су, заправо, атмосфере које прожимају *између*-простор и поседују сопствену специфичну живљену димензионалност.

С друге стране, Гернот Беме такође као полазиште своје нове естетике бира појам атмосфере који преузима од Шмица.⁵ У традиционално схваћеном појму атмосфере, видљиво је како се нешто, углавном схваћено на субјективни начин (попут осећања) десубјективизује, па је говор о „доброј“ или „лошој атмосфери“ истовремено покушај успостављања вредносног суда који се приписује догађају, тако што се његова произвољност умањује или поништава позивањем на оно што је „у ваздуху“, а не у посматрачу (BRADIĆ 2017: 514). Атмосфера се дакле генерише и из *ипростора* који субјекта окружује – у овом аспект Беме се такође надовезује на Шмицова схватања, наглашавајући притом да се и осећања и атмосфера производе из човековог ослањања на властиту телесност и материјалну стварност, и у односу на њих.

Уколико разумемо да атмосфера значајним делом произлази из предметне стварности, те да је људско опажање условљено простором, Башларова феноменолошка концепција простора надовезује се на описане „студије атмосферичности“ (*Atmospheric Studies*) у смислу разумевања начина на који се простори доживљавају, памте и поетички преображавају у људској свести. Простор није скуп геометријских и физичких координата и углова, већ својеврсно имагинативно и егзистенцијално искуство. Он непобитно утиче на формирање својстава особа које у њему бораве или који су његови станари, као што и станар приписује материјална и афективна својства простору и његовим границама (BAŠLAR 2005: 27–29). Другим речима, описани простор у књижевном тексту може се доживети двосмерно: као одраз или *симбиом* јунака, то јест његовог стања, који га насељава, или као фактор који *мења* јунака, као што се конституисање простора одвија у зависности од динамике и квалитета које му јунак додели.

Кафка у својим причама и романима изузетно ретко описује екстеријер, а пејзажи и особито описи природе или временских прилика и неприлика у његовом делу упадљиво су ретки: као неки од изузетака могу се навести ране приче „Опис једне борбе“, „Деца на друму“ и „Сеоски лекар“. Већина

⁵ Беме је становишта да је нова естетика „општа теорија опажања“, при чему се опажање јавља као релација између субјекта и објекта, као „начин телесног присуства за нешто или за некога, или нечије телесно стање у одређеном окружењу“. Изворно се, верује Беме, не опажају ни форме, ни објекти, ни њихова међусобна констелација, већ се опажају *атмосфере*, на основу којих „тек можемо разлучити ствари као објекте, форме, боје и слично“ (BRADIĆ 2017: 514).

прича одиграва се у затвореном простору – у становима, собама, канцеларијама, таванима, ходницима, што оснажује осећај клаустрофобичности и недостатка ваздуха и доприноси тескобној атмосфери. С друге стране, један део корпуса прозаида, које смо на другом месту именовали као „градске прозаиде“ (Пантовић 2020: 155–168), садржи урбани пејзаж и градску средину. Али, уопште узев, за Кафкино дело карактеристично је то да су простор (географски, али и ентеријерни/екстеријерни), као и време (у смислу периода, метеоролошких услова, али и доба дана) посве у другом плану. С друге стране, Попина поезија богата је различитим облицима простора, како спољашњим (природа, дивљи амбијент, градски амбијент) који се неретко протежу и на космичко и апстрактно (небо, небеска тела, недефинисан астрални простор, заборав, уздах), тако и унутрашњим (собе), а у *Кори*, примерице, некад су и сасвим мали, интимни предмети поприште одигравања лирске ситуације (пепељара, кутија) или делови тела (дланови, руке, груди, па и крв). Међутим, ако је Кафкин простор суштински географски неодређен, а радње се одигравају у полумраку ентеријера (чиме се упућује на симболичку уопштеност средине, али тамно обојену), ни код Попе нема конвенционалне, емпиријске околине, већ је у питању апстрактан простор, неодређена слика чији се простор емоционално и имагинативно евоцира и гради.

Полазиште Попиног песничког искуства јесте суочење са бесмислом и констатација о човековој усамљености у „очухински равнодушном“ свету са којим не успева да успостави везу, о чему сведоче и несумњиво кафкијански интонирани искази из „Песме“⁶ којом почиње прво издање *Нейочин-џоља*: „Осврнеш се и погледаш: све је већ ту, и дрво и змија и камен и сунце. Ништа на тебе није чекало, ништа се на тебе не осврће, ништа тебе не пита. Све то стоји и иде по своме“ (Попа 1956: 11). Занимљиво је да се тај свет предочава праисконским елементима из природе. Ипак, Попин простор природе није класичног пејзажног типа, већ су у питању слике, односно тропи чији је бар један члан синтагме природни елемент или појава, који је готово увек у спрези са *џелом*, што је нарочито приметно у збиркама *Кора* или *Ѕиоредно небо* („Гвоздена јабука / Теме ми је стаблом пробила [...] / Лишћем ме оковала“ [песма „Гвоздена јабука“, циклус „Опседнута ведрина“, *Кора*, Попа 1997: 11]; „Са јасика у грудима твојим / Лишће не опада // На небу твојих речи / Сунце не залази“ [п. „15“, ц. „Далеко у нама“, *Кора*, Попа 1997: 61]; „Изравнао брегове у теби / Равнице ти у брегове претворио // Завудио ти годишња доба / Одбио све стране света од тебе“ [п. „11“, ц. „Врати ми моје крпице“, *Нейочин-џоље*, Попа 1997: 118] итд). Зоран Мишић мишљења је да су Попине поетске визије „скоро увек сводљиве на своју рационалну суштину и увек се могу до краја одгонетнути“ (Мишић 1998: 19; слично ће приметити и Ђ. Вуковић, 1998), а да је херметичност његове поезије друге врсте – у елиптичности израза, разгранатости асоцијација, смелости метафоричних спрегова, максималној кондензованости поетских слика,

⁶ Претходно објављене у циклусу „Препреке“ у часопису *Књижевности* 1952. године.

апстрактности. „Колико год да је метафора Васка Попе на први поглед херметична и загонетна, она је заправо изванредно конкретна, чулна, сва од честица видљивог света, опредмећена до засићења“ (Мишић 1998: 19).⁷

Попини простори представљају контакт између лирског субјекта и света, који је најчешће обележен претећим, злослутним, потенцијално разарајућим, али у сваком случају изазивајућим:

Не заводи ме модри своде
Не играм
Ти си свод жедних непаца
Над мојом главом
(„Познанство“ [„Опседнута ведрина“, *Кора*], Попа 1997: 9).⁸

Изазивачка деструктивност околиша пренета је на читав космос, оличен у синтагми „модри свод“, и антропоморфизована у халапљивој глади и жеђи којима прети да угрози лирског субјекта. Полазишна тачка ове надире опасности, у Кафкиној прози материјализована у нешто суптилнијим сигнаlima, које можемо окарактерисати као „прикрадајуће“ или „скривене“, у Попиној раној поезији разгранана се у интензивним песничким сликама у којима се свет сасвим директно и анимално обрушава на песничког субјекта. У том смислу, прва Попина песничка збирка *Кора* (1953) уводи визију човека у десакрализованом свету без средишта и осовине, суоченог са претњама, бесмислом и чудовиштима у свакодневици (Лалић 1998: 33), а графичко знамење *Коре*, шапа звери, може бити један од могућих кључева за дешифровање њене загонетности. У неколицини песама првог циклуса „Опседнута ведрина“ та *звер* представљена је као способна да се преображава у више облика и прилази и прети песничком субјекту са свих страна, које лирско Ја ипак успева да обузда и контролише бацајући јој сопствене кости, пре него што га зјапећа празнина, и спољашња и унутрашња, надвлада и прогутата да од њега само урлик остане. Сличан је крик Кафкиног јунака у краткој причи „Несрећан живот“, у којој му једну ноћ у посету долази дете-авет, чиме се апострофира чак и хорорична атмосфера: „[...] и кад сам крикнуо, само да бих чуо крик, коме се ништа не одазива и коме ништа не одузима ни снагу кричања, те се тако пење увис, без противтеже, и не може престати чак ни када занеми [...]“ (КАФКА 1984: 91). Овај мунковски врисак илустрација

⁷ Мишић такође тачно примећује да су, читајући Попину поезију, наше перцептивне моћи повремено преоптерећене – до те засићености долази тамо где су у монотоним низу метафоре поређане једна за другом – у циклусима „Далеко у нама“ и у *Усјавној земљи* готово до нивоа манира. Тамо где постоји осећај за меру, где је утишан превише гласан говор метафоре, та су места, сматра Мишић, најуспелија („Списак“, „Предели“, „Белутак“).

⁸ Све песме биће наведене према Попа: 1997, сем уколико није другачије назначено. Ово издање посматрамо као коначно и интегрално, иако задржавамо свест о значајним уредничким изменама којима је Попа био склон. У загради наводимо наслов песме, затим циклус у ком се песма налази, и напослетку назив песничке збирке, као и број странице.

је монструозности модерног света који је у сукобу са појединцем – при чему је можда и најважнија модернистичка *осећљива субјективност* појединца који свет перципира као такав – те се олако приписивање егзистенцијалистичких предзнака овој поезији (појединац у сукобу са светом и усмерен против њега) преокреће у ситуацију у којој је свет тај који упозорава, гони и кажњава субјекта, врло слично као код Кафке:

Празна соба стане да режи
Увучем се у своју кожу

Таваница стане да скичи
Хитнем јој једну кост
Углови стану да кевћу
И њима хитнем по једну кост
Под стане да завија
Хитнем и њему једну кост
[...]

Празна соба стане да урла
И сам празан
Без иједне кости
У стоструки се одјек
Урлика претварам

И одјекујем одјекујем
Одјекујем
(„Одјекивање“ [„Опседнута ведрина“, *Кора*], 12).

Својеврстан рефрен, или стиховни и семантички „прстен“ који уоквирује почетак и крај песме „Одлазак“, почива на парадоксалној слици кретања у некретању, или присуства у одсуству, који су у целости резонантни са Бланшоовим описом Кафкиног писања као „кретања у некретању“ („Bewegung im Unbeweglichen“; BLANCHOT, 1993). Овај одлазак један је вид субјектовог непристајања на (тај и такав) живот, који се уобличава у имагинарном напуштању непривратљиве стварности:

Нисам више ту
С места се нисам померио
Али ту више нисам
[...]
С места се нисам померио
Али сам већ далеко
Тешко да ће ме стићи
(„Одлазак“ [„Опседнута ведрина“, *Кора*], 13).

Слично као и у више Кафкиних кратких проза, нарочито оних које имају поставку параболе или загонетке, елементи сновидног, фантастичног,

као и „реалистичног“ сударају се у стварности која измиче логичној или узрочно-последичној експликацији. У целости циклус „Опседнута ведрина“, његов параболични смисао, оснажен овим парадоксалним или апсурдним исказима, почива у напору јунака да измакне властитој судбини с једне стране, али и да је спознају с друге. Фатум их, међутим, напослетку и често без много очевитног смисла и разлога, ипак сустиже – као што сустиже Кафкине јунаке Јозефа К., Грегора Самсу или Георга Бендемана. Стога помало параноичан лирски субјект песме „Одлазак“ успева да умакне кафкијанским *онима*, или *неким*, лицима својеврсне инспекције, било стварне, умишљене или симболичне, које пркосно и цинично позива да „уђу“, „прегледају“ и „претраже“. Ова песма је тако и „иронични подсмех прогоњеног упућен гониоцима“ (Антонилевић 1996: 20), чија хајка постаје беспредметна када је заустави хладно присуство ишчезнућа, или чак смрти. За њим су остали само празнина и опушци у пепељари као доказ да је некад постојао и заиста био ту где га сад траже, транспоновани кроз сугестивне слике које уводе и мотив тела („воденица у сенци ребара“, „облачно грло“) и апстрактних, сентименталних појмова („опушци јевтиних снова“, „пар незрелих речи“).

Присуство представника злог из спољашњег света присутно је и у наредном циклусу *Коре*, „Пределџ“. У „Пределџима“, као и у „Списку“, јунак песама је опредмећен и пројектован у ствари и материјалне објекте, чиме је наглашена њихова отпорност и стабилност у поређењу са човеком, а у сваком предмету води се драма људских размера. Описи излазе из оквира свакодневне реалности и прерастају у надреалистичку мртву природу (Милошевић 2008: 61). Пределџи, који се појављују и у последњем циклусу „Далеко у нама“, изазивају језу и грозу: „Дворишта излазе из капија / И дуго гледају за нама“ („4“ [„Далеко у нама“, *Кора*], 50); „Куће нам се крију / Иза уских леђа“ („7“ [„Далеко у нама“, *Кора*], 53). У многим песмама „извесна потајна језа долази управо из ове замене, метонимијског обликовања човекове присутне одсутности“ (Петковић 1998: 93). Куће и дворишта нису приказани као физичке структуре или статични елементи пејзажа, већ као оживела, анимизована бића, субјекти с вољом и *јонашањем* који не само да реагују на промену, већ је и иницирају, замењујући улоге с човеком. Исто тако, Попа преокреће уобичајене просторне односе у алогичним и парадоксалним спојевима, вршећи замену места елементарних логичких односа (Вуковић 1998: 110). Циклус „Пределџи“ обележен је, дакле, просторном димензијом у већој мери него остатак збирке услед саме формулације наслова и „смештања“ објеката певања: „У пепељари“, „На столу“, „На чивилуку“, „На зиду“, „У уздаху“ и тако даље; али важност простора – а у том смислу, и *ајмосфере* – предочена је и фреквенцијом предлога у самим песмама. Предлози попут *у*, *на*, *јод*, *јоре*, *доле*, *насред*, не само да су често употребљавани, већ су потпуно слободни, при чему се ствара представа и *ајмосфера* о једном простору у ком је све испремештано и у ком се уобичајене просторне релације преокрећу, чиме се укида психолошки ослонац и ствара утисак потпуне премрежености стварности неком необјашњивом мрачном силом. Ови микропростори пројектују

се у макропросторе на начин тако што се непосредни предметни свет из чо- векове околине (из ентеријера) преображава у макрокосмичке замке. Попини предели обележени су слутњом смрти и сасвим директним алузијама на са- бласне пејзаже уништења и пустоши: у песми „У уздаху“ описује се нестак друмова, усева, њива и поља, док у песми „У пепељари“ већи, насилни свет надвладава над мањим, камерним и интимним:

Мајушно сунце
Са жутом косом од дувана
Гаси се у пепељари
[...]
Зеленци од пепела њиште
Заустављени у пропњу

Огромна рука
Са жарким оком насред длана
Вреба на видуку
(„У пепељари“ [„Предели“, *Кора*], 17).

У „Пределима“ предмети и појаве оживљени су пак неком врстом емо- ције, слутњом или стравом, и понашају се као да су на опрезу или у одбрани: из предела пепељаре види се, дакле, огромна рука која вреба, а на чивилу- ку су „оковратници прегризли вратове обешених празнина“ („На чивилуку“ [*Кора*], 21). У овом циклусу све се „или припрема на међусобно сукобља- вање, или је већ у сукобу“ (Велмар Јанковић 1998: 48–49). Песма „У јауку“ доноси пејзаж света који је представљен као беспомоћан, заробљен и спутан („немоћни лепет крила“, „слепо гребане шапа“, „нејак лампице шкрга“, „немушћо запомагање алги“, 20, истакла К. П.) уз наглашену вертикалу горе–доле која је у инверзији: под земљом лете птице, а под облацима за- вијају алге и рибе, чиме је апострофиран „погрешан“ размештај елемената, општа дислоцираност који у читаоцу изазивају утисак кошмарне нелагоде и дезоријентисаности. Атмосфера страве, језе и тескобе постигнута је, ме- ђутим, и *тродесетним* призорима у којима су укрштени феномени и појаве принципијелно супротних значења или „природа“. Гротескну атмосферу⁹

⁹ Потребно је задржати свест о *флуидности* значења гротеске. Како Џефри Харфам (Geoffrey Harpham) наводи, гротескно не зависи само од физичких услова деформације која је наступила, а коју већина људи може препознати, већ и од наших уверења, предра- суда и општих места. Пошто се наше опажање физичког света мења, јер је сам свет проме- њен технологијом, ратовима и урбанизацијом, неке ствари које су се појавиле као изобличе- ња у неком ранијем периоду сада су опажене као општа места. Другим речима, свако доба редифинише гротескно у одредницама онога што угрожава осећај суштинске хуманости. Гротескно је, свакако, најнејаснија од свих језичких категорија, али је вероватно најпресуд- нији и најмерљивији аспект јесте ефекат који гротескно производи код читалаца, слуша- лаца или гледалаца, јер су се форме гротескног мењале кроз векове, а емотивни комплекс означен овом речју остао је прилично константан (уп. HARPHAM 2004: 49–57).

разумемо у смислу у којем ју је Волфганг Кајзер¹⁰ (Kayser, *Гројтескно у сликарсџиву и њесниџиву*) описао, особито њено психолошко дејство на читаоца, односно посматрача:

У нама се буде очевидно противречна осећања, ми се смешкамо због очигледних деформација, ми осећамо мучнину због нечег стравичног и чудовишног, али нас ... истовремено прожима својеврсно осећање језе, беспримерне тескобе, суочени са чињеницом да се свет више не креће својим уобичајеним током и да више нисмо у стању да му нађемо одговарајуће упориште (КАЈЗЕР 2004: 37).

Песма „На чивилуку“ можда понајбоље дочарава гротескну кафкијанску атмосферу, изазивајући у реципијентима осећање понорности, језе и nelaгоде у тренутку сусрета са чињеницом да се урушава свет заснован на одређеном реду и устројству. Штавише, закључује Кајзер, доживљава се *оџуђени* свет, који као на Бошовим сликама провејава на рубу пакленог, док код Бројгела доспева у средиште ствари, где се деформисани свет види и посматра хладно и незаинтересовано: „Гротескни свет је наш свет – а с друге стране опет није наш свет. Са смешком помешано осећање страве има своје исходиште управо у сазнању да се наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет оџуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да се растаче и подлеже неком другом поретку ствари“ (КАЈЗЕР 2004: 46). Готово с дашком неизбежности, уобичајени систем ствари преображава се и оџуђује, одједном се откривајући као стран и страшан:

Оковратници су прегризли
Вратове обешених празнина

Задње мисли се легу
У топлим шеширима

Прсти сутона вире
Из обудовљених рукава

Зелена страва ниче
У питомим наборима
(„На чивилуку“ [„Предели“, *Кора*], 21).

Језовитост овог потмулог света, који као да се јавља током катаклизме, „зоне сумрака“, или је бар најављује, почива не толико на непосредно претећим сликама као што су „прегрижени вратови обешених празнина“ или „задње мисли“, већ на благим сликама „топлих шешира“ и „питомих набора“ уведеним као њихова контратежа која их додатно сенчи и појачава. У по-

¹⁰ О Бахтиновој критици Кајзерове концепције гротеске види више у: Мустеданагић 2006: 212–225.

ступку који наликује Кафки, Попа деформише један део стварности док други део остаје нетакнут, уобичајен и равнодушан према фантастичним дешавањима. Апсолутни катаклизмични, деструктивни свет јесте застрашујућ, али је и мање вероватан: стога Попа „разблажује“ интензитет питомим сликама предмета који мирују у свом незнању да им се прикрадају сутон, задње мисли, зелена страва. Ове апстрактне, нематеријалне појаве суштински представљају *ајмосферу* околиша, све оно што се налази ван предметне стварности али што је окружује и опкољава, стежући је у гротескном обручу. У питању су готово замрзнуте слике, у вакууму или у *slow motion*-у, мртви пејзажи из којих је човек уклоњен, језиви свет предмета који, под окриљем нејасне, мрачне силе, прете да оживе у својој немости и преузму контролу над животом, а самим тим и над човеком.

Слично као и код Кафке, стиче се утисак да је Попин свет строго условљен, елементаран и поједностављен: у њему је опстала флора са најоскуднијом морфолошком грађом, али зато и најотпорнија у свом пркосном трајању. Стога су његови одабрани флорални мотиви у трећем циклусу *Копе*, „Списак“, кактус, пузавица, маховина и кромпир. Карло Остојић у овоме препознаје „виталистички аскетизам“¹¹: у питању су биљке, непокретне, с чврстим кореном у земљи, наклонене шкртом и рационалном начину живота (Остојић 1962: 13–16). Ова вегетација, са својом злослутном животном снагом, гради слику света у којој се чини да сама природа жели да поништи разлику између људи и других бића. Наведене биљке су у потпуности антропоморфизоване¹¹ и живе живот који је оплеменењен емоцијама, сновима, жудњама, меланхолијом и болом:

Најнежнија кћи
Зеленог подземног сунца
Побегла би
Из беле браде зида
Усправила би се на сред трга
У свој својој лепоти
Змијском својом игром
Вихоре занела
Али јој плећати ваздух
Руке не пружа
(„Пузавица“ [„Списак“, *Копе*], 36).

Последњи циклус *Копе*, „Далеко у нама“, иако номинално циклус љубавних песама, отвара се неколицином лирских написа који су такође обележени егзистенцијалном ставом. У другој песми циклуса, тамна сила која се попут тешког облака спушта на лирског субјекта и друго, женско лице, чиме се дотадашње прво лице једнине мења у прво лице множине

¹¹ Под антропоморфизацијом подразумевамо књижевни поступак у ком се не-људским бићима, предметима, животињама или природним појавама приписују људске особине, мисли, осећања или понашање.

појачавајући утисак заједништва, те заједничке борбе и опстојавања упркос нагризајућој страви, именовано је сасвим дословно:

Ево то је то непозвано
Страно присуство ево га
(„2“ [„Далеко у нама“, *Кора*], 48).

Као у кошмарном, фантастичном сну, долази до потпуне инверзије поретка ствари и замене места: „улица се пење у небо“, „кровови силазе у земљу“, „ноћима нестаје тама“. Субјекат, односно човек, у овако бизарно организованом и преображеном свету постаје објекат, у чему се огледа основна модернистичка раван Попине поезије: „Челичне гране хватају / Пролазнике за руке“ („5“ [„Далеко у нама“, *Кора*], 51). Занимљиво је да се то страном, неименовано присуство појављује и у трећој Попиној збирци *Сјоредно небо* (1968), а проминентно је у другом циклусу „Знамења“ у виду различитих елемената који се читаоцу објављују већ у првој строфи, а према којима су дати и наслови песама. То је *уљез* у овоземаљском свету, предочен у облику сабласне „капи крви у углу неба“, злогласног знака с неба: „Шта тражи кап крви у углу неба / У томе ћоравом углу неба“ („Уљез“ [„Знамења“, *Сјоредно небо*], 145), или „белог безобличног завежљаја“ који се креће „по ведром небу“ („Тврдоглав завежљај“ [„Знамења“, *Сјоредно небо*], 147). Завежљај, и то безобличан, изазива језу јер су у симбиози насумичан, енигматичан предмет и астрално, ведро небо; он имплицира да је у њему нешто скривено и потенцијално опасно, можда људском оку сасвим непознато и знак с неког, или из неког, другог света који нисмо у стању да препознамо, разумемо и растумачимо. Можда најбизарнија и грозоморнија слика јесте она у којој одсечена глава лута око земље са цветом међу зубима („Глава бескућница“ [„Знамења“, *Сјоредно небо*], 148).

Ове гротескне слике, сигнали или упозорења, у поетичком, па и у филозофском смислу блиске су кафкијанском доживљају стварности у случају изоловања централног деформисаног предмета или појаве, његове антропоморфизације и слојевитости његовог значења, односно *знамења*. Како Кафкини Одрадек („Домаћинова брига“), полумачка-полујагње („Мелез“), Грегор Самса („Преображај“), коњи који у спаваћој соби њиште над болесником с отвореном раном („Сеоски лекар“), пси који свирају („Истраживања једног пса“) и остала бића својеврсног пандемонијума, тако и Попина бића из циклуса „Списак“, али и шире, „наг сивооки бодеж“, „одсечена глава“, „крилата свирала“ или „бели безоблични завежљај“, иако далеко апстрактнији од Кафкиних, садрже различите импликације упркос својој непрозирној загонетности и зачудности пред којима се читалац једноставно пита: „Шта ово, заправо, значи?“ Док се Кафка у највећој мери задржава на очућавању и антропоморфизацији животиња, изузетно појединих предмета, Попа отуђење и очуђење одводи корак даље, на читав околни *предметни* свет. У том смислу, важно је разумети да је *основа структуре и осећања свети*

Кафкиног и Попиног слична, не нужно и једино по својој тематско-мотивској поновљености, већ по алогичним и „ишчашеним“ законитостима и особинама, односно *успјројсѣву* према ком тај свет функционише и бићима која тај свет насељавају.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНТОНИЈЕВИЋ, Дамњан. *Мий и сѣварносѣ – ѣоезија Васка Поѣе*. Београд: Просвета, 1996.
- БЕЛМАР ЈАНКОВИЋ, Светлана. Васко Попа, чудотворац. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 43–66.
- ВУКОВИЋ, Ђорђије. *Ars combinatoria*. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 103–112.
- КАЈЗЕР, Волфганг. *Гројѣеско у сликарсѣву и ѣесниѣѣву*. Нови Сад: Светови, 2004.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Загонетне визије (предговор). У: *Франц Кафка, Приѣо-вѣѣке*. Београд: Народна књига, 1963, 345–356.
- ЛАЛИЋ, Иван В. Поезија Васка Попе. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 30–35.
- МИЛОШЕВИЋ, Петар. *Поезија аѣсурга*. Београд: Службени гласник, 2008.
- МИШИЋ, Зоран. Поезија опседнутих ведрина. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 19–22.
- МУСТЕДАНАГИЋ, Лидија. „Гротескно – један од основних естетских појмова“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 54 (1), 2006, 212–225.
- ПАНТОВИЋ, Катарина. Кафкина микропроза као песма у прози“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, година LXVIII (1), 2020, 155–168.
- ПАНТОВИЋ, Катарина. Прилог разумевању придева *кафкијански*. *Књижевна исѣо-рија*, 57 (184), 2025, 9–38.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Увод у тумачење Попине поетике. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 89–103.
- ПОПА, Васко. *Неѣочин-ѣоље*. Нови Сад: Матица српска, 1956.
- ПОПА, Васко. *Сабране ѣесме*. Избор и поговор Борислав Радовић. Вршац: Друштво Вршац лепа варош, 1997.
- ABRAMS, M. H.; HARPHAM, Geoffrey. *A Glossary of Literary Terms (9th Edition)*. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.
- ADAMS, Jeffrey. Orson Welles' The Trial: Film Noir & the Kafkaesque. *College Literature*, 29 (3), 2002, 140–57.
- BAŠLAR, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak/Beograd: Umetničko društvo Gradac, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Von Kafka zu Kafka*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Elsbeth Dangel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- BRADIĆ, Stevan. Atmosfere i estetski rad: „nova estetika“ Gernota Böhmea. *Filozofska istraživanja*, 37 (3), 2017, 513–528.
- BRADY, Martin; HUGHES, Helen. Kafka adapted to film. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge University Press, 2002, 226–241.

- GRIFFERO, Tonino; HISAYAMA, Yuho. On the Atmospheric Between. A Cross-Cultural Adventure. *Sophia*, 2025, 1–20.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Palo Alto: Stanford University Press, 2012.
- HANDKE, Peter; RADAKOVIĆ, Žarko. Razgovor. *Književna kritika*, 1 (1), 1986.
- HARFAM, Džefri. Groteskno: prvi principi. *Polja*, 49 (429), 2004, 49–57.
- KAFKA, Franc. *Celokupne pripovetke*. Preveo s nemačkog Branimir Živojinović. Beograd: Nolit, 1984.
- OSTOJIĆ, Karlo. *Između stvari i ništavila*. Beograd: Prosveta, 1962.
- POPOVIĆ, Una. Pojam atmosfere u novoj fenomenologiji Hermanna Schmitza. *Filozofska istraživanja*, 37 (3), 2017, 449–464.
- ROBERTSON, Ritchie. *Kafka. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.
- SCHMITZ, Hermann. *Atmosphären*. Freiburg/München: Karl Alber Verlag, 2014.
- TODOROV, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Nolit, 1987.
- ŽMEGAČ, Viktor. *Istina fikcije: nemački pripovedači od Thomasa Manna do Guenthera Grassa*. Zagreb: Znanje, 1982.

Katarina Pantović

KAFKAESQUE ATMOSPHERE IN VASKO POPA'S *BARK*

Summary

In this paper we analyse different aspects that participate in shaping the specific atmosphere (Schmitz, Böhme) in poetry of Vasko Popa, especially in his first poetry collection *Bark* (1953) which we recognize as kafkaesque, after the writer Franz Kafka. This comparison, which is methodically founded in theory of typological analogies (Zhirmunsky, Guillen) aims to prove that the emerging sense of danger, which creates the eerie atmosphere especially in cycles “Besieged Serenity” and “Landscapes”, shares roots with the atmosphere in Kafka's known prose works, such as in the novel *The Trial* or stories “The Judgment” and “The Metamorphosis”. In Kafka's oeuvre it is materialised in slightly more subtle signals, whereas in Popa's early poetry it is presented in intense, suggestive poetic images in which the world is quite directly and animalistically crashing down onto the lyrical subject.

Keywords: Vasko Popa, Franz Kafka, Atmospheric Studies, grotesque, Typological Analogies.

Др Катарина Пантовић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, Београд
katarina.pantovic@ikum.org.rs

Др Слободан Владушић

ПИСАЊЕ КАО НАСТАВАК БОРБЕ ДРУГИМ СРЕДСТВИМА: СЛУЧАЈ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

На почетку рада испитујемо мит о књижевности, који чине следећи елементи: уверење да је књижевно стварање симболички изнад производње робе; доминантна естетска и сазнајна функција књижевног дела; аутономија књижевности; уверење да читалац није пуки потрошач; уверење да књижевност може да послужи као савест једног друштва и као пример постојања општечовечанских културних вредности. Пекић се дистанцирао од мита о књижевности, зато што је политичку активност сматрао својом примарном делатношћу. Како му је она била ускраћена у условима комунистичке диктатуре, Пекић је писање конципирао као наставак борбе другим средствима. Тај самосвојни концепт писања утиче и на елементе Пекићеве поетике: 1) на усмереност ка трајању на плану реченице и 2) усмереност ка трајању на плану опуса; 3) на схватање књижевног текста као одговора на (политичко) питање, које затим доводи до ширења контекста питања, али и на низање различитих могућих одговора на исто питање. На крају текста, указујемо на анти-мит о књижевности, чији је настанак последица напуштања хуманизма у доба постхуманистичког (антихуманистичког) Мегалополиса: управо у контексту овог анти-мита, Пекићев концепт писања постаје данас поново актуелан.

Кључне речи: мит о књижевности, аутономија књижевности, сазнајна функција књижевности, естетска функција књижевности, политичка активност, усмереност ка трајању, анти-мит о књижевности.

Читајући Пекићев опус, али и кроз разговор са стручњацима за књижевност који имају резерве према делу овог аутора, стекао сам утисак да се Пекић на неки начин разликује од других великих писаца српске књижевности 20. века, у првом реду Андрића, Црњанског, али и Киша, који им у

поетичком смислу на први поглед изгледа близак. Разлика о којој говорим не тиче се само поетике, већ дотиче и сферу филозофије књижевности. Да бисмо ту разлику могли да опишемо, потребно је да себи предочимо комплекс наоко подразумевајућих идеја о књижевности, које прећутно обједињују чак и поетичке разнолике писце. Тај комплекс идеја назваћу *митом о књижевности*, при чему реч „мит” овде не треба да буде схваћена у значењу илузије у које се верује, а коју треба демитологизовати. Наиме, не постоји разлика између истине о књижевности и мита о књижевности, већ постоје само различити концепти књижевности, око којих, у већој или мањој мери, постоји сагласност. Синтагма „мит о књижевности” подразумева тако један безмало општеприхваћени концепт књижевности у српској књижевности друге половине 20. века.

Пекић тај концепт није прихватио и то је разлог његове апартности у односу на друге велике српске писце.

Један од знакова Пекићевог дистанцирања од мита о књижевности, налазимо у есеју симптоматичног наслова „Јеретичке идеје о литератури”. Обратићемо пажњу на следећи одломак:

Čitam intervju uglednog pisca. Jedno od prvih pera zemlje izjavljuje da predano veruje u smisao svog rada. Stidljivo čak i u opšti značaj umetnosti („Bez umetnosti se ne može živeti“ Glupost! Naravno da može. Još nisam čuo da je neko stradao zbog pomanjkanja estetičkih uživanja.) On zatim veruje, ovoga puta sa žarom, u mogućnost da umetnost srećno koegzistira sa društvom, te da mu u njegovom razvoju pomaže. On ne sumnja u dobar ukus čitalačke publike (više ili manje u zavisnosti od tiraža svojih knjiga, naravno) i zdušno podupire aktivnu ulogu književnika u životu nacije.

Pre nekoliko godina dočekivali smo zoru zajedno... Pisac je tada na spomenute opšte teme izjavio, ukoliko sam ga dobro razumeo:

- a) da veruje jedino u pare.
- b) da su priče o nekakvom opštem značaju umetnosti jedno veliko sranje.
- c) da mu za društvo puca prsluk.
- d) da su čitaoci – marva.

Ne žurimo u zgražavanju. Većina slavnih pokojnika umetnosti, mislila je bar o jednoj od ove četiri teme bar jednom u životu na isti način (PEKIĆ 2014: 36).

У цитираном одломку можемо да препознамо три различите перспективе: прва припада миту о књижевности, који ћемо, под утиском религиозне метафорике Пекићевог текста, назвати књижевном догмом. Друга перспектива припада угледном писцу, који ту књижевну догму у јавности правоверно подржава, док је у приватним разговорима цинично негира. Из тог разлога, пишчеву перспективу можемо одредити као лицемерну. Трећа перспектива припада самом Пекићу. Она је јеретичка у правом смислу те речи, јер се доследно дистанцира од мита о књижевности, преко критичких коментара елемената пишчевог јавног подржавања књижевне догме/мита о

књижевности, затим преко цитирања пишневог циничног напада на ту догму, и на крају, у одбрани релевантности тог напада.

На основу пишневог „правоверног” јавног иступања, могуће је реконструисати и описати основне идеје које чине поменућу књижевну догму (односно мит о књижевности). У оквирима овог мита, књижевно стварање се схвата као чин који превазилази идеју производње текстова као робе. Наиме, само када се ослушкује из перспективе мита о књижевности, формулација „књижевна производња” или „производња књижевности” добија призив извесне сировости и грубости, какав свакако не би имала када би се она чула, примера ради, у контексту англоамеричког концепта књижевности у коме се публика писцу диви не због његовог дела, већ због тиража односно броја продатих примерака тог дела. Књижевно стварање (у Европи) може да буде схваћено из угла различитих историјских поетика које се симболички могу представити преко различитог разумевања фигуре писца,¹ а да све оне ипак задрже један заједнички ослонац, а то је да у сваком појединачном случају то стварање на симболичкој равни надмашује закон профита и производњу (књижевне) робе.

Друга црта мита о књижевности јесте да књижевно дело надилази читаоцеву потребу за забавом. Додуше, међу функцијама књижевног дела, налази се и лудичка функција, али је она, као и дидактичка функција уосталом, у миту о књижевности скрајнута у односу на комплекс естетско-сазнајне функције књижевног дела. Доминантна улога естетско-сазнајног комплекса подразумева компоненту аутономије књижевности, која је такође важна црта мита о књижевности. Аутономија књижевности значи да се књижевно дело не може редукovati на робу која се продаје или на политичку пропаганду (па стога не може бити вредновано на основу тих критеријума)

¹ Уз извешан степен поједностављивања, можемо да различите књижевне покрете или периоде представимо одговарајућим фигурама које одражавају њихове специфичности. Рецимо, песник би у романтизму могао да буде схваћен преко фигуре посредника између људског и божанског, или речима Фридриха Шлегела „Posrednik je onaj...ko oraža božansko u sebi i sebe uništavajući napušta, da objavljuje to božansko, da obavštava i predstavlja svim ljudima u običajima i delanjima, u rečima i delima” (ZAFRANSKI 2011: 98–99). Насупрот овакој фигурацији романтизма, код Балзака који у предговору *Људској комедији* наглашава аналогije између људског рода и животињског света, а посебно код Золе и његовог концепта романа као (друштвеног) експеримента, писац се доводи у везу са фигуром научника. Флоберова естетизација романа, или његовим речима: „Iznad svega tražim lepotu” (FLOWER 2017: 137) доводи нужно до осамљивања писца, и дозива фигуру уметника у „кули од слонове кости”. Метафора јесте истрошена, али је то баш зато што је тачна. Већ у *Мансарги* (1962), Киш доминацији естетског на неки начин супротставља моменат етике чиме долази до синтезе оличене у чувеној формули *йо-ејика*. Киш је тако веровао да писац може да постане савест друштва или чак човечанства – савест која тежи да својом универзалношћу превлада идеолошке парцијалности – а да му због тога нико не одузима право на фигуру *homo poeticusa*. Укратко, без обзира на разлике између поетика романтизма, реализма и модерне књижевности, све време се налазимо у оквирима *исџој* мита о књижевности.

али и то да начин на који књижевно дело спознаје свет не може бити замењен неким другим начином спознаје света.

Када се слика аутономног књижевног дела са доминантном спознајно-естетском функцијом пројектује на план рецепције књижевног дела, добијамо још један елемент мита о књижевности, а то је фигура читаоца. Уколико мит о књижевности постулира естетско-спознајну функцију као основну функцију књижевног дела, онда то значи да и сама фигура читаоца мора бити конструисана тако да се књижевно дело пред читаоцем појављује преваходно као естетско-спознајни објект. Зато мит о књижевности подразумева да у човеку постоји (или може да се развије) естетска потреба, која се задовољава књижевним делом. Та потреба је важна зато што се у њој види хуманистичка специфичност човека и његова разлика у односу на животињу, па задовољавање естетске потребе уметношћу, а тако и књижевношћу, постаје битан и важан симболички гест.²

Паралелно са везом естетске функције књижевног дела и естетске потребе у човеку, настаје и веза спознајне функције књижевности и читалачке потребе за спознајом света. Та потреба је мотивисана хуманистичко-просветитељским налогом човеку да самостално користи свој разум и да тако постане „пунолетан”. Да би могао самостално да користи разум, човек мора да упозна свет око себе, а један од инструмената те спознаје јесте управо књижевност. И поред хегелијанског проглашавања уметности прошлосним инструментом спознаје истине света у односу на науку (Гадамер 1999: 41–56), мит о књижевности ипак, бар донекле, враћа достојанство књижевности тако што спознају истине света повезује са истовременим осећањем те истине које настаје у књижевном делу.

Спој естетске и спознајне потребе у читаоцу, задовољава се, дакле, читањем књижевности. Читање овде постаје активна делатност: помоћу читања књижевности, читалац изграђује себе у естетском погледу, потврђујући тако и свој статус човека, док истовремено спознаје и осећа истину света, која потпомаже његовој самосталној употреби разума и задовољавању идеја личне „пунолетности”. Човек се, дакле, читањем изграђује и унапређује. Управо вера да књижевност има моћ да изгради бољег човека, јесте још једна од компоненти мита о књижевности – она, наиме, која повезује књижевност и етику.

Најзад, последња црта мита о књижевности коју ћу овде поменути јесте улога књижевности у саморазумевању, па чак и конституисању једног народа и његове савести. Начин на који народ себе разуме у књижевности,

² Илустроваћу ово једном анегдотом чија релевантност почива управо на чињеници да није нарочито оригинална. Током студија српске књижевности, један професор нам је казао да човек свакако може да живи без уметности, само што се онда поставља питање да ли је то што живи људски живот. Могуће је да је деведесетих година прошлог века, та реченица деловала колико узвишено, толико и патетично; данас, током треће деценије 21. века, она делује само тачно.

другачији је од начина на који себе разуме у политичкој сфери. У политичкој сфери, схваћеној шмитовски, народ може да неки други национални ентитет види као непријатеља који угрожава његово бивствовање. Желећи да сачува себе од те претње, народ пред себе ставља императив хомогенизације, до које долази тако што самога себе, у политичкој сфери, перципира у својој идеалној форми.

Мит о књижевности претпоставља да у сфери књижевности нема политичке поделе на пријатеља и непријатеља. То има за последицу две ствари: прва је да се пред народом у сфери књижевности не налази неки други народ, већ хуманистички канон великих дела светске књижевности, који припадају свим народима, па тако и њему; друга консеквенца је да у сфери књижевности, преко својих истакнутих стваралаца, народ може да у себи сагледа и оно што није идеално, јер се пред њим у сфери књижевности не поставља политички императив хомогенизације. У том смислу, национална књижевност може да постане „савест” народа, а критички, али не и негаторски став према сопственом идентитету, доводи нас до *јоркој њајприуоџизма*. Такав субјективан, а заправо објективан начин саморазумевања,³ омогућава народу да стекне идеју о могућности властитог напредовања, јер свест о сопственој ограниченој несавршености може да се разуме као први корак у процесу његовог самоусавршавања.

Видљиво је већ на први поглед да се мит о књижевности темељи на хуманистичкој слици света.⁴ У време Мегалополиса у коме доминира отворена и јавно изражена постхуманистичка/антихуманистичка свест (в. Владушић 2023: 13–103), јасно је да је и мит о књижевности доведен у питање, те да мно-

³ Овде имам у виду фрагмент Теодора Адорна из књиге *Minima moralia*, који говори о замени места између субјективног и објективног. Однос између ауторецепције народа у политичкој сфери може бити повезан са оним што се издаје за објективно, а што по Адорну значи „*nekontraverznu stranu pojave, njen nepropitano uzeti otisak, fasadu sklopljenu iz klasifikovanih data, dakle ono subjektivno*”. Истовремено, перцепцију народа у националној књижевности, коју креирају његови велики уметници, дакле низ појединачних, субјективних перцепција, можемо довести у везу са оним за шта Адорни тврди да „*tu stranu [nekontraverznu stranu pojave] probija, što stupa u specifično iskustvo stvari, što se oslobađa presuđenog convenusa o tome i namjesto zaključaka većine onih koji predmet nisu ni pogledali, a kamoli o njemu misliti, postavlja odnos prema predmetu*”, што даље, по Адорну чини „*ono objektivno*.” (ADORNO 2002: 77–78) Разуме се, у књижевним делима се могу наћи и примери политичке аутоперцепције која може да буде или идеализована, или, пак, екстремно негативна (аутошовинистичка) али будући да та дела само *јонављају* обрасце помоћу којих се, у политичком дискурсу, перципира један народ, ова књижевна дела свакако немају значајнију књижевну вредност.

⁴ На овом месту, разуме се, не можемо детаљно разјаснити шта значи хуманистичка слика света, али ће за ову прилику бити довољно ако поменемо само један њен елемент који је важан у контексту мита о књижевности, а то је да хуманистичка слика света подразумева оштро разликовање човека од животиње, и да у том контексту књижевност служи као инструмент потврђивања те разлике.

ге од његових претходно описаних црта, данас доживљавамо као илузије.⁵ Насупрот томе, данашњи анти-мит о књижевности, третира књижевни чин као политичку акцију, односно као начин репрезентације мањинске групе (в. Владушић 2017: 277–286), или као легитимну економску акцију која је усмерена ка стварању профита. Да би се профит легитимизовао као књижевна вредност, садашњи анти-мит о књижевности ослања се на студије културе, које уметничко дело виде као документ културе, што у крајњем случају доводи до укидања поделе на уметност и производ индустрије забаве. Самим тим, мења се и фигура читаоца. Из ње се сада искључује веза између читања и самоизграђивања, да би се на њеном месту инсталирала веза између читања и уживања. Укратко речено, од читања више не очекујемо да нас учини бољим, већ срећнијим.⁶

Пекић је за нас данас битан управо зато што се он дистанцира од мита о књижевности, а да притом не преузима елементе нове догме, односно анти-мита о књижевности. Приказујући лицемерје угледног писца који дању подупире мит о књижевности који му даје важност, док га увече исмева, Пекић је приказао управо онај моменат у коме мит о књижевности, а самим тим и хуманизам, постаје симулакрум, односно блистава фасада иза које више нема ничега. Он угледног писца није цитирао зато да би указао на *нејативност* његовог лицемерја, већ како би његово цинично исмевање мита о књижевности подигао на стадијум самосвесне и отворене јавне критике.

Шта је Пекићу могло да смета у миту о књижевности? Пре свега, чињеница да је аутономија књижевности, коју је мит о књижевности славио, заправо, фарса. Чак и онда када су писци у романтизму своја књижевна дела

⁵ У првом реду, то се односи на могућност постојања универзалних књижевних вредности. Постмодернизам је, наиме, целокупно књижевно хуманистичко наслеђе повезао се са опресивном фигуром белог мушкарца, хришћанина и хетеросексуалца. Та фигура је наводно насилна како изнутра, према „мањинским” идентитетима, тако и споља, према другим расама, што је резултирало великим европским колонијалним царствима. Занимљиво је да је идеја по којој би досадашњи канон светске књижевности требало употпунити делима аутора, припадника мањинских идентитета или припадника бивших колонија, никада није заживела. Укидање концепта светске књижевности, али исто тако и канона националне књижевности у име претварања књижевности у сведоке или документе насилничке праксе белог мушкарца, хришћанина и хетеросексуалца, темељи се на политичком интересу Мегалополиса који ради на дехомогенизацији колективних идентитета као што је цивилизацијски или национални идентитет. У склопу ове политичке акције, Мегалополис уништава и концепт светске књижевности ослоњене на могућност постојања универзалних књижевних вредности.

⁶ Идеја читања као усавршавања човека, могла је бити актуелна у време када је човек био перципиран као део заједнице, па у том смислу књижевност постаје нека врста моста који спаја човека и заједницу којој припада. Данас то, међутим, више није случај. Захтев за срећом, који се поставља као основни циљ живота појединца, „одваја живот појединца од живота заједнице и ... човеково ја сагледава као извор свеколиког људског понашања” (КАБНАС, Илуз, 2021: 80), из чега можемо закључити да се од књижевности сада очекује само то да учествује у стварању среће код појединца, а не више у његовом унапређивању.

обликовали уз помоћ маште, тежећи да тако постигну највећу могућу удаљеност од политичке реалности, они су били подређени тој политичкој реалности, односно власти. У прилог томе, говоре и речи Карла Шмита, који пише:

Uprkos ironiji i paradoksiji pokazuje se postojana zavisnost. U najužem području svoje specifične produktivnosti, u onome što je lirski poetsko i muzički poetsko, subjektivni okazionalizam može otkriti maleno ostrvo složenog stvaralaštva, ali se čak i ovde nesvesno potčinjava najbližoj i najsnažnijoj vlasti, a njegova nadmoćnost nad sadašnjošću uzetoj tek okazionalno trpi jedan krajnje ironičan preokret: sve što je romantičko nalazi se u službi drugih, neromantičarskih energija a uzvišenost iznad definicije i odluka pretvara se u uslužnu pratnju tuđe snage i tuđe odluke (Šmit 2001: 127).

Могуће је приговорити да Шмит, као правник који превасходно промишља појам политичког, није компетентан да доноси овакве увиде о уметности/књижевности. Тиме би се, бар на први поглед, могао сачувати мит о књижевности, који подразумева идеју њене аутономије (од политичке моћи). Међутим, Шмитове речи могу да нам послуже као пример сагледавања феномена књижевности из перспективе доминације политичког дискурса у односу на књижевни/уметнички дискурс. Оне нам сугеришу да аутономију књижевности – коју подразумева мит о књижевности – не смемо да посматрамо само у идеалистичком кључу, односно као производ снаге и херојства уметности која се дистанцира од политичке моћи, већ и као политички дозвољену или чак конструисану илузију, која се, у промењеним политичким условима, може једноставно демонтирати, као што се на крају програма, демонтажу циркуски шатор.⁷

Разлог Пекићевог напуштања мита о књижевности јесте важност коју је овај писац придавао пре свега политичкој активности као таквој. Постоје, наиме, врло јасни пишчеви сигнали из којих се види да је он као своју примарну делатност видео политику, а не књижевност. То потврђује и следећа изјава коју је Пекић дао пред крај живота: „Mislim da je jedini deo moje biografije od nekog interesa onaj od 1941. pa sve tamo do kasnih pedesetih, recimo do 1959. Ostalih tridesetak godina su kalo. Tamo su moja velika *memorička platna*” (РЕКИЋ 2012: 507).

Пекић, дакле, дели свој живот на два дела: први део чини време између 1941. и 1959. године, а други део временски интервал који се простире

⁷ У књизи *Хладни рај у култури* Френсис Стонор Саундерс аргументовано показује начине на које је ЦИА учествовала у обликовању поља уметности на Западу током Хладног рата, чувајући илузију о „аутономији” западне уметности у односу на идеолошки спутану уметност земаља Варшавског пакта (в. САУНДЕРС 1999). О томе да је ова аутономија уметности на Западу све време била само конструисана илузија, говори и чињеница да је у време након пада Берлинског зида наступило убрзано демонтажање мита о књижевности, путем форсирања оних методолошких праваца који наглашавају предност контекста у односу на текст (квир-критика, постколонијалне студије, нови историзам).

од 1959. године па до безмало краја живота. Из пишчеве перспективе та два периода живота нису једнака у вредносном смислу: први део је описан синтагмом „меморичких платана”, дакле, онога што се не само памти него што и вреди памтити, док је други отписан метафором блата (кала). Иако Пекић не прецизира зашто је први део живота вредан памћења, а други не, познавалац његове биографије нема никакав проблем да одговори на то питање. Први, вреднији период Пекићевог живота покрива, наиме, време његове живе политичке активности.

Пекићево бављење политиком почиње управо 1941. године, када као једанаестогодишњак учествује на демонстрацијама против приступања Тројном пакту. Политичка активност будућег писца ескалира након краја рата, када заједно са неколико пријатеља оснива тајну антикомунистичку организацију „Савез демократске омладине Југославије” (СДОЈ), коју је комунистичка власт разоткрила у новембру 1948. године. У мају 1949. године, Окружни суд је Пекића осудио на 10 година робије, да би му Врховни суд у јуну исте те године преиначио пресуду на 15 година робије (Мандић 2025: 71–72). Казну је почео да служи у КПД Сремска Митровица, а затим је пребачен у КПД Ниш. Са робије је пуштен крајем новембра 1953. године, када је помилован.

Пекић је након повратка са робије задржао непријатељски став према комунистичким властима. Активну антикомунистичку политичку активност заменио је животом у политичком гету који су сачињавали његови политички истомишљеници, те одбијањем могућности да пронађе властито место у друштву чију власт није прихватао. До промене, у том смислу, долази крајем педесетих година: 1958. године Пекић се жени Љиљаном Глишић, а већ следеће године добијају ћерку Александру. Пекић те године учествује, под псеудонимом, на конкурс за сценарио „Ловћен филма”: од шест сценарија, два су награђена, а четири откупљена (РЕКИЋ 2004: 116), чиме по сопственом признању улази у „кординантни систем друштвене лажи” (РЕКИЋ 2004: 124–131). Пекићева списатељска активност која почиње након 1959. године, тако за самог писца спада у период „блата”.

Предност политичке активности у односу на списатељску не види се само у речима Борислава Пекића, већ и у равни његовог живота. Управо то нам потврђује сведочанство Предрага Палевестре:

Пекић је у Београду имао и неколико добрих пријатеља из бурних ђачких дана, међу којима је био професор Мирон Флашар. Са њима је, колико се могло видети, био *нейосредњији и њриснији нећо у књижевним ѡријателсьствима* [курзив С. В.] где је *најадно и извешћачено одржавао дисципалу оѡмене ѡрисѡјности на уљудном одсѡјању*. [курзив С.В.]. Многима се, чак и у најближем кругу, увек обраћао са *ви* и тога се круто држао чак и онда када би после јаког пића попустиле друге стеге и ограде (ПЕКИЋ – ПАНТИЋ 2002: 70).

Палавестрино сведочанство показује да је чак и у периоду „кала” (учествовање у књижевном пољу) Пекић понављао, премда у мањој мери, исту

ону структуру понашања коју је имао непосредно након робије: био је отворен у свом политичком гету (Мирон Флашар је човек са којим је делио клупу у гимназији) док се у књижевном пољу ипак држао на извесној дистанци која донекле подсећа на дистанцу коју је одржавао спрам комунистичког друштва до 1959. године.

Уколико је за Пекића политичка активност била важнија од књижевне, онда то значи да је књижевна активност за њега могла бити само суплемент, односно нека врста компензације или додатка, који треба да прикрије празнину на месту где у Пекићевој личности недостаје оно што је у њој централно, а то је политичка активност. Самим тим, Пекић није могао да пристане на мит о књижевности, односно на идеју аутономије уметничког дела, као геста дистанцирања од политичке улоге књижевности, нити на идеју о естетски савршеном књижевном делу које се, својом савршеношћу и трајношћу, подсмева привременој политичкој моћи. Пекић је у миту о књижевности могао да препозна управо оно што је у романтичарској књижевности препознао Шмит, а то је да чак и када се дистанцира од политике, књижевност ипак служи тој политичкој моћи. Стога је и своје лично књижевно стварање могао да означи као „кало“.

Одрицањем од мита о књижевности, Пекић је себи дао задатак да осмисли један нови и лични концепт књижевности који би писање у највећој могућој мери учинио политичким чином, иако се, наравно, никако није могла избрисати свест о томе да писање није и не може да буде равно политичкој активности.

Пекић је, дакле, своје писање замишљао као *наставак политичке активности другим средствима*, а та политичка активност се у контексту пишчеве биографије може идентификовати као *рај*. Наиме, Пекић није приступио политичком пољу из позиције подле свести⁸ појединца коју оличава његов јасан избор да служи власти ради стицања користи: од базичне, да се остане жив, до обезбеђивања приступа елитним друштвеним позицијама са привилегијама које оне доносе. Питање мотивације за оснивање СДОЈ-а, као и пишчев однос према својој младалачкој политичкој активности, заслужују посебно истраживање, али овде се може рећи да Пекић није био „подла свест“ у смислу у коме би политичке изборе чинио из рачуна. Уместо рачуна, он је, пре свега, следио политичке идеале, као што су демократија, политичка слобода или једно шире схватање хуманизма,⁹ па је

⁸ Пратећи Хегела, Лајонел Трилинг овако описује подлу свест: „... pojedinac postaje svestan da je načinio izbor da održava taj odnos [pojedinca prema državnoj vlasti, napomena S.V.] i smotrenih razloga koji su ga naveli da ga načini ... Svest i izbor, to je jasno podrazumevaju predanost, pre nego poistovećivanje sa spoljašnjom moći društva” (TRILING 1990: 57).

⁹ Као илустрацију Пекићевог позног политичког хабитуса можемо посматрати и његово истицање вредности за које се залаже: „...моје симпатије припадају Зеленом покрету, Пријатељима Земље, иницијативама за заштиту људских права (укључујући и права животиња), друштвима за борбу против смртне казне, покретима за ограничавање науке, односно њену контролу; укратко

стога могао да критички реагује против било кога ко би угрожавао ове идеале, а не само против комунизма који му је свакако био иницијални политички противник. Тако је на крају пишневог опуса критичка мета његове књижевности постала материјалистичка цивилизација, коју је Пекић отворено презирао.¹⁰

Концепт писања као наставка рата другим средствима морао је да се преслика и на пишневу поетику. За разлику од мита о књижевности у коме свет може да спаси лепота или истинитост написаног, Пекићу овде на располагању стоји само *тпрајање тписања*. Наиме, ако је писање замена за политичку активност, онда трајање писања симболички представља борбу која траје. Насупрот томе, прекид писања постаје метафора за прекид борбе, предају или капитулацију.

Оваква симболичка улога писања одражава се у (аутопоетичкој) анегдоти о адвокату С.У. Гуревичу који брани петроградског митрополита Венијамина у процесу из 1922. године. Лишен било каквих илузија о природи бољшевичког суда, овај адвокат изговара речи које Пекић цитира у другом тому *Година које су тјојели скакавци*: „Nema više šta da se kaže, ali je teško prestati govoriti. Jer dok debata traje, okrivljeni su živi. Kad se debata završi, završiće se i njihovi životi” (РЕКИЋ 2004b: 206). Није тешко приметити да ова анегдота приказује и Пекићеву поетику *in nuce*: и Пекић би, наиме, могао да каже: док траје писање, траје и борба, а када се заврши писање, завршиће се и борба.

Значај ове анегдоте показује и чињеница да је Пекић у *Годинама које су тјојели скакавци* цитира два пута – први пут у другом, а други пут у трећем тому мемоара, када реч „дебата” замењује речју „говор” (Пекић 2004: 23). Занимљиво је да у том другом цитату не постоји никакав сигнал читаоцу да је иста анегдота, незнатно измењена, већ цитирана у истом делу, што ме наводи на претпоставку да је Пекић можда заборавио на цитирање исте анегдоте из другог тома *Скакаваца*. Ако је та претпоставка тачна, то онда значи да Пекић није превише пажње обраћао на оно што је већ написао, у смислу стилског уобличавања односно естетског усавршавања текста (што је одјек естетске функције књижевног дела). Уместо тога, он се, пре свега, бавио оним што тек треба написати у будућности, што одговара усмерености Пекићевог писања ка трајању.

У стилу Борислава Пекића може се, дакле, лако уочити воља за трајањем писања, али не и воља за њиховим уметничким савршенством: сви се

svemu što na ovaj ili onaj način predstavlja alternativu ‘civilizacijskom mehur’ u koji nas je istorija zarobila i u kojem joj je očevidna namera da nas uguši” (РЕКИЋ 1993: 225).

¹⁰ Ево само једног од неколико исказа у којима Пекић јасно сведочи о свом незадовољству према материјалистичкој цивилизацији: „U svetu zasnovanom na materijalističkoj civilizaciji, materijalističkom poimanju života, neizbežno je sve manje prirodnog, spontanog, slobodnog, izbornog, *pravog*, a sve više, neprirodnog, neizvornog, indukovanog, ropskog, lažnog, sve više artefakata, sve više manipulativnog, veštačkog, sintetičkog, neoriginalnog, stereotipnog.” (РЕКИЋ 1993: 206).

углавном слажемо да је Пекић писао најдуже реченице у српској књижевности, али се исто тако сви углавном слажемо и у томе да то нису биле и најлепше реченице у српској књижевности. Сада нам је јасно и зашто: Пекић није тежио лепоти реченице, јер у његовом концепту писања као наставка борбе другим средствима лепота није имала готово никакву важност, али је зато тежио трајању писања: тачка на крају реченице, наиме, у сфери поетичке подвести симболизује прекид писања, односно капитулацију и крај борбе и зато је ту тачку Пекић упорно одлагао, жртвујући трајању реченице понекад и саму њену разумљивост. То је, чини ми се, и разлог зашто поједини стручњаци за књижевност имају резерве према Пекићу: код њега сазнајна функција књижевности није повезана са естетском, као у миту о књижевности, већ се такоређи појављује самостално.¹¹

Воља за трајањем коју сам описао на плану реченице, може се уочити и на плану целине Пекићевог опуса. Тај опус је огроман не само у погледу вредности, него и буквално, по броју исписаних и објављених страница текста. Гомилање томова *Злајној руна* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) наставља се у плановима о наставку у форми романа *Црвени и бели*, односно *Грађињели*, којима треба додати и бочни наставак из доба Византије који је требало да се зове *Сребрна рука*. Унутрашњем повезивању честица Пекићевог опуса (било оствареног, било замишљеног) ваља додати и херменеутички линк који повезује *Злајно руно* и *Беснило*, односно антрополошки циклус у целини (*1999* и *Айланџида*) а затим и текстуални линк под именом *Нови Јерусалим*, у коме прва прича „Мегалос Масторас и његово дело” себе представља као резанац који је остао иза *Злајној руна*, док се последња – „Луче Новог Јерусалима” – преко lika археолога Арноа улива у *1999*-у. Поменуте везе су само делић иманентне интертекстуалности Пекићевог опуса који ствара утисак да је у њему све повезано са свим.

Задатак овог рада није да опише све те везе, већ само да укаже на то да Пекић жели да створи утисак бесконачног опуса. Ако тај двоструки поетички идеал (бесконачна реченица/бесконачни опус) не можемо да препознамо, нити да откријемо његово порекло у укинutoј политичкој активности која жели да се надомести писањем, тада долазимо у опасност да овог писца олако назовемо скрибоманом, а његову реченицу недовољно стилски обрађеном. То је можда и тачно у контексту мита о књижевности, али управо верност том миту онемогућава нам да видимо и осетимо самосвојну вредност Пекићевог опуса, који настаје на другачијем разумевању писања.

¹¹ Притом, наравно, не можемо рећи да је Пекић стилски аљкав или поетички анахрон писац. Далеко од тога. Пекићева проза *функционише*, али се у њој види огромна диспропорција између (занемарене) естетске и (пренаглашене) сазнајне функције. Ова диспропорција, заједно са поетички самосвесним, те експлицитним дистанцирањем од мита о књижевности, сугерише да Пекић не дели исти концепт са безмало свим осталим писцима који практично нису разликовали естетску и спознајну функције књижевности (ту мислим, пре свега на Црњанског и Андрића).

Писање као наставак борбе другим средствима, не би требало поистоветити са пуком ангажованошћу, те претварањем књижевног текста у политичку говорницу са које би се идеализовала властита идеолошка позиција, а опањкавала противничка. Да Пекићев концепт писања подразумева такву врсту ангажованости, било би сасвим излишно данас писати о њему. Уместо тога, код Пекића постоји један моменат који његов опус спасава од идеолошке једностраности односно банализације, а то је *свесћ о њоразу* његове политичке опције, односно српске грађанске класе. Његово писање не покушава да укине ту свест, већ управо полази од ње.

На почетку писања појављује се зато питање о поразу. Ево како то питање формулише Пекић: „Povrh svega, u vreme kada sam počeo da se bavim književnošću, bio sam opsednut, a i danas sam, zagonetkom ponašanja građanskog društva u Jugoslaviji i jednom njegovom apsolutnom nesposobnošću da pruži bilo kakav otpor revolucionarnim snagama” (РЕКИЋ 2012: 67).

Питање које писац себи поставља није неко апстрактно, општечовечанско питање, коме прети опасност да управо услед те општости склизне у баналност у коју онда повлачи са собом и исто тако баналне одговоре. Питање које Пекић себи поставља је *џолиитичко џиитиће*, јер се у њему врло јасно може распознати разлика између пријатеља и непријатеља. Сем тога, ово питање премешта пажњу са онога што се догодило, на питање услова, на плану идеја, чије је присуство омогућило да се догоди оно што се догодило.¹²

На први поглед, могли бисмо да кажемо како је Пекићев опус, у симболичком смислу, диновски одговор на иницијално питање о узроцима пропасти српске грађанске класе. Међутим, ако мало пажљивије погледамо пишчев опус, видећемо да се то основно питање у њему разлистава на друга питања од којих нека заузимају место у наслову романа (*Како уџокојиити вамџира*) док се друга појављују у самом тексту романа, попут три чувена питања у *Златном руну*, која структурирају фазе у напредовању али и пропасти породице Њаго/Његован: како преживети, како надвладати, и на крају како осмислити Златно руно које се зграбило. Притом треба узети у обзир да интелектуално поштење самог писца налаже да се одговори на постављена питања не дају само из једне (идеолошке) перспективе, већ управо из различитих перспектива.¹³ То додавање перспектива утиче на ширење контекста иницијалног питања. Питање о узроцима пропасти српске грађанске класе,

¹² На овом месту ће се појавити поетичка разлика између Киша и Пекића. Наиме, Киш полази од онога што се догодило (Холокауст, Сталинове чистке) да би затим тај догађај поетички обликовао и етички обележио, а да при том не постави питање о пореклу самих догађаја. Пекић, међутим, полази од истраживања идеја које су омогућиле да се неки догађај догоди, што га доводи до сасвим другачијих закључака од Киша.

¹³ О томе сведочи и следећи Пекићев аутопоетички исказ који се иницијално односи на Златно руно, али се врло лако може применити на целокупан пишчев опус: „U *Zlatnom runu*, ima osoba, iz mlađe generacije Njegovana, s čijim se političkim ubeđenjem ja apsolutno ne saglašavam, pa ipak sam se trudio da im pružim najjače argumente koji su mi bili dostupni i poznati” (РЕКИЋ 2012: 43).

у *Злајном руну* и касније у антрополошком циклусу (*Беснило*, 1999, *Ајллан-ишда*), проширује се на питање о шансама за опстанак материјалистичке цивилизације уопште.

Разлиставање различитих могућих одговора на исто питање у Пекићевом опусу, показашу само на једном примеру. Метаморфоза Симеона Газде у митског коња Ариона, на крају *Злајној руна*, представља Пекићев симболички одговор на питање Породичног духа које се тиче смисла и одмеравања Златног руна односно моћи којом располаже породица Његован – заступника српске грађанске класе, али и материјалистичке цивилизације уопште. Појаву Ариона у том контексту можемо разумети као симбол напуштања материјалистичке цивилизације: пошто је та цивилизација изгубила смисао, она је изгубила и будућност, па је стога треба заменити алтернативном егзистенцијом која се дистанцира од рачуна, поседа и свеопште квантификације, на којој почива материјалистичка цивилизација.

Међутим, Пекић је осећао да митски коњ Арион није једини могући одговор на питање о будућности материјалистичке цивилизације. Из тог разлога, у *Беснилу* је понудио и другачији одговор на исто питање: циљ коме стреми нагомилана моћ материјалистичке цивилизације постаје промена концепта човека, само што та промена неће бити усмерена ка негацији материјалистичке цивилизације (као у *Злајном руну*), већ ка њеном радикалном „усавршавању” у коме ће фигура човека уступити место фигури генетски модификованог суперчовека, односно андроида или киборга. Ова нова, анти-хуманистичка бића, добиће задатак да покушају да продуже трајање материјалистичке цивилизације на једном вишем нивоу.

Започињући свој опус као заступник грађанске класе, Пекић је, следећи логику питања и могућих одговора, доспео до тога да пише као заступник човека коме прете антихуманистичке фигуре андроида, киборга и генетски модификованих супер-људи. У време када Пекић пише своју апокалиптичну антрополошку трилогију, те претње су за већину људи биле само фанатични елементи жанра научне фантастике, између осталог и због уверености тих људи да живе у хуманистичком друштву изграђеном на хришћанским темељима.

Данас знамо да живимо у једном сасвим другачијем времену: у времену у коме су се одомаћиле кованице као што су пост-хуманизам, пост-хришћанство, пост-истина, пост-демократија, при чему не можемо да одолимо утиску да префикс „пост” спада у домен политичких еуфемизама, који се труде да ублаже радикалност префикса „анти”. Одумирање хуманизма значи и то да више не постоји ни она фасада мита о књижевности, коју је, у време Пекићевог живота, још увек обасјавала дневна светлост.

Управо зато што тог мита о књижевности данас готово да више и нема, пред нама као да се поново појављује Породични Дух Књижевности. Он нам поставља иста она питања на која је поменути мит својевремено нудио јасне и недвосмислене одговоре: зашто пишемо, за кога пишемо, али и зашто читамо. Та питања су данас утолико драматичнија уколико не желимо да на њих одговоримо следећи анти-мит Мегалополиса.

Дистанцирајући се од мита о књижевности у време када је фасада овог мита и даље изгледала релативно чврсто – и поред лицемерних испада неког угледног писца – Пекић се сусрео са истим овим питањима много година пре нас. Зато, можда, и имамо утисак да је он у много већој мери *наш* савременик него савременик писаца и читалаца који су живели у његово време.

ЛИТЕРАТУРА

- ADORNO, Teodor, *Minima Moralia*. Sremski Karlovci – Novi Sad. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2002.
- Владушић, Слободан, *Завей и мејолојолис*. Нови Сад. Битије, 2023.
- Владушић, Слободан, *Књижевност и коментари*. Београд. Службени гласник, 2017.
- ГАДАМЕР, Ханс-Георг, *Евројско наслеђе*. Београд. Плато, 1999.
- ZAFRANSKI, Ridiger, *Romantizam (Jedna nemačka afera)*. Novi Sad. Adresa, 2011.
- КАБАНАС, Едгар, Илуз, Ева, *Хејикраија*. Вишеград. Андрићев институт, 2021.
- МАНДИЋ, Драгољуб, *Смрт слободи – џолићички џуј Борислава Пекића*. Београд. Vukotić media, 2025.
- РЕКИЋ, Borislav, *Vreme reči*. Београд. SKZ, BIGZ, 1993.
- РЕКИЋ, Borislav, *Godine koje su pojeli skakavci 3*. Novi Sad. Solaris, 2004.
- РЕКИЋ, Borislav, *Godine koje su pojeli skakavci 3*. Novi Sad. Solaris, 2004².
- РЕКИЋ, Borislav, *Zlatno doba dijaloga*. Београд. Службени гласник 2012.
- РЕКИЋ, Borislav, *Tamo gde loze плаћу*. Београд. Службени гласник 2014.
- ПЕКИЋ, Љиљана, ПАНТИЋ, Михајло, *Друји о Пекићу*. Београд. Откровење, 2002.
- САУНДЕРС, Френсис Стонор, *Хладни рај у култури*. Београд. Досије, 1999.
- TRILING, Lajonel, *Iskrenost i autentičnost*. Београд. Nolit, 1990.
- FLOBER, Gistav, *Pisma*. Београд. Lom, 2017.
- ŠMIT, Karl, *Norma i odluka*. Београд. Filip Višnjić, 2001.

Slobodan Vladušić

WRITING AS A CONTINUATION OF STRUGGLE BY OTHER MEANS: THE CASE OF BORISLAV PEKIĆ

Summary

The paper opens with an examination of the myth of literature, which is comprised of the following elements: the conviction that literary creation is symbolically set above the manufacturing of goods; the dominant aesthetic and cognitive function of a work of literature; the autonomy of literature; the conviction that the reader is not a consumer of literature, but a human endowed with aesthetic needs, as well as the need to get to know

the world and finally, the conviction that literature can be used as the consciousness of society in the sense that it is an example of the existence of universal cultural values. Pekić distanced himself from such an understanding of the myth of literature because he deemed political activism as his primary profession. Since he was denied the ability to practice political activism within a communist dictatorship, Pekić saw writing as a means of continuing the struggle by other means. Such a self-proprietary concept of writing influenced Pekić's poetics as well, which is characterized by: 1) the ideal of an endless sentence and an endless opus; 2) the understanding of a literary text as an answer to a political question; 3) the expansion of the context of the reply, which would result in generating new enquiries and listing of different possible replies to the same question. At the end of the paper, we highlight the importance and topicality of Pekić's concept of writing in an age marked by the anti-myth of literature, whose origins are a consequence of the abandonment of humanism in the era of posthumanist/anti-humanistic Megalopolis.

Keywords: myth of literature, autonomy of literature, cognitive function of literature, aesthetic function of literature, political activism, dedication to longevity, anti-myth of literature.

Др Слободан Владушић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
osterlin1@mts.rs

Мр Дарка Деретић

ПОСТМОДЕРНА ФАНТАСТИКА У РОМАНИМА *ОПСАДА ЦРКВЕ СВЕТОГ СПАСА И* *СИЊНИЧАРНИЦА „КОД СРЕЋНЕ РУКЕ“*

У овом раду бавићемо се постмодерним наративним поступцима у романима Горана Петровића *Опсада цркве Светог Спаса* и *Сињничарница „Код Срећне руке“*, са акцентом на постмодерну фантастику. Оба романа ће бити сагледана у оквиру постмодерног жанра историографске метафикције. Бавићемо се и феноменом књиге као метафоре за свијет и читаоца као коаутора приче. У оквиру постмодерне фантастике уочићемо појаву романа у роману, прелазак са једног на други приповиједни ниво, те путовања кроз сан и вријеме. Препознаћемо елементе ониричке фантастике, фолклорне фантастике, поетске фантастике и постмодерне фантастике засноване на техници *mise-en-abyme*.

Кључне ријечи: Горан Петровић, постмодернизам, историографска метафикција, дубинско читање, фантастика.

1. Увод

Два репрезентативна романа Горана Петровића *Опсада цркве Светог Спаса* и *Сињничарница „Код срећне руке“*, иако настала у блиском временском раздобљу, поетички и по књижевним поступцима донекле се разликују. У уводу за своју књигу *Поеџика форме у њрози српској њосџмодернизма* Ала Татаренко је српски постмодернизам симболично подијелила на четири годишња доба. Према њеној подјели, роман *Опсада цркве Светог Спаса* може се сврстати у касно љето српског постмодернизма, док *Сињничарница „Код срећне руке“* спада у рану јесен српског постмодернизма у коју поменута ауторка сврстава и нека познија остварења Милорада Павића као што су *Куџија за њисање* или *Звездани њлаџиј* (Татаренко 2013).

Позно љето постмодернизма, поетски термин који установљава Татаренко, указује на богате плодове постмодернистичке поетике у роману

Ойсада цркве Свѣтѣой Сѣаса. Могло би се рећи да романи објављени крајем XX вијека представљају посљедње богате плодове постмодернистичке поетике и да почетак XXI вијека у српској књижевности доноси једну нову поетику. Постмодерне карактеристике препознајемо у структурној организацији романа, жанровској недефинисаности, временском дисконтинуитету, брисању граница између историјског и фиктивног, проблематизовању и преиспитивању историје, метанаративном преплитању историје и приче, потискивању аутора и специфичној позицији наратора, метафоричном језику, те употреби алегоријске фантастике. Интертекстуални однос према средњовјековној духовној и књижевној традицији, историји и фолклорној култури, омогућава избор теме везане за српски средњи вијек. У складу са темом је специфична употреба језика, али и идеолошка тачка гледишта у оним фрагментима романа који су везани за приповиједано вријеме, а у средњовјековном духу су и наслови поглавља према анђeosким чиновима. Сличну значењску маркираност имамо у роману *Име руже* Умберта Ека гдје је роман подијељен на седам поглавља која представљају седам дана, што је асоцијација на седам дана стварања свијета, од којих је сваки подијељен према дневним молитвама. За разлику од Ека, Горан Петровић је свој роман подијелио на четрдесет дана што симболички представља четрдесет дана Христовог боравка на земљи од Васкрсења до Вознесења, а може упућивати и на искушења четрдесетодневног поста који претходи Васкрсу. Није случајно што и радња романа почиње Васкршњом литургијом у Жичи. Симболично, у храму Светог Спаса који је свечано заодјенут раскошним пурпуром, почетак је и исходиште приче, што указује на елементе прстенасте прозне структуре.

Иако је главна прича о градњи и опсади Жиче везана за тринаести вијек, у роману имамо још неколико паралелних прича које се гранају и укрштају у огромном временском распону од преко седамсто година. Може се рећи да већ у овом роману Петровић, додуше на микроплану, показује афинитете према форми романа делте чије дијелове представљају његова посљедња остварења *Пайир*, *Иконосѣас* и *Палаѣа*. Већину прича, иако на први поглед дјелују одвојено, повезују неки догађаји, а јунаци имају ту фантастичну моћ да се несметано крећу кроз вијекове.

У причи о Милутиновом и Драгутиновом узалудном покушају да стигну до Жиче садржана је идеја о сусрету историје и приче, чиме је аутор свјесно демистификовао свој стваралачки поступак, али и наговјестио своје схватање о наративности историје и свемоћи приче.

1.1. Изазови и противурјечности постмодернизма

Овај трансформативни правац оспорава институције и конвенције, разобличава све утопије и идеологије, преферирајући скептичан и ироничан однос према сваком утврђеном поретку. Умјесто хијерархије постмодерно уводи анархију, а умјесто континуитета дисконтинуитет. У својој књизи *Постмодерно сѣање* Лиотар говори о специфичној природи знања у савре-

меном добу. Знање је сведено на ниво информације која релативно брзо застаријева, а многе значењске структуре из прошлости сведене су на симулакруме. „Лиотар напада двије велике наратије: о прогресивној еманципацији човјека – о чему говори кршћанство са својим учењем о искупљењу, као и марксистичка утопија – те ону о тријумфалном походу науке“ (Батлер 2007: 15). Амерички филозоф Ричард Рорти у свом тексту *Хабермас и Лиотар о њосћимодернизму* истиче разлику између Хабермасове модерне филозофије утемељене на Кантовој подјели високе културе на науку, морал и умјетност и постмодерне филозофије Литоара и Фукоа која негира било какву разлику између научног и наративног, те масовне и елитистичке културе. Лиотар сматра да је немогућа легитимација било какве доминантне идеологије, нарочито послје Другог свјетског рата и других сукоба у свијету који су вођени у име великих наратија, при чему морамо имати у виду доминантне националне културе (Лиотар 1995). За разлику од њега, Хабермас од великих наратија жели задржати једино наратију еманципације (Рорти <https://www.ibn-sina.net>). Он замјера Фукоу што је модел репресивности и еманципације које су развијали Фројд и Маркс замијенио идејом плурализма дискурса моћи. Дакле, постмодернизам укида могућност постојања примарног дискурса моћи који дефинише узвишено, метафизичко и универзално. Умјесто доминантног дискурса, постмодернизам прихвата постојање више различитих дискурса који се међусобно боре за доминацију. Рорти примјећује да потпуно порицање авангарде и њених критичких идеја које су усмјерене ка будућности, доводи до потпуне индиферентности модерног субјекта према друштву коме припада и његовој изгубљености у мегапростору који представља савремени мегалополис. По Хабермасу, отуђеност и изгубљеност треба да замијени консенсуз или жеља за комуникацијом јер сваки однос укључења у заједницу не представља нужно прихватање бирократских система великих наратија.

С друге стране, сама просвјетитељска идеја о напретку и превазилажењу неминовно води ка крају књижевности и историје, што је још један од потребних разлога њеног поновног преиспитивања. У складу с тим, префикс *њосћ-* у термину постмодернизам не означава умјетнички правац који долази послје модернизма, него правац који му је суштински супротстављен. Зато постмодернизам и не представља правац који означава крај књижевности и историје, како су многи погрешно претпостављали. Он је само један од -изама који се, на почетку ХХИ вијека, полако превазилази.

1.2. Историографска метафикција у романима *Ојсада цркве Свећој Сјаса* и *Свињичарница Код срећне руке*

Неки теоретичари постмодернизма (Хачен, Лиотар, Ихаб Хасан) сматрају да постмодернизам доноси једно ново читање историје које је најчешће пародијско, пошто се историјски дискурс посматра као наратив, а не као историјска истина. Сам термин *историографска метафикција* уводи Линда Хачен именујући тим појмом прије свега постмодерне романе настале на

америчком и европском културном простору од шездесетих година прошлог вијека до данас. Историографска метафикција спада у саморефлексивне наративне форме које преиспитују властите конвенције и стваралачке поступке. Хачен притом наглашава како је: „њена теоријска самосвест о историји и фикцији као људским конструкцијама створила ... основе за преиспитивање и прераду форми и садржаја прошлости“ (Хачион 1996: 20). Историографска метафикција има истовјетан поглед на историју и фикцију сматрајући и једну и другу људским конструкцијама. Тврдња коју су заговарали противници постмодернизма да је постмодерно аисторијско, апсолутно је нетачна. По мишљењу Умберта Ека, постоје три начина да се наративизује прошлост: романа, хвалисава прича и историјски роман, а Линда Хачен додаје још један начин, а то је историографска метафикција. Заправо, постмодерну књижевност карактерише повратак историјским темама, али на један нов начин који више није носталгичан него полемички. За постмодернисте историја не представља више неупитно знање које одговара апсолутној истини, него наратију свјесно конструисану из одређених центара моћи. С обзиром на то да историју пише побједник, она је увијек подређена његовој идеолошкој концепцији, што нас наводи да јој приступамо са подозрењем и епистемолошком сумњом.

Очигледно је да постмодерни аутори гаје презир према линеарним реалистичким наратијама чији је циљ да што увјерљивије дочарају неку историјску епоху. Насупрот реалистичким ауторима, постмодерни аутори свјесно истичу историјске нелогичности и уводе фантастичне мотиве како би пољуљали читаочево увјерење у истинитост приче. У постмодерним прозним остварењима све је тања граница између историје и фикције, заправо долази до њиховог приближавања, а не конфронтације. Позивајући се на студију Пола Рикера *Време и прича*, Јана Алексић наглашава да „постоји очигледна нужност фикционализације историје и историзовања приче јер се откривају поступци којима се историја 'фикционализује' и тако приближава фикционалној причи, али и поступци у приповедању који су блиски историографији или, штавише, зависни од ње, а којима је у циљу остваривање тзв. имагинативних варијација реалних збивања користе аутори фикционалних повести“ (Алексић 2013: 118). Из овога произилази закључак о релативности историјских истина, као и о релативизацији приче која представља само реконструкцију стварних догађаја.

Роман *Опсада цркве Светиої Сїаса* можемо одредити као историографску метафикцију јер посједује већину карактеристика које овај жанр одликују: повратак историјској теми, идеолошку актуализацију и преиспитивање историјске теме у контексту времена приповиједања, нелинеарну фрагментарну структуру, укидање просторних и временских граница, релативизацију историјске приче фиктивним излетима у домен фантастичног, децентрализацију и привидну десубјективизацију итд.

Повратак историјској теми остварен је не само преко основне приче о опсади цркве Светог Спаса него и преко приче о опсади Цариграда која

хронолошки претходи опсади Жиче, али и савремене приче о рату у Босни и Херцеговини која је везана за вријеме приповиједања. У значењској структури романа препознајемо три опсаде које представљају идеолошко језгро романескне приче и метафору за судбину једног народа. У средишту значењског круга је прича о манастиру Жичи, односно цркви Светог Спаса, која постаје микрокосмос и полазна тачка идентитета српског народа, његовог трајања кроз вијекове и опирања различитим пошастима које су га пратиле кроз историју. Њена пурпурна боја указује на краљевско обиљежје, али и повезаност са византијском традицијом. Јован Делић истиче: „Пурпур Жиче је и симбол ватре, односно жара, који је соларног поријекла и природе, а постаје иманентно својство Жиче. Жича је, дакле, соларна космичка и историјска вриједност, симбол самосталности српског народа, краљевске и царске, али и црквене круне“ (Делић 2021: 57). На почетку романа, у поглављу које је именовано као први дан, она је одјенута у свечано пурпурно рухо, испуњена мирисом тамјана и свјетлошћу, као и побједоносном молитвеном пјесмом. У посљедњем поглављу, које представља четрдесети дан, уводи се мотив обнове храма који истовремено прати и обнова живота оличена у крштењу Дивниног и Богдановог сина. Тако се романескни значењски круг затвара побједом сила добра и вјером у духовну и животну обнову. Овакво позиционирање Жиче у цјелокупној структури романа омогућава читање романа у националном кључу о чему говори и Слободан Владушић у свом раду „Зашто нам је потребно ново читање Опсаде цркве Светог Спаса“, гдје истиче опредијељеност неких од великих српских писаца да се баве темама од значаја за колективну судбину народа. Неки од њих су Црњански, Ћосић, Пекић, а у извјесном смислу и Милорад Павић (Владушић 2020). Оно што су за Црњанског сеобе, за Горана Петровића су опсаде. Међутим, Петровићево поимање опсада превазилази национални значај и пребацује се на општељудски план борбе добра и зла. Ипак, у овом раду, опредијелили смо се да роману приступамо више са књижевнотеоријског аспекта, тако да ће он у остатку анализе бити у првом плану.

Као што је то чест случај код постмодерних писаца, аутор је за главну причу одабрао један историјски догађај везан за похару манастира Жиче од стране Бугара и Кумана крајем XIII вијека о коме нема много историјских података. То му, свакако, пружа веће могућности за уплив фикционалног. Нудећи ново читање историјских прича, аутор их прекраја сталним продорима фантастичног и различитим интертекстуалним везама са књижевном традицијом. Фантастика често потискује историчност што је у историографској метафикцији сасвим уобичајена појава. У тексту „Постмодернизација фантастике код Павића“ Сава Дамјанов, између осталог, наглашава да је Павић „писац који у својим текстовима уместо традиционалне илузије веродостојности нуди веродостојност илузија“ (Дамјанов, <https://www.rastko.rs>). Може се рећи да скоро идентичан случај имамо и у прози Горана Петровића. На безброј примјера можемо да уочимо образац по коме Петровић користи поступак типичан за историографску метафикцију, тако што узима неку

нефикционализовану историјску приповијест, или само њено језгро, а потом је обогаћује мотивима из домена фантастике. Таква је, рецимо, епизода о властелину Прибилу који је историјска личност и за кога постоје историјски подаци да је владао облашћу у околини Требиња, а такође, као и да су га Дубровчани тужили због неке плачке у Требињу. Свог књижевног јунака Петровић је смјестио у други простор, озлоглашену кулу покрај Лима, у којој нико није смио да заноћи јер би „путнику на коначишту крај Лима Прибил упадао у сан, тамо вешто преграђивао рукавце сневања, заметао путоказе, лагано сатеривао невољника на какву слепу стазу или у глуву незнан, не би ли га, напokon, немилосрдно уморио, у бољем случају протерао“ (Петровић 2018а: 52). Тако је необавијештеним путницима – епирском зографу, приморском мраморнику и српском дијаку – Прибил похарао снове и оставио их изгубљене у мрачним рукавцима сневања. Вриједан садржај њихових снова, једино што су имали, Прибил је пренио у подруме своје куле и продавао Латинима. У стварност нису могли да се врате. Ипак, аутор им је омогућио једну лијепу утјеху, оставивши у рукавцима сневања једно дијете које су морали да подижу и васпитавају (Богдан). Овдје се, као и на многим другим мјестима, приповједач служи металепсом, која представља прелазак из једног наративног нивоа у други, односно приповиједне стварности у сан или обрнуто. Тако се актуелни наратив обогаћује и проширује алтернативним наративним токовима, у овом случају алетичким наративом¹ који је везан за просторе сна. У оваквим двоструким свјетовима у којима се несметано одвија прелазак из сна у јаву или из јаве у сан, иако се укрштају законитости природног и неприродног свијета, није нарушена логика могућих свјетова јер се фикционалне личности обдарене алетичким способностима на крају ипак враћају у оквире природног свијета свјесне својих алетичких ограничења. Ликови из природног свијета (попут царице Филипе или дјечака Богдана) и поред својих натприродних способности у погледу својих основних особина (као што је смртност) остају природни. Посебну функцију у оваквом типу фикције имају међупростори или интермедијарни свјетови у којима су смјешени ликови који се више не могу вратити ни у један од могућих свјетова, нити у природни (актуелни наратив) нити у неприродни (алтернативни наратив). Наивним средњовјековним мајсторима похарани су снови и онемогућен повратак у стварност, те зато они настављају своју егзистенцију у интермедијарном свијету или процјепу између свјетова, као што и Дивна, јунакиња која живи почетком XX вијека, остаје зазидана у једном виду са почетка вијека све док је не ослободи Богдан, јунак обдарен способностима натприродног јунака. Дјечак Богдан, зачет из недозвољене везе у сну, има натприродне особине које у природном свијету често изазивају неразумијевање и зазор, па се и сам често враћа у интермедијарни свијет у коме га одгајају и

¹ Термин је увео Лубомил Долежал у својој књизи *Хејзерокосмика /Фикција и моћући свейшови* именујући њиме свјетове који су моделовани категоријама могућег и немогућег, односно свјетове сна, лудила и измијењених стања свијести (Долежал 2008).

подижу тројица мајстора. Јунаци попут царице Филипе, голубара деспота Стефана Лазаревића и њиховог сина Богдана, несметано прелазе просторна и временска ограничења, али на крају ипак подлијежу законима природног свијета који се највише огледају у њиховој смртности. У историографској метафикцији одвија се поступак „постваривања маште и растакања света“ како га поетски сликовито назива Михајло Пантић. Границе природних и непроходних свјетова су флуидне, а поетско обликовање језика у прозном тексту уводи читаоца на поље поетске фантастике, која је такође једна од доминантних карактеристика Петровићеве прозе, а постиже се помоћу различитих стилских израза, посебно опредмећене метафоре. Михајло Пантић истиче:

Горан Петровић том поетичком крилу српске књижевности даје нову снагу постојезичке имажинације: његов фантастични свет се у равни књижевног текста понаша апсолутно реално, он је, више од тога, реалнији од здраворазумске реалности и њој је претпостављен. У том свету опредмећене непредметности (апстрактни појмови у Петровићевј причи чврсту до опипљивости, а конкретни се растачу до бестежинског стања, врши се свеопшта замена функција и карактеристика, чинилаца мишљења и чинилаца стварности) све је, нарочито оно што је у рационалној равни поимања света невероватно (Пантић 1999: 187).

Док Пантић у својој анализи углавном остаје у домену поетске фантастике, ми смо се у овом раду више определијелили за анализу са становишта теорије могућих свјетова.

У историографској метафикцији, као и у бајци, фантастично доживљавамо као чудесно, прихватимо као саставни дио приповиједног свијета и не осјећамо никакву врсту чуђења према појави фантастичних догађаја, односно фантастика остаје у домену могућих светова.

У прози Горана Петровића прозори су једна врста опредмећене метафоре за пролазак кроз просторне и временске лавиринте. Разарањем линеарне просторно-временске организације актерима је омогућено кретање кроз простор и вријеме у свим правцима. Нелинарна фрагментарна структура читаоцу такође омогућава да се кроз текст креће у свим правцима и да га чита у хипертекстуалном кључу. Жича је централни простор врло јединственог хронотопа овог романа јер су у њеној катихуменији уграђени прозори који омогућавају поглед на четири просторне и четири временске димензије. Чудесне прозоре Свети Сава је донио из Никеје по савјету оца, који му се у сну јавио. Кроз први прозор могло је да се гледа на близину у времену садашњем. Други и трећи прозор пружали су поглед на прошло и будуће вријеме. Четврти прозор омогућавао је поглед у садашњост на даљину. Очигледно је да сваки од прозора поред фантастичних могућности има и одређену аксиолошку вриједност.² Самим тим има и нека аксиолошка

² Према Долежаловој подјели у аксиолошке свјетове спадају свјетови врлине и рђавости, вриједности и безврједности.

ограничења, која доводе до деонтичких промјена које настају кршењем правила која успоставља Свети Сава приликом њиховог уграђивања у катихуменију манастира Жиче. Наиме, при рукоположењу игумана манастира Жиче, Свети Сава му напомиње да сваког дана мора гледати на један од тих прозора како му се видици не би помутили. „У супротном, нека нам је Господ на помоћи, путеви су нам у чвор везани, раздрешити их неће моћи стото колено од овог места“ (Петровић 2018а: 34). Кршење успостављеног правила доводи до деонтичке дестабилизације приповиједног свијета која се огледа у продору негативног вриједносног принципа оличеног у бугарско-куманској похари Жиче, што руши онтолошку хијерархију успостављеног приповиједног универзума који се више не може вратити у првобитно успостављене вриједносне оквире. У разговору са младим Богданом (љубитељем и проучаваоцем птица), док бораве у затвору, зидар Видосав, који носи симболично име, истиче да су сви прави прозори зазидани, посебно они што гледају у садашњост. Они што гледају у прошлост или будућност превише су раскриљени, тако да се не може открити прави смисао.

Данас су обе садашњости зазидане. Свуда. Прошло и будуће, што нам је наводно доступно, такође није оно што је иначе (...) Приповеда се да су прозори сва четири времена последњи пут били на окупу у Жичи, у Спасовој цркви, у келији Светог Саве. Оволико да знаш: поразбијани су. Не једино капци. Не само окна. То је мање важно. Разбијени су им видици. Толико те дуго учим да гледаш кроз време, а ти тако, баш би у њему да страђиш живот! (Петровић 2018а: 207).

Гледати кроз вријеме значи не познавати просторна и временска ограничења и разумјети замршене токове историје, прецизније речено, пронаћи оријентацију у универзалном времену у коме заиста живе Петровићеви јунаци.

Зашто је аутор за мјесто сусрета сва четири времена изабрао управо манастир Жичу? Читаоцу је овдје омогућено да потражи објашњење у семантичкој равни текста. Семантички и идеолошки аспект веома је значајан за анализу овог романа јер се једино његовим укључивањем може у потпуности сагледати поетика Горана Петровића. Жича као манастир у коме је крунисано осам српских краљева симболизује јединство, саборност и моћ српске средњовјековне државе, која се касније никада није поновила у истом облику јер смо заборавили да гледамо на догађаје кроз све четири временске димензије – садашње вријеме на близину, садашње вријеме на даљину, прошло и будуће вријеме. Као народ смо прихватили да живимо зазиданих видика, траћећи улудо живот. Може се рећи да се, на идеолошком нивоу, прича бави идентитетом и судбином народа, а с обзиром на вријеме свог настанка (непосредно након ратова деведесетих и свеопште медијске сатанизације Срба) добија и одређену друштвено-политичку димензију. Такође, сам чин уздизања или вазнесења цркве Светог Спаса можемо тумачити двојако – као чудо које представља дио житијног обрасца средњовјековне

књижевности, али и у националном и политичком смислу, као метафора за препознатљиву и од многих оспоравану могућност духовног уздицања једног народа.

Друга прича са историјском подлогом је прича о крсташком освајању Цариграда, чија је фабула измјештена у један шири историјски простор. У основи приче опет је једна опсада, као и у причи о опсади Жиче, која се огледа у сукобу двају потпуно различитих култура и духовних образаца, гдје западна католичка култура, коју представљају крсташи, жели потиснути источњачку православну културу, оличену у најљепшем и најбогатијем граду оног времена. Ако имамо у виду теорију могућих свјетова, овдје је такође могуће говорити о аксиолошким свјетовима и валоризацији одређених вриједности и система моћи. У аксиолошким наративима уколико лику недостаје нека вриједност, он креће у потрагу за њом, у жељи да себи приграби ту вриједност. Такав случај је и у походу крсташке војске на Цариград, која тежи да присвоји вриједности једне тада веома богате културе, а основни циљ млетачког дужда је да се домогне чудотворног плашта састављеног од пера различитих птица, од којих свако пише ријеч различитог значења. У поступцима освајача види се декструктивна потреба за уништењем и брисањем трагова претходне културе, како би се успоставио властити систем вриједности. Приповједач истиче како у понорима историје нестају цијели народи и културе јер их освајач брише са лица земље, намећући властити аксиолошки систем као доминантан. Иако су се крсташи дивили Цариграду као најмоћнијем и најљепшем граду тадашњег свијета, ипак су га безобзирно срушили, попалили и разорили, да би наметнули свој дискурс моћи. Необично је да је историјска прича испричана из перспективе пораженог, а не побједника, па самим тим представља причу са маргине. Сам приповједач приче о опсади Цариграда открива своје лице тек на крају ове приче – то је Никита Непознати. У моменту када крсташи проваљују у посљедњу неосвојену градску кулу, Никита и даље пише свој спис, опчињен идејом да ће једини записати пропаст Константинопоља и тако омогућити стварни сусрет историје и приче. Мада је био свјестан да ће га непријатељски војници ускоро убити, он је спокојно чекао сусрет са већ написаном повијешћу. Његова судбина илуструје наративни поступак сусрета историје и приче, као један од типичних приповједачких поступака Горана Петровића, али и идеју да је судбина ствараоца неодвојива од његовог дјела, што писац посебно тематизује у роману *Пайир*. Никита Непознати није имао срећу да га историја запамти, иако се његова прича непосредно сусреће с њом. Он је остао један од анонимних аутора, какви су типични за средњовјековну књижевност. Његово дјело постало је прототекст преко кога ће један други историчар истог имена, али другачијег презимена, надоградити нови слој приче о пропасти Цариграда. „Никита Хонијат, један од најзначајнијих ромејских хроничара, довршивши своју чувену 'Историју', мада обилно користи списе сведока пада Константинопоља, нигдје не наводи име Никите Непознатог. Име је судбина. Историја је садржана од прећуткивања имена“ (Исто: 249). Идеја о прећут-

кивању ликова и њихових судбина представља нереализовани наратив. Овај обрт везан за мистерију ауторства и појам плагијата је препознатљива карактеристика постмодерне књижевности, а често се јавља у Борхесовим приповијеткама. У постмодерним прозним текстовима аутор је често десубјектизован до те мјере да постаје само функција јединства текста. По Борхесовом мишљењу, у постмодерни појам плагијата не постоји, а прича се може саставити од различитих дијелова већ постојећих прича (Борхес 2020).

Поред преиспитивања историје, овај роман успоставља неку врсту иронијско-пародијског односа и према митологији. У фантастичном наративном току основни мотив дуждове жеље да се домогне Цариграда јесте потрага за чувеним скитским плаштом који се састојао од тридесет хиљада пера различитих птица који је био у посједу византијских царева. „Поуздаје се да он омогућује летење, да од смрти брани, да пружа укупно знање већ освојено и оно које тек предстоји. Свако перо тога плашта од друге је птице, и сваки од њих се пише се одређена реч пуног значења. Моћ којом се власник може заогрнути, дакле, бесконачна је“ (Петровић 2018а: 238). Као прототекст ове приче јасно се препознаје митска прича о Јасоновој потрази за златним руном, односно једно њено ново пародијско читање.

Питањем односа историје и приче аутор се бави и у појединачним аутореференцијалним фрагментима, а један од њих носи наслов „Ништа није тек онако све је део неке приче“. У овом фрагменту он даје предност причи не само над историјом, него и над стварношћу јер све што се икада збило претходно је било дио неке приче (Петровић 2018а: 251). Што нам нешто изгледа истинитије и ближе, све је мање поуздано. Аутор наглашава да простор историје углавном сачињавају одметнути приповједачи, они који у причи бораве кратко и обично анонимно, а лик им се не препознаје у сљедећој прилици. Стваралачка анонимност била је манир средњовјековних аутора, што је био знак њихове понизности пред Богом. С друге стране, и у постмодерној књижевности личност аутора се маргинализује у тој мјери да он остаје само функција јединства текста. „Аутор-функција је, значи обележје, начин постојања, кретања и функционисања одређених дискурса унутар друштва“ (Фуко 1983: 36–37).

Историју креирају приповједачи који заузимају положај њених властелина, они чак покрећу и ратове само да би о њима писали. Приче обичних људи посвећених писању могли су да доспију тек до неке маргиналне приче. У више наврата Петровић истиче да прича претходи историји и да одлучује о току историјских догађаја. Краљ Милутин не може да дође у помоћ Жичи јер не постоји прича која би о томе говорила. У својој дворској ризници у Скопљу имао је много прича које га узносе, али не и ону о одбрани Жиче. Зато му нечиста сила и каже: „Причу, господару, причу треба имати, а не пролазни венац славе“ (Петровић 2018а: 261). Занимљиво је да се у једном од посљедњих поглавља, у коме се аутор служи техником документарности, а које представља одломак из *Житија Светиој краља Милутиина* архиепископа Данила II, не говори о похари Жиче него о Божјем чуду које је зауставило

бугарску и куманску војску. Како би се што више величали подвизи владара, даље се говори о његовим великим побједама и освајању бугарске земље. У напоменама испод текста наведене су стварне чињенице, чиме је приповједач показао да је историја увијек била у служби владара и моћника.

Тиранија властелина историје усмјерена је на мале народе „примјерице оне склоне бајкама“ (истакла Д. Д.) чије су приче, легенде и предања прво затиране, а ако ни то не би било довољно, затирани су и њихови градови и државе или су држани под сталном опсадом. У сљедећем одломку може се осјетити ауторски став према репресији доминантних култура које су увијек настојале да одреде токове историје.

Ако би властелини историје проценили да је и највећа ломача мала да сагори приповедање (што се није довољно далеко одметнуло од своје суштине), спаљивали би целе градове, расељавали области, затирали државе, а неке би народе, примерице оне склоне бајкама, држали под непрестаном чврстом опсадом своје тираније (Петровић 2018а: 252–253).

Прожимање различитих жанрова у роману *Ситничарница „Код срећне руке“* огледа се у присуству историографске метафикције, поетског, књижевнотеоријских дискурса, те елемената детективног и љубавног романа. У овом роману у позадини судбина његових главних јунака дочарана је, са много појединости, слика живота у српској престоници од почетка прошлог вијека до његових посљедњих година у којима живе Адам и Јелена. Читајући овај роман, можемо упознати историју Београда у распону од цијелог једног вијека. Кроз причу о судбини Станислава Бранице можемо реконструисати бурни почетак двадесетог вијека, те доба смјене династија које ће запечатити Станислављеву судбину. Прича о очуху Анастаса Бранице, адвокату Величковићу и њиховој кући на Великом Врачару, приказује појаву и јачање грађанске културе у Србији у првој половини XX вијека, тј. европеизацију Србије.

Стварање малих трговачких радњи попут књижаре *Пеликан* у власништву оца Наталије Димитријевић приказује економски и друштвени развој Београда тридесетих година прошлог вијека у коме се његује грађанска култура, лијепи манири, образовање и умјетност. Кроз Покимичину причу можемо упознати мрачне године комунистичког режима у којима су, по налогу обавјештајних служби, нестајале читаве породице. Позадина приче породице ономатопејског презимена Лелеци су ратна дешавања у Босни и Херцеговини деведесетих година, иза којих је остајала само туробна сјенка и невоља избјеглиштва. У лику Јелене аутор је приказао нашег човјека у вјечитој жељи да напусти ове просторе, заборави свој језик, историју и културу зарад бољег живота негдје другдје. Насупрот њој, Адам Лозанић студира и његује тај исти матерњи језик, упркос оскудном студентском животу. Историјски токови преламају и одређују судбине ликова који живе у сталној носталгији за прошлошћу или нечим неиспуњеним.

1.3. КЊИГА КАО МЕТАФОРА ЗА СТВАРНОСТ И ЧИТАЛАЦ КАО КОАУТОР ТЕКСТА

Идеју о књизи као метафори за универзум налазимо најприје у Борхесовим приповијеткама *Вавилонска библиотјека* и *Врћи са сјајама које се рачвају* (Борхес 2020). Мотив сусрета Читаоца и Читатељке који истовремено читају исту књигу у просторима књижевне реалности јавља се и у роману Итала Калвина *Ако једне зимске ноћи неки ђућник* (Калвино 2022). Чини се да ниједан писац није од читања успио да створи метонимију за живот као што је то учинио Горан Петровић у свом роману *Сийничарница „Код Срећне руке“*. У једном интервјуу Милорад Павић истиче да књига никако не треба да замијени живот, а у завршној напомени за женски примјерак *Хазарској речника* каже да:

читати овако дебелу књигу значи дуго бити сам. Дуго бити без онога чије вам је присуство неопходно јер читање у четири руке још није уобичајено. (...) Она лепа особа брзих очију и лење косе, која се читајући овај речник и трчећи кроз свој страх као кроз собу осети усамљена, нека учини следеће. Нека са речником под пазухом изађе у подне прве среде у месецу пред посластичарницу на главном тргу своје вароши. Тамо ће је чекати младић који се управо као и она осетио сам страћивши време на читање исте књиге (Павић 2000: 390).

Правећи металептични скок изласком из оквира приповиједаног свијета, Павић говори о стварном сусрету двоје људи који су прочитали исту књигу, чији ће се мушки и женски примјерак склопити у цјелину као партија домина, а књига им више неће бити потребна. У овом очигледно аутореференцијалном тексту, имплицитни аутор директно комуницира са имплицитним читаоцем, дајући му савјете.

Потпуно супротно Павићевој идеји да литература не може замијенити живот, ликовима у Петровићевом роману *Сийничарница „Код срећне руке“* литература у потпуности замјењује живот, заправо они стварно живе једино у улогама читалаца. Могло би се рећи да ова књига представља причу о свемоћи и бескрајним могућностима читања. Од појаве Бартовог револуционарног текста „Смрт аутора“ у свим каснијим радовима теоретичара постструктурализма, деконструкције и теорије рецепције, читалац добија посебно мјесто у процесу настанка књижевног текста. Он више није пасивни прималац, већ активни стваралац, који у доживљај текста уноси своје читалачко и животно искуство. У домену истраживања когнитивне наратологије за семантичку анализу текста све већи значај добија читалац и његово читалачко, али и лично искуство које у знатној мјери обликује семантичку рецепцију текста. Постмодерни отворени текст нема унапријед заданих значења, тако да омогућава плуралитет различитих читања и интерпретација. Полазећи од разлике између Сократове дијалектике, која је трагала за тачним одговорима и предсократовске филозофије која није инсистирала на апсолутним истинама него на реторичким убјеђивањима, Најал

Луси успоставља разлику између референцијалног читања које трага за значењем и смислом књижевног дјела и реторског читања које не трага за конкретним значењима књижевног текста. „Циљ реторичког тумачења није да покаже како текстови немају значење, већ да докаже да је реторичка 'димензија' текстова крајње неодвојива од референцијалног 'садржаја' или дијалектичких 'становишта' које текстови наводно садрже“ (Луси 1999: 227).

На почетку овог романа млади Адам Лозанић, апсолвент Филолошког факултета, попут Борхесовог *Пјера Менара*, добија сасвим необичан задатак да изврши исправке у загонетном роману скоро анонимног аутора Анастаса Бранице. Будући да је до тада радио лекторске послове и преправљао само рукописе, овај му се посао уношења исправки у већ објављени роман чинио помало бесмисленим. Међутим, Адамово поновно „писање“ Браничиног романа представља заправо његово пародијско читање као један од типично постмодерних стваралачких поступака. Адам Лозанић је јунак оквирне приче унутар које се јавља још неколико прича, а нит која их повезује је тзв. *заједничко чишање* које јунацима приче омогућава да се „стварно“ сретну међу корицама књиге, упознају, разговарају, па чак и заљубе. Овај металептички поступак омогућава јунацима, који су истовремено и читаоци, фантастичну могућност преласка у фиктивни свијет у коме могу да живе свој паралелни живот. Тако се поред актуелног наратива конституишу и алтернативни наративни токови који значајно обогаћују семантички слој приче. Нешто слично имамо и у *Ојсади цркве Светиої Сїаса* гдје неки јунаци значајан дио свог живота живе у сну (царица Филипа, њен син Богдан, соколар Љубан), а онај мање важан дио у стварности. *Дубинско чишање* носи у себи једну опасност – оно постаје опсесија Петровићевих јунака која полако потискује њихов стварни живот. Они се скоро сасвим селе из своје стварности у илузију литературе и на неки начин постају заробљени од стране текста који читају. Границе фикције и нефикције овдје су потпуно избрисане, а роман Анастаса Бранице постаје мјесто сусрета свих ликова и свих прича.

Роман *Сићиничарница Код срећне руке* можемо замислити као систем концентричних кругова у чијем је средишту Анастасов роман *Моја загузбина*. Сваки следећи круг у себи већ садржи онај претходни, тако да се успоставља јединствен значењски круг романа. Све кругове повезује јединствена способност јунака за тзв. *дубинско чишање* примијењено у различите сврхе. Први круг чини Анастасова животна прича и његова љубавна прича са Натали Увил. Ту је смјештена и прича о његовом оцу Станиславу Браници, капетану у служби династије Обреновић, увијек меланхоличној мајци која живи од успомена на прошли живот и окрутном очуху са којим има однос нетрпељивости. Захваљујући таквој породичној атмосфери, он управо у дубинском читању проналази бијег од нимало лијепе стварности. Његова необична навика још више се развија током студентског боравка у Паризу. Читајући књигу о хеленској архитектури он среће лијепу Натали Увил, кћерку француског инжењера на привременом раду у борском руднику, која у Београду проводи вријеме у учењу добрих манира, везењу и

читању, како би је једног дана запросио господин Шампен, члан управног одбора компаније. Усамљеност и строга правила своје гувернанте она ублажава читањем и сликањем. Љубав која се рађа између ово двоје људи на странама књиге о хеленској архитектури постаје стварнија од саме стварности, а Анастас се одлучује за невјероватан подухват – писање епистоларног романа чији би једини читаоци били њих двоје (Петровић 2018 б: 177-179).

Почевши своје животно дјело Анастас потпуно избива из стварности; свакидашње обавезе, друштвене одговорности и историјске прилике уопште га не занимају. Онога тренутка када је схватио да ће његова љубав остати неостварена, једина животна преокупација Анастаса Бранице постаје завршавање овог романа.

Иако се у роману описује прелијепа вила са двориштем и вртом као Анастасова задужбина, његова стварна задужбина је роман. То је све што остаје од његовог празног и промашеног живота, зато није ни чудо што након објављивања негативне критике о његовом роману, аутор извршава самоубиство. Анастасов роман нема фабулу ни ликове, он се састоји само од описа једног идеалног мјеста које помало подсећа на *locus amoenus* (идеално мјесто), које се јавља као реторичка фигура још у античкој, а посебно у средњовјековној и ренесансној књижевности. Да би у роману све изгледало што увјерљивије, Браница је годинама скупљао сва корисна знања о хортикултури, умјетности, изради намјештаја и тканина, како би простор свог романа што боље уредио. Овдје се појављује енциклопедијски каталог знања из различитих области који одражава ауторову жељу да прикаже цјелину или тоталитет једног свијета који гради само за њих двоје. Тежњу ка стварању комплетне слике средњовјековног начина живота и мишљења Горан Петровић је испољио већ у роману *Ојсада цркве Свештој Сјаса*, док је у *Сићиничарници „Код Срећне руке“* приказао историјски континуитет развоја Београда током двадесетог вијека. Предраг Петровић у својој књизи *Енциклопедизам и теорија романа* истиче да је у жанру историграфске метафикције енциклопедизам у српском роману достигао своје највеће доменте (Петровић 2021). Енциклопедизам је једна од најпрепознатљивијих карактеристика српског постмодерног романа јер постмодерни роман тежи интеграцији различитих жанрова, али и енциклопедијској природи знања.

Сљедећи круг чини животна прича Наталије Димитријевић, кћерке предатног власника књижаре „Пеликан“, коју читалац упознаје као временску госпођу о којој брине дружбеница Јелена. Преко низа аналепси које чине њена присјећања, која су помало дискутабилна јер госпођа губи памћење, можемо склопити мозаик њене животне приче. У средишту те приче је узалудна љубав према Анастасу Браници која ће одредити њену судбину, али и прича о национализацији и одузимању имовине предатних грађанских породица. Наталија Димитријевић потпуно живи у прошлости са својим успоменама, а онда када и оне нестају пада у очај. Њена библиотека је мјесто гдје обично одлази и то обучена свечано, у најбоље хаљине, и са кофером као да ће бити одсутна по неколико мјесеци. Библиотека коју она је његује као

свој врт и у којој се, са друштвеницом Јеленом, препушта дубинском читању, постаје јој замјена за читав спољни свијет. Овдје можемо препознати и интертекстуалну везу са Борхесовим схватањем библиотеке као метафоре за универзум (Борхес 2020). Поред библиотеке, једина мјеста гдје Наталија одлази су ситничарница „Код срећне руке“, која већ одавно не постоји и Митићева никад изграђена робна кућа у којој купује ситнице потребне за домаћинство. Осим реконструисања слике једног изгубљеног свијета, ове просторе можемо схватити и као хетеротопије, ако имамо у виду њихово одређење по Мишелу Фукоу (Фуко 1971). Ситничарница „Код срећне руке“ и Митићев робни магазин јесу супротни или некомпатибилни простори стварном Београду с краја двадесетог вијека јер припадају једном другом времену чије законитости у њему важе, посебно законитости квалитета и вриједности.

На Наталијину причу надовезује се прича о Сретену Покимици, слијепо оданом и немилосрдном човјеку службе који, ради интереса Комунистичке партије, није презао ни од чега, чак ни од уништења сопствене породице. Интересантно је да је једино Покимичина прича испричана у првом лицу као аутентично свједочанство. Описујући породичну вечеру у свом дому пред избијање Другог свјетског рата, он дочарава атмосферу која влада у једној типичној српској породици у којој су сви разједињени и посвађани јер отац подржава Французе, један стиц подржава Њемце, други Енглеze, а трећи Русе. Овдје се провлачи вјечита тема српске неслоге, која се тематизује на неким мјестима *Ойсаде цркве Свeтoг Сiмeа*. Сртен Покимица ставиће свој живот у службу Партије и постаће један од најсуровијих извршилаца њених чистки. За потребе службе он је усавршио и технику „потпуног читања“ захваљујући којој је противнике власти (монархисте, четнике, Љотићевце и све друге) могао да открива на основу онога што читају, на страницама њихове омиљене литературе. Чак је и сам написао један антидржавни памфлет на основу кога се ријешило многих прикривених противника власти, чак и оца Наталије Димитријевић, за кога је вјеровао да представља једину препреку ка задобијању њене пажње. Опсесивна љубав према Наталији Димитријевић, коју упознаје приликом преузимања књижаре њеног оца од стране нових власти, једино је што га одваја од службе и даје обресе његовом личном животу. Пошто у стварном животу од ње добија само презир, једини начин да је сретне је читање романа Анастаса Бранице, што постаје његова једина страст. Сртен Покимица је прави лик са маргине каквог преферира постмодерна књижевност. Он је негативни јунак попут Борхесовог Ото Дитриха фон Линдеа из приче „*Deutsches requiem*“, нацисте који убија да би убио и сопствену самилост. Покимица је обузет идеологијом којој припада до те мјере да у потпуности поништава себе.

Породица са оноματοпеичним именом Лелеци такође се појављује на страницама књиге Анастаса Бранице. Она је праћена великом сјенком своје несрећне судбине и упућује на избјеглице захваћене вихором рата, којима је од све имовине остало тек неколико књига које могу читати. Лелеци су

стално праћени својом сјенком која их никада не напушта осим када одмарају на дрвету, а како се изненада појављују исто тако изненада и нестају.

Доктор Тиосављевић, професор Географског факултета, сакупљач и проналазач историјских реликвија, необичних ријечи и свега што се у књижи Анастаса Бранице могло наћи, био је као младић он ученик Наталије Димитријевић, па је од ње откупио неки од примјерака Анастасове књиге. О наручиоцима измјена у роману не сазнајемо ништа посебно осим да су и они читаоци као и сви остали.

Последњи круг чини Адамова и Јеленина прича, која представља оквирну причу овог романа. Њих двоје су на први поглед потпуно различити – Адам се бави матерњим језиком, док Јелена стално учи енглески, трудећи се да ријечи свог матерњег језика што прије заборави. Њихова прича добија другачији епилог захваљујући чињеници да Јелана пристаје да прочита Адамове измјене у Браничином роману иако се дуго опирала истичући: „Не желим више ништа да имам са овим лажљивим језиком“ (Петровић 2018б: 370). Руководећи се идејом да је идентитет једног народа похрањен у језику, аутор овај роман почиње карактеристичном реченицом: „Била је то реченица на српском. Као и друга уосталом. Словослагана ручно. Штампана ћириличним писменима. Мимо редова се дао назрети отисак са полеђине листа. Првобитно савршено бео, папир је местимице жуteo од свуда залазећег времена...“ (Петровић 2018б: 7). Неки представници постструктурализма и психоанализе (Кристева и Лакан) сматрају да језик припада универзалном дискурсу и претходи стварању текста, дакле да текст призилази из језика, а не обрнуто.

Измјене које Адам Лозанић уноси у роман су заправо његово ново читање, а уједно и ново писање појединих дијелова за које су налогодавци захтијевали да буду избрисани из рукописа. Свако ново писање подразумева иронијску дистанцу и пародијску прераду, поступке типичне за историографску метафикцију. Адам преписује цијеле дијелове рукописа који се тичу описа музичке собе, настојећи да све реконструише помоћу својих осјећања. На тај начин настаје нови Адамов роман у коме, попут палимпсеста, остају видљиви трагови претходног текста. Промијењен је само крај у коме Адам и Јелена заједно прекорачују границе хоризонта. Адамов роман функционише као *хипертекст* који у себи носи могућност бескрајних дописивања и прекрајања. У коначници то је особина сваког постмодерног текста који је у формалном, а и значењском смислу отворен за нова читања и тумачења.

2. Постмодерна фантастика у романима Горана Петровића

Фантастика је једна од најпрепознатљивијих карактеристика Петровићевог прозног писма. Због своје немиметичке природе овај жанр спада у омиљене жанрове постмодерниста. Фантастично као жанр дуго је оспоравано током доминације миметичког стваралаштва, а своју експанзију доживјело је тек у доба романтизма који прокламује ирационалност и бијег у свијет

маште, сна или чак лудила. Пропагирајући повратак народном стваралаштву, романтизам актуелизује фолклор, мит, бајку, различита предања и легенде. Први пут се даје предност фантастичном над стварним. У постмодернизму фикција такође тежи да потисне све оквире рационалистичког, каузалног и нормативног. Борхес истиче фантастичну књижевност као свој омиљени жанр, сматрајући и метафизику само једном од грана фантастике. Говорећи о Борхесовом схватању фантастике, Мирољуб Јоковић каже: „Фантастична књижевност је, по дефиницији, уметничка концепција која прекида везе Законом, Природом, принципима логике, али у коју ми верујемо зато што уображавамо да у фантастичној књижевности ове исте принципе и законитости диктира Имагинација“ (Јоковић 2002: 64). Борхес сматра да писање фантастике захтијева много већу луцидност, дисциплину и бригу о естетици од писања реалистичких прича.

Доминација фантастичног у српској постмодерној књижевности остварена је прије свега у дјелима Милорада Павића, Радослава Петковића, Давида Албахарија, Светислава Басаре и других. Сава Дамјанов наводи да: „фантастичку компоненту српске постмодерне прозе треба сагледавати у контексту њеног преовладавања рационално-логичког дискурса, и шире, у контексту напуштања (традиционалног) књижевног логоцентризма. Она је интегрална саставница једне полифоне прозне структуре која, такође (попут саме фантастике) није конципирана као класичан уметнички MIMESIS“ (Дамјанов 2012: 130). Напуштањем логоцентризма, линеарних структура и увођењем стратегије игре са текстом отварају се неслућене могућности за уплив фантастичног. Као критеријуме за присуство фантастичног Мирољуб Јоковић наводи: а) уметничко дело које је садржано у уметничком делу или оно што теоретичари постмодерног стилског усмерења називају дијегетском стварношћу, односно *mise en abyme*; б) присуство снова у стварности; в) путовање кроз време и г) удвајање или тема двојника (Јоковић 2002). Сваки од ових критеријума испуњава Павићева проза, али и проза Горана Петровића.

Познију фазу у развоју српског постмодернизма (крај 90-их и почетак 2000-тих) Ала Татаренко назива *йосй-йосймодернизмом*. У овај потправац Ала Татаренко сврстава значајан дио књижевног опуса Горана Петровића. Она ову тенденцију у оквиру постмодернизма дефинише као „модификацију постмодернизма коју карактерише очување његових поетских орјентира, (...) али и повратак концепту критичке књижевности“ (ТАТАРЕНКО 2013: 34–35). У прози Горана Петровића можемо уочити модификацију постмодернизма од *Айласа описаној небом*, који има већину карактеристика високог постмодернизма, до неких каснијих прозних остварења у којима је видљив заокрет ка постмодерном реализму. Овај заокрет донекле је видљив и на пољу фантастичног. И поред чињенице да се у великој мјери ослања на фантастичне поступке Милорада Павића, код Петровића нису у толикој мјери присутне игре са текстом и различите књижевне конструкције. Оно што га чини блиским Павићу јесте поигравање законитостима сна и времена, те

спонтани преласци са једног приповиједног нивоа на други. О врло инспиративном интертекстуалном дијалогу између Павићевих романа *Хазарски речник* и *Предео сликан чајем* и Петровићевог романа *Сийничарница „Код срећне руке“* писала је Јелена Марићевић Балаћ у тексту *Дан среће „Код срећне руке“*. У овом раду она је истакла значењске паралеле између Павићевих романа и Петровићевог романа које се огледају у сличним именима и судбинама јунака (Анастас Браница – Аврам Бранковић, Наталија Димитријевић / Натали Увил и принцеза Атех). Међутим, нагласила је да се ради о једној врсти префињеног литерарног дијалога, а никако о класичном утицају.

Технику *mise en abyme* налазимо у структури романа *Сийничарница „Код срећне руке“* гдје се унутар романа конституише још један роман (Анастасов роман *Моја задужбина*), а вршећи исправке у том роману, Адам Лозанић ствара свој роман који представља ново читање Анастасовог романа. У свом основном значењу ова техника представља могућност бескрајног пројектовања слике у слици или, када је у питању књижевност, романа у роману. Тако оквирна прича обједињује већи број уоквирених прича чиме се остварује сложена композициона структура, али и усложњавање приповиједачких позиција. Светислав Јованов у *Речнику јосифо модернизма* појашњава: „Наиме, *mise-en-abyme*, означава прозну комбинацију у којој ситуација/радња на ‘нижем’ нивоу приповедне илузије, одражава главне карактеристике ‘вишег’ нивоа (унутар ког је ‘смештена’)“ (Јованов 1999: 100). Овакав прозни поступак ослобађа прозну структуру линеарног карактера и даје јој онтолошку нестабилност која је својствена постмодерним прозним текстовима.

Цијели роман *Сийничарница „Код срећне руке“* структуриран је по принципу преласка са једног приповиједног нивоа на други, што се, шире гледано, може сматрати једном од постмодерних стратегија игре са текстом. Већ смо поменули да је роман грађен по принципу концентричних кругова који се међусобно прожимају, али се суштински не додирују јер главне љубавне приче остају неостварене и нереализоване, а судбине јунака чије су оне централни дио, некако недовршене, незаокружене и несврсисходне. Догађаји из алтернативног наратива остављају јасне трагове у наративној стварности ликова. Тако на рукама и хаљинама Натали Увил остају видљиви трагови Анастасовог љубичастог мастила, а на његовој кошуљи различите нијансе њених пастелних креда. Унутар алтернативног наратива може се и убити, као што Сретен Покимица и руски интернационалиста Гавин Гухоров убијају Сретеновог стрица и стрину, носталгичне присталице руске монархије, спремајући им засједу у Тургенјевој причи *Шума и сјейя*. Законитости алтернативног наративног свијета почињу да важе и у актуелном наративном току, тако да стриц и стрина заиста умиру и у основној приповиједној стварности. Захваљујући овом облику унутрашње металеписе, фантастика показује надмоћ над стварношћу. Прича стално иде испред стварности, што је Петровићева преокупација и у роману *Ојсага цркве Свейиој Сјаса* гдје истиче да прича претходи свему, чак и стварању свијета, што може представљати интертекстуалну алузију на почетак Јеванђеља по Јовану. За ли-

кове постоји логично објашњење и они догађаје могу посматрати као чудне, а за читаоца прича остаје у сфери чудесног гдје су једино оваква догађања могућа. Унутар новинског текста који се чита дешава се и смрт бригадног пуковника Вемића који због пријекора Анастасове мајке на дан примања ордена од нове династије извршава самоубиство. Пошто је један од главних предуслова фантастичног реакција читаоца у облику страха, невјерице или знатижеље, тај предуслов је овдје остварен јер читаоца напетост и знатижеља тјерају да роман чита у једном даху, у чему је видљива постмодерна тежња за допадљивошћу, али и невјероватна приповједачка вјештина аутора.

У роману *Ойсага цркве Свѣтої Сїаса* главни извор фантастичног је алетички наратив, односно присуство сна у стварности и несметано путовање кроз вријеме у свим правцима. Захваљујући конституисању просторно-временских лавирината остварује се сусрет ликова који припадају потпуно различитим временима и огромним просторним удаљеностима. За Петровићеве јунаке сан је важнији од јаве и они више живе у сну него на јави у којој само физички обитавају. На једном мјесту аутор каже: „С јаловом јавом живот је и могућ, али од празних снова постојање је штуро“ (Петровић 2018а: 136). Никејска царица Филипа зачиње свог сина Богдана у сну почетком тринаестог вијека са соколарем деспота Стефана Лазаревића који живи два вијека касније, а њен син Богдан, кога одгаја помајка, живи крајем двадесетог вијека. Као и његова мајка, Богдан живи више у сну него на јави, а свом учитељу дјелује као „јеретичан“ јер може да предосјети кишу и тврди да се свако слово пише пером различите птице. Дјечак Богдан се разликује од друге дјеце јер у себи носи искуство вијекова и обдарен је необичним талентима, а један од њих је проучавање различитих врста птица и скупљање њихових пера. Дјечак се више дружи са птицама него са људима и вјерује да се „нпр. реч небо пише се благим додиром летног пера обичног јастреба, трава пером са трбуха чворка, пучина пером албатроса, неке књиге писане су пером брбљиве гавке, а ваше одело притисне ли се добро пером из репа крупније чавке“ (Петровић 2018а: 65). Птице и њихова чудесна пера постају значајни симболи у прози Горана Петровића. Многа чуда дешавају се у Жичи захваљујући чудотворном перцету које је игуман Григорије чувао у својој бради. Цијела похара Цариграда дешава се због незајажљиве потребе млетачког дужда Енрика Дандола да се домогне скитског плашта сазданог од тридесет хиљада пера различитих птица. Симболика птица има значајну улогу у свим религијама и митологијама свијета. Оне као бића која лете и лако савладавају огромне просторне раздаљине, обично представљају симбол слободе и неограничености за којом и човјек тежи. Неке птице имају и негативну симболику у неким културама, као што је гавран у нашој. Када Богдан на пријемном испиту тврди да сваки човјек има своју гугутку која послјије смрти његову душу води у горњи свијет, док гавран тежи да је спусти у доњи, асистенти га исмијавају. У његовом увјерењу можемо препознати интертекстуалну везу са теолошким учењем по коме сваки човјек има свог анђела и свог ђавола.

За алетички свијет сна везано је и чудесно плотско искушење Стефана Првовјенчаног, након што пије из чаше саздане од одраза млетачке принцезе Ане Дандоло у води венецијанских канала. Док га је чудесно искушење мучило у сну, он је на јави копнио и губио разум. Монах Сава избавља свог брата од страшног искушења испивши из исте чаше. Величина Савине мисли о Богу и снага вјере успјеле су да савладају саблазан и врате изгубљени мир Савином брату, али и одврате Србију од све јачег утицаја Млетачке Републике. Интересантно је како је овдје једна историјска чињеница о доминацији млетачког утицаја на Србију у доба Стефана Првовјенчаног прерађена у домену историографске метафикције употребом фантастике која прелази у алегорију.

Појава ониричке фантастике као једног од најдоминантнијих типова фантастике у прози Горана Петровића очигледно је под утицајем најзначајнијег представника српског постмодернизма Милорада Павића. Сличних примјера има безброј у Павићевим књигама, нарочито у *Хазарском речнику*. Тако Аврам Бранковић сања свог двојника и сам у сну постаје неко други, који му полако краде сјећања. Ловци на снове чији је заштитник била хазарска принцеза Атех „умели су да читају туђе снове, да станују у њима као у својој кући и да лове јурећи кроз њих дивљач која им је задата – човека, ствар или животињу. Запис једног од најстаријих ловаца на снове сачуван је и гласи: У сну се осећамо као риба у води. Повремено израћамо из сна, окрзнемо оком свет на обали, али опет тонемо журбом и жедно, јер се осећамо добро само у дубинама“ (Павић 2000: 77–78). Хазарски каган одлучује коју ће религију прихватити на основу тога чији ће му представник најбоље протумачити сан. Дакле, у прозном стваралаштву Милорада Павића зачиње се идеја да су снови важнији од стварности, да се у њима живи више него на јави, те да се на основу тумачења снова доносе важне одлуке. Снови у прози Горана Петровића, а поготову у прози Милорада Павића, често попримају поетски или алегоријски карактер што је, по тврдњи Цветана Тодорова, замка за фантастично. Пјесничке слике и стилске фигуре нису преводиве у опажајне слике које постоје само на нивоу језика. Самим тим, у поезији фантастично није могуће јер оно подразумијева да читалац у својој глави ствара представе догађаја који ће на њега имати одређени ефекат. Алегорија је, такође, замка за фантастично с обзиром да подразумијева постојање два нивоа значења – основног и алегоричног, а у фантастици двострука значења нису могућа јер се губи недоумица која је услов за фантастично (Тодоров 1987).

У роману *Ојсага цркве Свештої Сїаса* присутан је читав низ фантастичних догађаја који се дјелимично могу објаснити хагиографским чудом као дијелом средњовјековног хагиографског обрасца. Један од најкарактеристичнијих је управо воздизање Жиче која се са цијелом својом околином подиже у небо, пред најездом Бугара и Кумана. При опису овог догађаја фантастично дјелимично прераста у фантастично чудно јер се црква ваздиже захваљујући двострукој дјелатности монаха и окупљених мирјана. Једни

су у непрестаној и усрдној молитви да Бог створи стабљику уз коју ће се Жича успети, а други поткопавају темеље манастира. Свуда унаоколо чује се шуштање крила серафима, што опет упућује на дешавање чуда. Овим поступком аутор успоставља очигледну интертекстуалну везу са средњовјековном житијном књижевношћу. Насупрот томе, поткопавање темеља представља постмодерну онтолошку сумњу у карактер чуда. Призор Жиче која лебди у ваздуху заједно са свим својим помоћним просторијама и малом црквом Светог Теодора Стратилата и Тирона, може се тумачити двојако – као чисто фантастично, али и алегоријски (као симбол отпора и духовног уздицања народа над злом). Други фантастични догађај везан је за појаву кише, у тренутку када суша пријети ваздигнутом манастиру. Догађај се опет може тумачити и у контексту поетске фантастике, тј. опредмећене метафоре. Копачи копају тунел кроз облаке гдје проналазе огромну пећину и језеро, на чијој обали сједи сједокоси старац заокупљен молитвом. Након разговора са старцем, језеро се проваљује из облака, почиње киша која испуњава зденце, оживљава све у манастиру, чак и крчаге на иконама. Иако овај приказ изгледа бајковито, опет се може повезати и са Божанским чудом које потиче од сиједог старца, чију појаву можемо везати за представу неког хришћанског свеца. Можемо закључити да се фантастика у овом роману гради једним невјероватним и помало парадоксалним спојем хагиографског и бајковитог, а на читаоцу је да се определије које ће тумачење прихватити.

Фолклорна фантастика као један од најчешћих типова фантастичног такође је присутна у овом роману. Опсадници Жиче Бугари и Кумани представљени су као хтонична бића са многобројним натприродним особинама, нпр. видински кнез Шишман на глави има капу од живог риса, за појасом љуту гују, а на лијевој руци цикавца, чудесно биће из словенске митологије које је било изузетно одано своме господару. Јован Делић напомиње да је овдје заправо употребљен поступак „буквализације или опредмећивања“ јунакове опреме. „Ово је лијеп примјер како се епски опис преображава у фантастику; како се очућава и 'пофантастичује' 'буквализацијом' значења: како се креативно у модерној фантастици упошљава епска традиција, односно народна пословица, у портретима кнеза Шишмана и Андрије Скадранина“ (Делић 2021: 60).

У роману се појављује и митолошко биће Цикавац (мацић) замишљено је као птица са дугим кљуном и кожнатом врећом испод врата, који се у српској митологији описује као „послушни дух који се изводи из јајета, некрштенац, приказа. Код свих Словена постоји веровање да човек може, под одређеним околностима, из петловог или кокошјег јајета да изведе демона који постаје његов слуга и доноси му новац“ (СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА 2001: 348). Цикавац заиста добија своју хтоничну функцију у служби демонизованог приказаног кнеза Шишмана.

Фантастике има и у необичној појави војсковође Алтана, ратника необичне љепоте чија је „сенка била таква да су се у њој жене непрестано топло

зноїли, оне родније би под њом лако и занеле, док су Алтанове супарнике пробијале грашке леденог осећања“ (Петровић 2018а: 42). Шишманов слуша Смилец, ситан, неугледан и кривоног, такође има злу нарав и демонске карактеристике. Од његових ријечи кварила се риба и брашно, а жене су уз врућицу побацивале. Иако изгледа као пародија Санча Пансе, код њега су такође истакнуте карактеристике демонског.

Елементи фолклорне фантастике присутни су и у догађају у млину када се млинар Добрец бори усред ноћи са двије приказе које траже да им самеле сасушену тикву. На више мјеста у роману сасушена тиква је један од знакова демонског, а алузија очигледно долази од српске народне изреке: „Ко с ђаволом тикве сади о главу му се обијају“. Иако је употребио и бијели лук и глогов колац (који по народном вјеровању штите од злих сила), последице борбе са погрбљеном приказом која храмље, воденичар је био у потпуности промијењен и без сопствене воље. Воденице су, иначе, у народном предању приказане као стецишта вампира, вјештица и других злих сила, а воденичарева борба са високом грбавом приликом указује на борбу са самим ђаволом.

Лик ђавола је свеприсутан у роману *Ојсага цркве Свѣтѡї Сѣаса* у свим временима, али у различитом облику и под различитим именима. То указује на то да је аутор имао у виду фолклорну представу о ђаволу који стално мијења облик како не би била препозната његова права природа. У причи о опсади Жиче јавља се у лику Андрије Скадранина, трговца рујевином и перинама, а највише временом. Представљао се да је из Скадра, мада из Скадра није био. Тамо су га знали као Пераштанина, у Перасту су мислили да је из Призрена, а у Призрену да је из Стона. Оно што посебно указује на његов демонски карактер, поред непознатог поријекла, јесу недокучиве црте његовог лица.

Гиздао се чудно, вас одевен у тешку чоху имао је бар трипут више рукава од руку, о прекобројним пуцадима да се и не прича (...) ходао је тешко, повлачећи ону ногу обувену у чизму са заоденутим пером гаврана, не растајући се од једног дугачког штапа којим се помагао, па ипак, зачудо, ни у расквашеној земљи не остављајући трагове стопала (Петровић 2018а: 74).

Приповједач наводи да би се у вријеме литургије углавном успавао (што опет упућује на његово поријекло), али је волио да се размеће својим трговачким подухватима. Директна алузија на Библију остварена је и преко приче о Андријином прилагању новца манастиру. Наиме, Скадранин је приложио пет среберњака, али је дохијар сваки пут у шкрињи налазио по тридесет сребрењака (алузија на Јуду и његову издају), без обзира на то што је од тога новца дао милостињу сиромашу и два новчића бацио у бунар. На крају је дохијар посумњао у поријекло новца и даваоца, а Скадранин је нагласио да новац није вриједан ако се сам не умножава.

Насупрот Светом Сави који тежи да сабере сва времена, ђаво настоји да тргује људским временом, највреднијим што на овом свијету човјек може да поседује. Љиљана Пешикан Љуштановић примјећује да: „Петровићев ђаво траје у два међусобно супротстављена времена: историјском и митском, односно у његовом делању суочавају се и сукобљавају свето / литургијско време, време стварања и смисла и профано / на трговачки артикал сведено време (Љуштановић 2021: 48). Тргујући људским временом и причама, он вјешто манипулише различитим ликовима одузимајући им вријеме, идентитет и на крају душу.

Демонизовани лик појављује се опет у другом времену (почетком двадесетог вијека) и под другачијим именом у причи о Дивни Тановић и њеном оцу, трговцу Ђорђу Тановићу. Андреас фон Нахт такође је важио за странца чудног изгледа, а заједничко са Андријом Скадранином је то што је био трговац временом. Његов спољни портрет био је скоро идентичан са Скадраниновим (орахов штап, гавраново перо и сушена тиква око врата), а крајеви његовог капута такође су брисали трагове стопала. Када је у замјену за неке друге приче одлучио да за себе узме Дивнину причу, Дивнин отац је схватио превару, али је већ било касно – Дивна је била зазидана у једном од рукаваца времена. Захваљујући својој чудесној спознаји о визицима и прозорима, проналази је и спасава младић Богдан, али их фон Нахт и даље прогони на сваком мјесту. Он, такође, има способност неограниченог кретања кроз вријеме. У погодби коју фон Нахт нуди Богдану уочљив је фаустовски мотив. Пошто не пристаје на погодбу и бира љубав са Дивном умјесто дугог и безбрижног живота, њега ће задесити прерана смрт. Мотив о избављењу Дивне као подтекст има народну бајку, а Богдан је носилац функције избављача која представља једну од укупно тридесет и једне функције у бајци, по структуралној анализи Владимира Пропа.

Демонске карактеристике јављају се и у лику млетачког дужда Енрика Дандола, који поседује, у личном ковчежићу чувану, једну сушену тикву.

Садржала је неподношљиви мутножути глиб из сваког од девет кругова доњег света. Приповедало се да је тикву донео сам непоменик, за једне олујне ноћи, бура је повијала и погледе, разореним Задром се ширио загушљиви смрад сумпора. Неколицина крсташа се заклињала да је видела космату прилику, како побешњелим таласима, у невеликом чамцу, пристаје уз заповедничку галију, како Дандоло одмотава склупчану ужад, а онда пружа и руку да се нечисти лакше испење на палубу (Петровић 2018а: 166).

Сведоцима који су тврдили да су видјели овај догађај одсијецац је језик, тако да је било заустављено даље ширење приче. У том смислу, цијели млетачки поход разарања Задра, а потом и освајања Цариграда, приказан је као подухват са демонским циљем, усмјерен на поковање, разарање и уништење једне тада веома важне културе православног Истока. Једног од

дуждових љекара поразила је чињеница да је пламен Цариграда више угријао дужда, који је боловао од чудесне болести смрза, него сви његови лијекови које је справљао од најразличитијих трава.

Трговац временом није престајао да узнемирава Дивну и Богдана, појављујући се на свим могућим мјестима, наизмјенично на телевизији и напуклом огледалу, а да се није могло утврдити која га од ових направа више умножава. Сам мотив огледала и питање удвајања лика једно је од општих мјеста у постмодерној литератури, присутан је у Борхесовој прози и поезији, као и у прози Итала Калвина и Милорада Павића. Нечастиви се појављивао увијек под различитим именима, другим националностима и професијама, а трговао је периодима рата и мира, малим људским причама, туђим трудом и муком, а за помагаче је бирао лакомце и „целе обневиделе народе“. Аутор наговјештава у којој мјери силе зла обликују токове историје, али оставља простор за наду у побједу добра која је оличена у обнови Жиче, крштењу Дивниног и Богдановог дјетета, сачуваном чудесном перу и стотинама уломака прозора некадашње катихуменије Светог Саве.

3. Закључак

Бавећи се постмодерним наративним поступцима у прози Горана Петровића, уочили смо присуство сложених прозних структура: разгранате и прстенасте. Структура која представља модел концентричних кругова у основи је романа *Сийничарница „Код срећне руке“*. Несвакидашњи спој историје и фикције, бајковитих елемената и историјских чињеница, али и постмодерне прераде историјског, књижевног и митског наратива даје његовим романима карактер историографске метафикције. Техника усредсређеног читања, која омогућава прелазак из једног приповиједног нивоа у други, обликује структуру романа *Сийничарница „Код срећне руке“*, а представља и један вид постмодерне фантастике, оличене у техници *mise en abyme*, односно форми романа у роману. Фантастика је највише присутна у поигравањима са законима сна и времена, представљеним у алтернативном алетичком наративу. Петровићеви ликови често паралелно живе у сну и на јави, те неометано путују кроз вијекове. Присуство фолклорне фантастике везано је за интертекстуалне везе са народном традицијом, а присуство хагиографских елемената и особен језик у роману *Ојсада цркве Свештој Сјаса* указује на интертекстуалну везу са српском средњовјековном житијном традицијом. Петровићево прозно писмо односи се према историји као према једној од нарација коју је могуће преиспитивати, али и обогатити новим читањима. У сусрету историје и приче, прича преузима примат над историјом, али и над самом стварношћу. Присуство постмодерне фантастике омогућава читање Петровићевих романа у контексту теорије могућих светова.

ЛИТЕРАТУРА

Извори:

БОРХЕС, Хорхе Луис. *Маџијарије*, Подгорица: Нова књига, прев. Александра Матић, 2020.

КАЛВИНО, Итало. *Ако једне зимске ноћи неки џуџиник*, Београд: Плато, прев. Ана Србиновић, 2022.

ПАВИЋ, Милорад. *Хазарски речник*, Београд: Дерета, 2000.

ПЕТРОВИЋ, Горан. *Ојсада цркве Свејої Сјаса*, Београд: Лагуна, 2018.

ПЕТРОВИЋ, Горан. *Сијиничарница „Код срећне руке“*, Београд: Лагуна, 2018.

Секундарна литература:

АЛЕКСИЋ, Јана. *Ојсегнуџа ѝрича*, Београд: Службени гласник, 2013.

БАРТ, Ролан. *Задовољсџиво у џексџу & Варијације о ѝисму*, Београд: Службени гласник, 2010.

БАТЛЕР, Кристофер. *Посџмодернизам*, Сарајево / Загреб: Шахинпашић, 2007.

ВЛАДУШИЋ, Слободан. Зашто нам је потребно ново читање *Ојсаде цркве Свејої Сјаса*, *Књижевно дело Горана Пејровића* (Радови са научног скупа *Књижевно сџваралаџџиво Горана Пејровића* одржаног 7. и 8. јула 2019. године у Андрићграду), Андрићград: Андрићев институт, 2020, 49–63.

ГЛОВЕР-ВЛАДИВ, Слободанка. *Посџмодернизам од Киџа до данас*, Београд: Просвета, 2003.

ДАМЈАНОВ, Сава. *Шџа џо беше срџска џосџмодерна?* Београд: Службени гласник, 2012.

ДАМЈАНОВ, Сава. *Посџмодернизација фанџасџике код Павића*, <https://www.rastko.rs>, преузето 6. 9. 2023.

ДЕЛИЋ, Јован. Опсада цркве Светог Спаса – преломни роман у еволуцији Горана Петровића, *Традиција и фанџасџика у делу Горана Пејровића*: зборник радова / уредник Оливера Кривошић, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2021, 56–64.

ДОЛЕЖАЛ, Лубомир. *Хеџерокосмика / Фикција и моџући свејови*, Београд: Службени гласник, 2008.

ЈОВАНОВ, Светислав. *Речник џосџмодернизма*, Београд: Геопостика, 1999.

ЈОКОВИЋ, Мирољуб. *Онџолоџки џејзаж џосџмодерноџ романа*, Београд: Просвета, 2002.

ЛИОТАР, Жан Франсоа. *Посџмодерно сџање*, Загреб: Ибис графика, превела: Татјана Тадић, 2005.

ЛИОТАР, Жан Франсоа. *Шџа је џосџмодерна*, Београд: КИЗ „ART PRESS“, прев. К. Јанчин, 1995.

ЛУСИ, Најал. *Посџмодернисџичка џеорија књижевносџи*, Нови Сад: Светови, 1999.

МАРИЋЕВИЋ-БАЛАЋ, Јелена. Дан среће *Код Срећне руке*, *Традиција и фанџасџика у делу Горана Пејровића*: зборник радова / уредник Оливера Кривошић, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2021, 40–46.

- ПАНТИЋ, Михајло. Горан Петровић: Постваривање маште, растакање света, *Александријски синдром 3*, Нови Сад: Матица српска, 1999.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Енциклопедизам и теорија романа*, Београд: Чигоја штампа, 2021.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. Од фолклорног ђавола до Андрије Скадранина у *Ојсади цркве Светиој Сјаса* Горана Петровића, *Традиција и фантасијика у делу Горана Пејровића*: зборник радова/ уредник Оливера Кривошић, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2021, 47–55.
- ПОРТИ, Ричард. *Хабермас и Лиотар о њосмодерни*, <https://www.ibn-sina.net>, превео Асим Мујкић, преузето 10. 9. 2023.
- СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА: Енциклопедијски речник, Београд: Zeptr Book World, 2001.
- ТАТАРЕНКО, Ала. *Поеџика форме у љрози срђској њосмодернизма*, Београд: Службени гласник, 2013.
- ТОДОРОВ, Цветан. *Увод у фантасијичну књижевност*, Београд: Рад, 1987.
- ФУКО, Мишел. *Ријечи и ствари: археологија хуманисџичких наука*, Београд: Нолит, прев. Никола Ковач, 1971.
- ФУКО, Мишел. Шта је аутор? У: *Механизми књижевне комуникације*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1983, стр. 32–44.
- ХАЧИОН, Линда. *Поеџика њосмодернизма*, Нови Сад: Светови, прев. Владимир Гвозден, 1996.

Darka Deretić

POSTMODERN FANTASY IN THE NOVELS THE SIEGE OF THE HOLY SALVATION'S CHURCH AND AT THE LUCKY HAND

Summary

By examining postmodern narrative techniques in Goran Petrović's prose, we have noticed the presence of complex prose structures: branched and ring-shaped. The structure, which represents a model of concentric circles, is at the heart of the novel *At the Lucky Hand*. The unusual combination of history and fiction, fairy-tale elements and historical facts, but also the postmodern reworking of historical, literary and mythical narratives gives his novels the character of historiographic metafiction. The technique of focused reading, which enables the transition from one narrative level to another, shapes the structure of the novel *At the Lucky Hand*, and also represents a type of postmodern fantasy, embodied in the technique of mise en abyme, that is, a novel within a novel. Fantasy is most present in the play with the laws of sleep and time, presented in an alternative alethic narrative. Petrović's characters often live parallel in dreams and reality and travel through the centuries without interruption. The presence of folklore

fantasy is related to intertextual connections with folk tradition, and the presence of hagiographic elements and a special language in the novel *The Siege of the Holy Salvation's church* indicates an intertextual connection with Serbian medieval biographical tradition. Petrović's prose writing treats history as just one of the narratives that can be reexamined, but also enriched with new readings. In the encounter between history and story, the story takes precedence over history, but also over reality itself. The presence of postmodern fiction allows Petrović's novels to be read in the context of the theory of possible worlds.

Keywords: postmodernism, historiographic metafiction, close reading, fantasy.

Мр Дарка Деретић
Филолошки факултет у Београду
Докторске студије
darka.deretic@gmail.com

Мср Јелена Зеленовић Станић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У РОМАНУ СЛОБОДАНА ТИШМЕ *QUATTRO STAGIONI*

У раду ћемо дати кратак преглед појма интертекстуалности с теоријског аспекта, а затим ћемо покушати да метод интертекстуалности спроведемо на примеру романа Слободана Тишме *Quattro Stagioni*, служећи се и херменеутичком анализом. Показаћемо како интертекстуална читања доводе до идеје дела и откривају скривене смислове текста. Проблеми на које ћемо обратити највише пажње су проблем писања и читања, суштине и празнине, стварности и привида, хиперреалног, хиперпростора и хиперкултуре, трансценденције и Бога. У закључку ћемо покушати да доведемо у везу све наведене проблеме и из тога изведемо идеју дела која одговара на суштинска питања постављена у роману и нашем раду.

Кључне речи: интертекстуалност, постмодернизам, Слободан Тишма, уметност.

Мишко Шуваковић у књизи *Постмодерна* под одредницом „Интерпретација и херменеутички кругови језика уметности“ даје виђење уметности које се у великој мери може применити приликом описа многих текстова књижевне критике од почетка 21. века до данас. Иако се јављају тврдње да је време постмодернизма прошло, у овом раду ћемо показати да је писац о којем говоримо, а који у овом моменту још увек ствара, постмодернистички аутор, а његов роман о којем је реч, пример постмодернистичког романа и погодан тле за проучавање интертекстуалне мреже, или барем неких њених сегмената, будући да се тумачење текста никада не завршава, а питање његовог смисла остаје заувек отворено. О таквом читању (и дописивању текста) пише Шуваковић:

Знање шта уметност јесте није разумевање манифестне или латентне суштине већ могућност препознавања, описивања и објашњавања феномена који се називају уметност помоћу сличности, аналогија,

интерпретативних трагова, разлика, интертекстуалних или интерсликовних веза (ŠUVAKOVIĆ 1995: 54).

Из теорија Јулије Кристеве и Ролана Барта читамо да текст постаје отворена мрежа састављена од означитеља, која реферише на ону стварност коју читалац уочава, или бира да уочи, у зависности од тога на који начин је довео означитеље у међусобну везу. Они би тако здружени могли упутити на знак који би упутио на стварност, или по Бодријару, не на стварност, него на други знак, симулацију стварности (BODRIAR 1991). Из схватања знака као арбитарног следи да означено текстом произилази из различитих особености сваке индивидуе, те зависи од њених преференција на пољу књижевности, филозофије, уметности, њених моралних и политичких начела, психолошког и социјално-друштвеног профила и личног укуса који произилази из најдубље интимае, свесног и несвесног бића. Такође, зависи и од тога да ли је читање унапред мотивисано или није.¹ Идеју интертекстуалности Кристева изводи из Бахтинове идеје о дијалогичности речи/текста, те се 1968. година узима као званична година појављивања термина „интертекстуалност“ у књижевнотеоријском дискурсу (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 363). Уколико бирамо, свесно или несвесно, шта нам текст говори, лако је прихватити Бартову теорију задовољства у тексту која нам делује веома привлачна услед могућности и отворености коју пружа у свом крајње либералном приступу тумачењу књижевности. Следећи основне идеје интертекстуалности по којима је дело отворено и без средишта,² без унапред датог смисла, без аутора, чак и без читаоца као субјекта, већ са читаоцем који не представља особу већ „локацију у којој се укрштају цитати“ (JUVAN 2013: 94) како је то писао Барт, долазимо до схватања текста као отворене мреже означитеља која не реферише ни на шта ван текста. Задовољство пружа текст који се „сачињава, израђује вечитим плетењем“, а затим се „субјект ослобађа у њему попут паука“ (BART 1975: 86). Поједини читаоци (они којима задовољство причињава управо прогнани смисао) покушаће да нађу смисао, а управо простор смисла се може сместити у онај проред, пукотину о којој пише Барт. Ту бисмо имали места да допишемо смисао. Она је „најеротичније место на неком телу“ еротична је управо та „испрекиданост коже која светлуца између два дела“ (BART 1975: 12). За Кристеву је „Рађање смисла у

¹ „Показује се да смисао, значење и вредности књижевног текста нису узрочна или природна значења, већ арбитарне културолошке творевине које могу бити мотивисане или немотивисане“ (ŠUVAKOVIĆ 1995: 128).

² Марко Јуван у књизи *Интертекстуалност* даје преглед појма, употребе и развијања овог термина, а касније и његовог значења у оквиру теорије књижевности. Пишући о постструктурализму из којег ниче појам интертекстуалности, али и уметност постмодернизма, наводи и учење Жак Дерида: „Према Дерида (DERRIDA 1967) структуру више не организује неко значењско средиште односно спољашњи темељ, назван изразима из европске метафизике (archē, telos, eidos, ousia, aletheia, трансценденција, свест, Бог, човек, итд.)“ (JUVAN 2013: 96).

новом тексту ... пре свега представљало додиривање различитих значења и традиција и – што је најважније – тај процес се никада није завршавао“ (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 364). Коментаришући, са видљивом дозом ироније, Блумова проучавања сабрана у књизи *Анђијетичка кријтика*, Џонатан Калер примећује да је и за Блума интертекстуалност видљива у пажљивом проучавању односа који се успостављају између два текста, те је нови текст резултат енергије таквог суодноса. Слично „додиривању“ код Кристеве, овде се ради о „трљању“, јер се његова теорија у крајњој инстанци не односи на традицију, интертекстуалност и претпоставку, него на, како бих ја то назвао ‘апликацију’: међусобно трљање два текста да би се ослободила енергија“ (KALER 2011: 107). Дакле, херменеутичко трагање за идејом замењено је проучавањем „динамике стварања текстуалних значења“ (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 364). Оно најпривлачније што нам текст нуди је пукотина, застој у ткању мреже помоћу различитих дискурса, од којих сваки учествује са својим знаковима, а који су увек арбитарни. Оно што ће постмодернистичка књижевност покушати да уради, то је указивање на велике наративе као на доминантно наметнуте дискурсе с циљем да се обезбеди продор моћи у структуре друштва, или да би се већ постојеће поље моћи одржало и кроз књижевност, уметност и науку, те додатно оправдало. Одатле проистиче неповерење постмодерниста у велики наратив, који је увек резултат наметања истине одређеног дискурса.³ Пишући о концепту интертекстуалности, неки аутори су се ипак дотакли постојања смисла. Дубравка Ораић – Толић пише да „када ниједан текст нема семантичко првенство, јер су сви постали једнако вриједни, односно невриједни, нови смисао не настаје на начелу мимезе, аналогije и адекватације с познатим културним смисловима, него по начелу очуђења, контраста и креације ex nihilo, на рушевинама старих смислова“ (ORAĆ TOĆ 1990: 55).

Док ће Мишел Рифатер интертекстуалност видети управо као водич ка смислу. Пишући о Рифатеру, Марко Јуван ће рећи да за њега: „интертекстуалност није више слободна игра значења која се могу извући, већ чак присилно средство упоредиво са логиком несвесног (‘интертекстуални нагон’). Уз помоћ интертекстуалности књижевно дело надзире и усмерава читалачки одзив и води тумачење ка тачно одређеном смислу“ (JUVAN 2013: 135).

Да ли је онда простор Бартових пукотина, простор који бисмо могли испунити смислом, који се код неких аутора, попут Слободана Тишме, још увек може прочитати? А ако не прочитати, а онда макар дописати, будући да је свако читање истовремено и писање, које Блум види као „Песму коју пишемо као наше тумачење“ (BLUM 1980: 77).

³ Пишући о методама Јулије Кристеве, Марко Јуван закључује да је Кристева „осветила интеракцију између књижевног дискурса и друштвено-историјског окружења и отворила један од путева, на ком су се почеле афирмисати постмодерне концепције хетерогености, маргиналности и иредуктибилне различитости“ (JUVAN 2013: 122).

У раду ћемо покушати да покажемо „места смисла“ у роману Слободана Тишме *Quattro Stagioni* који упућују на идеје овог дела. Једна од идеја дала је приказ постмодернистичке културе и једну врсту полемике и обрачунавања са њом. Оно што смо, помало метафорично, назвали местима смисла, односи се на одређене ставове јунака који су коментар постмодернистичке културе, или иронични осврти на њу. Приповедач се бави темом писања и читања, доживљаја и догађаја у уметности, онтолошким категоријама празнине, одсутности, суштине и трансценденције, те проблематиком учествовања читаоца у стварању књижевног дела. Улазећи у интертекстуални дијалог са претходницима и савременицима, јунак учествује у полемици, а и ми са њим препознајући различите цитате и дозивања. Различите интертекстове ћемо тумачити (илуминативне цитате, по терминологији Дубравке Ораић – Толић)⁴ у циљу сагледавања идеја утканих у наратив, а које се појављују праћене различитим стилским и формалним приступима, попут ироније, метанарације, фрагментарности, одлагања приповедања, сумње у моћ текста да представи било шта сем означитеља. Да ће и ово бити само једно од многих могућих читања, говоре нам и други теоретичари који су се бавили интертекстуалношћу. Дакле, када се пронађе смисао, он није јединствен и једини, већ како Јуван закључује читајући Ханс-Георг Гадамера и Јауса:

Разумети текст за њега је значило да га разумемо као одговор на неко имплицитно, битно обавезујуће питање, које упошљава тумачев духовни хоризонт. Из тога Јаус закључује да своје властито мишљење, гледиште или хоризонт проверавамо уз мишљење другог, и да и временски удаљена дела представљамо у ‘живој савремености разговора’, при чему се смисао текста увек изнова мења (JUVAN 2013: 109).

Позивајући се на овог и претходне ауторе ограђујемо се од сваког погрешног тумачења.

Када Слободан Тишма свој роман почне коментаром продукта концептуалне уметности Пјера Манцонија „MERDE“, јасно је да нас уводи у свет постмодернистичке културе. Конзерва на којој пише „MERDE“ али празна! Нема суштине! Јунак Тишминог романа каже:

⁴ „(...) цитатни текст креира нов и неочекиван смисао, узимајући туђи текст и његове цитате само као повод за стварање властитих непредвидивих значења, када је положај цитата унутар властитога текста небитан, када у културном саставу у цјелини нема строге хијерархијске лествице, па цитатни текст не поступа с културном традицијом и синхроним туђим текстовима као с посвећеном ризницом, него с њима води равноправан интелектуални дијалог (...)“ (ORAIC-TOLIC 1990: 45). Овако Ораић – Толић дефинише илуминативни тип цитатности, карактеристичан за авангарду. У овом роману то се може видети на примеру сликараства. Јунак не прихвата уметничко дело као дело неприкосновене вредности већ сумња у оно што званична историја или критика имају о њему да кажу, а његову сумњу прате коментари прожети иронијом: „Бацао сам сумњиве погледе на *Кујачице*, чак и на *Сиве руже*“ (TIŠMA 2009: 27).

Читао сам негде да је неки ловаран тип купио на аукцији чувену Манцонијеву конзерву са етикетом на којој пише „MERDE“. Када ју је са знатижељом отворио, угледао је унутра само два шрафа – ништа од говнета, ништа од смрада. Какав цинизам! Не, унутра није нашао ништа, тј. нашао је *Празнину*, одсутност говнета. Да ли је то могуће? (Tišma 2009: 9).

Управо то кореспондира са пређашњом расправом и потрагом за смислом. Ако ћемо се усудити да ужаснути помислимо да је означено испод означитеља, ако себе натерамо да изађемо из модернистичког (за постмодернисте превазиђеног, чак малограђанског) схватања уметности и прихватимо да је испод лименке оно њоме означено и да се то налази у галерији и продаје на аукцији, следи нови шок. Као да већ читава ситуација није довољно опсцена, означеног нема. Можда ћемо се чак осећати кривима, можда бити и себи мало одвратни што смо и помислили да га има, поново ћемо преиспитивати наш однос према уметности. То је одличан приказ продукта постмодернистичке културе којим Слободан Тишма испуњава прве редове романа. Коментаришући авангардна уметничка дела оваквог типа, Кристофер Батлер сматра да је њихов циљ био да спрече: „потрошача да се као субјект осећа лагодно у свету, јер би то узроковало његово конзервативно и прагматично прилагођавање свету“ (BATLER 2012: 80). Приметићемо да је и размишљање јунака над Манцонијевом конзервом и читавом постмодернистичком ситуацијом, само једно произвољно читање уметничког дела. О томе, такође, пише Батлер, осврћући се и на интертекстуалност:

Значења су постала власништво онога ко интерпретира, онога ко је имао слободу да се, деконструктивно, њима игра. Сматрало се да је покушај да се значење текста или било ког другог семиотичког система одреди у складу са неком сврхом филозофски погрешно, а политички ретроградно. Сада су сви текстови са својим лингвистичким или књижевним или генеричким сапутницама могли слободно да плове морем интертекстуалности... (BATLER 2012: 33–34).

Након коментара Манцонијеве конзерве и сусрета са празнином, јунак наставља да се интересује за празнину, одсутност коју уочава контемплирајући о другим уметничким делима, најпре сликама, да би је касније увео и у мисао о књижевности, а коначно и у контемплације о могућности спознаје себе и света. Овакву филозофску праксу Батлер препознаје као „онтолошку неизвесност“⁵ карактеристичну за уметност постмодернизма (BATLER 2012). Поступак који аутор романа примењује приликом коментарисања

⁵ Пишући о постмодернистичком делу, Шуваковић примећује да је оно: „са становишта хуманизма ‘онтолошки празно’, релативистички произвољно и без субјекта (субјект је само хипотеза у и о језику уметности). Са становишта постмодернизма хуманистичка традиционална и високо модернистичка дела су илузија (привид) целовитости израза и субјекта“ (ŠUVAKOVIĆ 1995: 71).

уметности, сликарства, музике, књижевности и концептуалне уметности, одређује се као метапроза (ŠUVAKOVIĆ 1995), а цитати који се успостављају преко подтекста који припада књижевној критици и есејистици, по терминологији Дубравке Ораић – Толић, припадају метацититима (ORAĆ – TOLIĆ 1990). Јунак романа покушава да нам исприча причу у којој се преплићу различити наративни токови: убиство полицајца и потрага за осмуњиченим; судбина његовог деде Стевана Нерејлића (Нереј, морски бог из грчке митологије – ово је једна од многих цитатних релација која је успостављена на микронивоу) и његове илегалне лекарске праксе у којој је вршио абортусе; судбина дединог помоћника доктора Коста и његове свастике; крађа Рембрантовог *Портрета старијег човека* и питање његове оригиналности, те јунаково скривање у тајној просторији у подруму и његов однос са Shmitz. Набројани су само већи, или главни наративни токови, јер је приповедање испуњено екскурсима, реминисценцијама и коментарима различитог типа, од којих су неки читаве нове приче. Јунак *покушава* да нам исприча причу, јер је стално растрзан у невери да се прича може испричати и да је начин на који то чини добар. Поред тога, странице су прожете поменутим контекстима о уметности и књижевности. Шуваковић сматра да овакав поступак који називамо метапрозом: „разрађује парадоксе приказивања који произилазе из уверења да се историја сазнаје као историја дискурса. Ауторефлексивни аспекти сугеришу да ‘реалистичност наратива’ није изведена из реалности коју приказује, већ из конвенција које дефинишу смисленост наратива и фантазма који друштво прихвата за актуелну и историјску реалност“ (ŠUVAKOVIĆ 1995: 76).

Јунак се често осврће ка проблематици схватања реалности, стварности и привида, суштине и њеног коначног онтолошког облика који назива трансценденцијом. Јунак проблематизује и писање. У збирци прича *Урвидек* истог аутора, налази се приповетка *Уиџа које* писана, можда, по узору на причу Џона Барта *Изгубљен у луна-парку*. У оба дела приповедач је писац који пише причу у којој је он главни јунак и описује потешкоће приликом писања уз метанаративне коментаре, а код Тишме је дата и ситуација неодлучности приликом објављивања те приче. Тишмин јунак, пре него што је домислио до краја да ли жели да објави причу и да ли жели да се бави писањем уопште, поново одлази у луна-парк где ће замало изгубити сина. Они одлазе тамо, где се на неки начин *гођа* нека друга прича у луна-парку, док је прва она за коју се двоумио да је објави, а у којој је изгубио из вида жену и сина у луна-парку. Сличне осврте на тематику писања и књижевности налазимо и у роману *Quattro Stagioni*. Приповедач на више места, као да узима предах од писања приче, коментарише саму причу и уопште чин писања:

Уопште ме не привлаче овакви типови и овакве приче. Зашто говорим о доктору Косту? Да ли морам да живим по сваку цену? Али боље је да је он под мојим третманом него ја под његовим. Иако, јачи је то

третман, текстуални пресинг! (...) Зашто опет почињеш, згубиданчићу, зашто? Пишући само изазиваш сујету других људи. Сви су људи писци, сви пишу, баш сви, чак и најпростији, најнаивнији, као и најлукавији. Колико ликова само у 'Злим дусима' покушава да пише (...) (Тишма 2009: 30).

У овом истом метапоетском одломку у којем је приповедач дао коментар хиперпродукције, осврнуће се и на хиперкултуру која је још једна од одлика постмодерне. Овде можемо уочити интертекстуални поступак – коментарисање хиперпродукције и хиперкултуре дозива⁶ Бодријара и хиперреалност, и Џејмсона и хиперпростор. Бодријар пише о Дизниленду као о једном од најпознатијих примера хиперреалности (види BODRIAR 1991). Стварна нестварност, привид Америке, сакрива се Дизнилендом који као очигледна симулација треба да представља контраст Америци која би требало да буде знак реалног и стварног, али није, па се Дизнилендом прикрива да стварности нема.⁷ Џејмсон постмодернистички хиперпростор (говорећи о хотелу „Бонавентура“) види као мутацију која је: „на крају успела да превазиђе могућности човековог тела да себи пронађе место, да организује своју непосредну околину и да, на основу спознаје, одреди свој положај у спољном свету“ (DŽELMSON 2008: 502).

Дакле, свега има превише и изгледа нападно и надстварно како би се сакрила чињеница да стварност не постоји, а самим тим ни суштина, па нема потребе ни за трансценденцијом или Богом. То је свет који је потонуо на кулисама вечне вечери, како то пише Слободан Тишма о Новом Саду⁸ (који ће касније прекрстити у Урвидек, Ујвидек, Шурвидек, Пурвидек, у неку од симулација). Све то прати и хипер-обавештеност у свим сферама, а приповедач то види овако:

На Западу⁹ је писање постало сурово такмичење (...) Али технологија писања је стравично напредовала, макар неки тврдили како је Џими Џојс све већ измислио, мислим на наративне стратегије. Пре свега, на Западу се увећало знање. Људи приступају писању са огромним знањем, са неизмерном обавештеношћу, и аутоматски су у предности, испадаш смешан кад се поредиш, плус прави урбани миље – пакао мегалополиса (Тишма 2009: 31).

⁶ Дозивање кореспондира са *додиривањем* код Кристеве и са *иђрљањем* код Калеровог коментара Блума.

⁷ Приповедач у роману *Quattro Stagioni* ће стварност на неколико места у роману означити са „матора стварност“ (Тишма 2009: 174) алудирајући управо на Бодријарову филозофију по којој живимо у свету у којем је стварност превазиђена. Код Тишме придев „матора“ као да је ту да пробуди носталгичне осећаје према старој доброј *мајорој* стварности.

⁸ „Нови Сад није нестao, он је само потонуо на кулисама вечне вечери, вечери која је највише људско време“ (Тишма 2014: 235).

⁹ Истицање Запада видимо као коментар војно-политичке моћи САД-а и Западне Европе, те њихове супремације над остатком света.

Приповедач оваквим коментарима учествује у дијалогу са многим теоретичарима постмодернистичке уметности и постмодерне културе, а један од њих, велики филозоф привида, привида који опседа и нашег приповедача, овако види мегаломанску културу којој припадамо:

Да се све произведе, да се све прочита, да се све догоди као стварно, као видљиво и с монограмом ефикасности, да се све преведе у односу снага, у појмовне системе или израчунљиву енергију, да све буде изречено, акумулирано, регистровано, пописано – то је секс у порнографији, али такво је и цело предузеће наше културе, чега је опсценост природно стање. Култура показивања, доказивања, продуктивне монструозности (Бодријар 2001: 46).

Ипак, приповедач инсистира на писању, или како често каже, писакању. Разлози због којих не може без писања су различити и не увек јасни, макар не у овом моменту нашег тумачења. Стално се уз проблем писања јавља и проблем привида и одсутности. Одсутност је оно што су теоретичари препознали као проблем онтолошки празног света текста и субјекта који у том тексту говори и борава. Приповедач непрестано тежи да испуни своје онтолошко биће и трага за суштином.¹⁰ Ако упоредимо његова размишљања о две слике које се, међу другима, појављују у овом роману, приметимо да његове симпатије припадају Рембрантовој слици *Порићреј сѣарој човека*, док у *Мона Лизи* тврди да није видео ништа: „Све је транспарентно“ (Тишма 2009: 27). Све је транспарентно наспрам суштине коју су стари мајстори у ренесанси тражили у шифри, потпису, или некој лозинки за које се веровало да су уметници уграђивали у слику. Подробном анализом слоја по слоја¹¹ долазили су, каже приповедач до *ујражњеној месѣи*, јер: „Превејана госпа Суштина увек би се на време преместила“ (Тишма 2009: 26). Међутим, Рембрантова слика *Порићреј сѣарој човека* приповедачу неизмерно значи. Лионело Вентури у књизи *Како разумети слику* пише нешто интересантно, за шта можемо помислити да је јунак такође уочио у поменутој слици. Пишући о употреби светла и ефекту сенке, те бирању физички ружних модела за портрете, Вентури објашњава доживљај који на нас остављају Рембрантови портрети: „Тај ефекат је био идеални вид реализма јер је управо захваљујући њему ослобођена имагинација могла да открије људску душу независно од материјалности тела, с дубином понирања какву ретко налазимо у читавом развоју сликарства“ (VENTURI 2008: 120).

Ова слика ће јунаку бити изузетно важна, она се појављује на многим местима у роману која су кључна и за причу коју покушава да исприча, али

¹⁰ „Ипак, оно најбитније што је спајало мене и Жера, као што сам већ рекао, биле су Трансценденција и Музика. Били смо опседнути *Одсујиношћу*, заправ, идејом о *скривеном Боју*“ (Тишма 2009: 96–97).

¹¹ Ово се може читати и као коментар структуралистичког приступа анализи књижевног дела.

и за његову потрагу за суштином, а игра и велику улогу приликом самоодређивања, изградње идентитета главног јунака, будући да је патио од неке врсте поремећаја личности. Када је ишао код психијатра (како он пише „врача“), психијатар је био исти као човек са Рембрантове слике. Тако је успео да преболи крају *Порџрејџа сџарој човека*: стари човек се преселио у (привид) стварност(и). Међутим када излази из подрума (сам крај романа и приче коју нам приповедач прича) осећа да га неко посматра, приближи се и угледа Рембрантову слику. Али копију? Мисао о копијама и оригиналима ће га неко време заокупљивати, а затим ће одустати, будући да је све копија копије, ако се поново позовемо на Бодријара. Како каже јунак: „Шта вреди оригинал у доба техничке репродукције?“ (Тишма 2009: 150).

Можемо пратити контраст двојца празнина-суштина који се јавља кроз читав роман, на различитим приповедним тачкама, док пратимо причу или док смо на метапоетским пасажима. Празна Манцонијева конзерва и *уџражњено месџо* код *Мона Лизе* означавају празнину, а Рембрантова слика јунаку лично значи, јер постоји одређени доживљај те слике који је интиман, те онда представља суштину.¹² Доживљај и догађај приповедач види као контрастни пар, где фаворизује доживљај, управо као и Бодријар критикујући „предузеће наше културе“ у којој се цени једино догађај, делање, учествовање у монструозној хиперпроизводњи потрошачког друштва касног капитализма. Да ли је онда приповедач у човеку на Рембрантовој слици видео суштину која се показала као душа? Можда је он у тој слици смиривао своју онтолошку неизвесност.

Шта је приповедач мислио под „стварном историјом“ до које би могла довести узајамност, истовременост доживљаја и догађаја? Будући да је став постмодерниста да је историја увек историја дискурса, те не може бити и истина сваког појединца, историја појединца је нешто што недостаје, нема *доживљаја* историје. Ђорђе Деспић је проучавајући поезију Миодрага Павловића, упутио друге читаоце на Павловићево дописивање историје и мита у виду доживљаја појединих учесника, назвавши овакав поступак *анџи-сликом*.¹³ Овакво Павловићево третирање историје касније радикализују постмодернисти одбијајући да прихвате било какав центар и могућност спознавања великих термина попут истине, правде, Бога, па и љубави. То ће прокоментарисати и наш приповедач: „То што ови пост-офис модернисти причају како више нема центра, како је центар свугде и нигде, за жаљење је“

¹² „Уметност постоји само као мој, лично мој доживљај, који не може нико да ми украде“ (Тишма 2009: 151). И на другом месту: „У ствари, не постоји, нема га. Нема догађаја, постоји само мој, твој, његов доживљај *Нечеј*, што је и Бркати тврдио“ (Тишма 2009: 185). Интересантна је мисао, а у вези са привидом и стварношћу да ипак: „постоји тај срећни трен када догађај и доживљај коинцидирају, то би могла бити стварност, она права историја“ (Тишма 2009: 68).

¹³ „Павловићеву *анџи-слику* и третирање историје заправо треба схватити као вид *одважној сећања*, као вид поетског враћања дуга угушеним и изгубљеним безбројним догађајима из прошлости, и то кроз певање које функционише као поетска *рехабилитација* појединачног искуства, његове драме и истине“ (Деспић 2008: 35).

(Tišma 2009: 72). За приповедача и његов свет, центар, у којем би могле бити суштина и трансценденција, постоји иако је невидљив, тј. скривен је у стварном свету и замагљен привидом. Једино доживљајем слике, музике, борављењем у Шумици, певањем, дружењем са Schmitz, може се прићи стварности и трансценденцији, оној стварности која је нестала на кулисама вечне вечери. Да ли је онда и поменуто писање, пискарање, ту због приближавања трансценденцији или вечности („вечност“ је такође реч коју приповедач често употребљава)? Он каже:

Ипак, писање мора бити инструмент надања, искреност бар као намера (захтев), као полазна тачка, мора постојати, то је та добронамерност о којој сам већ нешто натукнуо. Рећи велико „Да!“ животу, чак и самој одсутности, непостојању које је највећа потврда живота (Tišma 2009: 33).

Овај цитат нас уводи у још једну од опсесивних тема приповедача, а то је читање и писање, или проблем текста, његовог значења, рецепције, тумачења па и његове истине и смисла, те можемо рећи да је и сама интертекстуалност једна од тема коју приповедач развија. Метафора коју најчешће призива, када је у питању писање, јесте Роршахова мрља: „Већ сам говорио о томе да је свака прича у ствари Роршахова мрља, иако је то чувена Нађ Киш Даниелова метафора, да не испадне да се китим туђим перјем, да се заогрћем мрљом“ (Tišma 2009: 169).

А када каже да је писање романа: „Роршахова мрља која се шири, али без отровног трна, кастрирана“ (Tišma 2009: 108) писац говори вероватно о немогућности кулминације приче у оном значењу како је то био обичај у традиционалној књижевности (традиционалној, наспрам авангардне и постмодерне књижевности). Оно што видимо и колико можемо да видимо у причи, зависи од нас, зато ће се често појављивати и мисао да је свако писање самочитање¹⁴ и да је читање писање, о чему је било речи у уводу. Размишљајући о причи једног свог пријатеља, поставиће питање да ли је то што је прочитао и на основу тога почео да изводи закључке о писцу, заправо оно што види у себи? Оно што нам прича говори је оно што носимо у себи: „Како се ја приказујем у односу на Rieslingovu причу, ја као читалац Rieslingove приче, као његов бивши пријатељ? Да ли ја у својој подсвести видим себе као његов пимпек, или сам ја његов унутрашњи женски лик, његова изгубљена невеста?“ (Tišma 2009: 112).

То је теорија која у себи здружује постструктуралистичку теорију и теорију интертекстуалности, психоанализу, феминистичку критику и различита учења о диктату дискурса. Ипак, вечито сумњајући иронични приповедач неколико редова касније све одбацује, називајући овакве теорије баналностима, упетљивањем и глупостима.

¹⁴ „Нема стварања, све је читање“ (Tišma 2009: 72).

Теоретичари интертекстуалности нису били увек до краја јасни поводом свог става у вези са могућношћу извођења некаквог смисла дела. Да ли се смисао одриче као недодирљив, немогућ, или чак непотребан? Или је смисао дела произвољан попут читања, дочитавања и учитавања и да ли постоји граница преко које би било неукусно прелазити? Веровање у интенцију дела и подразумевање идеје дела може се сматрати анахроним, немодерним и превазиђеним, а код неких других проучавалаца идеја дела је оно кључно у Роршаховој мрљи, њена осовина, те како год да видимо мрљу, не можемо промашити средишњу тачку. У раду смо покушали да укажемо на неке идеје дела које нису популарне у теоријама интертекстуалности и код постмодерниста. Стичемо утисак да приповедач у пренатрпаности постмодернистичке културе тежи рашчишћавању ствари. Њега привлачи одсутност, празнина, суштина и трансценденција, а понегде у тексту се појављује и Бог. У једном поетском одломку који сведочи и о лепоти реченице Слободана Тишме, помиње се и *прелаз*. Присутна је тежња да се преброди симулакрум, те да се исконструисане слике свакодневице замене стварношћу, да се допре до надискусивног света. Поступком ироније и трагањем за суштином у сликарству, лепотом израза у музици, свакодневним измештањем у шумицу и неповерењем у дискурзивни језик да исприча нешто што није лаж¹⁵, приповедач се приближава идеји оностраног и вечног, а израз којим то покрива је Трансценденција: „Вечита непојамна разлика између постајања-нестајања и постојања-непостојања, дијахронија и синхронија, разлика, она чувена пукотина на којој Трансценденција свира највеличанственију музику која ће се на крају претворити у какофонију, у буку и бруку, због неприпремљености за прелаз“ (Тишма 2009: 161).

Оваква апокалиптична визија дозива Библију и сценарио краја, а на више места у роману, описаних и неописаних у овом раду, просијава Бог. У раду тврдимо да је једна од идеја романа *Quattro Stagioni* потрага за Богом. То се чини кроз прочишћавање свести, инсистирање на снази уметности да сведочи истину и пробијање кроз слике симулакрума у (матору) стварност.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бодријар, Жан. *О завођењу* (прев. Дејан Илић). Подгорица: Октоих, 2001.

Деспит, Ђорђе. *Порекло ђесме*. Зрењанин: Агора, 2008.

BART, Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin). Niš: Izdavačka ustanova „Gradina“, 1975.

BATLER, Kristofer. *Postmodernizam: sasvim kratak uvod* (prev. Predrag Mirčetić). Beograd: Službeni glasnik, 2012.

¹⁵ „Али, ево ипак мало презенте, да видимо како то изгледа, та лаж. Како се завршила докторска каријера Стеве Нерејлића?“ (Тишма 2009: 124).

- BLUM, Harold. *Antitetička kritika* (prev. Maja Herman – Sekulić). Beograd: Slovo ljubve, 1980.
- BODRIJAR, Žan. *Simulakrumi i simulacija* (prev. Frida Filipović). Novi Sad: Svetovi, 1991.
- BUŽINJSKA A, MARKOVSKI M. *Književne teorije XX veka* (prev. Ivana Đokić). Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- DŽEJMSON, Frederik. Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma. U: Đorđević J. [ur.] *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- JUVAN, Marko. *Intertekstualnost* (prev. Bojana Stojanović Pantović). Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.
- KALER, Džonatan. Pretpostavka i intertekstualnost (prev. Predrag Šaponja). *Polja: časopis za književnost i teoriju*, LVI/467 (2011): 102–114.
- ORAIC-TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- TIŠMA, Slobodan. *Quattro Stagioni*. Beograd: Laguna, 2009.
- TIŠMA, Slobodan. *Velike misli malog Tišme*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2014.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga, 1995.
- VENTURI, Lionelo. *Kako razumeti sliku* (prev. Dolores Kalodera – Petrović). Beograd: Ne & Bo, 2008.

Jelena Zelenović Stanić

INTERTEXTUALITY IN SLOBODAN TIŠMA'S NOVEL *QUATTRO STAGIONI*

Summary

This paper offers a theoretical overview of intertextuality and applies this perspective to an analysis of Slobodan Tišma's novel *Quattro Stagioni*, incorporating a hermeneutic approach. By examining Tišma's use of intertextual references, we seek to demonstrate how this approach enhances interpretive depth, revealing multiple layers of meaning within the narrative. Key themes discussed include the relationship between writing and reading, the tension between presence and absence, and the boundary between reality and illusion. The analysis situates *Quattro Stagioni* within a wider literary and cultural context, showing how Tišma's work engages with both tradition and modern cultural dialogues. The study highlights the ways intertextuality can expand and transform textual interpretation, offering readers a complex, multi-dimensional reading experience.

Keywords: intertextuality, postmodernism, Slobodan Tišma, art.

Мр Јелена Зеленовић Станић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Докторске студије
jelenazekazelenovic@gmail.com

UDC 821.163.41-31.09 Novaković M.
821.163.41-31.09 Salgó J.
<https://orcid.org/0000-0001-6787-080X>
<https://orcid.org/0000-0002-3434-6953>
https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.3.11
Оригинални научни рад
Примљен: 7. маја 2025. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

Dr Vladislava Gordić Petković
Dr Milena Kaličanin

IN SEARCH OF MATRIARCHAL UTOPIA IN CONTEMPORARY SERBIAN WRITING

In *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future* (1987), Eisler asserts that the Neolithic societies used to follow a “partnership model” of civilization that rested on egalitarian and matrifocal values. However, over time, it gave way to the current “dominator model” that focuses on masculine ideals of superiority and dominance. It is her genuine belief that a historical transition from earlier idyllic to more aggressive cultures can be reversed in order for the matriarchal society to be constructed again in the future. This theoretical framework will be employed in the comparative analysis of two modern Serbian books of prose that seek a vision of feminist utopia at the end of the 20th century: Novaković’s *The Danube’s Apocrypha* (1996) and Šalgo’s *The Road to Birobidzhan* (1997). Novaković’s two novellas joined in one book describe an uprising threatening to overturn the social order in near future and has a female narrator who shares with the reader the testimony concerning a secret community of women, which is “silently awaiting” its Goddess to appear. Šalgo’s posthumous, unfinished novel partly reads as a proclamation of a new religious doctrine about the female Christ figure named Messiana and her ardent acolytes who spread the word about a hideaway which would serve to rescue the vulnerable and the endangered. Though the original intention of both Šalgo and Novaković was to support the destitute and unprotected women of the Balkans by building the characters and the plots reminiscent of their plight, their writing turned into an unparalleled quest for the continent of the female, a very particular Utopia. The following analysis will also be based on the analytical approaches of Freud, Jung, Frye, Fromm and Hutcheon.

Keywords: partnership model, dominator model, feminist utopia, *The Danube’s Apocrypha*, *The Road to Birobidzhan*.

1. Introduction

In *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future* (1987), Riana Eisler, the main proponent of cultural transformation theory, asserts that the Neolithic societies used to follow a “partnership model” of civilization that rested on egalitarian, peaceful and matrifocal values (EISLER 1987: xvii). However, over time, it gave way to the current “dominator model” (EISLER 1987: xvii) that focuses on masculine ideals of superiority, dominance and hierarchy.

The successive historical appearance of the patriarchal social system can be related to the suppression of the matriarchal culture of prehistoric communities, or more precisely, to the suppression of the “effeminate” qualities, as Eisler calls them, such as “caring, compassion, and nonviolence” (EISLER 1987: xvi) which were highly valued in these Goddess-worshipping, equalitarian cultures (EISLER 1987: 7). In the aforementioned study, the author particularly pays attention to our prehistoric ancestors who imagined “the universe as an all-giving Mother from whose womb all life emerges and to which like the cycles of vegetation, it returns after death to be again reborn” (EISLER 1987: xvi). These Neolithic societies, that conceptualized the powers governing the universe in female form, represented the source of partnership, equality and tolerance among all of its members. Eisler describes these prehistoric communities as “the only known high civilization where the worship of the Goddess survived into historical times” (EISLER 1987: 15). She is particularly impressed with the Neolithic art that does not glorify war as is the case with patriarchal art.

There is no imagery idealizing armed might, cruelty and violence-based power. There are here no images of “noble warriors” or scenes of battles. Nor are there any signs of “heroic conquerors” dragging captives around in chains or other evidences of slavery... It is completely devoid of the ruler-ruled, master-subject imagery (so characteristic of dominator societies)... And everywhere- in murals, statues, and votive figurines – we find images of the Goddess. In the various incarnations of Maiden, Ancestress, or Creatrix, she is the Lady of the waters, the birds, and the underworld, or simply the divine Mother cradling her divine child in her arms (EISLER 1987: 17–18).

This kind of art, Eisler concludes, “seems to have reflected a social order in which women, first as heads of clans and priestesses and later on in other important roles, played a central part, and in which both men and women worked together in equal partnership for the common good” (EISLER 1987: 20).

An identical version of the Neolithic art that reflected a society “in which power is not equated with dominance, destruction, and oppression” (EISLER 1987: 36) was also present in the Cretan civilization from its emergence around 6000 BC until its fall brought about by the invasion of the Hellenic tribes at the end of the second millennium. Thus, what is remarkable about Crete is that there the Goddess of All Living was worshiped even during the Bronze Age, “a time when in the rest of the then civilized world the Goddess was steadily being displaced by

warlike male gods” (EISLER 1987: 30). The Cretan art, according to Eisler, did not idealize violence, destructive power and war, which “goes hand in hand with the fact that this was a society where peace endured for 1,500 years both at home and abroad in an age of incessant warfare” (EISLER 1987: 62). Above all, there was an equal distribution of wealth, and although women had a high social position in Crete, men were not subordinated. That is why Eisler does not even term the Cretan civilization matriarchal, because that would imply that women had some power over men. Instead, she proposes that at the core of this culture was “the partnership model of society” (EISLER 1987: xvii) in order to point to the fact that men and women were basically equal. In addition, she makes a difference between this model of society and the dominator model which is “what is popularly termed either patriarchy or matriarchy – the ranking of one half of humanity over the other” (EISLER 1987: xvii). As opposed to it, in the partnership model, “beginning with the most fundamental difference in our species, between male and female – diversity is not equated with either inferiority or superiority” (EISLER 1987: xvii).

Thus, in Eisler’s view, the degrading social shift towards non-equality which has been the cause of “chronic wars, social injustice and ecological imbalance” (EISLER 1987: xiv) happened with the patriarchal invasions of the Neolithic societies by nomadic peoples who “ruled by powerful priests and warriors, brought with them their male gods of war and mountains” in the second millennium BC (EISLER 1987: 44). The warrior tribes interrupted the cultural evolution of the Cretan society and similar societies that worshiped “the life-generating and nurturing powers of the universe” (EISLER 1987: xvii). According to an archaeologist Gimbutas whom Eisler quotes, these tribes “worshipped the lethal power of the blade – the power to take rather than give life that is the ultimate power to establish and enforce domination” (EISLER 1987: xvii).

In the documentary *Goddess Remembered* (1989), Read claims that “the conqueror has replaced the nurturer as a symbol to be respected” and, as a result, “the natural world we once revered, we now destroy” (READ 1989). In the same fashion, Eisler asserts that today nature seems to rebel with its “soil erosion, resource depletion, acid rain, and environmental pollution ... against the exploitive and destructive uses to which technology is put in a dominator society, in which men must keep conquering – be it nature, women, or other men” (EISLER 1987: 171). What they together emphasize is the sad fact that environmental problems and any kind of oppression nowadays, be it ethnic, economic, sexist or racial, go together and stem from disparaging of the life force, affiliation, connectedness with each other and with nature, all that which was once acknowledged and respected by the Goddess-worshipping societies. The interruption of this Goddess-worshipping tradition of the Neolithic communities caused the loss of “our ability to keep the spirit and the body whole, as well as the ability to keep our relationship between each other and the earth whole” (READ 1989).

In the same vein, Sagar rightly notices that in the Western civilization, “man wages war against his own wholeness and the wholeness of his world” (SAGAR 2001: 1). The core of the problem as Sagar perceives it is contained in the dualistic way

of thinking which “began in the ancient world as a philosophical and religious idea” and reached its peak in the Renaissance when “it became almost impossible for educated Europeans to think in any but a dualistic way” (1):

Dualism is the belief that everything in life can be divided into two opposing principles or constituents; but basically that matter and spirit are independent entities yoked together in life in violation of the essential nature of each. About two thousand five hundred years ago, a remarkable change took place in man’s concept of the gods, the movement towards monotheism, a single male godhead existing independently of the created universe as pure spirit. In its most extreme form this leads to the universal dichotomy of God on one side and the world, the flesh and the devil on the other. Dualism sunders god and nature. It also sunders male and female, encouraging man to frame concepts of militant heroism which ride roughshod over the female in all its manifestations. And it sunders mind from body. Dualism might not have been so disastrous had it not so often involved value judgments. That is, one of the artificially separated components is usually labelled good and to be fostered, the other bad, to be eliminated or suppressed. Thus man wages war against his own wholeness and the wholeness of his world, in the attempt to impose his own will, vain aspirations and blinkered vision on the world (SAGAR 2001: 1).

Sagar asserts that male and female have been perceived as separate entities of which the latter has been “labelled bad” and was doomed to elimination and suppression. More precisely, men were encouraged to suppress the characteristics of being “too soft” and “effeminate” in those social systems in which “the power of the Blade is idealized” and in which “both men and women are taught to equate true masculinity with violence and dominance,” as Eisler suggests (EISLER 1987: xviii).

Thus, from the rise of the patriarchy, men were encouraged to indulge in variants of belligerent bravery, as Sagar makes it clear. Accordingly, as is pointed out in Read’s film, in the ancient time, particularly in Greece, the history books such as *The Dawn of the Western Civilization*, *The Golden Age of Greece* marked the beginning of historical dominance for men, and the end of utopian existence for women:

The Greeks announced that history would now begin, and proceeded to obliterate or pervert the 25 000 years that had gone before. Athena was redefined, once the Goddess of Wisdom and Love, she became the Goddess of War, the violent and the erotic became linked as they never were before. Men, said men, had always been a natural master of the earth. He was now also the procreator, Athena sprang fully armed from the brow of Zeus, Eve was born from Adam’s rib. Female inferiority forever was proclaimed by the book of Geneses (READ 1989).

Therefore, in the ancient Greece, patriarchy was forged first by the rewriting of the previous Goddess-worshipping myths. At the theatre at Delphi, “the early

rituals and dramas that were performed were forgotten. Women and slaves were now brought to see the new plays of Aeschylus in which Apollo defines the woman as a mere nurse tending to the growth of the seed, planted by its true parent, male. In the final scene in *Oresteia's* Trilogy, the Goddess Athena, now born from the head of her father Zeus, was made to agree 'No mother gave me birth.'" (READ 1989) The myth of Athena's birth was completely changed and finally transformed into a potent record of a man's estrangement from Nature and the Female. The obvious alteration of the myth poignantly represents "a crisis in the history of Athens and in human consciousness" which will from then on lead to "the persistent polarization of the male psyche" (SAGAR 2001: 2).

Fromm is yet another cultural critic that vividly depicts the clash between matriarchy and patriarchy in *The Forgotten Language* (1951). He gives us an analysis of the Oedipus trilogy and its main theme – the struggle against paternal authority. The roots of that struggle go back to the ancient collision between the patriarchal and matriarchal systems of values:

Matriarchal culture is characterized by an emphasis on ties of blood, ties to the soil and a passive acceptance of all natural phenomena. Patriarchal society, in contrast, is characterized by respect for man-made law, by a predominance of rational thought, and by man's effort to change natural phenomena (FROMM 1951: 207).

In the Oedipus trilogy, Oedipus, Haemon and Antigone are representatives of the matriarchal principle, whereas Laius and Creon represent the patriarchal codes of behavior. The idea of the universal brotherhood is rooted in the matriarchal principle. Quite the contrary, the patriarchal principle includes a hierarchical order in the society and obedience to the male figure. These are Creon's words that Fromm cites in his study:

Yea, this, my son, should be thy heart's fixed law – in all things to obey thy father's will. 'Tis for this that men pray to see dutiful children grow up around them in their homes...But disobedience is the worst of evils...Therefore, we must support the cause of order and in no wise suffer a woman to worst us. Better to fall from power, if we must, by a man's hand; than we should be called weaker than a woman (FROMM 1951: 224–225).

The female was thus, according to Fromm, systematically linked with disorder, weakness, even malaise. Mother was no longer seen as a nurturing parent, but, as in Eisler's book, had a rather sporadic role of merely giving birth whereas children were properly nurtured by their fathers that maintained the superiority of the patriarchal system of values.

Fromm finds examples of a destructive shift to patriarchy in different periods and in geographically different locations. In the aforementioned study, he also mentions the Babylonian myth of Creation where sons challenge the Great Mother and finally defeat her. Then, he also emphasizes that the assertion of alleged

male superiority continued to the period of Christianity as well – Eve was born from Adam’s rib and woman turned out to be just a mere product of man, the way Athena was born from Zeus’s head. The problem as Fromm perceives is that people are falsely and systematically made to believe that the first social structure has been patriarchal and that it coincides with the beginning of Western history.¹

To sum up, there is a whole group of intellectuals, Read, Gimbutas, Eisler among others, who have warned against imposed patriarchal restrictions. For instance, Eisler postulates a veritable golden age of feminism prior to what we usually know as written history. She particularly asserts that the patriarchal social system is built on the reversal of the system of values – the Great Mother, a primary symbol of the divine source of being, associated with peace and compassion, is marginalized and then entirely discarded, while a masculine war god usurps her place.

Thus Eisler purposefully chooses the opposed symbols of chalice and blade in order to point to two different sets of values and models of society. Whereas the chalice is linked to the partnership model of society, the blade is a symbol of the dominator model of society that is based on patterns of supremacy and is at

¹ In “Symbolic Language in Myth, Fairy Tale, Ritual and the Novel”, he wrote about the Oedipus myth as one that offers a study of “the attitude toward authority” (FROMM in PETROVIĆ 2004: 239) which is its central theme and not sexual desires, as Freud wrongly interpreted it. Freud saw Oedipus, the protagonist of Sophocle’s tragedy *King Oedipus*, as a man with unconscious incestuous drives and hatred toward father-rival, because, in the tragedy, he kills his father and marries his mother. However, it is important to point out that he did not know that he killed his father and married his mother, because he was abandoned by his father, king Laius, to whom an oracle told that he would be killed by his son, and then adopted by another man, king of Corinth. After being told by the oracle in Delphi that he will kill his father, Oedipus decides never to return to his alleged parents and on his way back from Delphi, he kills a man in an argument not knowing that the man was his father Laius. Fromm disapproves of Freud’s analysis of *King Oedipus* and says that, only by taking into account the two other parts of the trilogy, *Oedipus at Colonus* and *Antigone*, it can be concluded that “the myth can be understood as a symbol not of incestuous love between mother and son but of the rebellion of the son against the authority of the father in the patriarchal family” (FROMM 2004: 242). He states that the common theme of all three tragedies is the conflict between father and son and further agrees with Bachofen that another Greek myth, Aeschylus’ *Oresteia* is “a symbolic representation of a last fight between maternal goddess and the victorious paternal god” (FROMM 2004: 244). According to Bachoven, in *Oresteia*, we find out that to Olympian gods “the murder of the mother is no crime if it is carried out as revenge for the father’s death” (FROMM 2004: 244). The son’s love for the father was proclaimed as his paramount duty, it was not seen as natural and sacred as was the case with the tie of mother and child in the matriarchal world. In Sophocle’s *Antigone*, “authority in the family and authority in the state are the two interrelated supreme values for which Creon stands. Sons are the property of their fathers and their function is to be serviceable to the father” (FROMM 2004: 252) and thus the main conflict in this part of trilogy is the rebellion of Antigone and Haemon, “the representatives of the old principles of matriarchy, those of equality and democracy,” against Creon who “represents patriarchal domination and obedience” (FROMM 2004: 253) Fromm concludes that Sophocles expressed in his trilogy sympathy for the old, non-Olympian religious ideas and warned against the patriarchal principle of authoritarianism and men’s domination over men and women.

its core belligerent and hierarchical. The chalice thus points to nurturing values, while the blade implies a certain hierarchical order that ranks individuals according to their sex, race and class. This order is further maintained under the threat of violence, as Eisler informs us, and is linked with a male god and the glorification of the ability to take life, in contrast to the partnership model's sacralization of women's capacity to give life through birth. Eisler sincerely believes that since partnership societies existed in the past, they might be developed again in the future.

The shift in social structure was apparently accompanied by a change in the types of technologies developed, from life-sustaining to war-related, from the chalice to the blade. Eisler opts for the advantages of the matriarchal society and enthusiastically asserts that our society can be hopefully transformed back to the partnership model. In other words, it is her genuine belief that a historical transition from earlier idyllic to more aggressive cultures can be reversed in order for the matriarchal society to be constructed again in the future.

2. Contemporary Serbian Echoes of Matriarchal Utopia in Novaković's *The Danube's Apocrypha* (1996) and Šalgo's *The Road to Birobidzhan* (1997)

The debate of the literary canon never ceases to provoke controversy or at least disquietude, as the ongoing battle to reshape literary heritage has been fought on many fronts. Symbolically, the building of the canon and fighting for it evokes a scene in *Hamlet* where we are told that Fortinbras goes to war for a plot of ground which is not big enough to bury the soldiers who are killed in the battle fought for it. The issues of order and stability that building of the literary canon introduces cannot hide the fact that the canon we have known for ages is predominantly dealing with dead men, past values and the cemeteries. Nevertheless, this past is needed to invest into the future battlefields and playgrounds, which is something that young Fortinbras must have hoped for.

Women's literature in Serbia has not reached the laudatory reception its courageous scope and intriguing topics deserve, being overshadowed not just by the predominantly masculine literary canon which has not always been hospitable to achievement of best women writers, but also by the continuous effort to reshape literary heritage. Some of the most remarkable women writers in Serbia, yet unrecognized, are Judita Šalgo (1941–1996) and Mirjana Novaković (1966). Their fiction focuses upon some narratives and motifs largely ignored by male writers: they deal with a broad range of feminine interests such as maternal body, matrilineal heritage and the politics of women's resistance to the oppressive society.

Novaković's first published book, *The Danube Apocrypha* (1996), encompasses two novellas dealing with the outcomes of the divine miracle. *The Thunderbolt Legion* is set in the last days of Roman Empire, while *The Gospel According to A Thirsty Woman* recounts the social and cultural changes in the year 2000 provoked by the sudden revelation of a new divinity, an imperfect woman whose appearance provokes an unquenchable desire to explore and explain. The

characters in *The Thunderbolt Legion* are commanders and warriors in the Roman army, affronting adversity, military defeat and the unexpected miraculous rescue. While the first novella is narrated by a flat, deadpan omniscient voice which keenly elaborates on Christian and Barbaric concepts of fate which are altogether male-centered, *The Gospel According to A Thirsty Woman* is narrated by a female voice of both a witness and a survivor who keeps her faith in spreading the everlasting myth of a secret female society. Her recollections take us to a bleak and windy city with no name but once called Belgrade, whose residents are not allowed to refer to personal and proper names. Apparently, everybody is obsessed with change, not the spiritual upheaval but rather a string of superficial corrections which include plastic surgery and genetic modification, and the strong societal pressure to achieve faultless physique and anesthetized mind in the dictatorial rule of Open Society gradually leads to estrangement and the dissolution of family ties: the citizens are encouraged to live happily in self-sufficiency and detachment, without friends and relatives, without proper education or any chance to engage in creative work. Thus *The Gospel According to A Thirsty Woman* slowly transforms into a bleak and disheartening dystopian narrative about a society which advocates equality in consumption and utter stupor at the cost of the mindless dissipation of chances for personal growth.

Such an allegedly egalitarian but ruthlessly controlling society turns education into a pedagogical nightmare: for instance, students are encouraged to abundantly use their right to press charges against the professors if they are strict or demanding. Equipped with handy arm-joint computers that perform basic mathematical operations for them, youngsters are allowed to pursue a daily routine of much leisure and little work. They bask in bliss and oblivion induced by the drug called “hyperextasythree”, at the “rage” parties. The motifs of intellectual laziness, listlessness and overindulgence obviously aim at criticizing a culture of uniformity which subdues individuals without offering an alternative, but also hint at the apathy induced in the Serbian “lost generation of the nineties” (GORDIĆ PETKOVIĆ 2005: 170).² “Although Open Society advocates full implementation of

² The culture of uniformity that systematically subdues any individual attempt at creating valid living alternatives is well depicted in Golding’s depiction of the downfall of modern education. In his essay “On the Crest of the Wave” (1974), he claims that modern education lost its primary function of enabling people to make value judgments, the capacity to develop one’s creative potentials and to create one’s critical appreciation of the modern world, and became a sort of training, conditioning similar to the one Pavlov used to train dogs. (GOLDING 1974: 128)

On the other hand, C.P. Snow in “Two Cultures and Scientific Revolution” (1959) depicted the lack of humanistic ideals and exclusive focus on material prosperity as a logical consequence of the modern concept of education, clearly portrayed in Novaković’s novel. He claimed that we live in two cultures – science and arts – which are separated. The superior one is science because it is scientists, and not poets, who have future in their bones since they can increase production, improve our standards of living etc. F.R. Leavis analyzed Snow’s ideas and his response to them is formulated in his essay “Two Cultures? The Significance of Lord Snow” (1972). For Leavis, Snow’s essay represented a glaring example of spiritual blindness, in which the author was not

human rights, it severely punishes civil disobedience, allegedly to prevent the regression to the chaos and anarchy of the past. The first attempt at disobedience, quite feeble and ineffectual, took place before the story begins: the narrator's class has been temporarily forbidden to use their arm-joint computers because an infected disk had been inserted into the computer network. The punishment clearly aims at taking the disobedient back into the technological past, but it unintentionally points at the soft spot of a control-obsessed society: there is always a virus threatening to change it irrevocably" (GORDIĆ PETKOVIĆ 2005: 170).

The seemingly minor offence serves to announce a much more serious threat to the community: a secret resistance movement comes into the lime-light after the nonidentifiable woman who lives to tell the story we are reading has met the tribe of the thirsty and heard of their nameless goddess. While taking a nap in the classroom, the nameless narrator suddenly hears a voice telling her that "the one who calls Her name will become thirsty", "so thirsty that nothing will ever be able to quench that thirst" (NOVAKOVIĆ 1996: 51). At first, thirst occurs as nothing but an inverted parallel of the Biblical motif, indicating that, as opposed to the followers of Jesus Christ who will never be thirsty again after having tasted his creed, the goddess appearing in Mirjana Novaković's novella sets a goal to cause an everlasting thirst. Unlike the Christians, the followers of the unnamed goddess are not meant to reach the harmony and bliss once they have joined her cult. The Female Christ can be seen by her followers, but is never within their reach: she is either a distant whisper or a gentle immaterial touch. This Messiana works miracles and walks on water, but otherwise she is an embodiment of imperfection: she appears to her congregation in the image of an inconspicuous young woman in shabby clothes; unlike the citizens of the Open Society, She has never been subjected to any change, either genetic modification or plastic surgery. The narrator even feels sorry for Her, thinking that she is "so tragically ruined before her life even begun", and refusing to accept "that there is someone who has less, who is worse off, doomed to inherit all of her parents' inadequacies" (NOVAKOVIĆ 1996: 59). The fact that the narrator shows sadness and grief turns out to be the very first human emotion she has ever felt. Although she rushes to blame some not very successful genetic modifications for this lament, her emotional awakening clearly indicates that the dominance of societal values has been seriously shaken.

able to distinguish between wealth and well-being. Snow's ideas all boil down to "more jam tomorrow" policy, which gives primacy to one's generic needs and productivity that must be kept on the rise at whatever cost. By posing the question – what do men live for? – Leavis insists on the fact that the kind of life in which intellect is separated from intuition lacks a dimension. Therefore, Snow's opinion that although our individual condition is tragic (we die alone), there is social hope, is naïve. This belief, claims Leavis, is the product of the inadequate knowledge of the self – an individual need to be in full intelligent possession of its humanity (and possession here does not stand for "ownership", but for a basic living deference towards that, though unknown and immeasurable, we know we belong). Otherwise, the future will not be bright. Obviously, Novaković depicts the way this warning has been disregarded and describes its severe consequences through the portrayal of a modern Serbian Utopia.

The emotional resurrection induced by the divine influence helps the heroine recollect her childhood memories and embark on the adventure of her spiritual growth. In the society of the nameless, such an awakening is a long process which must start with knowing your own name and sharing it with others. This process starts unexpectedly and suddenly, and the narrator is shocked when one of the thirsty women introduces herself:

No one has ever told me his or her name before. I have never been that close to anyone. I have never believed the rumours saying that some people revealed their names to the others. Supposedly, when you love someone very much, and that person loves you too, the two of you can learn each other's name. But nobody I knew has ever experienced that. The rumours spread, and that's about it (NOVAKOVIĆ 1996: 93).

It will take some time and several traumatic scenes for the narrator to share her name with us. Bitterly struggling to articulate her true feelings and wishes, the heroine also desperately tries to overcome the fear of opening up: thus she uses a succinct language and a matter-of-fact style which appear clumsy and unconvincing. Her idiom is borrowed from her oppressive surroundings, which implies that she may have embraced the world she unwillingly inherited. Her transformation will take a more turbulent course than she or the reader expected, and the narrative will demonstrate a double intention: the narrator's objective account of the past events will become juxtaposed with a story about subjective past she has to atone for. The seemingly reliable narrator will become a traitor whose greatest pain comes from the fact that she abandoned her goddess and her creed. However, there is yet another plot twist: she will turn a Judas in order to become a better Peter to her Christ. This becomes evident after she has faced the grim prosecutors called the Human Rights Representatives: the all-male death squad almost succeeds in eradicating the thirsty tribe, but their creed persists, owing to Catherine. We learn the name of the narrator at the very end, when her wrestling the demons within and without earned her the privilege to spread the word of the Thirsty Woman. Instead of a guided suicide which should be a punishment for having betrayed her goddess, Catherine decides to live and tell: "It seems it makes no sense to take a leave without leaving an explanation or a message behind" (NOVAKOVIĆ 1996: 48). The story she starts telling in the end is actually the one we have been listening at all along, both a fable and a testimony.

The Open Society serves as a metaphor of the oppression against women and their feminine gospel: while destroying family bonds, eradicating marriage, advocating rational thinking and an unnatural equality, this Orwellesque world also rushes to annul gender differences. Thus the feminine social construct of love, compassion and commitment has to work in secret, through imperfect individuals struggling to make the world safe for all the differences. One could easily recognize the prevalent features of Eisler's dominator model of society in Novaković's depiction of the Open Society in her novel. The craved reversal to

the values of partnership model of society has still remained a pipe dream, at least in Novaković's version of modern (Serbian) feminist Utopia.

However, it is rather debatable whether the betrayal of the goddess is tragic, although it is undoubtedly alluded to as a great tragedy in the novel. In his influential study *The Educated Imagination* (1963), Frye says claims that "the important categories in life are what you have to do and what you want to do— in other words, necessity and freedom" (Frye 1963: 25).³ Catherine is a strong individual who despite the omnipresent influence of the community has not suppressed her natural urges and, ultimately, does not let anyone take her freedom away. Once she is urged to succumb to social norms, she willingly opposes them simply by making the decision to live and tell the proper truth about omnipresent female marginalization. Though it ultimately ends in failure, the mere attempt at raising a lonely voice against the crippling patriarchal order serves the purpose of closely approaching a desired reversal to Eisler's matriarchal ideal.

Although remaining in large portions of narrative which the author did not have time to integrate in a neatly composed form resembling a novel, *The Road to Birobidzhan*, Judita Šalgo's posthumously published novel, succeeds in its ambition to outline a plot of the gospel according to women. The female Christ figure named Messiana has a most unusual flock of followers who spread the word about a Utopian refuge for all the weak and defeated:

³ Frye's initial idea was to identify an archetype behind the creation of myth and literature, as well as to dwell on the relevance of imaginative ability in the process of cultivating the threatening natural world and transforming it into modern civilization, or, better to say, humanizing it.

In order to find valid answers to the aforementioned issues, he tells us a story about a man, shipwrecked on an unidentified and uninhabited island in the South Seas, the sole survivor who, due to a rationally inconceivable natural catastrophe, finds himself on an intimidating quest to recreate the lost civilization. Constantly wavering between reason and emotions, reality and desire, Frye's shipwrecked outcast ultimately experiences three indispensable levels in his cultivating activity. The most primitive level is that of consciousness and awareness, in which a difference between man and nature is most vividly present, whereby the language of self-expression is primarily used. Then, there is the level of social participation that coincides with the occurrence of the language of practical sense and the last is the level of imagination that actually produces literary language. Frye insightfully claims that "they're not really different languages, but three different reasons for using words" (Frye 1963: 22–23).

Therefore, unfortunately prompted by the unexpected loss of his world and creatively guided by the imaginative vision of a desirable, future civilization, Frye's exile gradually transforms the outside alien environment into a home. However, the fortunate movement from an initial state of insufficiency and frustration to a subsequent condition of fulfilled desire is only possible if all three levels of human activity exist. Frye emphasizes the paramount importance of the third level of the human mind in which the final reconciliation between desire and reality is successfully achieved with the indispensable guidance of the imagination that ultimately results in the creation of works of art. He indirectly suggests that it is a regrettable fact that nowadays modern civilization abounds in examples of a supreme imaginative faculty reduced to its crude adversary – the imaginary and its commercial trivialities. Thus Frye focuses not on material progress but on personal imaginative visions that have the power to reconnect us with the surroundings. It is precisely the state that the narrator in Novaković's novel, Catherine, ultimately reaches.

(...) a utopia of a great, global refuge for women, a Female continent, a country of women and female messianism – a messiah-woman who in the very near future will arrive from somewhere, from Egypt, and lead their people into an unpromised but well-deserved land. These mostly simple uneducated women and girls announced and prophesied the arrival of the messiah this time, but among them were also heirs to women-utopians such as Suzanne Voilquin, and even a few men; they were prostitutes, unmarried and single mothers, women swollen with venereal disease and tuberculosis, women born out of wedlock, orphans, pregnant minors and, in general, women and children from the street, as well as women and children bought or sold for the needs of Balkan brothels or Turkish public houses and harems. Some of these persons, through whom the arrival of the Egyptian was announced, remembered the unusual German lady traveler – who descended on brothels and boarding houses, asked questions of the people there and engaged in real conversations (ŠALGO 2021: 102).

The “German lady traveler” is Freud’s former patient Bertha Pappenheim, whom Šalgo borrows from the psychoanalyst’s opus and endows with a mission in order to create a proper catalyst for the plot of *The Road to Birobidzhan*. What at first seemed to be an ordinary field project investigating the position of the socially deprived Balkan women turns into a quest for the female continent. Bertha is both confused and encouraged by the tribe of destitute, either pregnant or ailing women who rant about the promised land of plenty and the advent of a female deity. This strange lot suffers from a strange side-effect of their therapy called “syphilitic messianism” (ŠALGO 2021: 131). A Hungarian expert for venereal diseases offers a unique explanation of the symptom: he tells Bertha that “prostitutes, especially ones with syphilis, believe that they are called upon to save the world. Or at least women’s part of the world. You know, the circumstance that one does not have to die immediately, in the nastiest way, that for a certain amount of time one can delay death and avoid the nastiest variant of it, has utterly confused these unfortunates. As you might suppose, their savior is supposed to come from Egypt in the form of the Great Mother” (ŠALGO 2021: 131). Miss A., Bertha’s companion, has her own opinion of the matter: “If the Messiah is a woman, she would probably be here. If a man came, he would only bring them syphilis, children out of wedlock, misery, and death” (ŠALGO 2021: 132). The male and female interpreters of the symptom both recognize the expectations of the raving tribe even if they do not fully understand them. What the destitute women desperately need to postpone the tragic demise is both divine miracle and divine justice.

The search for the feminine continent is associated both with syphilis and hysteria, the latter taken to be a poor substitute for the adventure: “Travelling around the world on ships, men discover worlds. With women, the womb can, if it is not destined to give birth, decouple from their insides wander unhappily around the world of the body” (ŠALGO 2021: 162). The womb “that is *afraid of fruit and flies from it* roams about and upsets body and soul, the brain, sowing turmoil, rebellion and fear” (ŠALGO 2021: 162). Bertha feels the same way: “like

a uterus that is wandering through a body” (ŠALGO 2021: 162). “Hysteria was an evil, sick substitute for pregnancy, birth. Hysteria as alternative, unsuccessful exchange” (ŠALGO 2021: 162). Hysteria is thus a missing effect, a signal that women’s growth is aborted or unfinished.

Faced with both the reiterated references to the female exile and her own inexplicable emotional turmoil, Bertha comes up with her own idea of the Herland: “If women are not able to fight successfully for their rights and a full life here, they need to *leave for some other place*. To found a new world, a state, in which they can set things up as they should have been from the very beginning” (ŠALGO 2021: 162). Bertha identifies the feminine continent with the archetypal female symbols, the moon and the water: “Instead of a male CITY OF THE SUN, they will establish the CITY OF THE MOON, of the amazing moonlight of the Far East. That aquatic city, *INSTEAD OF AN ISLAND IN THE WATER*, will be the world OF WATER that rules the islands” (ŠALGO 2021: 162). The clear reference to More’s *Utopia* suggests that the promised world should be a dynamic contrast to the vision of power and authority masculinity resides in.

Šalgo adds a touch of complicity to the concept of the female Saviour, since the tribe of the deprived needs justice, patience and perseverance in order to keep silently awaiting their kingdom, but also the utmost secrecy and strict confidentiality, otherwise their miserable lives would end long before they reach the bliss of the new homeland. Their creed is adopted by the sick and the destitute, but also harboured in the collective unconscious memory; although Bertha desires to give voice to the rejects of the society, she, along with the author, also wants to articulate the feminine unconsciousness. Šalgo’s 1987 novel *Skid Marks* is also a study of the unconscious inspired by Sigmund Freud, centered around two Jewish sisters who are – as most of Šalgo’s characters – greater than life and yet lesser than it. Freud’s history of the unconscious, being at the same time a story, becomes a relevant literary topic. Freud’s theory is taken by Šalgo as a legitimate imagination’s territory: thus she reads his case studies as if they were a literary text, using them both as a source of information and invention. Similarly, the structure of *The Road to Birobidzhan* resembles the work of the unconscious: the narrative holds against the dominant motives of an unknown country, the female Savior, the weak and the sick.

It is important to see that the Utopian imagining of the Female continent bears close resemblance to the original Jewish myth of a yet undiscovered safe haven, since the auctorial voice describes Birobidzhan as “a homeland in reserve” (ŠALGO 2021: 97). Nevertheless, the promised territory safe for destitute women also comes to be associated with bedlam, due to the fact that the visions and reveries of the female community are labeled not only as a figment of imagination but also as a recurring symptom of an epidemic outbreak of mental disorder, because it is of crucial importance to indicate how far the shared fantasy is from the societal male-oriented values.⁴ Addressing the genre of picaresque novel and

⁴ In “Civilization and Its Discontents”, first published in German in 1930, Freud focuses on an important clash between the desire for individuality and social expectations. One of its most

often openly mocking it, *The Road to Birobidzhan* plays with its conventions with the intention to build an allegory which boldly dramatizes the painful issue of physical abuse and sex trafficking by offering a surreal and miraculous escape to the suffering instead of eternal deprivation and injustice. On a more personal level of interpretation, Šalgo's unfinished novel turns out to be a discontinued, wholly postmodern attempt at jotting down the confessions of a social worker who appeases her dread of a new bout of mental illness by offering care and protection to the women in need and urging the people she meets during her journey to follow her suit. Being a fascinating concoction of self-care, reverie, complicity, and worship, Bertha Pappenheim's equally mysterious and dubious quest for a land of Cockaigne cannot be traced back to a similar motive or parallel in Serbian literature.

Following in the footsteps of Freud, Jung claimed that dream analysis is the primary way to gain knowledge of the unconscious mind or, as he claimed, the hidden part of the mind. Since Jung claims that dreams originate in the unconscious, it is also important to mention that he regards them as naturally occurring phenomena, arising spontaneously and autonomously into the conscious mind. Thus, Jung claims, dreams are a way of communicating and acquainting yourself with the unconscious. Dreams are not attempts to conceal one's true feelings from the waking mind, but, as a window to one's unconscious, their initial purpose is to guide the waking self to achieve wholeness and offer a solution to a problem one is facing in one's waking life (JUNG 1964: 55). In Šalgo's novel, dreams are depicted as long-lasting female fantasies that ultimately end as hallucinations. Though this daydreaming resonates with nightmarish voices, they do expose the hidden, even unconscious, dissatisfaction with female deprivation and, in Jungian fashion, can guide women to consciously acknowledge their inferior social status and finally urge them to act against it.

Jung explains the phenomenon of dreaming by saying that the psyche regulates itself by a process of compensation. He developed a theory which claimed that, when there is an imbalance between the conscious and unconscious minds, a neurosis or psychosis occurs. In *The Road to Birobidzhan*, it is depicted as hysteria. This is a fragmentation of the personality, in the sense that the psyche is split into two opposing energies which refuse to be reconciled. Hysteria is indeed a good example of such a conflict. It is based on the dissociation of the intellectual

significant variants is reflected in the split between the individual's quest for instinctive freedom and civilization's contrary demand for conformity and repression of instincts as portrayed in *The Road to Birobidzhan*. Since many primitive instincts are clearly harmful to the well-being of a human community, men create laws that prohibit crimes such as killing, rape, and adultery, and implement severe punishments if these rules are broken. Freud argues that human possibilities for happiness are restricted by the law which causes perpetual feelings of discontent among its citizens. In Šalgo's novel, the feelings of discontent on the part of the female members of society are further intensified since their genuine desires and aspirations are purposefully interpreted as symptomatic signs of lunacy or disease (probably due to their potential destabilizing and harmful effect on the patriarchal society).

faculties and the affective elements of the personality, i.e., there is a split between the rational elements and the emotional elements. As a sort of a compensation for the imbalance, Jung claims, the psyche will attempt to right itself by providing clues, or possible solutions to the problem through dreams (JUNG 1964: 56). Jung also states that if the dreamer can understand and apply the meaning and significance of the dreams, this imbalance may be corrected. Whether Šalgo's female characters are able to achieve this mental state has remained a matter of dispute among readers and literary critics since the novel remained unfinished. Thus, the lack of a proper ending serves as a reader's personal projection of the female Utopia that can both be viewed as a vision of heaven or hell depending on individual attitudes towards this female quest.

The interplay of history and fiction in the novels by Šalgo and Novaković positions their respective characters in a continuum that defies logic and common sense, and yet is not entirely fantastic. The analysis of fictional works covering different historical ages points out that female characters have something in common. Affected by history, they are nevertheless strong enough to stand up to it and turn it into a metafictional mockery. Furthermore, Novaković's and Šalgo's novels can be read as valid examples of what Hutcheon termed "historiographic metafiction" (HUTCHEON 1989: 3).

The literary works of "historiographic metafiction" prove that historical events are transformed into facts by relying on the interpretation of documents that are merely representations of the past and subject to the attitudes of the person that recorded them. Since factual characters and documented incidents are as a rule distorted and fictionalized in literary works, the idea of history as an objective science is completely demystified (HUTCHEON 1989: 6). Thus, the ultimate goal of the works of "historiographic metafiction" is to plausibly demonstrate that the past itself is a variant of fiction since our knowledge of it is completely based on diverse forms of representation or of narrative which gives credit to Eisler's theory discussed at the beginning of this article.

According to Hutcheon, historiographic metafiction rejects projecting present beliefs onto the past, undermining the authority and objectivity of historical sources and explanations. The ultimate aim of offering alternatives to real history is a creative artistic reconsideration and relativization of official history by creating an awareness of the process of representation. Thus, in the works of "historiographic metafiction", the official version of history is constantly subverted and different variants are offered in order to relativize the problematic concept of uniformed, unequivocal established truth. Often, historiographic metafiction refers to the loss of the feminine voice in history and therefore looks for the way to empower the characters of women (HUTCHEON 1989: 30). Thus, the quest for the Utopian female continent represents not only an attempt of both Novaković and Šalgo to describe deprived position of contemporary Serbian women, but also to awaken them from their imposed historical slumber and spur them to concrete action.

3. Concluding Remarks

The theoreticians mentioned in this paper emphasize in their respective works that the first phase in the development of civilization was related to the matriarchal period of natural abundance and peace and that warfare appeared at some later stages. Namely, the matriarchal society was egalitarian – it worshipped the Great Goddess and oneness with nature; on the contrary, the patriarchal society directly opposes nature and imposes rules – it uproots people, disconnects them from their natural surroundings, culture and system of values they represent, they are aggressively squeezed out of their humanness. As a result, the vital bond between man and nature is irretrievably lost. Instead of the sanctity of natural bonds, the obedience to destructive patriarchal authorities has become the norm and every kind of disobedience against social norms is punished in diverse ways. In the prehistoric matriarchal period, power originally had the meaning of the power of love, power of creative imagination; now it has the meaning of force, progressing toward destruction, as Read validly claims in her documentary *God-goddess Remembered* and defines it as a “progress that threatens all life” (READ 1989).

Being aware of the harmful consequences of modern culture’s material aggrandizement, both Novaković and Šalgo insightfully opt for the ending which recaptures the lost bond with matriarchal values by portraying the contemporary quest for the female continent. Thus, the authors here focus not on material progress but on their personal creative alternative. They unquestioningly show that imagination has “the power of constructing possible models of human experience” (FRYE 1963: 22) that help us “recapture, in full consciousness, the original lost sense of identity with our surroundings” (FRYE 1963: 29).

REFERENCES

- EISLER, Riana. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. Harper Collins, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. London: Penguin, 2002.
- FROMM, Erich. *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. Henry Holt & Co, 1951.
- FROMM, Erich. Symbolic Language in Myth, Fairy Tale, Ritual and the Novel. In L. PETROVIĆ (Ed.), *Literature, Culture, Identity: Introducing XX century Literary Theory* (238–255). Niš: Univerzitet u Nišu, 2004.
- FRYE, Northrop. *The Educated Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- GOLDING, William. On the Crest of the Wave. In *Hot Gates* (pp. 124–132). Faber and Faber, 1974.
- GORDIĆ PETKOVIĆ, Vladislava. The Gospel According to Women: Female Christ Figures in Serbian and American Women’s Writing. In *Facta Universitatis*, 2, 2005: 169–174.

- HUTCHEON, Linda. *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*. In P. O'Donnell and R. Con Davis (Eds.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (3–32). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- JUNG, C. G. *Man and His Symbols*. New York: Dell, 1964.
- LEAVIS, F.R. *Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*. London: Chatto and Windus Ltd, 1972.
- NOVAKOVIĆ, Mirjana. *Dunavski apokrif*. Novi Sad: Matica srpska, 1996.
- READ, Donna. *Goddess Remembered*. https://www.nfb.ca/film/goddess_remembered. 1989. Accessed on 11December 2020.
- SAGAR, Keith. *Venus and Adonis*. <http://www.keithsagar.co.uk/downloads/shakespeare/02venus.pdf>. 2001. Accessed on 16December 2020.
- ŠALGO, Judita. *The Road to Birobidzhan*. Translated from the Serbian by John K. Cox. Frankfurt am Main: CEEOLPress, 2021.

Владислава Гордић Петковић
Милена Каличанин

У ПОТРАЗИ ЗА МАТРИЈАРХАЛНОМ УТОПИЈОМ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Резиме

У делу *Пуџир и сечиво: наџа исџорија, наџа будућности* (1987), Ријана Ајслер тврди да су неолитска друштва некада следила „партнерски модел“ цивилизације који је почивао на егалитарним и матрифокалним вредностима. Међутим, временом су ове вредности уступиле место садашњем „моделу доминације“ који почиња на мушким идеалима супериорности и надмоћи. Ајслерова се залаже за идеју рекреирања некадашњег матријархалног друштва. Њени теоријски увиди се у раду примењују у упоредној анализи два дела из корпуса савремене српске прозе која описују визију феминистичке утопије на крају 20. века: *Дунавски ајокрифи* (1996) Мирјане Новаковић и *Пуџ у Биробиџан* (1997) Јудите Шалго. У роману *Дунавски ајокрифи* приказује се устанак који прети да преокрене друштвени поредак у блиској будућности; нараторка са читаоцима дели сведочанство о тајној заједници жена које „тихо чека“ да се појави богиња. Постхумни, недовршени роман Јудите Шалго делимично се чита као проглас нове верске доктрине о женском Христу по имену Месијана и њеним ватреним следбеницима који проносе глас о уточишту, земљи где би се настанили рањиви и угрожени. Иако је првобитна намера обе ауторке била да подрже сиромашне и незаштићене жене Балкана градећи ликове и заплете који осликавају њихов тежак друштвени положај, оба дела обликују до сада незабележену утопијску потрагу за женским континентом. Анализа

прозних дела Мирјане Новаковић и Јудите Шалго заснива се и на аналитичким приступима Фројда, Јунга, Фраја, Фрома и Линде Хачеон.

Кључне речи: модел партнерства, модел доминације, феминистичка утопија, Дунавски ајокрифи, Пуџ у Биробиџан.

Др Владислава Гордић Петковић
 Филозофски факултет Нови Сад
 Одсек за англистику
 Др Зорана Ђинђића 2
 21000 Нови Сад
vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

Др Милена Каличанин
 Филозофски факултет Ниш
 Департман за англистику
 Тирила и Методија 2
 18000 Ниш
milena.kalicanin@filfak.ni.ac.rs

ХРОНИКА МЕЂУНАРОДНОГ ОКРУГЛОГ СТОЛА *COMPUTATIONAL APPROACHES TO PRE-MODERN SLAVIC WRITTEN AND PRINTED HERITAGE*

Дана 14. октобра 2025. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу одржан је међународни округли сто *Computational Approaches to Pre-Modern Slavic Written and Printed Heritage* (Рачунарски иприсцији ипрегцијан-гарном словенском иписаном и шћампианом наслеђу). Округли сто је организован у оквиру пројекта *Креирање ВИ модела за аутоматску обраду српских средњовековних рукописа* (*Creation of AI Models for the Automatic Processing of Serbian Medieval Manuscripts*), који заједнички спроводе Катедра за српски језик Универзитета у Крагујевцу и Институт за славистику Универзитета из Фрајбурга у Немачкој, а воде проф. др Владимир Поломац из Крагујевца и проф. др Ахим Рабус из Фрајбурга. Округли је подржан од стране Министарства за науку, технолошки развој и иновације Републике Србије и Немачке службе за академску размену (DAAD).

На округлом столу било је укупно седам учесника са пет ауторских и коауторских реферата. У првом реферату „HTR models for Serbian Medieval Manuscripts and Early Printed Books” („HTR модели за српске средњовековне рукописе и старе штампане књиге”) аутора Владимира Поломца, Марка Милошевића, Ане Марије Павловић и Тамаре Лутовац Казновац, представљени су модели за препознавање и рашчитавње српских средњовековних рукописа и раних штампаних књига уз помоћ вештачке интелигенције и платформе *Транскрибус*. Аутори су представили прву верзију генеричког модела за аутоматско рашчитавње српских средњовековних рукописа *Мирослав 1.0*, као и другу верзију генеричког модела за аутоматско рашчитавње старих српских штампаних књига *Dionisio 2.0*. Оба модела постижу изузетне перформансе, са процентом погрешно рашчитаних карактера који је између 2–3%. Други реферат под називом „Improving HTR Quality: a Church Slavonic Word Separator” („Побољшање HTR квалитета: софтвер за раздвајање речи у црквенословенском”) изложио је Мартин Мајндл са Универзитета у Фрајбургу. Будући да се најчешће грешке приликом аутоматског рашчитавња текста старих словенских рукописа и штампаних књига односе на размак међу речима, аутор је у свом реферату покушао да покаже како се квалитет аутоматски рашчитаног текста може унапредити помоћу софтвера за постављање граница међу речима који је развијен у Фрајбургу. Трећи реферат под називом „Processing noisy HTR-output – the case of sentence segmentation” („Обрада HTR резултата – случај реченичне сегментације”) такође је био ауторски и представила га је Ана Журавел из Фрајбурга, која се детаљно осврнула на могућности коришћења вештачке интелигенције, како посебних обучених модела, тако и отворених великих језичких модела за решавање проблема аутоматске сегментације текста на реченице у руским црквеним рукописима. У реферату је указано на недовољно добре резултате у овом тренутку, као и на перспективе побољшања које ће веома брзо донети велики језички модели. Четврти

ауторски реферат изложила је Елена Пенје из Фрајбурга. Реферат је носио назив „Data Preprocessing and Model Training for Scribal Identification in Church Slavonic Manuscripts“ („Претходна обрада података и тренирање модела за идентификацију писара у старим црквенословенским рукописима“). У овом реферату ауторка је истраживала могућности обуке модела за идентификацију писара у руском црквенословенском рукопису Велики Минеј Чти помоћу конволуционих неуронских мрежа. Последњи коауторски реферат представили су Владимир Поломац из Крагујевца и Ана Журавел из Фрајбурга, који су у реферату „Текстуалне сличности у раним српским штампаним књигама: компјутерски заснован стилометријски приступ“ („Textual Similarities in Serbian Early Printed Books: A Computer-based Stylo-metric Approach“) говорили о могућностима примене метода компјутерске стилометрије на истраживање сличности међу првим и поновљеним издањима старих српских штампаних књига са Цетиња, из Венеције и Милешеве. Реферат је показао да је истраживање сличности међу текстовима најбољи поступак који се заснива на аутоматској екстракцији 100 најфреквентнијих биграма на нивоу речи и њиховој обради помоћу статистичког поступка вишедимензионалног скалирања. Округлом столу присуствовале су и проф. др Милка Николић и др Јелена Павловић Јовановић, које су разматрале примену модела аутоматске обраде текстова на савременом српском језику, односно на правним текстовима предстандардног периода и ране стабилизације савременог српског језика 19. века.

Овакви округли столови пружају доста могућности србистичкој и широј лингвистичкој и научној јавности, посебно онима који се баве историјским проучавањима, за разматрање примене нових метода за проучавање старог штампаног и писаног наслеђа уз помоћ компјутерских модела и вештачке интелигенције. У светлу убрзаног развоја великих језичких модела и нових софтверских могућности потребно их је интегрисати и у дијахрона и синхрона проучавања српског језика, за шта је овај округли сто одличан пример.

Јелена Павловић Јовановић
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Центар за научноистраживачки рад
 Лицеја Кнежевине Србије 1А, 34000 Крагујевац, Србија
 jelena.pavlovic@filum.kg.ac.rs

СРЕДЊОВЕКОВЉЕ И САВРЕМЕНОСТ У КРЕАТИВНОМ ДИЈАЛОГУ

(Ирена Шпадијер, *Живо средњовековље. Од рукописних књига до њокејних слика*, Београд: Карпос, 2025, стр. 247)

Ирена Шпадијер, редовни професор средњовековне књижевности на Филолошком факултету у Београду, истакнути је истраживач средњовековне књижевности и културе, са високим угледом у домаћој као и међународној научној заједници. Осим по темељним научним резултатима из своје основне дисциплине, она је препознатљива и по пространој ерудицији, интелектуалној радозналости као и одличној обавештености о различитим културним феноменима присутним у савременом друштву. Управо та ширина интересовања и отвореност за нова искуства подстакли су ауторку да се упусти у изазовно и врло захтевно испитивање рецепције средњег века. Већ и сам наслов књиге *Живо средњовековље*, указује на виталност и актуелност садржаја везаних за ту далеку епоху, док њен поднаслов, *Од рукописних књига до њокејних слика*, упућује на њен простран тематски оквир. Он пак обухвата неколико различитих, заокружених целина које су концептуално повезане, али се могу и самостално читати, као својеврсне „студије случаја“. У сваком случају, резултат ауторкиних прегнућа је ова изузетна књига, коју ће, уверени смо, са подједнаким занимањем читати професионални медијевисти, као и широки спектар заинтересованих појединаца.

Добро упућена у проблематику медијевализма као и постмодерне идеологије неомедијевализма, ауторка отпочиње своју расправу уводним, теоријски утемељеним разматрањем суштинских одлика средњовековља као политичког, друштвеног и културног феномена, чији темељни обрасци надилазе дату епоху (*Ушраћању за средњим веком*). Ову чињеницу ауторка исцрпно поткрепљује гледиштима релевантних историчара о хронолошким и просторним међама средњег века, а садржајности текста свакако доприноси и то што су разматрањем обухваћени како западни тако и источни свет средњег века, укључујући српске земље, као и однос хришћанске културе према другачијим традицијама.

Уместо да се приклони стандардним периодизацијама средњег века, Ирена Шпадијер поставља питање критеријума: „Шта је то по чему бисмо могли одредити да један историјски, културни, духовни а понајпре уметнички, односно, књижевни феномен припада управо средњем веку“? У ту сврху она се позива на гледишта историчара-класика, какви су Ернст Роберт Курцијус, Фернан Бродел и Жак ле Гоф, који су развили идеју о вишеслојном времену: кратко трајање односи се на политичка збивања, средње трајање на економске и друштвене промене, док такозвани феномени дугог трајања обухватају културне обрасце, менталитете и религијске представе. Жак ле Гоф понудио је срећну формулацију о „системима у лага-

ном кретању“, користећи термин „дуги, врло дуги средњи век, чије се темељне структуре лагано развијају од III па све до средине XIX века“. За поменути разма-трања важан је и појам „културног времена“. Он се односи на друштвене заједнице које различито вреднују и структурирају време: оне традиционалне често живе у „понављајућем“, цикличном времену, док се модерна друштва претежно засни-вају на идеји „линеарног“ времена, која неретко укључује концепт континуираног напретка. Ауторка с правом истиче да су поменути дискурси о дугом средњем веку и системима у лаганом кретању нарочито подстицајни за истраживаче исто-рије и културе на балканским просторима где су се, стицајем сложених историјских околности, дуго одржали менталитет, структуре и, нарочито, симболички свет својствен средњем веку.

Посебна целина књиге (*Књижевна уметност: рукописи*) посвећена је сред-њовековним рукописима. На жив и подстицајан начин И. Шпадијер упознаје чита-оца са битним аспектима средњовековне књижевности и писмености – са њиховом духовном основом и функцијом, схватањем оригиналности и ауторства, али, тако-ђе, са опипљивом, материјалном страном књижног стварања. У ту сврху изложено је обиље података о процесу настанка рукописа, материјалима и писањем прибору, о поступку писања и просторима у којима се оно одвијало. Ту су и релевантни, ве-ома занимљиви подаци о садржини средњовековних библиотека и профилу читалаца, односно наручилаца. Оживљавању света средњовековне књиге, чији су аутори највећим делом анонимни, посебно доприносе три есеја посвећена њеним одабра-ним протагонистима у српској средини: Теодору Граматику – лаику који је деловао у монашкој средини, Теодору, познатом као Инок из Далше – монаху који се нашао у световном окружењу, и Владиславу Граматику – световњаку који се професио-нално бавио писањем. У овим огледима И. Шпадијер је осветлила, на један рекли бисмо узбудљив начин, не само личне судбине поменутих писара, већ и околности, по правилу турбулентне и неизвесне, у којима су живели и деловали.

Посебан одељак књиге ауторка је посветила једном особеном и врло зани-мљивом феномену средњовековне писмености и културе – а то су индивидуалне, јединствене компилације текстова, које садрже такозвани *зборници нејосиђојаној сасишава*, односно, зборници настали по замисли наручиоца-појединца. Подробна анализа шест таквих зборника (од којих пет припада позном средњем веку, а један крају XVIII века) убедљиво је показала да је реч о уникатним делима, која непо-средно одражавају индивидуални укус, жеље или потребе наручиоца. Такав кон-цепт, незамислив након појаве штампе и масовне производње текстова, оживљен је, како сведочимо, у доба дигитализације, која је донела неслућене могућности индивидуалних креација, битно изменивши однос према метатексту, ауторству и схватању оригиналности. У томе Ирена Шпадијер, с dobrим разлогом, види једну од суштинских подударности двају удаљених и тако различитих епоха какви су средњовековље и наше доба.

Унутрашње, суштинске везе између средњовековне и савремене уметности без сумње чине проблемску окосницу ове књиге. За разумевање тог, веома сложеног односа, важно је имати у виду да средњи век представља епоху у којој су формули-сана нека од кључних питања уметности: однос материјалног и духовног, видљивог и невидљивог, симбола и стварности. Ту проблематику Шпадијер испитује у поглављу „*Несличне сличности*“: *ново и старо*. Она подсећа на то да уметнички токови XX и XXI века – авангарда, модерна, постмодерна – раскидају са нововеков-ном традицијом репродуковања видљиве стварности и теже симболичкој представи оног невидљивог, трансцендентног. Другим речима, модерни уметници оживљавају старе архетипове и парадигме у новим контекстима, доносећи решења и поступке

карактеристичне за средњовековну књижевност и уметност: стилизацију, редукцију, апстраховање, као и свеобухватну употребу топоса и симбола, као знакова који упућују на унутрашњу димензију ствари и појава. Ту су такође, наглашава ауторка, парадоксалност и антиномичност, као битна својства средњовековног начина мишљења као год и модерне уметности – у којој, као елементи јединствене целине, напоредо стоје лепо и ружно, духовно и материјално, апстрактно и конкретно. Овим својствима треба придружити и апофатику, такозвани негативни приступ, заснован на схватању да се Божија природа, будући несазнатљива, не може конкретно описати и да се истина налази изван речи и појмова, у тишини и унутрашњој визији. Та „празнина“, која говори више од речи или слике, као нека врста новог, секуларног мистицизма, дубоко прожима модерну визуелну, перформативну и музичку уметност, нудећи нам једно особено и дубоко духовно искуство.

У оквиру поменутог поглавља, посвећеног односу „новог и старог“, Ирена Шпадијер позабавила се одабраним делима филмске уметности, свакако најприсутнијег феномена модерног стваралаштва. Као осведочени љубитељ и одличан познавалац филма, ауторка је, у неколико изузетних есеја, понудила своје виђење тог креативног дијалога. Први оглед посвећен је филму *Осирво* руског редитеља Павла Лунгина (из 2006. г.), једном од најдубљих и најинтензивнијих остварења савремене православне кинематографије. Радња филма, врло једноставна, прати судбину човека који, након што је починио убиство, доспева у манастирић на пустом острву, смештен у суров, готово ванвремени амбијент руског севера, где потом годинама живи покушавајући да окаје свој грех. Ауторка убедљиво образлаже недвосмислену хагиографску структуру филма, тумачећи га као животопис једног светог подвижника чији лик, у духу средњовековне парадоксалности, спаја наизглед неспојиве особине – рђав карактер и поступке с једне стране, и светачку харизму с друге. Суштински мотив филма заправо је грешниково буђење душе и коначна катарза, задобијена кроз један дуготрајан и мучан процес покајања и испаштања. Тај процес је у свим битним аспектима налик методама средњовековне агонистике, која је свој врхунски израз добила у *Лесџивици* Јована Климакса. Кроз исту, медијевалну оптику, треба тумачити и основну поруку Лунгиновог филма – да нема грешника који се не може спасти покајањем и унутрашњим преображајем, али такође и бесконачном Божјом милошћу, оном која надилази људско разумевање. Најзад, ауторка не пропушта да нам укаже на визуелни језик филма, који је маестрално саображен идеји средњовековног пустињачког станишта. То је *locus horridus* – суров, пуст и опасан предео, права позорница аскетског подвига и борбе са сопственим демонима. Овде је у питању амбијент воденог пространства, дочараног готово монохроматском фотографијом, хладног колорита, помоћу кадрава који фокусирају основне природне елементе, попут воде, камена, или пак пламена. Једном речи, читава филмска естетика ту почива на начелима средњовековне духовности и иконичне перцепције стварности.

Са много сензибилитета и истраживачке акрибије Ирена Шпадијер се позабавила филмом *Савршени дани* (2023), ремек-делом немачког редитеља Вима Вендерса, чији је опус дао снажан печат европској и светској кинематографији у другој половини XX и првим деценијама XXI века. Она помно анализира наратив, музичку подлогу, визуелни идентитет и симболику овог необичног, у свим својим сегментима јапанског филма. У њему пратимо дванаест дана у животу главног јунака, чистача тоалета у Токију. Његову свакодневицу чини увек иста рутина, један ритуал који се, парадоксално, може разумети као нека врста секуларне литургије, односно, средњовековног монашког послушања. Главни јунак углавном ћути, а поезија тишине којом је обавијен снажно истиче његово дубоко унутрашње

спокојство. Маестрално развијајући ову, наизглед статичну причу, Вендерс нас постепено упознаје са њеним дубљим слојевима, показавши, на крају, да је тај и такав живот резултат слободне воље и свесног избора овог урбаног пустињака. Треба свакако указати на ауторкина сјајна, компаративна разматрања овог филма, и то са два становишта – будистичког погледа на свет и средњовековних схватања, пре свега оних из домена хришћанске аскетике. Наиме, битна компонента филма су будистичка религиозност и светоназори, као један од темеља јапанске културе, чији су средишњи појмови пролазност и празнина – она празнина која се задобија ослобађањем од свих врста зависности и опредмећене стварности. Тај концепт, истиче ауторка, има много сличности са идејом и праксом хришћанске аскетике, нарочито оне коју су упражњавали монаси исихасти. Заједнички им је, такође, виши смисао послушања и служења другима, што представља снажну поруку овог филма, нарочито актуелну у данашњем свету, у којем се вредност човека мери продуктивношћу, статусом или видљивошћу у јавном простору. Насупрот тим и таквим вредностима, Вендерс ствара лик човека чија је егзистенција дискретна, готово неприметна – аналогију има у хришћанском аскетском начелу самозатајивања – али човека са унутрашњом пуноћом постојања који, баш као средњовековни монах, обавља своју дужност као вид богослужења. У сваком случају, наслов који је ауторка дала свом есеју – *Оишцелник у велеграду* – погађа саму суштину филма. Његов главни јунак чини принципијелно исто што и хришћански подвижник који одлази у пустињу, с тим што он свој подвиг спроводи усред мегалополиса, у коме је створено сопствени сакрални простор.

У оквиру тематског блока посвећеног „покретним сликама“, посебну целину чине две ТВ серије Паола Сорентина, једног од најзанимљивих редитеља нашег доба, које ауторка с правом сврстава међу репрезентативна дела постмодернизма и постсекуларизма. То су *Млади њаја* (2016) и *Нови њаја* (2020). Закупљеном средњовековним парадигмама, наговештена већ у Сорентиновом ремек делу *Велика лејоџа* (2013. г.) дошла је у поменутим серијама до пуног изражаја. У њима се медијевалне теме и мотиви, какви су Божанска љубав, поимање греха, чудеса, светост и спасење, смештају у сложени контекст XXI века.

Младог папу Шпадијер тумачи као хагиографски лик – и то на један суштествен начин. Лени Белардо, односно Пије XIII је контроверзна, штавише субверзивна личност, нимало налик уобичајеним представама поглавара Римокатоличке цркве. С друге стране, он је усамљеник и аутентичан Божји изабраник, прави житијни јунак који се бори са искушењима, чини чудеса и бива препознат као светац. Ауторка с правом закључује да он, попут средњовековног свеца, није оличење врлина, допадљива личност прилагођена својој средини, већ жестоки борац за веру. Основну црту личности Младог папе чине мистични жар и бескомпромисни став када су у питању вера и служба Господу. Пројектован у раван институционалног, тај папа својом строгом и непоколебљивом линијом власти тежи да оснажи црквену хијерархију и поврати чврст поредак, изгубљен у модерном свету. У функцији те идеје Сорентино је развио и особену иконографију и раскошан визуелни језик на који се ауторка посебно осврће. Свако појављивање Ленија Беларда у блиставо белом папском оделу у контрасту је са затамњеним, муклим амбијентима. Тај однос светлости и таме, као особен мотив средњовековне мистике, чини да папина појава, у тишини или праћена пажљиво одабраном музичком позадином, има дејство епифаније.

За разлику од Младог папе, који је мистични подвижник, Нови папа није житијни јунак. Јован Павле III је декадентни енглески аристократа са трауматичним наслеђем прошлости и протагониста је такозваног „средњег пута“, који треба

да помири истинску веру и земаљско бивствовање, по могућности испуњено срећом. Док се епизоде *Млагої љаїе* углавном одигравају унутар ватиканских зидина, у *Новом љаїи* – како то ауторка добро запажа – оне су смештене у амбијенте какви су енглески двораци, *chalet* у алпима, а нарочито, у просторе Венеције који, осим неупоредиве визуелне раскоши, поседују и снажне симболичне слојеве. Ти призори као да оживљавају средњовековну теорију *splendor formae*, идеју да је лепота облика видљиви знак божанског. У тој функцији се у обе серије појављују раскошни ентеријери, литургијске одежде, слике и архитектура, један материјални свет што постаје блистави застор, иза којег се наслућује онај онострани. Увођење спољног света у наратив *Нової љаїе*, наглашава ауторка, огледа се и у приказу актуелних догађаја, пре свега исламског тероризма, питања хомосексуалности, скандала који потресају Римокатоличку цркву. Ту је и плејада изванредно профилисаних, упечатљивих ликова, чији животи, како ауторка с правом истиче, рефлектују велику сорентиновску тему, а то је љубав, у свим својим манифестацијама – као потпуна посвећеност, као одрицање, као недостатак или пак дужност. Ту апсолутну љубав, у завршници серије, доводи у питање управо њен највећи заговорник Млади папа – након ужасног искуства које доживљава са исламским, а потом и хришћанским фанатизмом – због чега се, коначно, опредељује за „средњи пут“. Тиме он, међутим, престаје да буде средњовековни јунак или, да цитирамо ауторку, он „деконструише сопствени хагиографски лик, постаје отворен за другачија искуства и постаје човек модерне осећајности – светитељ XXI века“.

Своја размишљања и тумачења И. Шпадијер је заокружила у завршном поглављу књиге, пригодно насловљеном као *Пронађено средњовековље*. Ту су, садржајно и прегледно, размотрени различити наративи о средњовековљу, настајали током познијих историјских епоха, све до нашег доба. Истичући у први план незаобилазне радове Умберта Ека, ауторка издваја, са сувереним и прецизним увидом у проблематику, нарочито вредне доприносе „откривању“ средњег века – у култури Западне Европе, Византије, као и српских земаља. Ипак, нарочито подстицајни су они закључци који се тичу суштинских, смисаоних веза савремене уметности и средњовековља, односно, њихових бројних заједничких парадигми. У том смислу, упечатљива и за размишљање подстицајна је сама завршница књиге, где се ауторка, нимало случајно, усредсређује на појмове *сйраха* и *наге*. Ево шта она каже: „Ти појмови, који говоре о заинтересованости човека за сопствену будућност, задобијају у хришћанству, а то значи у целокупној каснијој историји великог дела човечанства, веома важно место. А има ли бољег периода, за илустрацију те егзистенцијалне стрепње савременог човека од средњовековног доба, које у себи садржи – у једној врсти равнотеже, али и узнемирујуће напетости – и високе домете цивилизације и страхоте и суровости варварства“.

Доиста, та и слична размишљања добијају у наше време неслућени замах и актуелност, дотичући неке од најосетљивијих, егзистенцијалних дилема савременог човека. Таква су исконска питања о љубави, греху и покајању, вери и духовности, ауторитету, харизми и моћи, идентитету и смислу постојања. Она се током повести увек изнова постављају, али сада у једном добу које је изгубило цивилизацијско упориште и додир са сакралним – средишњом категоријом медијевадног погледа на свет. Једнако подстицајно је и преиспитивање увреженог, нововековног гледишта, о правилинијском току времена и човековом континуираном прогресу у ходу историје, потпуно туђе средњовековном светоназору. Јарко осветливши и онај реални као и чудесни свет средњег века, књига Ирене Шпадијер на најбољи начин разбија стереотипе о том тако амбивалентном повесном раздобљу за које се, и даље упорно, везују поједностављене и углавном негативне асоцијације. Ово

дело изузетно је не само по својој надасве занимљивој садржини, научној акрибији и неспорном књижевном таленту са којом је она обрађена, већ и по томе што „велике теме“ модерне медијевистике укључује у промишљање наше сопствене, узбудљиве и неизвесне стварности.

Др Даница Појовић
Научни саветник (у пензији)
Балканолошки институт САНУ
dama.porovic@yahoo.com

UDC 930.85"04/14"(049.32)
73/75"04/14"(049.32)

Примљен: 24. фебруара 2026. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

КРЕАТИВНА СИНТЕЗА ДУБРОВАЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

– Пред новим издањем *Историје дубровачке књижевности* –

(Злата Бојовић, *Историја дубровачке књижевности* (прир. Бранко Летић),
Антологијска едиција ДЕСЕТ ВЕКОВА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ, књига 185,
Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2025, стр. 346)

Издање *Историје дубровачке књижевности*, академика проф. др Злате Бојовић, у XVI колу едиције Десет векова српске књижевности Издавачког центра Матице српске, представља „синтезу свеукупне књижевности старог Дубровника – од уводних основа у средњем веку, богатог стваралаштва у епохама хуманизма, ренесансе и барока, до свршетка у епоси просвећености – која у свом развојном луку прати историју Дубровачке републике од њеног политичког и економског успона половином 15. века па све до њеног пада 1808. године“. Наведени цитат презет је из уводне студије приређивача рукописа, академика, проф. др Бранка Летића (под насловом „Велика синтеза дубровачке књижевности“), у којој су на примјеран начин представљене свеукупне вриједности овога дјела. Након тога, у ово издање је уврштен интегрални текст *Историје дубровачке књижевности*, на основу употређивања првог издања из 2014. године у редовном колу Српске књижевне задруге (књига 711), као и текстолошких уједначавања са поновљеним другим (2015) и трећим издањем (2019) у „дивот опреми“ код истог издавача, тако да је у овој едицији књига практично објављена према овом трећем наведеном издању Српске књижевне задруге. У међувремену је 2017. године урађено и четврто и то преведено издање ове књиге на руски језик (Белград–Москва–Тјумен–Воронеж, преводилац Иван Пријма). Најновије Матицино или пето издање *Историје дубровачке књижевности* у складу са уређивачким стандардима Едиције сачињено је из више пратећих текстова, као што су „Белешка о писцу“, „О овоме издању“, приређивачке напомене, као и из репрезентативног текста написаног о овој књизи, аутора проф. др Славка Петаковића, „Кристализација искуства и традиције“.

Издање *Историје дубровачке књижевности*, академика проф. др Злате Бојовић, представља велико финале српске науке о књижевности и посебно књижевне

историографије усмјерене на изучавање ренесансног и барокног раздобља (од XV до почетка XIX вијека) на јужнословенским просторима, које је припадало својим значајним дијелом и историји српске књижевности и културе у њеном готово миленијумском трајању. Познато је да је први релевантан преглед књижевности старог Дубровника урадио Стојан Новаковић у оквиру цјеловите *Историје српске књижевности* (1869¹, 1871²), а да је прву самосталну књигу у форми прегледа или историје књижевности старог Дубровника урадио дубровачки Србин католичке вјере, дум Иван Стојановић, под насловом *Дубровачка књижевност* (1900). Неопходно је поменути и Павла Поповића и његов *Преглед српске књижевности* (1909) у коме је књижевност која је стварана на простору старог Дубровника добила до тадашњу најпотпунију интерпретацију и књижевноисторијску периодизацију, а сагледана је као трећи сегмент историје старије српске књижевности, уз „Стару књижевност“ и „Народну књижевност“, под насловом „Средња (Дубровачка) књижевност“. У потоњој српској истраживачкој традицији, заснованој на темељима Павла Поповића, посебно издвајамо имена Петра Колендића, Драгољуба Павловића, Мирослава Пантића, Злате Бојовић и Бранка Летића, као и актуелно присуство читавог низа млађих истраживача који су потекли из ове драгоцјене и свакако најбоље организоване књижевноисторијске школе у српској науци о књижевности. Напоре до са наведеним књижевноисторијским приступом, такође и у српској историографији је формирана значајна истраживачка школа средњовјековне и касније традиције на простору Далмације и Боке Которске, а највише Дубровачке републике. Указујемо и на имена српских историчара, истраживача архивске грађе старог Дубровника, Михаила Динића, Милана Решетара, Јорја Тадића и Радована Самарџића.

Кад је ријеч о књижевној историографији, значајна је и улога Јована Деретића који је као писац интегралне историје српске књижевности, у распону дугом готово десет вијекова, у трећем издању *Крајње историје српске књижевности* (Нови Сад, 2001), а потом и у проширеном издању ове књиге 2002. године, сагледао дубровачко-приморску књижевност у поглављу „Старија штокавска књижевност“, са поднасловом „Приморска ренесанса и барок“, као дио српске традиције и „контактну област“ између различитих традиција јужнословенских народа, а прије свега између Срба и Хрвата.

Важно је имати у виду да су у посљедњих стотињак година у оквиру хрватске књижевне историографије урађене публикације *Повијести хрватске књижевности* Бранка Водника (1913), Миховила Комбола (1944, 1961), Марина Франичевића, Фрање Швелеца и Рафе Богишића (1974), као и Слободана П. Новака (2004); у којима је ово књижевно стваралаштво посматрано као искључиви дио хрватске традиције.

Књижевноисторијска концепција Злате Бојовић заснована је на хронолошком смјењивању стилских формација, књижевних епоха средњег вијека, хуманизма, ренесансе и барока, просвјетитељства, као и репрезентативних писаца и дјела који су стварали у раздобљу од средине XV до почетка XIX вијека. Кад је ријеч о словенској традицији у приморским областима у средњем вијеку, Злата Бојовић наглашава чињеницу да су „најстарије средњовјековне штампане књиге намењене дубровачким читаоцима објављиване ћирилицом“. Радило се о црквеним и богослужбеним књигама, које су углавном стизале из српских штампарија, попут штампарије Божицара Вуковића у Венецији, штампарија у Горажду и Рујну. Као прва ћирилична књига која је штампана у Венецији у издању Франа Ратковића Мацаловића 1512. године наведено је дјело *Офичје (Служба) блажене дјеве Марије и*

петнаест молитава „Свете Бригиде“. Друго ћирилично издање је штампано 1571. године а представљало је превод једног молитвеника са латинског језика *Обличје блажене Госпође*.

Хуманистичка епоха која се остварила у Дубровнику од средине XV до почетних деценија XVI вијека сагледана је из више перспектива, а „представља прво велико и вредно поглавље дубровачке књижевности“, које је у практичном погледу допринијело „утемељивању дубровачке књижевности уопште“ (З. Бојовић). У поетичком смислу сагледане су карактеристике стваралаштва на претежном латинском, али и на народном језику, на одлике хуманистичке универзалности и културе, на хуманистички ерудитизам, те на значај научне прозе као претежног вида стварања у овоме раздобљу. У књижевноисторијском погледу сагледане су двије генерације хуманистичких писаца у граду Дубровнику. Прву су чинили писци хуманистичке прозе Циво Гучетић и Франо Луцо Гундулић, затим историчари Феликс Петанчић и Лудовик Цријевић Туберон, као и Ђорђе Драгишић. Другу генерацију хуманиста чинили су Карло Пуцић, Илија Цријевић, Јаков Бунић и Дамјан Бенешић, а красило их је у поетичком погледу искорак према хуманистичком платонизму и укрштање хуманистичких са новим ренесансним идејама.

Епоху ренесансе у Дубровнику могуће је пратити већ од треће деценије XV вијека, „почевши од најстаријег сачуваног репрезентативног фрагмента – три непотпуна двоструко римована дванаестерца у запису Џона Каличевића из 1421. године, ћирилицом, *Сада сам оствјављен срид морске ључине...*“ (З. Бојовић). Ренесансна епоха је трајала током читавог XVI вијека. Указано је на поетичке и жанровске одлике ове епохе, најприје у првом периоду који је био у знаку лирског стваралаштва „раног петраркизма“, а чинили су га „страмботисти“, попут Шишка Менчетића, као и „бембисти“, попут Џора Држића. Други период ренесансе био је у знаку жанровског проширивања према драмским формама. Такве су митолошка и пасторална еклога, побожна драма, фарса, пасторално-рустикална еклога, ерудитна комедија и трагедија. У том раздобљу су издвојени сљедећи аутори: Мавро Ветрановић, Никола Наљешковић, Марин Држић и Никола Димитровић. У трећем периоду ренесансе долази до изражаја лирско пјесништво Динка Рањине и Антуна Сасина. На италијанском језику стварали су Савко Бобаљевић и Михо Моналди. Прераде античких трагедија, као и оригиналне лирске пјесме проналазимо у дјелима Доминка Златарића, а поетички и научни трактати дошли су до изражаја у дјелу Николе Гучетића.

Нарочито је у овоме сегменту *Историје дубровачке књижевности* дошао до изражаја аналитички приказ живота и књижевног рада појединих запажених писаца ренесансног раздобља. Указујемо на изузетне студије о Шишку Менчетићу, Џору Држићу, Мавру Ветрановићу, Николи Наљешковићу, а посебно на обимну студију о Марину Држићу (1508–1567), у којој је указано на његово породично поријекло, школовање, живот и рад, те разнолико књижевно дјело. У средишту пажње је била Држићева младалачка петраркистичка лирика, као и обимни драмски опус који чини укупно дванаест текстова: пасторале *Тирена*, *Венера* и *Агон*, *Плакир и вила*, фарса *Новела од Стјанца*, ерудитне комедије *Помеј*, *Дундо Мароје*, *Пјерин*, *Џухо Крјетиша*, *Скуј*, *Манде*, *Аркулин*, те трагедија *Хекуба*.

Барокна епоха у књижевности старог Дубровника трајала је током читавог XVII вијека и била је у знаку „словинства“, као и поетичких стилова „маринизма“ и „претизма“. Рани барок био је обиљежен стваралаштвом тројице писаца: Хорација Мажибрадића, Стијепа Ђурђевића и Паскоја Примовића. Успон барокне књижевности био је у знаку епског и драмског пјесништва Цива Гундулића, Цива Бунића и Џона Палмотића. Други период барокне епохе до 1667. године и великог

земљотреса у Дубровнику био је у знаку Вица Пуцића и Владислава Менчетића, а после је 1667. године у знаку књижевног рада Јакете Палмотића, Николе Бунића, Бара Бетере. Сагледани су посебно текстови „анонимних комедија“, да би крај барокне епохе био у знаку изузетног стваралаштва Игњата Ђурђевића.

Нарочито је у истраживању барокне епохе дошао до изражаја аналитички приказ живота и књижевног рада неколико најзначајнијих писаца: Хорација Мажибрадића, Стијепа Ђурђевића, Џива Бунића, Џона Палмотића, аутора драме *Павлимир* (изведене 1632), те Паскоја Примовића, који је писац прве датиране мелодраме у Дубровнику *Еурипиде* (штампане 1617), као и Игњата Ђурђевића, који је важио за једног „од највећих и најсвестранијих писаца дубровачке књижевности, песник, биограф, историчар, драмски писац, преводилац“ (З. Боловић). Међу свима њима, свакако изузетно мјесто заузела је студија посвећена личности и књижевном дјелу највећег барокног pjesника старог Дубровника, Џива Гундулића (1589–1638). „По суду књижевне историје сматра се најбољим писцем словенског барока“ (З. Боловић). При томе је истакнуто да „ни један дубровачки писац није у толикој мери био миљеник својих савременика и следбеника и ни један није имао срећу да велику славу доживи још за живота“ (З. Боловић). Посебна аналитичка пажња посвећена је Гундулићевим дјелима, од књиге *Пјесни њокорне краља Давида* (1621) у којој је урађен препјев седам покајничких псалама, па све до три велика књижевна дјела: религиозно-рефлексивног спјева *Сузе сина размејноћа* (1622), пасторале *Дубравка* (1628), као и историјског спјева *Осман* који је остао у рукописној заоставштини и у незавршеном облику, али спада у ред најбоље написаних умјетничких епова у европским књижевностима тога времена. Указано је и на десет раних мелодрама, које су написане и изведене до 1620. године, а само четири од њих су сачуване: *Галатеја*, *Дијана*, *Армида*, *Посвећилишће љувено*, *Прозерпина ујабљена*, *Черера*, *Клеопатра*, *Аријадна*, *Агон*, *Кораљка од Шира*.

Завршну цјелину у *Историји дубровачке књижевности* Злате Бојовић представља епоха просвјетитељства у XVIII и на почетку XIX вијека. У поетичком смислу је сагледана кроз укрштање каснобарокне традиције и аркадског академизма, а потом и кроз развој пуног просвјетитељства. Први период је био у знаку француског просвјетитељства, подједнако проз прераде Молијерових комедија, али и кроз просвјетитељски енциклопедизам и ерудитизам. У том раздобљу су издвојена имена следећих аутора: Марина Тудишевића, Франа Соркочевића, Тимотеја Глеђа, Сара Цријевића, Ђорђа Башића, Себастијана Сладе-Долчија, Ивана Матијашевића и др. Други просвјетитељски период сагледан је кроз два паралелна тока „побожне“ и „пригодне“ књижевности која су сачињавали бројни аутори: Андро Паоли, Марија Димитријевић Бетера, Лукреција Богашиновић Будмани, Аница Бошковић, Никола Марчи. Предромантичарске одлике сагледане су кроз интересовање за народну књижевност у записима Јозе Бетондића и Ђуре Фериха. Завршни период просвјетитељске епохе био је у знаку стваралаштва Мара Златарића, Антуна Путице, Пијерка Соркочевића, Марка Бруеровића, као и кроз лексикографски рад Јоакима Стулића и Франческа Апендинија.

У интерпретативном и методолошком погледу *Историја дубровачке књижевности* академика, проф. др Злате Бојовић, заснована је на поузданим изворима, на квалитетном тумачењу, као и на битним сазнањима поетике и историје књижевности, те на добром истраживању грађе и досадашње рецепције овога драгоцјеног раздобља књижевности у историји српског као и цјелокупног јужнословенског поднебља. На основу изложеног можемо закључити да приказано издање на квалитетан начин доприноси успостављању јединственог погледа на српску књижевност у њеном вишевијековном трајању. Објављена *Историја дубровачке књижев-*

носії представља креативну синтезу, изузетан научни рукопис и аналитичку монографију, а самим тим и највеће достигнуће српске књижевне историографије посвећене истраживању књижевности старог Дубровника, као и један од најупечатљивијих и најбољих примјера међу до сада написаним историјама српске књижевности.

Др Горан М. Максимовић

Филозофски факултет

Универзитет у Нишу

goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

UDC 821.163.41.09"14/17"

<https://orcid.org/0000-0003-0325-2513>

Примљен: 16. децембра 2025. године

Прихваћен: 24. јуна 2026. године

ПЕЈЧИЋЕВ ТЕМЕЉ И УЗОРИ

(Јован Пејчић, *Темељ, узори, ослонци: Расправе, ољеди, осврћи*, Прометеј, Нови Сад 2025, стр. 326)

Као увод у своју збирку књижевнонаучних радова из 2025. године под насловом *Темељ, узори, ослонци, Расправе, ољеди, осврћи* понудио је Јован Пејчић „Начела науке о књижевности“ односно један предлог за њено „Разврставање“, чија прва верзија потиче још из 1994. године. У овом кратком осврту Пејчић назначаватри „темељна начела науке о књижевности“, која су „уско повезана, упућена једно на друго, у сталном садејству“, а чији се узајамни односи разликују од случаја до случаја, те превага једнога над друга два опредељује дотични случај у подручје одређене књижевнонаучне дисциплине. Ако је „начело афирмације“, односно „негације“ доминантно, онда је то књижевна критика. Уколико преовлађује „начело актуализације“ или „неутрализације“, онда је то књижевна историја или компаративистика. „Начело проблематизације“ или „канонизације“ влада у теорији књижевности. Наведена начела најављују начелне поступке које ће Пејчић комплементарно и доследно примењивати у својим радовима у овој књизи.

Прва половина ове Пејчићеве књиге посвећена је најпре његовом духовном и књижевном утемељењу у сакралном песништву и говорништву код Срба, па потом – и његовом личном саображавању узорним начелима књижевне критике код Недића, Скерлића, Исидоре Секулић и Винавера, односно Лазе Костића, као и принципима књижевне историје код Милана Кашанина. То је главни део књиге, ту је откривен најпре пишчев „темељ“ па затим и „узори“ за његову наδοградњу. Друга половина књиге је посвећена трајним „ослонцима“ за ту даљу Пејчићеву личну књижевну изградњу.

Први одељак ове монографије утврђује онај насловни „темељ“ на којем Јован Пејчић као књижевни критичар, историчар и антологичар гради своје схватање литерарно-естетских вредности не само српске него и светске књижевности. Када истиче трајно дејство српске средњовековне књижевности, пре свега њених жанрова молитве, сакралне поезије и беседништва, он указује и на шири књижевни кон-

текст, пре свега на онај византијске литературе, која је темељни чинилац канона светске књижевности. Духовно песништво и говорништво – које спаја молитва као поетско-реторски жанр – налазе своје утемељење у чисто духовној, „трансцендентној“ димензији текстуалног значења која се одређује како у одређеној историјској тако и естетској димензији текста. И световно беседништво, пре свега у жанру свечано-похвалног говора, истрајава на истицању узорне узвишености. За Пејчића су свето и узвишено трајна метафизичка мерила књижевности, на којима се темеље сва његова друга књижевна мерила.

Други одељак своје књиге Јован Пејчић је наменио главним литерарнокритичким и књижевноповесним начелима својих узорних претходника. Они се овде могу препознати као они „узори“ из наслова ове Пејчићеве монографије управо по томе што ту он актуализује и афирмише њихове принципе књижевне критике и историографије, на тај начин што их издваја, усваја и канонизује. Пејчић ту полази од узорног преображаја критичке свести и њених појмова код Љубомира Недића и Јована Скерлића. Он углавном актуализује, али делимице и неутрализује овима савремену књижевност, како би у њима одговарајућем контексту могао и да проблематизује њихова књижевна становишта, па затим да афирмативно из њих издвоји она која заслужују канонизацију. Пејчић преузима Скерлићеву карактеристику периода од почетка столећа до Првог светског рата, по којој се то доба одликује индивидуализмом и оригиналношћу, заснованим на уметничкој слободи и самосталности. Актуализујући смисао тог новог уметничког индивидуализма, аутономног и оригинално креативног, он истиче да је Љубомир Недић јасно раздвојио бављење „биографијом“ уметника од „критике“ његовог дела, односно занимање за његову животну „личност“, одређену егзистенцијалним околностима – од интересовања за његову слободну и особену стваралачку „личност“, коју књижевна критика синтетиче из анализе естетског доживљаја и естетичког схватања књижевничког дела. Притом је истакао превасходну вредност „сложаја речи“ у овоме, њиховог особеног уметничког поретка који свакој од њих придаје нове значењске „асоцијације“. Тај својствени поредак је „форма“ дела, уобличење његове „садржине“, у њему садржаних „мисли“ и „предмета“ опажања. Пејчић афирмише Недићево схватање да књижевни критичар треба да синтетиче уметничку личност писца на основу анализе књижевног дела овога, те да је књижевна критика као „грана књижевности“ – „уметност“ која увек подразумева „инспирацију“. Она је рекреативно надахнуто „проналажење“, „схватање“ и откривање уметникове креативне личности скривене уметничким делом који је створила. Полазећи од ових Недићевих критичких ставова, Јован Пејчић књижевнотеоријски проблематизује „праву унутрашњу критику“ и уједно је књижевноисторијски актуализује као повесну прекретницу ка новом критичарском жанру, ономе „естетичке критике“. По Пејчићевом суду, Недићево схватање суштинске вредности језичко-уметничког обликовања у књижевном стваралаштву – овога промовише у „неоспорног оснивача естетичке критике“ код нас и у једног од заснивача таквог критичког приступа у свету. Исход овог Пејчићевог бављења Недићевим критичким схватањима је сасвим оправдана канонизација извесног естетског формализма као специфичне одлике књижевне критике.

У наставку истога огледа Јован Пејчић констатује како је Скерлић сматрао да ваљана „књижевна критика осцилује између два крајња мишљења“, оног научно „догматског“ и уметнички „импресионистичког“, истовремено се „ослањајући и на разум, и на осећање“, и на разумски универзално и доследно схватање „чињеница“, и на особену истанчаност и „осетљивост“ индивидуалног „укуса“. Уз то Скерлић чини „антидогматски“ отклон повлачећи разлику између „превазиђене“ традиције „метафизичке“ учености и „новог“ позитивистичког и „релативистичког

одређења“ „науче“, којем се приклања као уважавању „релативности свих сазнања“. Са становишта релативног „знања“ савременог „доба“, оно књижевнокритичко „испитивање“ које „методично“ „сужава круг непознатог“ – ипак представља „научу“. Утолико му се и „нова“ „импресионистичка критика“ „показује као ‘научнија’“ од „старе“ „догматичке“ која „унапред прихвата ‘укус и идеје извесне епохе’“ као „апсолутне законе“ људског духа и његовог правила лепоте. За разлику од „догматичког“, „дедуктивног“ приступа, „импресионистички“ је „кудикамо тачнији“ и „много ближи истинској науци“ по својем „осећању релативности“, као и по својем „индуктивном“ поступку, којим прикупља чињенице за будуће „извођење општих закона“, „једне естетике“ изграђене „на експерименталној основи“. Пејчић актуализује и афирмише овакво Скерлићево критичко позиционирање које је само „верно одразило“ „антиметафизичку“ и „позитивистичку“ „оријентацију“, „западне науке о књижевности, при чему се српски критичар уздржавао од „позитивистичког сцијентизма“, а приклањао „позитивистичком релативизму“.

Скерлић је полазио од „најактуелнијих поступака у европској критици“: „догматичког“, „психолошког“, „историјског“, „импресионистичког“, „филозофског“ и „културолошког“, те је указивао на могућности њиховог узајамног комбиновања, које се прилагођавају „сваком посебном случају“ њихове примене. Овај плурализам метода засновао је на својем позитивистички релативистичком становишту да уопште „у свим појавама човечјег духа“, па тако и у „књижевности“, и „у моралу“ нема „апсолутног мерила“, већ све зависи од особене психичке конституције критичара (од његовог „темперамента“, његовог „личног дара“ и посвећености овоме), од социјалне и културне „средине“ из које је поникао, те духовног наслеђа које је примио. Баш зато што је услед таквог свеопштег релативизма упућен на самога себе, „сваки критичар мора да има једно мерило, своја критичка начела“, како би уопште могао да сходно њима сабира, „бележи и сређује утиске које је примио“, те да напослетку „оцењује дела“ којима се критички позабавио. Пејчић афирмативно истиче да управо оваквим ставом Скерлић „персонализује критички чин“, али такође излази у сусрет „импресионистичком приступу литератури“, који полази од личних утисака и личних мерила са становишта персоналне психосоматске конституције која је у садејству са социјалном и културном средином у којој се формира. Резултат овог Пејчићевог истраживања Скерлићевих критичких схватања је канонизација извесног персоналног импресионизма којем су као регулативном методу књижевне критике стављени у службу различити научни поступци с обзиром на његову повезаност са различитим областима живота које покривају различите науке.

Полазећи од становишта Исидоре Секулић да не само књижевно дело него и његова критика треба да буду „аутентични“, Јован Пејчић актуализује и афирмише њено схватање да је „аутентична критика ‘самостална грана књижевности’“. Исидора Секулић је правила разлику између „критичке анализе“ и „критичке интерпретације“ текста, будући да прва „зависи увек од савремене науке, савременог менталитета и укуса“, а друга од књижевноуметничког „талента интерпретатора“, при чему је она прва неопходан предуслов за ову другу, док је крајњи циљ да интерпретација ипак превлада анализу и да се тако наметне овој. Пејчић објашњава да научни аналитичар у књижевном критичару филолошки „открива идеје и форму“ анализованог дела, да би се одмах затим у њему активирао интерпретатор који их тумачи на основу „властитих вредности и идеја“, стварајући тако „нов и особен рефлексивни свет“. Јован Пејчић закључује да тај нови свет критичке рефлексije „успут“ (што значи: током својег образовања, односно истовремено са тим процесом) улази у „савзвучје“ са уметничким светом интерпретираног текста. Утолико то „савзвучје“ образује још један, трећи свет који „синтетски“ посредује између она

два, а у којем „идеје и вредности“ већ „удвојене“ и „преображене“ њиховим критичким огледањем траже и налазе „известан“ „свеопшти смисао дела“, па упућују на „целовитост свог духовног значења“ у том смислу. Утолико критичар, по схватању Исидоре Секулић, рекреира идеје критикованог дела посредством сопствене сасвим личне рефлексije, имагинације и језичкоуметничког израза. Пејчић афирмише и канонизује овај књижевнокритички став Исидоре Секулић, а њену књижевну појаву актуализује као „антиципатора“ „погледа на критику“ код светски значајних мислилаца из друге половине двадесетог века. Тако у канон критичких принципа Пејчић уноси и Секулићкино начело „аутентичне критике“. Њу чини критичарева рекреација идеја и вредности критикованог дела посредством његове особене рефлексije и имагинације, као и говорнички очигледан и убедљив, „пластичан и ауторитативан“ израз те критички поновљене креације уз помоћ књижевно упечатљивог језика.

Јован Пејчић говори такође и о Винаверовом следбеништву Лази Костићу као „учитељу самосталности“, те о томе како се сходно „сродности дара, интересовања, духа“ код њих двојице Винавер могао заносити заносима својега узора, не би ли стваралачки дослутио њихове слутње. Управо тај „стваралачки, непоновљив елемент“ тражи и налази Пејчић у различитим Винаверовим „критичким радовима“ као „дубинско упознавање и разумевање“ другогa кроз „стварање сопственог оригиналног“ књижевног дела. Костићу и Винаверу је заједничко схватање да је поезија плод „надахнућа“, да се она „рађа у заносу, у екстази“, у „стваралачкој појми, ‘лудилу’“, те „не подлеже законима логике“ ни при њеном стварању, ни при њеном тумачењу. Утолико код њих добија на значају музички облик песме. Но, по Винаверу, она превазилази своја пука звучна ограничења утолико што представља „уметнички организовану вербалну енергију“ која је смисаотворна. Таква поетска организација речи и њихових значења такође се одвија мимо устаљених логичко-синтаксичких норми. Костић је у својим филозофским списима рачунао управо на алогични „склад у раскладу“, на „хармонију“ и „симетрију“ у „јединству супротности“, при чему се „хармонија“ показује као „синтеза симетрије“ супротности, а ова „симетрија“ – као „анализа хармоније“. У таквом узајамном представљању – које је укрштено готово до креативне самобитности – хармонија и симетрија се логички јављају као „разасклад“, као разабрана симетрија супротности у хармонији, а онтолошки и естетски као „лепота“. Та „костићевска вера“ у до краја непојамну, стваралачку „свемоћ лепоте“ такође је природјена и Винаверовом песничком дару, основној екстатичној, ирационалној и метафизичкој тежњи овога ка „вишој хармонији“ „лепоте“. Тако је Јован Пејчић историјски актуализовао Винаверову креативну примену поетских вредности Костићевог песништва, како би критички афирмисао Винаверово дело, али и у извесној мери и канонизовао главна Костићева естетичка полазишта.

Јован Пејчић актуализује, афирмише и канонизује темељно књижевно-историографско становиште Милана Кашанина да „нема уметности ни књижевности тамо где нема наставка идеја и покрета“. У својој монографији под насловом *Српска књижевност у средњем веку* Кашанин је пошао од става да у развоју српске књижевности нема „дисконтинуитета“, већ да се „на прелазу из седамнаестог у осамнаесто столеће“, „обзиром на прилике и време“, у њој збива један сасвим „природан преображај“, који не мења њену суштину. Почетком шеснаестог века, „с последњим српским деспотима престаје и средњовековна српска књижевност“, а у претходном столећу, „пред њен нестанак“ већ Димитрије Кантакузин у поезији и Константин Михаиловић у прози „наговештавају“ почетке „грађанске“ књижевности и „културе“. Та књижевност своје врхунске изразе у осамнаестом столећу досеже у делима Гаврила Стефановића Венцловића и Захарије Орфелина. По Ка-

шаниновом налазу, „изворно стварање“ „стarih српских писаца“ дотрајавало је и „завршило се крајем шеснаестог и у првој половини седамнаестог века“. А „спону или прелаз“ у нову српску књижевност „остварило је“ „историјско дело“ Ђорђа Бранковића (1689–1711) с краја седамнаестог и са почетка следећег столећа, те историје из друге половине осамнаестог века Василија Петровића (1754), Павла Јулинца (1765) и Јована Рајића (1794–1795). Кашанин сматра да је Јован Скерлић у потпуности занемарио ову „традицију“, те је сасвим раздвојио стару, средњовековну од нове српске књижевности, коју је пак приказао као „самосталан“, „потпуно независан организам“. Стога је Кашанин Скерлића оценио као контрадикторног историчара, који има смисла само за књижевну „садашњицу“, а сасвим је лишен „осећања прошлости“. Штавише, посматрајући стару српску књижевност као недовољно књижевну, као пуку писменост, Скерлић се, по Кашаниновом суду, „одрекао од Доментијана и Теодосија“ и тако „порекао једине наше писце светске вредности“. Српска књижевност средњег века поседује „међународни карактер“ сходно својим „темама, идејама, емотивним покретима, мислима“. А изнад тога она досеже „међународне висине“ својим естетским и етичким достигнућима, како својим специфичним уметничким и „књижевним вредностима“ тако и својим „духовним дометима“, односно својом „моралном климом“. Утврђени континуитет историје српске књижевности и уметности доказује да је њено „средњовековно“ раздобље за њу темељно и трајно важно. Његова књижевна и уметничка достигнућа су толико својствена да се не могу превазићи. Она су истрајно и делотворно присутна у историји српске књижевности и уметности као „вечите“ и опште, „интернационалне“ естетске „вредности“. Јован Пејчић је уз помоћ Кашанинове критичке аргументације негирао Скерлићев суд да је српска средњовековна књижевност уметнички безвредна. А ослањајући се на Кашанинове историјске увиде, Пејчић је успешно неутралисао Скерлићев закључак да ова књижевност нема никаквог дејства на потоњи развој српске књижевне уметности. Пејчићев коначни исход је у теоријској канонизацији Кашаниновог повесног начела да „нема уметности ни књижевности тамо где нема наставка идеја и покрета“. Овим се затвара први круг Пејчићевих разматрања о властитом утемељењу у српској средњовековној књижевној и културној традицији, као и оним узорима који су га могли критичарски и историчарски ослободити за самосталан и личан приступ њој.

Друга половина књиге Јована Пејчића посвећена је поузданим „ослонцима“ за даљу изградњу његових естетичких ставова утемељених пре свега у формално-садржајној сакралности српске средњовековне књижевности и њеној традицији. Ти ставови су обликовани превасходно по „узору“ на естетичку критику, која је унутрашња и импресионистичка утолико што полази од креације утиска који оставља само критиковано дело својим обликом и садржином на имажинацију и рефлексију критичара, па је у извесној мери како рекреативна тако и персонална у односу на то дело, а по убедљивој снази својег језичког израза она је уметнички аутентична. Таква критика прати начин на који се поредак речи у делу уобличава у једно алогично, рефлексивно-имагинативно јединство, како би аналитички разабрала његову хармонију као синтезу симетрије супротности, при чему се открива лепота. Даље ослонце за надоградњу своје критичке грађевине Пејчић налази углавном у јединству књижевног и животног става код писаца осведочено високог књижевног ранга, као што су то Григорије Божовић и Милан Ракић, Вељко Петровић и Милан Лазаревић, затим код истакнутих књижевних критичара попут Петра Џацића, Мирослава Егерића и Миодрага Радовића, те код веома посвећене књижевне историчарке Валентине Питулић, па код запаженог сликара и графичара Бола Милорадовића, али и код неправедно запостављеног вишестраног уметника Бране Цветковића, као и код Марка Малића, и те како занимљивог писца с југословенске књижевне маргине.

Тако нам је Јован Пејчић дао још једну своју књигу пуну тачних књижевно-научних запажања и на њима заснованих веома употребљивих савета како за историчаре тако и критичаре књижевности, а никако тек узгред и за теоретичаре ове уметности, будући да се сва теорија књижевности заснива на искуству и достигнућима књижевне историје и књижевне критике.

Др Миодраг Лома, редовни професор у пензији
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Дописни члан Српске академије наука и уметности
miodrag.loma@sanu.ac.rs

UDC 821.163.41.09 Pejčić J.
<https://orcid.org/0009-0003-5703-4869>

Примљен: 5. маја 2026. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

РАШКЕ ОЧИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ – НОВА ЗРЦАЛА СТАРИНЕ

(*Рашке очи српске књижевности: средњовековна естетика у српској књижевности XIX и XX века*, Милан Гровић, Академска књига, Нови Сад 2025, стр. 424)

Књига *Рашке очи српске књижевности: средњовековна естетика у српској књижевности XIX и XX века* аутора Милана Гровића представља једну од најиновативнијих и најамбициознијих студија у новијој српској науци о књижевности. Објављена 2025. године у издању Академске књиге из Новог Сада, ова монографија доноси систематско, интердисциплинарно и стилски избурушено истраживање односа и садејства између српске средњовековне духовности и модерног пјесничког израза.

Гровићев научни поступак изразито је надахнут оригиналношћу, чак и у својој свеобухватности, јер спаја методологију историје књижевности, поетике, теологије, естетике и семиотике. Он не приступа средњем вијеку као затвореном културном раздобљу, већ као живом систему симбола, знакова и појмова који настављају да обликују модерну свијест и поетску имажинацију.

Основна изходна теза је та да се унутар српске књижевности од XIX вијека па све до дјела активних савремених пјесника непрестано јавља и обнавља средњовековна естетика – не као окамењена музејска предметност, већ као живи поетички код који одређује и својеврстан идентитет, макар једног битног, књижевног, сегмента националне културе.

Сама синтагма *рашке очи* у наслову има снажну метафоричку вриједност. Она призива не само топографски појам Рашке, колијевке српске државности и духовности – већ и слику Белог анђела из Милешеве, чије су очи у историји умјетности и теологије постале симбол свјетлости, визије и духовног вида. Кроз ту метафору Гровић успоставља јединствену мрежу појмова: *мрежњача*, *видно њоље*, *жути мрља* и *сјакласио тијело* – који постају симболи четири оквира и четири вида тј. нивоа књижевног искуства.

Књига је распоређена у четири велике цјелине које прате симболичну анатомију људског ока: *Певање и мити – мрежњача* – увод у митопоетичке основе савременог српског пјесништва; *Рашке очи XIX вијека – видно поље* – истраживање начина на који је романтизам и српски препород преузео и преобликовао и реинтерпретирао средњовековне мотиве. *Рашке очи XX века – жути мрља* – анализа модерног и неосимболистичког пјесништва и његовог дијалога са византијским наслеђем; *Теологички обзори – сипакласто шело* – завршна теолошко-естетичка синтеза у којој књижевност прераста у *ипрозор духовног вида*.

Већ и сама структура постаје семиотичка матрица која открива ауторово разумијевање књижевности као *живог орјанизма*. Као што око има своје дијелове који сарађују у чину вида, тако и српска књижевност има своје временске слојеве који међусобно рефлектују и кроз које се преламају снопови свјетлости традиције.

Громовић се ослања на богату научну традицију: од естетичких идеја Фридриха Шлегела и Нортропа Фраја, до Јунгове архетипске критике и савремених књижевних теоретичара. Посебна вриједност овако скрупулозног рада лежи у томе што аутор умије да теоријске увиде увеже са конкретним текстовима, показујући како се филозофске и теолошке идеје претварају у функционалне поетске форме.

У првом поглављу књиге Громовић је пошао од тезе да је књижевност *умешност са пољедом*, а да је сам чин *пјевања* уједно и чин *виђења*. Он истиче како модерни пјесник не може више да рационализује мит прошлости, већ да мора да сатвори нову митологију. Позивајући се на Шлегела, Фраја и Раичковића, Громовић примијећује да савремено српско пјесништво ствара *поетску митологију језика*, у којој мит постаје средство самоспознаје. Он показује како пјесници као што су Иван В. Лалић, Милорад Павић, Милосав Тешић, Слободан Костић и Светислав Мандић улазе у дијалог са средњовјековним симболима, али их не имитирају, већ оживљавају у сасвим новом контексту. Запажа се и регенерисано пјевање о Богородици, на примјеру саодноса Павића и Венцловића.

Слободан Ракитић, пак, отвара потпуно другачији вид синтезе – спајајући православље и источњачку мистику. У пјесми *Водена слова* он кроз таоистичку слику *жене која исцисује слова на камену испред Храма неба* ствара алегорију пролазности и вјечности. Громовић у том поступку препознаје паралелу са православним појмом исихазма: ријеч која нестаје постаје ријеч која се спасава у тишини. Светислав Мандић, као пјесник и конзерватор, уноси у српску поезију „лик у ријечи”. Његове пјесме о анђелима, фрескама и бојама, посебно *Анђео из Милешеве*, спајају визуелно и текстолошко. Громовић примијећује да је код Мандића боја сама по себи метафизички знак. Посебно је упечатљива ауторова анализа разлике између историје и мита: *историја је љрича о љрошлости*, а мит је *љрича о безвремености*. Из те перспективе, пјесници XX вијека постају чувари безвременског смисла унутар историјског контекста страдања и преображаја.

Други дио студије Громовићев је поглед на XIX вијек, који доноси иновативнији приступ од раније популарних историјско-позитивистичких тумачења. Умјесто да (пред)романтизам види као раније доминантно тумачен национални покрет, он га ишчитава као вријеме повратка естетике византијског свијета. У дијелу посвећеном XIX вијеку, аутор истиче да су писци тог доба оживљавали визију раја као духовног пејзажа, мотив Богородице као поетског узора и симбол Стражилова као митског топоса српске културе.

Посебно значајна је продубљена анализа поетике неправедно занемарених пјесника Никанора Грујића и Кузмана Станића, те анализа идиличних рајских предјела у критици скрајнутих романа А. Стојковића (*Аписинг и Најалија*) и М. Видаковића (*Љубомир у Јелисијуму*). У том смислу, *рашке очи XIX века* представљају оно видно поље у којем се први пут у пуном смислу јавља синтеза старе духовности и новог

умјетничког облика. Према Грововићу, тај вијек није препознат тек као пуко вријеме препорода нације, већ и препорода духа, јер у њему пјесници траже „мирни хроно-топ”, *locus amoenus*, као што је духовни центар поетског у делима Бранка Радичевића и Бранка В. Радичевића. Проницљиво је анализирана улога Дамаскинове литургије у поетици Лазе Костића, те компаративно разматран жанр молитве у поетици руског пјесника Афанасија Фета и српског романтичара Миће Поповића.

Трећи сегмент књиге, *жуџа мрља*, најобимнији је и најсложенији. Грововић показује како модерна српска поезија, нарочито она настала после Другог свјетског рата, наново ваз-обнавља и компактно трансформише митске обрасце средњег вијека. Најприје се разматра улога Косова у поетици Растка Петровића, те значај *крајњицаца* у есејистици Бранка В. Радичевића. Иван В. Лалић се посматра као пјесник византијског универзума, али српског сензибилитета (пјесме: „1804“, „Рашка“, „Плава гробница“, „Концерт византијске музике“, „Шапат Јована Дамаскина“, „Византија“). За Лалића, Византија је *залој ауџенитичности културе*, како је записао Христић, а Грововић ту мисао даље развија изводећи паралеле са литургичком поетиком Касије Константинопољске. Лалић је најдоследнији слједбеник византијских пјесничких образаца, и зато се анализи његове поетике даје замашан простор, на коме је она у доброј мјери расвијетљена.

Милосав Тешић користи древни језички потенцијал као митотворну силу. Његова *Седмица* је *поетска Библија* у којој се Ријеч враћа свом божанском извору. Ту се дубински анализира симбол броја седам, његова библијска, литургијска и космогонијска функција. У Тешићевом језику старословенске ријечи постају свржива материја нове поезије, а пјесма се претвара у чин *стварања свијета*. Посебно је уочена поетика *ценџона*, *надођрађене дијалоичности*, те истакнут значај појма *есхаџолошке шеразије* у поетици овог пјесника. Овдје је посебно важно ауторово уочавање да истраживани пјесници не имитирају старословенски и старосрпски језик, већ га *преводе* у савремени код. Тако се у нашој књижевности јавља *широшћури коријен* – Византија, српско средњовјековље и Библија – који чини темељ националне духовности.

Роман *Бели унуци* Исмета Реброње послужио је као примјер савршеног митског хетерогеног хронотопа, те је примјећена метафора *персијској вриши*. У том контексту, сваки од ових аутора представља једну тачку *жуџе мрље* – оног дијела пјесничког вида у којем се прожимају материја и дух, сад-вријеме и вјечност.

У завршном, четвртм дијелу књиге Теопоетички обзори – *сџакласџо шело*, Грововић се бави феноменом теофаније (појаве Божјег) и ангелофаније (појаве анђела) у поезији. Он доказује да се савремена књижевност, иако наизглед секуларна, у својој дубини заснива на теолошком појму *виђења*, за шта су послужили и есеји Шпире Матијевића.

Аналитички се приступа ангелолошким пјесмама Слободана Ракитића, у којима се уочавају три типа анђела (протејски анђео, крипто-анђео и анђео смрти). Надаље се аутор поново позабавио Светиславом Мандићем, о коме се износи низ важних био-библиографских података, те се запажа умјетност спајања ријечи и слике у Мандићевом опусу. Завршна цјелина јесте низ анализа различитих слојева стваралаштва пјесникање Злате Коцић, за коју се дедукују три важна обиљежја: поетика центона, поетика новог средњовјековља и вишеслојност пјесничке слике.

Сџакласџо шџело представља унутрашњу раван прозирности кроз коју поезија прима свјетлост духовног искуства. Тако српска поезија, у Грововићевом тумачењу, постаје и простор најуспјешнијег сусрета умјетности и вјере. Као што византијска фреска није пука илустрација, већ *икона свјејелости*, тако и пјесма постаје *икона ријечи*. У том свјетлу, Грововић у поезији XX вијека препознаје духовни акт, а у књижевности – форму боговиђења.

Једна од највећих вриједности ове књиге, осим њене иновативне форме, лежи у њеном стилу. Громовић пише академским језиком, али са изузетним осјећајем за слободу стила. Његов научни израз је истовремено прожет *чисто њоевским*: реченице су богате значењем, а аргументација се наводи као поетички складан лирски низ слика. То књигу чини и широј публици доступном, а не само научним дјелом. На тај начин, она остварује ријетку равнотежу између стриктне научне учености и слободније читљивости.

Рашке очи српске књижевности представљају значајан допринос савременим студијама о српској књижевности, али и о односу између умјетности, естетике и духовности уопште. Громовић враћа у фокус питање континуитета књижевне традиције, које је у модерној хуманистици често занемарено. Он показује да без разумијевања средњег вијека није могуће разумјети ни модерно пјесништво, јер су обоје дијелови једног истог погледа – једног истог ока. Његова богата и обимом замашна анализа представља и позив на ново читање српске књижевности изван оквира идеолошких и историјских категорија.

Књига Милана Громовића – *Рашке очи српске књижевности* представља изузетно значајан научни подухват у проучавању српске књижевности. Она не само да нуди свеобухватну интерпретацију и рекапитулацију поезике XIX и XX вијека кроз призму средњовјековне естетике, већ истовремено поставља нову парадигму читања националне традиције – онако како се види, осјећа и ствара *рашким очима*.

Посебна вриједност Громовићевог дјела лежи у синтези коју успоставља између традиције и модерности. Он не нуди носталгичан повратак прошлости, већ активан дијалог са њом. Средњовековна естетика за њега је живи принцип који продире у савремену поезију, обликује њену структуру, језик и метафизички смисао. Управо тај *живи континуитет* представља суштинску поруку књиге у којој се помињу и многа неправедно запостављена имена српске књижевности, којима се оваквим поменом даје нова шанса за истраживање. Громовић наново, али истински убједљиво показује и да се српска књижевност не може читати само у оквиру националног, већ и у ширем европском и универзалном контексту.

У теоријском погледу, *Рашке очи српске књижевности* представљају модел интердисциплинарне методологије: у њој се спајају поезика, теологија, историја умјетности, филозофија и лингвистика. Изнад свега, књига је прожета осјећањем поетске страсти и дубоког поштовања према Ријечи. Њен аутор је не само аналитичар, већ и свједок, активни учесник и тумач једне духовне традиције која је, испоставља се, макар према овој студији, и даље жива, функционална и естетски компактна.

Својом прецизношћу, стилском чистотом и дубином мисли, ова књига заузима високо мјесто у савременој српској књижевној теорији. Она је уједно и један нов и сасвим неопходан мост између прошлости и будућности, између духовности и науке, између књижевности и вјере.

Мсп Невен Миљковић
Филолошки факултет
Бања Лука
Докторске студије
nevensumar0@gmail.com

UDC 821.163.41.09"18/19"
<https://orcid.org/0009-0000-2335-7051>
Примљен: 4. фебруара 2026. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

ИЗ ПОСЕБНОГ УГЛА: ДЕСАНКИНЕ РАДОСТИ И БОЛОВИ

(*Писма радосићи и бола, писма Десанке Максимовић руским преводиоцима Иди Радвољиној и Оли Кутасовој (1957–1993)*, приредили и коментаре написали Светлана Шеатовић и Бојан Ђорђевић, Задужбина „Десанка Максимовић“, Београд, 2025, стр. 247)

Вредан велике пажње и поштовања је досадашњи истраживачки, књижевно-историјски, архивски и приређивачки рад научног саветника др Светлане Шеатовић и проф. др Бојана Ђорђевића, који су се истакли и новим подухватом те удруженим снагама критички приредили писма Десанке Максимовић, као врсни познаваоци њеног опуса.

Критичко приређивање кореспонденције није често у српској науци и претежније је рађено у склопу целокупних и сабраних (некад и изабраних) дела и то писаца који су одавно стекли статус класика српске књижевноуметничке речи. Писцима тог реда, сложићемо се, придружила се и Десанка Максимовић још за свог живота. Овом приликом, у засебном издању Задужбине „Десанка Максимовић“ објављена је једносмерна преписка песникиње са њеним руским преводиоцима Идом Радвољином и Олгом Кутасовом, која је трајала од 1957. до 1993, што је веома драгоцен допун критичком издању ауторкиних целокупних дела (2012–2018). Захваљујући предусретљивости породица Радвољине, Кутасове и Десанке Максимовић, сви аутографи тих писама су сада похрањени у Задужбини.

Писма су узорно приређена према текстолошком стандарду, а то значи да књига садржи предговор (уводна обавештења о типу и врсти издања, основне текстолошке и књижевноисторијске информације), хронолошки поредак писама, раздељен према кореспондентима, коментаре уз преписку, поговор (подаци о изворима, статусу грађе и, са књижевноисторијског и поетичког становишта, интерпретација важних делова писама), факсимиле писама и индекс имена. Такође треба истаћи да приређивачи нису интервенисали у правопису, односно донели су их, како текстологија и налаже, у оригиналном облику. Приређивачима је свакако олакшало посао то што је Десанка имала леп, читак рукопис.

Већина писама обилује коментарима, књижевноисторијским, културолошким и историјским обавештењима, чак и подацима о оним догађајима и личностима који су углавном познати широј јавности, али нисмо сигурни да ће то бити и наредним генерацијама читалаца. Та шира перспектива коју су у изради коментара заузели приређивачи, мора се истаћи и похвалити. Добро је и то што су сви коментари дати испод текста датог писма, у простору фусноте, штампани мало крупнијим слогом чиме се олакшава праћење садржаја епистоле без прекидања континуитета читања, листањем књиге у потрази за појашњењем, обавештењем о нејасном месту (личност, догађај и сл.) а што би се морало да су они издвојени у критичком апарату. Допринос оваквим издањима јесу и разрешена нејасна места, а у преписци су то увек личности које се наводе или на које се алудира, често именоване надимцима. На тешкоће се наилазило када се у преписци појављују особе из приватног, породичног окружења, забележене само именом или надимком, па је био потребан озбиљан архивски, истраживачки напор да се утврди њихов идентитет и дају ближа биографска обавештења. Све те послове су такође узорно обавили приређивачи Светлана Шеатовић и Бојан Ђорђевић.

Овом приликом приређивачи су се одлучили да донесу једносмерну преписку, дакле без узвратних писама која је од својих преводилаца добијала Десанка Максимовић, што је текстолошки оправдан поступак када се желе у први план

истаћи епистоле знаменитог књижевника. Друга би ствар била да је реч о преписци два позната аутора и да се она објављује у склопу целокупних дела.

У предговору, насловљеном као „Уводна реч“, приређивачи нас упознају са кореспондентима, датирањем, местима слања, главним тематским тежиштима и обавештавају о томе како су писма прибављена, дигитализована и похрањена у Задужбини „Десанка Максимовић“. Том приликом приређивачи истичу драгоцену помоћ породица Иде Радвољине и Олге Кутасове које су из рукописне заоставштине уступиле Десанкина писма што их је она слала својим преводиоцима и пријатељима. У заоставштини налазила су се дотад само писма упућена њој, а она није правила копије својих писама слата другима, и у овом случају Рускињама Радвољиној и Кутасовој. Према напомени приређивача, где је Светлана Шеатовић и председник Задужбине, та придружена преписка је архивски обрађена, дигитализована и заштићена од физичког пропадања.

Индекс имена обухвата све личности које се налазе у преписци, при чему су имена Руса, као и других личности страног порекла, исписана и у изворном облику, у продужетку после српске транскрипције. Индекс је саставила Маша Петровић.

Средишњи и најобимнији део књиге чине Десанкина писма, при чему је поглављима одељена кореспонденција, најпре са Идом, па са Олгом. Сва писма су хронолошки распоређена прво по годинама слања, као засебним потцелинама, почев од најраније датираних, а упућених Иди Радвољиној 25. јуна 1957. па до последњег датираних Олги Кутасовој из фебруара 1993.

Распоред према кореспондентима даје нам следеће податке. Прво писмо Десанка је упутила Иди, како сам навео, 25. јуна 1957, а последње датирано писмо је од 16. октобра 1992. Тај одељак доноси као додатак и четири недатирана писма. Прво писмо Олги Кутасовој Десанка је упутила 3. септембра 1957, а последње у јануару 1993. Само у том случају приређивачи нису успели да открију датум слања, и за разлику од претходног одељка (писма слата Иди Радвољиној), овде нема недатиране преписке. Од те, претпоставља се, већине сачуваних, Десанка је Иди Радвољиној послала 93, а Олги Кутасовој 87 писама.

На завршницама обе целине приложени су поједини факсимили (прву целину затвара девет, а другу осам страница факсимила) што омогућава читаоцима и да упореде аутограф са опостављеним основним текстом датог писма, али и да се препусте самосталном ишчитавању тих страница.

Писма Десанке Максимовић слата преводиоцима њених дела драгоцен су сведочанства о бурној другој половини 20. века, односно ратним, друштвено-политичким и културнокњижевним приликама у тадашњим државама, СССР-у и у Југославији. Поред тога, за све проучаваоце литерарног опуса српске песникиње, али и за све љубитеље њеног стваралаштва, од великог су значаја и аутопоетички коментари (настанак појединих збирки песама, поема, приповедака). Узевши све то у обзир, приређивачи у „Уводној речи“ закључују да су „ова писма [...] не само архивска драгоценост већ и прилог историји културе, историји књижевности, политике и сећања песникиње на дане Другог светског рата“ (стр. 5).

У поговору идентичног наслова као и издање, Шеатовић и Ђорђевић одмах упозоравају читаоце да сва писма нису од већег значаја за историју књижевности и културе (има места која се тичу личног и приватног живота). Затим приређивачи дају неопходна биографска обавештења о преводиоцима, прво о Олги Димитријевој Кутасовој (1929–2013) а нешто више се посвећују животу и раду Иде Марковне Радвољине, чије је право, пуно име Јудиф Марковна Литвакова (1911–2001), која је била удата за српског комунисту Озрена, те је после смрти мужа у затвору за време Инфобироа, протерана у СССР. Приређивачи истичу као леп пример људскости да су том приликом Иду, тј. Јудиф са београдске железничке станице испра-

тиле једино Исидора Секулић и Десанка Максимовић. До допунских обавештења о животу и књижевном и преводилачком раду руских преводилаца приређивачи су дошли и посредством ових Десанкиних писама. Тиме се само потврђује чињеница да у писмима нема неважних, небитних података за оне који знају (и хоће) да архивско-биографски истражују и проучавају.

Приређивачи се у интерпретацији ових писама равноправно усмеравају и на детаље из личног и породичног живота песникиње (смрти мајке, мужа, брата, побољевања, депресија) и њених преводилаца, као и на питања поетике, контекста настајања појединих књижевних дела (нпр. *Крвава бајка*), али и на Десанкине ставове, промишљања о односима Срба и Хрвата у Југославији, уопште о судбини те вештачке творевине. Шеатовић и Ђорђевић истичу да, иако је Десанка била по убеђењу Југословенка (питање је колико је заиста то било чврсто убеђење с обзиром на политички репресивне околности), да је она изнад свега била Српкиња. Из њених писама види се да је дубоко забринута за судбину српског народа те да не жали толико Југославију колико у ствари стрепи над новим погромом Срба у Хрватској, али и у српској Босни и Херцеговини и на српском распетом Косову и Метохији. О свему томе она се јасно изјашњава у писмима Иди и Олги. Тако она у писму Иди од 29. јануара 1972. а поводом МАСПОК-а 1971. размишља:

Живот је, под притиском њихове мржње, њиховог повампиреног усташтва, био постао несносан. Дошли су били дотле да је Вјекослав Калев писао да у Јасеновцу има побијених Хрвата колико и Срба, ма да цео свет зна да је тамо вршен геноцид Срба, Јевреја и Цигана, да су напунили они јаме и реке својим лешевима. [*Погвркао А. П.*] (стр. 60)

За Десанку још 1972. није било никакве сумње да је реч о геноциду над Србима, Јеврејима и Ромима/Циганима, али и да су велики проблем српског народа и одрођени сународници (данас позната дефиниција аутошовинизма). Касније, када је почео верско-грађански рат у Југославији, за Десанку је било сасвим природно да Србија помаже своје сународнике у авнојевској Хрватској и Босни и Херцеговини, а другима, тада, као и данас њиховим следбеницима то је било равно ратном злочину на државном нивоу. Има писама, попут оног упућеног Иди од 22. августа 1990, где се песникиња пита: „Не знам откуд се роди толика мржња према српском народу“ (стр. 109), мислећи у првом реду на Хрвате. Мржња је непојмљива хуманистима, уопште хришћанима. У истом писму, дакле још пре почетка ратова у Југославији, Десанка здраворазумски, не напуштајући своју хуманистичку позицију, изриче захтев да се Србима у Хрватској помогне да не доживе нови геноцид, што се у пракси није избегло 1995: „јер ако дође до зла Србија мора помоћи нашем народу у Хрватској“ (стр. 109). Њена забринутост за судбину Југославије у међувремену је прерасла у велику стрепњу над судбином која чека српски народ у таквом братствужединству. Иди 1987. веома прецизно излаже стање у земљи:

Хрвати све више не подносе Србе. Сада стварају неки језик, нов, само за књижевност. Муслимани потпуно заборављају да нису Турци, и проглашавају се новом нацијом муслиманском. Албанци се не смирују: силују, затиру гробља, хоће потпуно да се отарасе Срба. Словенци хоће да се одвоје и удруже са суседним Немцима. А Војводина – али мука ми је да о томе више говорим (стр. 105).

Такве опаске честе су у овим писмима зато што је песникиња своје пријатељице обавештавала и о књижевним и о друштвено-политичким новостима у Југославији. (Видети интригантано писмо Огли од 14. јануара 1987, где отворено каже да су Американци непријатељи Словена.) Писма Десанке Максимовић оби-

лују драгоценим новим сазнањима и о аспектима приватног, личног живота, дакле о биографским појединостима, али и о њеној поезији те је прилежан труд приређивача Светлане Шеатовић и Бојана Ђорђевића да их прикупе, обраде, допуне коментарима изузетан и драгоцен за историју српске књижевности и културе. Осим тога, понека писма су значајна и са уже текстолошког становишта јер се дотичу генезе одређених лирских и приповедних текстова, њихових првобитних редакција и наслова (нпр. *Песник и завичај*, *Крвава бајка*, *Србија се буди*; *Ујчевина*, *Расулићева смрт*, *Збуњени сељак* и др.).

Издање критички приређених писама Десанке Максимовић биће незаобилазно за све проучаваоце њеног живота и рада, нарочито корисно текстолозима а свакако занимљиво и ширем кругу читалаца. Приређена у складу да текстолошким стандарима за критичка издања, ова књига писама Десанке Максимовић одличан је прилог српској али и руској науци о књижевности.

Др Александар С. Пејчић, научни саветник
Институт за књижевност и уметност, Београд
sasa.pejcic@yahoo.com

UDC 821.163.41-6.09 Maksimović D.
<https://orcid.org/0000-0002-6171-4723>
Примљен: 23. октобра 2025. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

РАЗГОВОР У ОБНАВЉАЊУ ПОВОДОМ КЊИЖЕВНОСТИ У ДИЈАЛОГУ

(*Књижевност у дијалогу*, (ур.) Адријана Марчетић, Дуња Душанић,
Оливера Жижовић, Снежана Калинић, Београд: Филолошки факултет –
Универзитет у Београду, 2024, стр. 477)

Књижевност у дијалогу, Зборник радова са научног скупа посвећеног проф. др Тањи Поповић (1963-2020), темељи се на вишезначности насловног појма – дијалога – који, пре свега, означава идејно језгро њеног целоживотног рада: константни разговор са књижевним делима и ослушкивање разговора између дела. Кроз тридесет и пет есеја Зборника, аутори текстова, следећи компаратистички метод професорке Поповић, улазе у дијалошку размену са њеном заоставштином, да би, напоследку, посредством тематских и методолошких додирних тачака, сами есеји започели међусобни дијалог, сврставајући се, по принципу сродности, у седам целина: 1. *Сећање на Тању Поповић*; 2. *Послужајак, жанр, канон*; 3. *Песници и њихови слици*; 4. *Достоевски: његовом њојем*; 5. *Дијалог културе / Култура дијалога*; 6. *Андрић и Црњански*; 7. *Речи, звуци и (њихови) слике*. У духу реминисценције Тихомира Брајовића: „Беше то доба студентског разговарања у којем читалачка знатижеља иде испред схоластичких узуса и обзира“ (129), читав зборник – упоредо са научно-истраживачким *telos*-ом – прожет је сећањем на Тању Поповић, било да је реч о поменутом дијалогу кроз методолошко-тематску еквивалентност, посвети или присуству (ауто)биографског момента којим се евоцирају њен карактер и радна етика.

Унутар поглавља *Сећање на Тању Поповић*, у биографски интонираном тексту о медијевистичким почецима ауторке Ирена Шпадијер расветљава идејне константе у раду своје колегинице приказом њеног формативног академског периода: иако ће се главни фокус са јужнословенског средњовековног наслеђа преместити на књижевност XIX и XX века, бављење хронолошки старијом и, стога, потенцијално херменеутички изазовнијом књижевном традицијом (која захтева савладавање старословенског језика и писма и, с тим у вези, дешифровање абривијатура), створило је и трајно учврстило код Поповићеве интелектуалну жељу за разоткривањем недоумица, симболички садржану у наслову њене књиге *Пошраја за скрипцијом смислом*. Наводећи и изјаве саме Тање Поповић о раду на Старословенском семинару Ђорђа Трифунковића, Ирена Шпадијер, осим што назначавала слабо познате иницијалне кораке у научној каријери своје колегинице, претпоставља да се једна од идејних окосница њеног последњег дела *Источној канона* – изучавање уплива античке и византијске културе у српску духовност – зачала још током младачке заинтересованости за старе писане споменике и рукописно наслеђе. Такође из прве секције, текст Бориса Лијешевића о дијалектици поетског одређења *Евџенија Оњџина* и драмског постављања овог романа у стиху утире пут теми интердисциплинарности у духовним стремљењима професорке Поповић, али преваходно приказује њену ангажованост у сарадњи са глумцима Позоришта младих у Новом Саду, чиме Лијешевић даје пример њене безрезервне колегијалности, о којој сведоче и многи други аутори овог зборника.

Есеј Адријане Марчетић о руском формализму у радовима Тање Поповић усмерава нас ка једној од основних повезних нити Зборника: ка разговору између наслеђа руске формалистичке школе и методологије савремене књижевно-теоријске мисли у Србији, разговору који је утемељен (као што наслов друге целине Зборника сугерише) првенствено на појмовима поступка, жанра и канона. Већ у следећем, на књижевни поступак фокусираном тексту – „Како одрати револуционара: Данило Киш и поетска структура прозног текста“ – међу кључним речима налази се име формалисте Романа Јакобсона. Аутор Александар Стевић у потенцијално оксиморонском сегменту наслова (*јоејтска сцрипкџура јрозној*) наговештава основну замисао своје студије: испитивање специфичног случаја коришћења *нејрекигној јаралелизма* – својства поезије – у прозном тексту, без могућности да текст присваја друге карактеристике лирског и напушта чврсту наративну организацију. Проучавање литерарног поступка коришћењем Јакобсонове дефиниције поетске функције као основног полазишта (кроз указивање на то да *јројектџовање јринцијџа еквивалентџности са осе селекције у осу комбинације* код Киша превазилази уобичајену употребу лајтмотива у наративи) открива да је идејно полазиште есеја у сагласју са формализмом надахнутом књижевнокритичком праксом Тање Поповић. Тема руског формализма додатно се продубљује у раду Дуње Душанић, у коме се (поред излагања о потешкоћама прецизнијег одређивања елегије као књижевног жанра) истиче значај Тињановљевих идеја о књижевној еволуцији у раду Поповићеве, поготову у студији *Српска романијичарска јоема*, чија окосница јесте приказ историјске улоге поеме у деветнаестовековној смени епа романом. Дуња Душанић истиче да је професорка Поповић, на линији теоретичара жанра који полазе од хегелијанске идеје динамичности људске историје (и, унутар ње, динамичности књижевности), схватила да значај жанровских одређења није у генерисању „нових, мање или више произвољних таксономија, него у успостављању везе између разумевања књижевности и разумевања стварности“ (160).

Књижевнонаучни метод компаративне анализе у Зборнику често се остварује као сагледавање српских литерарних феномена кроз контекстуалну призму ширих, паневропских и светских идејних токова, што показује Кајоко Јамасаки у свом

испитивању релације између музичког дела *Круї* Дејана Деспића, јапанске вака поезије из Хеиан периода и антологије *Песме сјајној Јајана* Милоша Црњанског. Сагласно том приступу, Тихомир Брајовић, ослањајући се на опште ставове романтичарске песничке идеологије, оцртава парадоксалну фигуру анахорета на агори (алтернативу познатим формама романтичарског индивидуализма) посредством лирског субјекта из Његошевог *Пусишињака цейшињској*. Не оценивши дискрепанцу између наслова збирке и комунитарног карактера самих песама као неуспех у уметничкој интенцији Његошевог дебитантског дела, Брајовић налази тренутке у песниковим магистралним делима и кореспонденцији кроз које такође просијава симбиоза пустињачког етоса са непрекидном друштвеном партиципацијом, што ће, према аутору есеја, бити једна од главних карактеристика модерничког сензибилитета. Примерима из поезије Настасијевића, Раичковића и Попе, Брајовић потврђује изречени став. Сродним јукстапонирањем српског и глобалног контекста, Драгана Грбић у есеју „Просветитељски разговори с Богом и о Богу у српској литератури XVIII века“ поставља дијалог као основни метод и вишеструку тему, бавећи се упоредном анализом два текста која, иако временски и културолошки доста удаљена, жанровски могу да се одреде као *дијалози*: уџбеник из веронауке – *Мали катихизис* просветитеља Јована Рајића – и, за дидактичке потребе мултифункционално старогрчко дело *Икона*, у преводу Рајићевог ученика Дарвара на славеносрпски. Указавши на прагматички аспект жанра катихизиса – учење хришћанске догме – ауторка истиче и сврху која превазилази наставне употребе текста: припрему за интровертни *дијалог* са Богом као један вид самоусавршавања, што се може довести у везу са просветитељским пројектом самосвојне, заокружене индивидуе (иако ауторка признаје да се Кантовом филозофијом прослављена максима *Sapere aude!* неминовно мора сукобити са концептом верске догме).

Компаративне студије фокусиране искључиво на страна књижевна остварења доминирају у разнородној групи текстова *Дијалог култура / Култура дијалога*, као и у целини *Достојевски: њоводом њодземља*. Сегмент зборника посвећен *Зайисима из њодземља* сагледава овај роман Ф. М. Достојевског са становишта других литерарних традиција, али и других хуманистичких дисциплина: док Милена Ђорђијевић тражи спојнице између руског филозофског романа и *Серошонина* француског писца Мишела Уелбека, Јован Попов – узимајући у обзир психоаналитичка разматрања Фројда и Ериха Фрома – тумачи патолошке облике љубави у *Кројкој* и *Зайисима из њодземља* као садомазохистичке симбиотичке односе. Истовремено, додирујући тематизације патолошких аспеката човека из подземља и испитујући још једну француско-руску литерарну спону, Снежана Калинић узима метафорику нелагодне кажњеничке ћелије из романа *Паг* као основну карику своје студије, како би повезала антиутопијске дискурсе овог позног Камијевог дела са *Зайисима*, али и идентификовала апсурдни потенцијал нелагодне ћелије са сликом Сизифа из ране Камијеве есејистике, притом се ослањајући на – Винавером и Хармсом подстакнуто – одређење апсурда у формулацији Тање Поповић, који се ту схвата као недостатак „ситуационе, жанровске и/или семантичке равнотеже“ (191).

Скицирајући основни ритам књиге – непрекидну смену иманентних и упоредних анализа – послужили смо се тек трећином укупне грађе зборника, који садржи и многе друге атрактивне теме, као што су значај Бетовенове музике у Толстојевој *Кројцеровој сонати*, интервјуерска улога Милоша Црњанског и Лаканови погледи на *Анђијону*.

Од уводног (и за Зборник смисаодавног) текста Оливере Жижовић, организованог око концизног прегледа научне делатности Тање Поповић, до последњих радова који приказују плодносно размену књижевности са другим уметничким медијима,

зборник *Књижевности у дијалогу* (састављен уређивачком промишљу А. Марчетић, Д. Душанић, О. Жижовић и С. Калинић) представља питку обраду комплексних тема, која се постиже преламањем великих књижевнотеоријских наратива кроз прегледне, једним погледом обухватне компаратистичке минијатуре. Од метафорички прегнантног излагања Срђана Вучинића до атицистичког стила Јована Попова; од Којеновог развијеног сензибилитета за могуће претпоставке читаоца до темељитости Жанете Ђукић Перишић; чувајући позитивну хомогеност у јасноћи излагања од првог до последњег есеја, а истовремено постижући крајњу хетерогеност у предметима обраде, Зборник *Књижевности у дијалогу* повезује – у потрази за скривеним смислом – књижевне хоризонте источне и западне цивилизације.

Андрија Пешић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности
andrapes02@gmail.com

UDC 821.163.41.09(082)

82.09(082)

<https://orcid.org/0009-0003-6922-3464>

Примљен: 6. августа 2025. године

Прихваћен: 24. јуна 2026. године

ТАНГЕНТЕ НА КРУГОВЕ ЈЕЛЕНЕ МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

(*Мејаморфозе Милорада Павића*, Јелена Марићевић Балаћ, Нови Сад:
Матица српска, 2025, стр. 450)

Пулеовски конципирана монографија о делу Милорада Павића, која би се с правом могла окарактерисати и као „речник“ и као „упутство за употребу“ и као „енциклопедија“ његовог стваралаштва, чини још један немерљиво важан корак ка потпунијем читању Павићевог белетристичког опуса, не само прозног, већ интегралног – и поетског и прозног и драмског. Стога, уколико ауторка у одељку „У кругу нове рецепције“ обједињује приказе различитих зборника, студија и поткаста о делу Милорада Павића и самим тим мапира таласе његове рецепције, с правом се може тврдити да је њена књига *Мејаморфозе Милорада Павића* не талас, већ један прави сеизмографски удар у „отвореном мору“ читања Павићевих дела. Како ни поднаслов „Павићу, књига дубоке радости тумачења“ није тек пригодна парафраза, већ најтачнији опис ове капиталне студије, „радост тумачења“ открива се у усхићеној потреби Јелене Марићевић Балаћ да додатно протумачи оно што су претходни тумачи или она сама тек започели, непрестано домишљајући како то појединачна Павићева дела кореспондирају међу собом, а како у ширем контексту српске књижевности („У кругу писаца које је волео“), али и „у кругу филозофије“, „у филмском кругу“ и „у кругу породице“. Њена екстатична херменеутика права је павићевска кокреација и стога је тешко замислити позванијег и идеалнијег читаоца дела сада већ класика српске књижевности од Јелене Марићевић Балаћ. Пошто је њена задивљеност над текстом преносива, овај текст не претендује да

буде тек приказ, јер бољег сажетка од оног који сама нуди у „Закључку“ не може бити, већ покушај да се укаже на она места која су плодносна за даља истраживања. Тако се, надовезујући се на аналогију кругова, овим текстом желе повући тангенте које би у јединој тачки у којој додирују кружницу откриле најинспиративнија чворишта неприкосновене херменеутичке имажинације Јелене Марићевић Балаћ.

Централни круг монографије проистекао је из ауторкине докторске дисертације „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића“ одбрањене на Филозофском факултету у Новом Саду 2016. године. У готово десетогодишњем распону између одбране и објављивања, дисертација је доживела корениту метаморфозу. Поред тога што су јој придодати нови кругови настали као резултат континуираног читања Павића, и сама дисертација је стилски уобличена, на неким местима проширена, док је на другим скраћена. Као најобимнији, барокни слој призме кроз коју, као кроз Тезауров дурбин, ауторка сагледава Павића, уједно је и најбогатији изванредним увидима. Као једно од најупечатљивијих читања свакако се издваја раскринкавање карневалских метаморфоза романа *Хазарски речник* у романима *Друго тело* и *Кућија за писање*. Наиме, не доживљавају само јунаци своје метаморфозе, већ то чине и градови, редом Дубровник, Венеција и Котор. У богатој Павићевој географији ауторка студије уочава да се писац у бирању традиције „кретао јадранском и подунавском линијом културног наслеђа“. Осим тога што српски барок сагледава у оба своја облика, и у приморском и у подунавском, ауторка сугерише да је и простор Павићеве прозе, нашавши се на граници народа, склон етничким преображајима. На значај теме преласка из једне у другу нацију или конфесију Јелена Марићевић Балаћ указује на припрему приче „Живот и смрт Јоана Сирополуса“, препознавши у њој одређене аутобиографске карактеристике попут ауторове сведочења о присилном унијаћењу и поновном повратку у православље његове породице. У том кључу, Павићев избор топоса је такође преображавајући – он од периферије ствара центар културне историје српског народа. Његова књижевност би, дакле, симболички могла представљати повратак бивших српских градова у српску културу.

Друга тангента би такође додиривала целину „У кругу барока“ и тицала би се читања романа *Звездани њаци*. Ауторка веома исцрпно пописује оне елементе који своје порекло могу наћи у словенском бароку. Тако, позивајући се на Алу Татаренку, астролошку преокупацију романа везује за Гаврила Стефановића Венцловића. Алузије на „Смедеревску бугарштицу“ Јелена Марићевић Балаћ додатно осветљава у контексту дубровачке књижевности, подсећајући да су стихове бугарштица у своје мелодраме уносили Џиво Гундулић и Џоно Палмотић. Но, својим темељним и луцидним увидима ауторка инспирише на још једно промишљање барокног у *Звезданом њаци*, рецимо у контексту Калдеронове драме *Живот је сан*. Притом, треба напоменути да су потраге за компарацијама са страним књижевностима могуће искључиво због тога што је у обимној студији Јелена Марићевић Балаћ до најситнијих детаља осветлила бројна досад непротумачена места Павићевог опуса. Најочигледнија сличност огледала се у интересовању за астрологију. Док је Павићев роман конципиран као „астролошки водич за неупућене“, сама радња Калдеронове барокне драме почива на одгонетању судбине помоћу звезда краља Басилија. Уз то, сама природа сна коју Јелена Марићевић Балаћ открива у Павићевом укупном делу у својој основи може бити прочитана у релацији са барокним виђењем живота као сна. Росаурина љубав према Сехисмунду је довољан доказ да не сања и да је заиста жив. Бројним паровима Павићевих љубавника такав доказ је неопходан, али најчешће изостаје. Највећа сличност запажа се у последњем по-

глављу романа, посвећеном причи о Минотају и Дионисији који и ауторка монографије најдетаљније анализира. Уочавајући бројне митолошке црте, Јелена Марићевић Балаћ нуди могућност да се мит о Минотауру и лавиринту, присутан у оба дела, додатно протумачи. Свакако, још један важан аспект компарације може бити полна метаморфоза јунака. У свом првом сусрету са Сехисмундом Росаура је обучена у мушкарца, док се јунакиња романа *Звездани њлаци* после свог другог сна буди као мушкарац у знаку Јарца. Нека још један побројани куриозитет буде велика концентрација хиспанских топонима у Павићевом роману (Барселона, Екстремадура, као и сама Шпанија у којој су у употреби били „пистици“), као и то да се радња Калдеронове драме одиграва у словенској земљи, односно у Пољској.

Још једна тангента била би инспирисана лавиринтима. Осврћући се на књигу *Ошворени Лавиринти: Еко и Павић* Душана Живковића, Јелена Марићевић Балаћ запажа да њена трећа и четврта целина представљају „заправо појединачна, засебна поглавља о роману *Име руже*, тј. роману *Хазарски речник*, између којих нема компаративног дијалога, осим у неколико фуснота“. Са друге стране, приликом читања *Мејшморфоза Милорада Павића* отвара се могућност да се Еков роман *Баудолино* потпуније сагледа у односу са Павићевим стваралаштвом. Свакако, темељ таквог читања несумњиво јесте Живковићева књига, док су његови стубови различита поглавља студије Јелене Марићевић Балаћ. Једна линија истраживања могла би се кретати прецизно оцртаним линијама византизма у делу српског писца у поглављу „У кругу српске ренесансе“. Посве занимљив избор наслова овог поглавља условљен је самим оправдањем појма барока. Наиме, како ауторка објашњава на другом месту, „стереотип о томе да српска култура није имала ренесансу само је појачавао анимозитет према свему што би имало везе са српским бароком“. Поред тога што легитимише појам барока, њена студија позива и на поновно преиспитивање појма ренесансе указујући на то да се, укључујући се у византијску културну сферу, српска књижевност од својих почетака надовезала на непрекинуте токове античке традиције. Заједничка тема крсташких ратова повезала би не само роман *Баудолино* и Павићеву збирку прича *Коњи Свејој Марка*, већ у широј перспективи и Петровићев роман *Ојсага Цркве Свејој Сјаса*. Јелена Марићевић Балаћ свакако својом монографијом већ нуди скицу за детаљније компаративно читање Милорада Павића и Горана Петровића. Но, вреди напоменути и веома упечатљив осврт на „пресеке кругова“ Павића и Иве Андрића. Фокусирајући се на тематику болести код ова два писца, ауторка потцртава и значај фигура приповедача и слушаоца на којима почива и смисао Ековог романа. Јасно је, дакле, на основу два понуђена примера компаративног читања да ће се значај монографије *Мејшморфоза Милорада Павића* временом све више откривати и да ће она постати незаобилазна литература при сваком озбиљном поновном читању Павићевог дела. Разуме се, њен значај се не исцрпљује само у компаратистичким могућностима, иако би било неправедно не поменути још једно изразито јако место студије које представља упоредно читање Павића и Пекића.

Премда је првенствено усмерена на интерпретацију, Јелена Марићевић Балаћ се овом књигом додатно потврђује и као књижевни историчар. Поред тога, њено подробно истраживање обухвата и увиде у рукописе и машинописе, као и детаљну потрагу за Павићевим интервјуима који откривају бројне поетичке одлике, попут интересовања за тему однорађавања о којој је већ било речи. Ауторки је свакако најзначајнији разговор који је писац 1990. водио са Аном Шомло и који служи или као полазиште за нове интерпретације или као потенцијални оријентир да се тумачење креће у правом смеру. Но, поменимо и то да је у овој монографији посебно значајан и „пописивачки“ посао који ауторка предузима. Један пример

свакако би могао да буде указивање на значај мотива очију у *Хазарском речнику* за којим следи инвентар свих карактеризација јунака путем њихове боје, облика или, ређе, неке друге особине. Чак и када експлицитно не наводи резултате свог прављења инвентара, ауторка прецизношћу својих увида недвосмислено показује да је свако њено тумачење резултат поновљеног читања и дуготрајног процеса промишљања, мапирања и каталогизовања. Други пример, вишеструко користан, јесте табела у којој ауторка пописује све риме којима се Павић у својој поезији служи. Осим тога што јој оне помажу да реконструише стихове поеме „Прстен“, риме оригиналне Павићеве поезије могу бити и први корак при поновној критици Павићевих превода. То би била трећа тангента која се може додирнути са круговима Јелене Марићевић Балаћ.

Указујући на његове песничке преводе, понајвише Пушкина и Силија Придома, као и на оне из бурманске књижевности, ауторка осветљава најмање истражену област књижевног интересовања Милорада Павића. Поред тога, ауторка сугерише и то да су бројни Павићеви преводи још увек непознати, јер их за време најинтензивнијег преводилачког рада за потребе емисије „Десет минута лирике“ није објављивао. Инвентар рима који је Јелена Марићевић Балаћ саставила представља већ припремљени први корак ка систематичнијим традуктолошким истраживањима Милорада Павића. Рецимо, превод стихова Придомове песме „Очи“ коју цитира на почетку поглавља „У кругу филозофије“ рачуна са римом знак – мрак, која је присутна још у Павићевој збирци *Месечев камен* у песми „Стихире“ из циклуса „Служба Рељи Крилатици“ коју ауторка монографије веома вешто и марљиво тумачи. Са друге стране, у француском оригиналу у истој строфи римоване су речи *nombre* и *ombre*. Било би занимљиво испитати у којој мери Павићева оригинална поезија, метри којима се служи, повлашћене стилске фигуре и риме, имају одјека у његовим преводима, а у којој мери су његови преводи утицали на његову оригиналну поезију. Књига *Мејаморфозе Милорада Павића* пружа и несамерљив допринос овим и сличним питањима. Не треба пренебрегнути и значај ликова који се баве превођењем или служе страним језицима у Павићевом опусу. Оригинале хазарске молитве, а ауторка у једном од својих бритких увида закључује да је *Хазарски речник* „заправо био зборник изгубљених песама“, преведене су на друге језике и самим тим изгубиле су бројне своје хазарске одлике. Такође, поглавље „Париз у Београду“ мапира значај француске културе и језика, док се будућа истраживања свакако могу усмерити и на руску, немачку или грчку културу, између осталих.

У овом тексту поменуто је свега неколико места која Јелена Марићевић Балаћ тек узгред помиње и указано је на њихов немали потенцијал за даља истраживања бројних грана Павићевог књижевног деловања. На крају, треба поновити и потцртати то да је монографија *Мејаморфозе Милорада Павића* примарно усмерена на интерпретацију о којој готово да није било речи. Као пример креативног читања и интерпретације Павићевог дела нека буде поменуто тек развијено тумачење принцезе Атех из *Хазарског речника* као сирене. Бројна су и друга места на којима ауторка веома прецизним и разумљивим језиком представља сложена и веома оригинална тумачења која се читаоцу њене књиге представљају као очигледна и недвосмислено тачна. Њен песнички и научни сензибилитет близак је Павићевом, те се и у њеном научном стилу могу препознати и ритмичност и метафоричност. Снажно је запажање да је Павићева прича „Кап херувимске крви“ можда чак „белетризовани приказ романа *Кай џиански крви*“ Милоша Црњанског. Тако се и монографија Јелене Марићевић Балаћ донекле може назвати белетризованом интерпретацијом целокупног Павићевог опуса. Управо због тога њен стил и њени увиди

заводе читаоца да настави са метаморфозама како је то овим текстом и учињено. Но, иза усхићеног писања заиста стоји „дубока радост читања“ због које читалац, као Архимед, непрестано у себи узвикује „Еурека“, а због које ауторка, такође као Архимед, децидирано узвикује – „Не дирајте ми кругове!“

Мр Лазар М. Букумировић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Центар за интердисциплинарна истраживања
и развој истраживања
Истраживач приправник
aurelijano@uns.ac.rs

UDC 821.163.41.09 Pavić M.
<https://orcid.org/0009-0009-0394-1838>
Примљен: 16. марта 2026. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

ПАРАДОКСАЛНИ ЧОВЕК Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ

(Јован Попов, *Горди и њонизни: парадоксалисти Фјодора Достојевског*,
Београд: Српска књижевна задруга, 2024)

Студија Јована Попова *Горди и њонизни* драгоцен је допринос не само српској науци о књижевности већ и књижевној и културној мисли у целини. Увиде у психологију јунака великог руског писца ова књига нам представља ненаметљиво, захваљујући свом занимљивом и луцидном приповедном тону. Јован Попов, редовни професор на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, проучава стваралаштво Ф. М. Достојевског са изузетном прецизношћу, улазећи у суптилне детаље, истовремено обухватајући најважније увиде својих претходника. Такав приступ неће читаоцу ускратити простор за властита промишљања, али га са друге стране неће ни оставити у недоумици кад је реч о историјским и теоријским чињеницама. Објављена 2024. године, у оквиру 116. кола Српске књижевне задруге, књига *Горди и њонизни* отвара врата различитим читањима Достојевског, а овај специфичан и оригиналан приступ великом писцу донео је аутору награду „Никола Милошевић“. Поднасловом „Парадоксалисти Фјодора Достојевског“ који стоји као смерница тока истраживања, Јован Попов упућује на то да ће тема његове студије бити јунаци са наизглед противречним, а заправо психолошки врло сложеним људским особинама. Гордост и понизност као неодвојиве црте јунака, али и уопште стања која често воде у патолошке поремећаје, показале се као добре полазне тачке за понирање у унутрашњи свет парадоксалиста руског писца, али и шире, у пишчеву поетику, као и у неке моменте приватног живота Достојевског. Видећемо и на који начин такви карактери обликују радњу, као и колико је њихова судбина одређена управо овим особинама.

Аутор је многобројне парадоксалисте Достојевског поделио у три групе, имајући у виду главне црте њихових личности, као и улоге које су им додељене. Тако, у првом делу књиге читамо о слугама, као и о њиховом односу са господарима, од-

носу који се у руској књижевности мењао пратећи историјске и друштвене промене. Лакрдијаши, који су присутни не само као главни или споредни јунаци романа Достојевског, већ као њихова поетичка константа, анализирани су уз осврте на најрелевантније студије научника који су се бавили овом темом, а пре свега на Михаила Бахтина. Еротичари који обухватају широку плејаду ликова са сличним и различитим, некад и амбивалентним односима према љубави и еросу, трећа су група анализираних личности, а аутор им је посветио највећи део своје књиге. Три поменута поглавља, „Слуге“, „Лакрдијаши“, „Еротичари“, повезана су тако да се међусобно допуњују и преплићу у заокружену целину, нудећи прецизну анализу постављеног предмета изучавања са којим се упознајемо у уводу књиге. Са друге стране, синтеза свега изложеног дата је на крају, у поглављу које носи наслов „Уместо епилога: О чему сањаре смешни људи?“, у којем се аутор није одлучио за пуко сумирање својих закључака, већ је читалац награђен додатним промишљањем о још једној врсти јунака којом управљају гордост и понизност. Увод у којем почиње прича о парадоксалистима: „Гордост и понизност: парадоксални амалгам Фјодора Достојевског“ износи нам основне теме и преокупације аутора, као и образложење оног што је желео да исприча о романима и приповеткама Достојевског, а што је до сада било скрајнуто или занемарено. Наслов књиге, појашњава Јован Попов, не подразумева антитезу између гордых и понизних типова јунака, већ супротстављеност тих људских особина унутар јунака, „иманентну контрадикторност њихове психолошке структуре“ (14). Оно што се намеће као додатно питање у анализи гордых и понизних јесте питање присуства, или одсуства достојанства и достојанствености у понашању код јунака Достојевског. Такође, разлика која се не сме превидети у психолошким мотивацијама јунака јесте она између понижених и понизних. Аутор цитира Андре Жида и његово разликовање појмова „понизности“ и „понижења“: „Понизност отвара врата раја; понижење врата пакла“ (19). Колико је уверљиво Достојевски створио свој „парадоксални амалгам“, знају његови читаоци, али Јован Попов пише о томе како је он настао. Низ ових са једне стране тешких, а са друге упечатљивих, извандредних јунака Достојевског наводи читаоца у најмрачније тунеле психе, али нам аутор ове књиге постепено расветљава пут, започињући своју причу анализом ликова слугу.

Мотив односа господара и слуге мењао се кроз историју књижевности, али је задржао свој значај кад је реч о конституисању жанра и наратије у делу. У Гогољевим *Мртвим душама* Павел Иванович Чичиков, кочијаша Селифана и лакеја Петрушку види као део своје имовине, они су кметови који беспоговорно служе господару. Једини тренуци када их Чичиков види као личности јесу они када примећује шта му код њих смета: лош задах и глупост. Пасивност слугу у овом односу је очигледна, али уочава се и Гогољево настојање да објасни зашто код нижих слојева у Русији не постоји свест или критички суд. Петрушка воли да чита, али он у томе не види суштинску вредност, свеједно му је каква је садржина књиге. Овај пар Гогољевих слуга Јован Попов назива „старовремским“ типом, који проналазимо и код Достојевског. У другом по реду написаном роману Достојевског, у *Двојнику* из 1846. године, лакеј Јакова Петровића Гољаткина такође се зове Петрушка, али се овај по нечему ипак разликује од Гогољевог јунака. Његово произвођење у лакеја довело је и до промене у личности: нелојалност господару и достојанствено држање, иако комично, води у значајну промену односа. Аутор закључује да долази до инверзије у психолошком смислу, односно да слуга и господар замењују позиције. Донедавна пасивност која је била подразумевана, чак иманентна карактерима слугу, преобразила се у жељу за моћи, агресију прикривену ласкањем и притворним понашањем. У *Обломову* Ивана Гончарова Захар Трофимич је слуга који је привржен свом господару, његова верност је неупитна, иако се често деси да га слаже или да га поткрада. У

племићкој породици служио је и претходној генерацији, па се у његовом лику препознаје човек на прелазу двеју епоха, који не припада ниједној. Анализу старовремених слугу аутор заокружује примером из романа *Село Сѣйчанчиково и његови житељи*, који је Достојевски написао пред укидање кметства у Русији. Стари Гаврила Игнатљевич и млади Фалалей још увек су свесни свог подређеног положаја, али Гаврила због искуства и лукавости успева да парира наметнутом господару и узурпатору Фоми Фомичу. Буђење самосвести представља прекретницу у ликовима слугу који код Достојевског постају горди. Слуга Аполон из *Зайиса из јодземља* нарцисоидан је и сујетан, писац то наговештава специфичним одабиром његовог имена, он је пример парадоксалисте. У њему се срећу гордост као психолошка мотивација лика и положај лакеја који га, у материјалном смислу, задржава на дну социјалне лествице. Он јесте слободан човек, па је однос човека из подземља и Аполона прикладније посматрати као однос послодавца и запосленог. До потпуног преображаја и кулминације у развоју карактера слугу долази у *Браћи Карамазовима*: од претежно пасивног статуса који заузимају у романима из средине XIX века, ликови слугу сада постају део динамичких заплета који су покретачи радње. Идеју да је слобода заправо неподношљиви терет са којим човек не може да се избори, Достојевски је изложио у „Легенди о Великом инквизитору“, што је важно питање и за анализу лика слуге Павела Фјодоровича Смердјакова. У криминалистичком току романа *Браћа Карамазови* Попов у непризнатом сину старог Карамазова препознаје архетип батлера убице који најчешће срећемо у енглеској књижевности. Смердјаков је тамна половина Ивана Карамазова, његов пар и двојник, у којем је видљив изостанак оне хришћанске љубави, љубави као принципа, у чему видимо и извор мотивације за убиство оца. Као син-лакеј, Павел Смердјаков јесте наследник свих поменутих слугу Достојевског, при чему филозофско образложење развоја посматраног односа аутор налази у шестој књизи романа, под насловом „Руски монах“, која је у ствари житије старца Зосиме. Зосимин старији брат Маркел пред смрт изговара речи које ће монах касније препознати као своју идеју водиљу: „није могуће да не буде господара и слугу, али нека и ја будем слуга мојих слугу, какви су они мени“ (91). Иако утопијска, оваква визија била је донекле блиска и Достојевском, да би је неколико деценија касније потпуно искривила револуција. Иако ће револуција донети изједначавање сталешких разлика, господари и слуге неће сићи са историјске позорнице. О карневалској инверзији улога код Достојевског Јован Попов пише у наредном поглављу посвећеном лакрдијашима.

Да би читаоца припремио за детаљно проучавање лакрдијаша, Попов се осврнуо на Михаила Бахтина, на његову студију о карневализацији, као и на критику коју је Рене Велек упутио Бахтину поводом овог појма. Оно што аутор издваја као значајно за своју анализу је карневалско осећање света, односно карневалски фолклор који одређује жанровске одлике у књижевним делима. Елементи карневалског присутни су код Достојевског у изопаченом облику, са демонским цртама и мрачним ликовима у којима се разоткривају људске страсти и нагони. Како је та традиција пронашла свој пут до Достојевског, или, где су претходници његових лакрдијаша, видимо у неколико тачака. Утицај народног стваралашта са пародијском и грубом нијансом у језику, демократизација књижевности у XVII веку, када народна сатира за свог јунака узима обичног човека, затим хуманистичко саосећање са „пониженим и увређеним“, дрскост, домишљатост, речитост ликова – то су чињенице које се могу означити као могући извор за настанак смелих лакрдијаша руског писца. Почевши од пропалог чиновника Захара Покровског из *Бедних људи* па све до „правог подлаца“ Јевграфа Ларионовича Жежевикина из *Села Сѣйчанчикова* упознајемо се са људским карикатурама, комичним ликовима који често имају трагичну судбину. Много већа индивидуализација таквих јунака среће се у *Зло-*

чину и казни, *Идиоту*, *Злим дусима* и *Браћи Крамазовима*, и њих аутор распоређује у *шрајичне*, *обесне* и *демонске лакрдијаше* у зависности од тога која је особина – понизност, пониженост, гордост – најдоминантнија у карактеризацији. Бедни живот Семјона Мармеладова сврстава га у трагичне лакрдијаше, он је понижен али истовремено понизан, његова патетична жеља за патњом помешана је са лакрдијашком иронијом. Обест, расипништво и блудничење одводе „принца Харија“ до гадних престапа који превазилазе границе морала и који Николају Ставрогину одузимају достојанство. То што се налази дубоко скривено у његовој личности – немирна савест – води ка нихилистичком аутодеструктивном понашању у виду циничних и лакоислених испада. Ликови Ставрогина, и његовог пародичног двојника Петра Верховенског, степеница су ка правим демонским лакрдијашима. „Краљевску лакрдијашку фигуру“ аутор види у Фјодору Павловичу Карамазову, гордом бестиднику који надмашује све лакрдијаше Достојевског. Сладострашће и морално лицемерство, и пркос који избија испод лажне сентименталности, квалификују Карамазова за улогу „ђаволовог шегрта“ коју му аутор додељује. После демонског лакрдијаша, излазак на сцену правог ђавола у привиђењу Ивана Карамазова чини се као логична последица. Слаткоречива утвара која опседа Ивана је кулминација гордости, опсена у којој Достојевски показује ко је човекобог. Парафразирајући Теренцијеву изреку, он назначавача колико је близак људима који забораве на „племенитост урођених осећања“: „Сатана *sum et nihil humanum a me alienum puto*“. О томе колико су лакрдијашке фигуре важне за уметнички свет Достојевског, Попов закључује на неколико планова: у нарави су „фактор дијалогичности“, у општој атмосфери „уносе хуморну ноту и то у великом распону“, док у семантичком пољу саопштавају „ставове и погледе који су блиски пишчевим“.

О каквој и којој љубави говори Достојевски у својим делима, аутор објашњава у поглављу посвећеном јунацима еротичарима. Три различита вида љубави, у познатој хијерархији *ерос-филија-агапе*, код Достојевског су измешани, и у њима се преплићу гордост и понизност. Попов наглашава да ће се са читаоцем „спустити у приземље човековог емоционалног живота, тамо где царују дионизијска стихија и (само)разорне страсти“ (223), јер су парадоксалисти Достојевског јунаци који и „воле“ парадоксално. Њихова настраност и патологија очигледна је у појавама које описује Попов – у фетишизму, мазохизму и садизму – које се испољавају и бивају испреплетане у садомазохистичким односима између ликова, или превазилазе сексуалну мотивацију и прерастају у морални мазохизам. У оквиру патолошких варијанти љубави, аутор се бави и донжуанизмом, разматрајући природу заводника какви су кнез Валковски, Свидригајлов и Ставрогин, и тражећи у њима црте које припадају лику најпознатијег заводника. Док је код кнеза у питању дегенерисано модерно донжуанство којем недостаје митска подлога, анализа Свидригајловљевог позиције у овом контексту је занимљива и открива неке до сада занемарене аспекте. У мучном односу Свидригајлова и Дуње, заводник је тај који признаје сопствени пораз када схвата да никада неће моћи да освоји Дуњино срце. Та спознаја одвешће га у смрт, што наводи на закључак да његов карактер ипак није до краја могао да издржи потпуно одсуство љубави. Износећи Фројдове хипотезе и критички се односећи према њима, аутор се дотакао и теме хомосексуалности, везујући их пре свега за претпоставке о приватном животу писца, а потом дајући примере јунака код којих се, са већом или мањом сигурношћу, може говорити о хомосексуалности. Кад је реч о психопатолошким љубавима еротичара Достојевског читалац уз помоћ аутора закључује да су оне лишене достојанствених и племенитости, због чега су и присутне код јунака – парадоксалиста.

У роману *Злочин и казна*, говорећи о беди, Семјон Мармеладов спомиње нешто што је у свакодневном животу парадоксалног човека Ф. М. Достојевског сасвим

страно: „Али беда, поштовани господине, беда је – порок. У сиротињи човек још може сачувати племенитост урођених осећања, а у беди нико и никада“. То „благородство врожденных чувств“ аутор издваја као „способност да се удари судбине поднесу са стоичким миром, а да се пред страстима не поклекне макар колико силне и разорне оне биле, да се по цену највећих одрицања, па и живота самог, не падне у стање недостойно човека“ (136), и закључује да је управо та врста достојанства оно што Достојевски ускраћује својим гордим и понизним јунацима.

Монографија Јована Попова *Горди и њонизни: Парадоксалисти Фјодора Достојевског* успела је да обухвати велики део опуса Достојевског, да опише, објасни и разврста портрете његових јунака – парадоксалиста, као и да читаоцима предочи најзачајније увиде из релевантне литературе. Одабир дела о којима аутор пише одређен је предметом истраживања, а не популарношћу или утицајем књижевног дела, па ће се читалац упознати и са неким мање познатим романима и приповеткама Достојевског. Тамо где је то било потребно, аутор се осврнуо на генезу књижевне традиције која је водила до Достојевског, на друштвено-историјске чињенице које су битно обликовале радњу и ликове романа, на истраживања људске подсвести и психолошких мотивација. Ипак, као њену изузетну вредност, издвајамо то што ће нас она подсетити колико је Достојевски велики писац и вратити нас читању његових књига.

Марија Б. Бурић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Мастер академске студије
masaadjuric@gmail.com

UDC 821.161.1.09 Dostoevskij F. M.
<https://orcid.org/0009-0000-6605-6339>
Примљен: 10. јануара 2026. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

КАФКИНО ДЕЛО КРОЗ ПРИЗМУ ХУМОРА

(Вук Петровић, *Поеџика хумора код Кафке*, Београд: Задужбина Андрејевић, стр. 406)

Ванредни професор на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду Вук Петровић дао је изузетан допринос разумевању књижевног дела Франца Кафке опсежном, методолошки утемељеном и филолошки кохерентном, а нада све меродавном и убедљиво аргументованом интерпретацијом одабраних прозних остварења овог надахњујућег писца.

Након краћих уводних поглавља која чине резимеи на српском, енглеском и немачком језику (*Сажеџак*, *Abstract*, *Zusammenfassung*, стр. 7–13), Петровић пружа детаљан увид у методолошки поступак који је применио у својој студији (*Принципи њоеџске фиџурације. Хумор*, стр. 13–47). Затим приступа Кафкиној уметничкој преради параболе на примерима одабраних текстова (*Кафкина хуморна фиџурација њараболе* (*О њараболама*, *Градски њрб*, *При њрадњи кинеској зида*), стр. 47–117), те се надаље на темељу хуморног поступка бави тумачењем одабраних Кафкиних оства-

рења (*Хиџонски хумор: Замак*, стр. 117–243; *Хумор, парабола, закон: Процес*, стр. 243–331; *Жртва, сјасење, уметности (Ловац Грахус, Укршћане, У кажњеничкој колонији*, стр. 331–354; *Трансцендентални јаз између уметности и живописа: Уметник у његовом раду*, стр. 354–373), док завршни део његове студије чине поглавља *Напомене* (стр. 373–395), *Списак коришћене литературе* (стр. 395–400) и *Појмовор*, који је написао Јосип Бабић (стр. 400–402).

Петровићев методолошки поступак заснива се на аналитичком разумевању доминантних принципа поетске фигурације примењених у Кафкиним текстовима, а реч је, према његовом увиду, о патосу, иронији, симболу, параболу, миту и особито хумору – кључном херменеутичком начелу којим он приступа Кафкином делу. Хумор овде није ограничен устаљеним конотацијама које се тичу упућивања на смех, исмевање или ружење (што би, како напомиње аутор, одвело ка сарказму), већ му се приписује обликотворно естетско значење и функција који могу али не морају имати везе са осталим значењима која се са дотичним појмом доводе у везу (као, на пример, изворно значење латинске речи које се тиче склада или несклада телесних течности у организму човека). Упрошћено говорећи, хумор је песнички поступак којим литерарни уметник преобликује и изражава дубоки јаз, несклад, несразмеру или друкчије окарактерисан вид неподударања овоземаљске егзистенције и идеалне оностраности. Петровић посматра хумор као „доминантан поетски принцип Кафкиног текста” који се „остварује деформацијом параболничког идеала”, те у коначном исходу показује да нема „присуства метафизичке истине на земљи” (стр. 7; 36–47). За разлику од великог дела прозних остварења светске књижевности, која су првенствено усмерена на миметичко дочаравање стварности, Кафкини текстови, сматра Петровић, функционишу према поетским принципима којима се обликују и преобликују устаљене литерарне традиције на основу пишчевог комплексног духовног доживљаја света и човековог места у свету. Петровић притом прави битну разлику између суштински поетски конципиране прозе, каква је Кафкина, и оне до крајности миметичке, коју он означава синтагмом „флореровски натурализам” (стр. 21).

Узимајући у обзир биографске детерминанте Кафкине позиције, те специфичну формалну стилизованост његовог књижевног израза, Петровић истиче да су „јудаистичка и романтично-идеалистичка традиција” – којима су својствене „старозаветна параболанизација и романтична симболика” као „највише могућности фигурације” – кључне за Кафкин литерарно-естетски поступак у целини. Уграђене у Кафкино дело, обе ове традиције садрже две суштинске компоненте: херменеутичку и естетску, односно начелну интенцију за идеалним разумевањем „метафизичке суштине” и поетско дочаравање тог разумевања (стр. 47–50). Формална аналогичност са Кафкиним текстовима која је овде посредни таче се, како је наглашено, превасходно саме поетизације као вида конкретног уметничког представљања. Садржински, Петровић препознаје да је „трансцендентални јаз” између овоземаљског човека и оностране апсолутности „средњих проблема у Кафкином делу”, који се код овог писца поетски најупечатљивије литераризује посредством хумора (стр. 61).

На примерима одабраних Кафкиних кратких прича и романа приказује Петровић дотичну хуморну литераризацију назначеног проблема, која начелно функциониса према конкретно утврђеном следу: „најпре се ствара логичка, стилска и изражајна или фабуларна пукотина, а затим се екстензивно разрађује њена нутрина која само повећава удаљеност од полазног и разореног смисла” (стр. 83). Петровића најпре занима Кафкино хуморно преобликовање параболу, коју у духу романтике он посматра као симболичког посредника између иманентног и трансцендентног. У причи *Градски гроб*, где је у приповедном фокусу прерада мита о вавилонској кули, хуморизацијом је постигнуто садржинско изокретање библијски „теоцентричне” суштине овог мита у антропоцентричну, која изворну сакралност старозаветне

приповести перманентно десакрализује чинећи да – у кафкијанском маниру – коначни смисао константно измиче. Ова десакрализујућа антропоцентричност најављена је у поменутој причи већ уводном реченицом, која „уклања сваку позадинску околност као неважну” (стр. 83), те конструише свет који је у потпуности лишен вишег (идеалног) смисла, односно који је деидеализован.

Симболички смисао иманентно материјалног света, начелно узев, представља тематску целину приче *При изградњи кинеској зида*. Приповедни глас у њој је херменеутички усмерен, будући да приповедач-хроничар „настоји да разуме капацитете света, а не само да их опише”. Загледан у зид који „није повезано изграђен”, а који он перципира као „чулни одсјај метафизичке истине”, приповедач не стиже до коначне, осмишљавајуће истине, већ, следећи логику разума, бива заплетен „у апсурдним и парадоксалним закључцима” (стр. 93–94). Сходно наведеноме, поступком хумора у овој причи „космичка лепота духовног смисла” бива трансформисана „у хаос света чија је најдубља природа апсурд као уметничко изобраење бесмисла или одсутног смисла” (стр. 93).

Након што је у конкретно одређеним интерпретативним оквирима темељно испитао Кафкину песничку прераду параболе, Петровић усмерава пажњу на роман *Замак*, који је за њега „једна од врхунских тачака Кафкине и, уопште, двадесетовековне књижевности” (стр. 117). Дотичну оцену поткрепљује тврђењем да поменуто дело представља не само један од врхунаца Кафкиног естетског универзума, већ и својеврстан фантазијски хронотоп, односно бахтиновски схваћену „уметнички мотивисану синтезу просторних и временских дејстава” (стр. 119). Следствено овом схватању, Петровић проматра *Замак* као естетски аутономно и самоодрживо дело чије појединачне кључне сегменте подробно анализира у оквиру поетске хуморизације, а конкретно зарад одговора на нека од следећих кључних питања: „каква је спрега између физичких и идеалних домета текстуалног света која стабилизује његова форма?” (стр. 118), „какав је [...] систем мера земљомера и његовог света, и каква је природа његове релације према неприступачним закономерностима новог света?”, „из чега се састоји прошлост земљомеровог напуштеног живота?” (стр. 121), „како је поетизована топка *Замка*?” (стр. 139) и друга. Трагајући за одговорима на ова питања, Петровић се учестало враћа поступку хуморизације како би испитао и изнова потврдио своју темељну интерпретативну тезу, која је јасно изложена на почетку његове студије. При томе он истиче веома важну естетску чињеницу, а то је да је у својој складној заокружености *Замак* идеалан крајњи исход фантазијске потенције уметника, и то не само у смислу субјективног капацитета за уметничко стварање, већ као фантазијски функционалан свет по себи. То значи, како објашњава Петровић, да ово дело самостално успоставља значењске координате на темељу иманентних закона самог текста, те да значења која из њега производе не само да пробијају оквире формалне протежности текста, већ и оне реалне људске емпирије. Сходно томе, подупирућа логика *Замка* измиче уобичајеној логици материјалног света и, као таква, она је специфично кафкијанска. У овоме је једна од важнијих особености поетског квалитета Кафкине естетске хуморизације примењене на ово дело.

Хумор, параболу и закон одређује Петровић као стожерне елементе романа *Процес*. Они су смисаоно уткани у ово дело тако да чине једну кохезивну семантичку целину. У дотичној повезаности сагледава и тумачи Петровић ово чувено Кафкино дело у коме препознаје закон као трансцендентну метафизичку истину која се параболнично назире у – субјективно посматрано из перспективе протагонисте – нелогичној, бесмисленој и крајње апсурдној механици света приказаног у роману. Закон је ту предочен као „ентелехија свег збивања”. Недодирљив у својој метафизичности, он је егзистенцијално наговештен параболом о сељаку пред вратима закона. Главни ток збивања, међутим, дат је кроз интерпретативну призму

јунака, „који последицу (процес над окривљеним) узалудно конструише као узрок (кривицу), при чему се истински узрок превиија, а архе истине се замењује материјалном стварношћу” (стр. 244). Управо у овом уобличавању „смисаоног следа процеса” на темељу немогућности да се прави смисао наслути препознаје Петровић хумор као средишњи принцип тако обликованог текста. Он овде функционише на два нивоа: „најпре се духовни извор смисла превиија и заобилази”, а с друге стране, идеални смисао је „означен превасходно кроз своје одсуство из света чију алогичност уобличава Јозефова свест, те кроз духовну оскудност реалног поретка као празнину наспрам идеала”. Или, другачије речено, вредност људског живота мери се и у односу на апсолутни смисао, а егзистенцијална тривијалност подстиче кривицу појединца који не разабера разлику између прозаичности своје иманентне реалности и трансцендентног смисла. У оквиру тога, „хумором се фигурише одјекивање апсолутног смисла закона у прозној егзистенцији” (стр. 244, 245).

Последње поглавље херменеутичког дела студије посвећује Петровић приповеци *Уметник у гладовању*. Овде он показује да се специфичност Кафкиног стваралаштва остварује у поетској преради романтично-идеалистичке традиције, што, према његовој оцени, чини језгро списатељског генија овог писца (стр. 354). У ту сврху, аутор најпре прецизира суштину романтичне уметности која се, упрошћено говорећи, своди на рекреацију трансцендентног идеала снагом саме уметности, чиме се „успоставља симболичка спрега између човека и вечности”. Дотична спрега се код Кафке губи, те уметник настоји да путем стваралаштва „надрасте своју прикованост за тварно тле пропадљивог” и да се на тај начин „измести у сферу чистог духа” (стр. 355). Немогућност успостављања симболичке спреге, која би вечити идеал трансценденције уприсутнила у тренутној егзистенцији – одређује Петровић у крајњој линији као јаз између човека и живота, уметности и идеала у кафкијанској слици света, док хуморизација представља уметничку обраду ових процепа. С обзиром на непремостивост овог „трансценденталног јаза”, како га Петровић назива, преостаје још питање – да ли и како Кафка, посредством свог уметника у гладовању, постиже поменуто „измештање уметности у сферу чистог духа”? Својим испосничким подвигом настоји уметник да надвлада егзистенцијална ограничења зарад чистог духа. Управо је сам чин овде од средишњег значаја, односно напор који осведочава телесну и духовну напругнутост, чиме романтично задобијање духовно идеалног посредством конкретно чулног – бива преобликовано пуком телесношћу која дотични идеал не досеже, већ га напосто симулира (стр. 358–359). Кафкијанском хуморизацијом овде се изнова указује на трансцендентални јаз, будући да је уметник само гладовање претворио у уметност која, мада субјективно устремљена ван прозних ограничења стварности, ипак остаје заточена унутар телесног карактера тих ограничења (стр. 365–367). На тај начин постигнута је хуморна фигурација не само одсуства трансцендентног из сфере егзистенцијалне иманентности већ и уопште суштинске неусклађености материјалног и идеалног, пролазног и непролазног, временског и вечног, што је Петровић у својој монографији о *Поетици хумора код Кафке* уверљиво приказао.

Др Вегран М. Цвијановић
Универзитет Сингидунум, Београд
vcvijanovic@singidunum.ac.rs

UDC 821.112.2(436).09 Kafka F.
<https://orcid.org/0000-0002-8637-3021>
Примљен: 5. јуна 2026. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

О ЈЕЗИКУ И МЕХАНИЗМИМА КОМИЧКОГ У РУСКОЈ ПОЕЗИЈИ НА ДРУШТВЕНИМ МРЕЖАМА

(М. Л. Ковшова и М. А. Кронгауз, *Смех не без причины. Язык и механизмы комического в новых жанрах интернет-поэзии*, Москва: Дискурс, 2024, 208 стр.)

1. У србистици лингвистичко истраживање књижевног дискурса на интернету још увек није узело маха. Због тога сматрамо корисним да српској филолошкој средини представимо монографију која се бави једним поетским жанром на грађи руског језика, намењену, по речима аутора, лингвистима, филолозима и љубитељима интернет-поезије (стр. 10). Реч је о студији посвећеној језику и механизмима комичког у новим жанровима ове поезије. Књига је настала у коауторству Марије Лавовне Ковшове, главног научног сарадника Института за лингвистику РАН, и Максима Анисимовича Кронгауза, професора Националног истраживачког универзитета „Виша школа економике“ и Руског државног универзитета.

Уз анализу, структурисану у четири поглавља са укупно петнаест текстова, монографија садржи још четири дела: *Предисловие* (стр. 7–10), *Заключение* (стр. 185–190), *Литература* (стр. 191–196) и *Алфавитный указатель стихов* (стр. 197–207).

Поред научне вредности, озбиљности монографије доприноси и њена техничка опремљеност, оличена, између осталог, у бројним аутентичним илустрацијама којима су пропраћени анализирани стихови. Предговор садржи библиографију радова на основу којих је ово дело настало, али и податке о појединачном уделу у истраживању, што сведочи о интелектуалном поштењу аутора. Читалац се тако може обавестити да је монографској појави претходило 6 штампаних научних радова, од којих је 3 настало из пера М. Ковшове и 3 из пера њеног колеге, те да је у књизи М. Ковшова аутор другог поглавља и првог текста четвртог поглавља (укупно 6 текстова), а М. Кронгауз првог и трећег поглавља и другог текста четвртог поглавља (укупно 9 текстова), док заслуге у редиговању припадају обома.

2. Поглавља носе називе: *Малые жанры сетевой поэзии: история, определение, особенности* (стр. 11–42), *Язык и комизм стихов* (стр. 43–112), *Механизмы порождения юмора в порошках* (стр. 113–146) и *Прецедентные имена и стереотипы* (стр. 147–184).

2.1. Прво поглавље чине текстови: *История возникновения малых жанров сетевой поэзии* (стр. 13–22), *«Поэторий» как архив сетевой поэзии* (стр. 22–26), *Основные жанры стихов* (стр. 27–30), *Характерные особенности стихов и типичные черты текста в интернете* (стр. 31–36) и *Краткий обзор научных исследований сетевой поэзии* (стр. 37–42).

Како каже М. Кронгауз, развитак интернета допринео је појави и распрострањености нових књижевних жанрова међу којима се на сајту *Поэторий*, због популарности и формалне изразитости, издвајају поетске форме *пирожки* и *порошки*, док у остале спадају *депрессяшки*, па *экспромты*, затим *две девяти* и, као најмање заступљени, *артишоки*. Ван тог сајта на интернету се може наћи још много других одговарајућих микропоетских врста, које чине: *маяки*, *филашки*, *лялики*, *магадашки*, *уходишки*, *пролега* („пирожки про Олега“), *про Басё и Кисё*. За њих се, као и за друге кратке поетске жанрове у које спадају дистиси и четворостиси (катрени), често употребљава фамилијарни назив *стишки* („песмице“). Наведену реч аутор користи и као незванични општи термин за сву микропоезију.

Поезију под називом *стишки*, заступљену на друштвеним мрежама, ствара колективни аутор, а чита исто такав реципијент. Она спада, с једне стране, у фолклор

(његове мале жанрове), а с друге – у индивидуално књижевно стваралаштво (стиховну пародију, бурлеску). Будући да представља наставак смеховне линије у руској ауторској поезији и руском фолклору, овом типу поезије својствени су комика, збијање шала, вербална агресија, све у циљу изношења мишљења о животним збивањима и смеховним описом ублажавања драме и трагедије свакодневице. Пошто настају из жеље да се прикаже трагикомедија свакодневице и у шаљивој форми представи обична философија „малог човека“, „песмице“ се одликују и „повишеним друштвеним звучањем“. Поетски јунак може бити свако – обичан човек (неки Олег, Кузмич) или позната личност (нпр. сликар Иван Ајвазовски). По мишљењу аутора *стишки* се у извесном смислу могу сматрати типичним интернет-текстовима, чије су основне карактеристике анонимност, разговорност и одступање од правописа, што подразумева сажетост, комику, присуство игре (између осталог, језичке) и супротстављеност (*конфликтность*). Код „песмица“ име аутора је замењено псеудонимом, наведеним испод текста, користе се само мала слова и нема знакова интерпункције укључујући и цртицу. Будући да су овој поезији у одређеном степену својствене типичне одлике интернет-текста, она се може сматрати прототипичном интернет-књижевношћу, за коју се користи термин *сетература* (*сетевая литература* „књижевност на друштвеним мрежама“).

Поезију под називом *пирожок* („колачић“) створили су аутори хаику поезије на руском језику када је 2003. године Владислав Кунгуров објавио песму под називом *Пирожки*, у којој се понављао мотив хране. Песму су чинили катрени међусобно слабо повезани, због чега су се могли посматрати и као самосталне песме. Те године Вадим Саханенко (на мрежама *Ник Сохас*) позвао је Кунгурова на свој форум, где су њих двојица почела да објављују прве „колачиће“, као њихови оснивачи.

Основно формално обележје овог типа поезије је катрен без риме који чине стихови са бројем слогова 9–8–9–8 и четворостопним јамбом – нпр.:

когда не стало интернета
мы вышли из своих домов
друг друга трогали руками
пытались даже говорить.

Поетски жанр *порошок* („прашак“) представља модификовани „колачић“. То је такође катрен са четворостопним јамбом, при чему је број слогова у стиху 9–8–9–2 с могућношћу риме другог и четвртог стиха – нпр.:

полжизни ожидаешь счастья
но на каком то рубеже
вдруг понимаешь счастье было
уже

односно

секрет покоя заключался
в наипростейшей из идей
не принимайте близко к сердцу
людей.

Тип *депрессашок* („депресијачић“) представља катрен са трохејским стихом, бројем слогова 6–5–6–5 и римом другог и четвртог стиха – нпр.:

я был счастлив целых
сорок пять минут
дольше постеснялся
люди не поймут.

Термин *экспромт* („импровизација“) има неколико значења, од којих се три односе на поезију – 1) „кратка песма настала без припреме, под утицајем непосредног осећања, као резултат импровизације“; 2) „један или неколико катрена (некада и двостиха) написани јамбом са бројем слогова 9–8–9–8, при чему последњи стих може бити скраћен, док риме може бити, али и не мора“; 3) „строго формално одређена врста „песмица“ у виду самосталног завршеног дистиха без риме написаног у јамбу с бројем слогова 9–8“.

У другом значењу, многе „импровизације“ су формално сродне с „колачићима“. Неке и с „прашковима“, за које су послужиле као прототип. Наиме, родоначелник жанра „прашак“ Алексеј Соловјов (на мрежама *ник соловей*) инспирисао се стваралаштвом групе *Mindless Arts Group*, чији су чланови крајем XX века измислили „импровизације“. На сајту *Порошки* делимично је представљена њихова поезија која потпуно одговарама поетским захтевима „прашкова“ – нпр.:

В плену аборигенов стонет
Отважный Леонард Кокто:
Ему засовывают в ноздри
Пальто.

„Импровизације“ у трећем значењу формално чине половину „колачића“, због чега се некада зову *полупорошки* („полуколачићи“) – нпр.:

о том что я вас пожалела
я пожалела много раз.

Песма под називом *две девятки* („две деветке“) представља самостални и завршени римовани двостих од по 9 стихова у јамбу – нпр.:

в обитель пьянства и разврата
мне не даёт попасть зарплата.

Најзад, *артишок* („атричока/атришока“), као најређи жанр „песмице“ на *Пое-торију*, означава катрен с укрштеном римом и слоговним бројем 11–9–11–2, где је последњи стих скраћен. Прва три стиха испевана су у амфибраху, а последњи у трохеју – нпр.:

подумай планируя жизненный путь
зачем в универ после школы
ты молод и дерзок и можешь свернуть
роллы.

Комика и хумор су најкарактеристичнији за песме из категорија *порошки*, *артишоки* и *депрессашки*. Хумор може бити „гужан“, „парадоксалан“, „једак“ или „прн“, док се као важно средство у постизању комике користи каламбур у ширем смислу те речи, са употребом и заједничких и властитих именица. Противречност, као једно од главних особина комуникације на интернету, у „прашковима“ се реализује на посебан начин. Супротност постоји између садржаја првог и другог дела песме, при чему последњи део, поента, негира садржај првог дела односно чини да тај садржај добије други смисао.

Без обзира што су се „песмице“ појавиле недавно, оне су у руској лингвистици увелико заживеле као објекат истраживања, између осталог, у форми кандидатских и докторских дисертација. О њима су писали: М. Д. Димарски (2012), С. Н. Петренко (2014; 2017), Ј. В. Шчурина (2014), К. А. Шчукина (2015), Ј. Ј. Шмељева (2016), Л. С. Гуторенко (2017), А. К. Жолковски (2017), И. А. Чемезова (2019), Ј. В. Бартош (2019).

2.2. Друго поглавље се састоји из текстова: *Демократические корни комизма стишков. Фольклорные параллели* (стр. 45–69), *Языковые нарушения в стихах как источник комизма* (стр. 70–81), *Грубая лексика и грубый смех* (стр. 81–86), *Антропонимы как языковая примета стишков* (стр. 86–95) и *Шутка – юмор – ирония – пародия в стихах: общие наблюдения* (стр. 96–112).

Како сматра М. Ковшова, *стишки* су, с једне стране, чврсто повезани са шаљивим песмама, пародијском поезијом и књижевношћу апсурда, а с друге стране, с фолклором. Корени комике „песмица“, као „полукњижевних“, а „полуфолклорних“ интернет-песамa, сежу дубоко у народну смеховну културу, „демократско смехотворство“, на коме је првобитно била заснована целокупна руска сатирична књижевност.

Сродност „песмица“ и уметничке поезије огледа се нпр. у употреби паронимије, која код „песмица“ представља извор комике, и у формалној сличности „две деветке“ с књижевним пародијама на азбуку, у којима оба стиха у дистиху почињу истим словом, а сваки следећи дистих наредним словом азбуке. У бројне фолклорне паралеле с „песмицама“ спада нпр. одсуство наслова, ствoјствено малим фолклорним формама. *Стишки*, као и пословице, *нескладухи*, *частушки* и сл., представљају целовита, формално и садржајно заокружена дела. „Песмице“ су сличне пословицама у томе што садрже сентенцу, којом се у алегоричној форми и често с хумором изражава морална поука („наравоученије“) или савет, а блиске су и народним анти-пословицама, у којима се различитим средствима исказује шала, смех, иронија. Као у антипословицама, и у „песмицама“ се преиначавају познати изрази и цитати, чиме се постижу различите алузије и успостављају интертекстуалне везе. Пример за то је, између осталих, „депресијачић“ у коме се алудира на Булгаковљев роман *Мајсџор и Марјариџа* употребом израза *разлило масло* („проливен зејтин“) и речи *трамвай*, док смисао фаталности краја, оличен у упозорењу на опасност, контрастира жељи да се не пада духом (*не унывай*), што фигурира као иронични подтекст:

я тебя не слышу
но не унывай
вот разлило масло
вон идет трамвай.

У „песмицама“ је заступљена и интертекстуална веза с мотивом пара комичних ликова, смеховних двојника у смеховним жанровима усмене народне културе (*Фома и Ерѐма*). Као частушке, и „песмице“ се одликују грубим хумором, употребом императивних форми, субјективном лексиком; ритму частушки највише одговара ритам „депресијачића“, док је прозивање имена и задиривање иманентно и децјем фолклору.

Језичке неправилности, као извор комике у „песмицама“, ауторка анализира на свим језичким новоима. На прозодијском и фонетском нивоу те неправилности се односе на ненормативан акценат, шаљиву игру са звуцима и словима у циљу стварања окационалних форми итд., док је на творбеном нивоу изражено стварање нових речи (окационалних неологизама, окационализама с елементима децјег говора). На граматичко-морфолошком плану приметна је „инвазија“ личних заменица, партикула (најчешће партикуле *ну*), спојених реплика и др., што је карактеристично за усмено-разговорну варијанту језика, док су на синтаксичком нивоу приметни: директни говор, као особина типична за усмени говор и разговорни стил, микродијалози који садрже питање и одговор, честа употреба елиптичних конструкција, ситуативна елиминација именица. На лексичком нивоу уочљиво је мноштво супстандардне лексике, у коју спадају „грубе“ речи, али и нове речи, између осталог, из интернет-жаргона.

Будући да је груба лексика за „песмице“ репрезентативна, њој је посвећен посебан рад. Под овом лексиком подразумевају се 1) речи и изрази опценог значења и називи „нижег“ стила којима се именују физиолошки процеси, гениталије, полне радње, смрт човека; 2) речи и изрази прагматички увредљиви, у које спада инвективна (табуисана, нецензурирана и сл.) лексика. „Песмице“ с грубом лексиком ауторка дели на: „непристојне“, „експресивне“ и „лингвокреативне“ и унутар сваке групе анализира језичка средства којима се постиже „груб“ смех.

Следећи рад је посвећен још једном типу лексике који представља језичко обележје „песмица“, а то су антропоними. Они се, сходно поетици поетског жанра којем припадају, пишу малим словима и користе у језичкој игри заснованој на хомонимији властитог имена и заједничке именице. Избор антропонима условљен је формалним принципима (законима броја слогова и риме), док је за именоване ликове карактеристична (стерео)типизација. Тако *олег* означава умно ограниченог мушкарца, *оксана* емотивну, а *зулфија* импулсивну жену, *семјон* философа који нема среће, док се називом *валера* именују грубе, примитивне особе. Понашању свих ликова, како ауторка запажа, својствена је карневализација, што сведоче нпр. стихови:

я зульфия сказала анна
я николай сказал олег
а я без имени без пола
сказало чтото под столом.

У тексту који садржи опште напомене о шали, иронији, пародији и хумору најпре су наведене разлике у језичким механизмима између шале и ироније, а затим се говори о објектима, функцијама и сл. ироније и самоироније и поставља питање може ли се у „песмицама“, као продуктима постфолклора, говорити о самоиронији, као хумору својственом индивидуалном књижевном стваралаштву. На то питање се пружа потврдни одговор. Иронија се разматра и на примеру употребе властитих имена и њихових надимака, која је веома често средство постизања комике уопште у поезији о којој је реч (нпр. игра прецедентним именима).

2.3. Треће поглавље чине текстови: *Средства выделения последней строки* (стр. 115–118), *Ретроспективный пуант* (стр. 118–132) и *Переосмысление текста и мотив превращения в порошок* (стр. 132–146).

Полазећи од тога да је код „прашкова“ најчешћи механизам хумора умногоме повезан с њиховим формалним особеностима, у које спадају издвојен последњи стих (од 2 слога) и рима другог и четвртог стиха, М. Кронгауз сматра за сходно да овом механизму посвети пажњу у посебном раду.

По ауторовом мишљењу оба стилска поступка доприносе томе да се пажња читаоца усмери на реч, њен фрагмент или речи у последњем стиху, на којима је логички акценат. За њих се веома често бира лексика „нижег“ стила, у коју спадају: жаргонизми, изрази из народних говора, разговорног језика, речи написане фонетским писмом итд. Хуморни ефекат је постигнут стилским контрастом које те речи остварују с лексиком у првим стиховима или њиховом неочекиваном употребом у последњем стиху (то се односи првенствено на глаголе који су табуисани или којима се изражава псовка). Следећи предмет анализе, на који, како сматра истраживач, треба обратити пажњу је прагматика завршетка, о чему ће бити речи у следећем раду, посвећеном „ретроспективној поенти“, као комичком поступку карактеристичном за мале поетске жанрове, првенствено „прашкове“.

Термин *ретроспективный пуант* у значењу „поенте“ која читаоца враћа претходном тексту, уводи М. Киргиз на основу употребе термина *пуант* у *Поейском речнику* А. Квјатковског (1966), где је то „стилски поступак који означава 1) оштро-

умни закључак епиграма, басне или анегдоте; 2) неочекивано разрешење радње; 3) сваки крај у строфи или песми који садржи оштроумни израз, афористичку мисао или неочекивани закључак“. У раду се аутор затим осврће на истраживања посвећена термину *пуант(а)* у русистичи, а затим се наведени стилски поступак, чије су особине неочекиваност, необичност, апсурдност, изневерено очекивање, негација претходног текста или противречност која настаје, разматра на примеру „прашкова“. Како показује грађа, најједноставнији механизам „преосмишљавања“ заснован на полисемији и хомонимији је каламбур. О њему се говори у наставку рада, где се на примерима „прашкова“ анализирају разни типови каламбура, док се у закључку на примерима других малих поетских жанрова разматра „ретроспективна поента“.

Као занимљив „прашак“ с „ретроспективном поентом“ и каламбуром М. Киргиз наводи стихове у којима се ефекат постиже помоћу антанаклазе, стилске фигуре која подразумева понављање исте речи са другачијим значењем или другачијом нијансом садржаја. Наиме, реч *должна* у последњем стиху употребљена је у значењу „обавезна, дужна“, чиме оптимистични садржај исказан у претходном тексту (прва два стиха), добија песимистичну поенту, где се слобода и срећа, позитивни ентитети који би требало да буду императив живота жене „трансформишу“ у негативни ентите – вечиту обавезу, као женску судбину – нпр.:

должна быть женщина свободной
должна счастливой быть она
короче баба вечно что то
должна.

Истраживање „ретроспективне поенте“ наставља се у следећем раду, у којем аутор предлаже још један термин – *мотив превращения* („мотив преокрета“). Он означава ефекат замене слике човека, бића или неке ствари у првом делу „песмица“ другом сликом помоћу „ретроспективне поенте“. Тако нпр. мушкарац који се хвалише да је „слободни вук“, бунтовник независан од супруге и дома, у последњем стиху, питањем упућеним мами, сам себе раскринкава као инфантилног човека, зависног од маме:

я не из типов что как слизни
прилипли к жёнам и домам
я вольный волк бунтарь по жизни
да мам?.

У наставку рада су, на примеру „прашкова“, представљени различити механизми преокрета.

2.4. Последње поглавље чине два текста: *Прецедентные имена в стихах* (стр. 149–159) и *Стереотипы о культурных героях: их развитие и разрушение* (стр. 159–184).

Први рад је посвећен употреби властитих имена у микропоезији на интернету са становишта њихове структуре и начина писања. У фокусу су прецедентна имена (*фома, исус, станиславский, каин и авель*). Од неких закључака до којих се долази у истраживању могу се навести следећи: доминира основни облик личног имена – нпр. *аркадий, вера* (варијанте типа *аркаша, верочка* су ређе); имена су већином мушка; према претрази на сајту *Поеториј* најучесталије име је *олег*, следе *оксан, глеб, аркадий, никола, пётр, никола, исус*, док је најмање учестала форма *исус*; прецедентна имена придају тексту велики експресивни и конотативни набој и чувају, али и модификују стереотипе културних јунака, о чему се говори у следећем раду.

Наведена модификација подразумева развијање, преосмишљавање и поништавање традиционалних стереотипа, који служе као база.

Најпре се на примеру судбине Елвиса Прислија показује да постфолклорни простор није јединствен у опису познатих личности које се јављају као ликови „песмица“, већ је, напротив, њихова судбина противречна.

Затим се врши подела ликова „песмица“ на две групе. У прву групу спадају стварни људи и књижевни ликови који су читаоцу у извесној мери познати пре читања „песмица“ и независно од њиховог читања. Њихова имена се обично и називају прецедентним (нпр. *Александар Сергеевич Пушкин*, *Винсент Ван Гог*, *Клара и Карл*). Другу групу чине нови ликови, који су читаоцу познати само по имену и, евентуално, по ономе што је о њима речено у самој песми (нпр. *Аркадиј*, *Зухра*, *Оксана*, *Олеџ*).

Страна имена карактеришу два типа „мешања“, која се с лингвистичке тачке гледишта називају синтагматски и парадигматски. Први чине креације типа *винсент васиљевич ван гогољ*, чију основу чине два прецедентна имена, док други тип подразумева каламбур, игру речи у којој се мешају две личности истог имена – нпр. *бетховен* у значењу презимена славног композитора, али и имена пса, јунака истоименог филма који је назван у част композитора.

Аутор потом разматра функционисање ликова у постфолклорном простору, где се мешају различити типови људи – фиктивни пар Клара и Карл и стварне особе: Клара Цеткин, совјетска глумица Клара Лучко, Карл Либкнехт, Карл Маркс, Карл Фаберже. Затим се анализирају парови чије чланове представљају: Јуриј Гагарин, Валентина Терешкова. Лудвиг ван Бетовен, Винсент ван Гог, Владимир Иљич Лењин, Исус Христос. Наведена имена веома често чине међусобне парове.

2.5. Закључно поглавље представља синтезу закључака сваког поглавља понаособ, а започиње констатацијом да је истраживање поезије под називом *стишки* у овој књизи осветлило разлоге комичког и његове механизме – да је у основи комичког одступање од језичких правила и културних забрана, пренебрегавање норме, мешање високог и ниског, званично-службеног и разговорно-свакодневного, огрешење о историјске чињенице и догађаје, комбинација личних имена разних ликова, те да је механизам стварања комичког некада очигледан, а некада дубљи и скривенији.

3. Монографија М. Ковшове и М. Кронгауза о језику и механизмима комичког у кратким жанровима руске интернет-поезије представља истраживање које је актуелно и драгоцено за више лингвистичких дисциплина (граматику, лексикологију, семантику, стилистику, лингвофолклористику, когнитивну лингвистику) чинећи незаобилазну литературу за филологе, првенствено лингвисте, који ће се, надамо се, упустити у истраживање интернет-поезије и уопште интернет-књижевности и на српском језику.

Драјана Рајковић
Институт за српски језик САНУ
dragana.ratkovic@isj.sanu.ac.rs

UDC 821.161.1-1.09
<https://orcid.org/0000-0002-7718-7569>
Примљен: 2. јуна 2025. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

ТРАГОМ ДЕРИВАТОЛОШКЕ МИСЛИ: ЗБОРНИК У ЧАСТ БОЖИ ЋОРИЋУ*

(Александар Милановић, Рајна Драгићевић, Вељко Брборић, (ур.) Ана Мацановић.
*Творба, промена и норма у језичком систему. Зборник радова у част професору
Божи Ћорићу*. Београд: Савез славистичких друштава Србије – Завод за
унапређивање образовања и васпитања, 2025, стр. 453)

1. У издању Савеза славистичких друштава Србије и Завода за унапређивање образовања и васпитања у Београду крајем 2025. године објављен је зборник *Творба, промена и норма у језичком систему. Зборник радова у част професору Божи Ћорићу*. Публикација садржи 39 научних радова аутора запослених на бројним универзитетским и научноистраживачким институцијама у земљи и иностранству, међу којима су професорови дугогодишњи сарадници, као и млађи истраживачи који су се научно формирали под његовим менторством. Лингвисти из Србије и региона приложили су 30 радова.¹ Поред домаћих лингвиста, зборник је обogaћен прилозима истраживача из водећих славистичких центара у иностранству.² Разгранатост институционалних средина из којих аутори долазе верно одсликава ареал научних мрежа и утицаја професора Боже Ћорића.

1.1. Структурно организован у четири целине – *Дојринос Боже Ћорића српској славистици* (стр. 31–115), *Дериватолошка истраживања* (стр. 117–342), *Дијахроничка истраживања* (стр. 343–396) и *Морфолошка и лексичко-семантичка истраживања* (стр. 397–453) – зборник је тематски конципиран тако да се претежно ослања на главне правце научног интересовања професора Боже Ћорића. Њима претходе „Реч унапред“ (стр. 11–12), „Биографија проф. др Боже Ћорића“ (стр. 13) и „Библиографија проф. др Боже Ћорића“ (стр. 15–29). Већ се самим библиографским одељком, који је сачинила Катарина Беговић, Божо Ћорић представља као изузетно плодоносан лингвиста. Позамашан попис од 202 библиографске јединице (са деловима: књиге, чланци, ситнији прилози, прикази и in memoriam) упућује на разноликоост, те на ширину ауторових научних замаха и остварења.

2. Прва целина зборника садржи седам радова. Уводним текстом „Божо Ћорић као историчар српског језика“ Александар Милановић сагледава његов дијахронички принцип проучавања, примењен као водећи или споредан поступак у бројним

* Приказ је написан у оквиру научног рада који финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије према Уговору број 451-03-33/2026-03/200174, који је склопљен са Институтом за српски језик САНУ.

¹ Домаћи аутори долазе са: Филолошког факултета Универзитета у Београду, Факултета за образовање учитеља и васпитача Универзитета у Београду, Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци, Филолошког факултета Универзитета Црне Горе и Института за српски језик САНУ.

² Иностранци аутори долазе са: Националне академије наука Белорусије, Филозофског факултета Универзитета у Марибору, Института за пољску филологију Универзитета „Адам Мицкјевич“ у Познању, Института за украјински језик Националне академије наука Украјине, Шлеског универзитета у Катовицама, Факултета словенских филологија Универзитета „Св. Климент Охридски“ у Софији, Института за славистику Универзитета „Карл Франц“ у Грацу, Филолошког факултета Пловдивског универзитета „Пајсије Хиландарски“ и Факултета уметности Универзитета Палацког у Оломоуцу.

студијама и монографијама. Ћорић се представља не само као историчар српског народног и књижевног језика него и као тумач савремених језичких феномена, у којима такође задржава дијахронијску перспективу. У завршном делу рада аутор упућује на Боже Ћорића као на врсног методичара и педагога кроз призму професорске и менторске улоге у више универзитетских центара. О делању језичког зналаца коме је зборник посвећен у најугледнијој институцији која се бави словенском творбом речи извештава Рајна Драгићевић у чланку „Научни допринос професора Боже Ћорића у Комисији за словенску творбу речи Међународног славистичког комитета“. Анализирајући одабране Ћорићеве реферате, саопштене на конференцијама овог научног тела, ауторка доказује да је лексиколошки приступ творби речи у основи његових истраживања (о лексикографској обради деривата, комбинованој творби, универбизацији, деминутивима, хибридном формама итд.). У прилогу „Боже Ћорић као дериватолог“ Ана Мацановић прати развој ауторове научне мисли тумачењем кључних аспеката његових испитивања – од теоријско-методолошког оквира и односа традиционалног и новог у творби речи, преко моционе творбе и односа дериватологије и лексикологије, до интернационализације и глобализације лексике. Посебно је наглашен Ћорићев допринос формирању модерног појмовно-терминолошког апарата српске дериватологије, као и домет његовог педагошког ангажмана кроз курс „Творба речи у теорији и пракси“, намењен докторандима. Премда су правописне теме ређе обрађиване у радовима Боже Ћорића, Вељко Брборић, одабравши ортографско питање о ком је пољемисао и поменути лингвиста, у раду „Правописне лингвомаргиналије Боже Ћорића“ коментарише називе за европске земље, њихове могуће дублетне форме, етнике и кетике. Упоређујући ортографске речнике и приручнике, аутор констатује да у савременој правописној пракси изостаје јасан и уједначен критеријум за редослед и заступљеност горепомнутих података. Рад је поткрепљен табеларним приказом у ком се наводе уочене недоследности, али и могућа решења и смернице. Текст „Стилска хармонија енциклопедијског израза Боже Ћорића“ Јелене Јовановић Симић расветљава ауторове стилске и вербатолошке поступке у изради одреднице „Српски језик“ у *Лексикону српској средњег века*. Анализа обухвата структурну и садржинску организацију енциклопедијског чланка о историјско-развојном периоду српског језика до XVI века. Научно поуздан и стилски складан, Ћорићев језички израз се представља као значајан чинилац у формирању савременог енциклопедијског стила у србистици и славистици. Ненад Ивановић у чланку „Лексикографски допринос Боже Ћорића изради *Речника језика Иве Андрића* (1982)“ износи металексикографски опис грађе коју је Боже Ћорић ексцерпирео за потребе пројекта и реконструира његову улогу у овом недовршеном научном подухвату. Аутор образлаже Ћорићев начин издвајања и груписања предлога, префиксираних речи, творбених гнезда, као и ономастичког лексичког слоја, доводећи у везу принцип његове ексцерпције са широм речничком концепцијом, замишљеном као интегрални опис Андрићевог језика. Прво поглавље зборника завршава се радом „Значај *Повеље бана Кулина* Боже Ћорића у универзитетској настави“ Катарине Беговић, у којем се разматра методичко-дидактички приступ Ћорићевој монографији у настави историје српског језика. Показује се да анализа *Повеље бана Кулина*, заснована на дијахронијском праћењу грађијско-ортографских, фонетско-фонолошких и морфемско-морфолошких појава, омогућава студентима усвајање сложених језичких појмова на конкретном материјалу, те да књига с разлогом има статус обавезне литературе на више курсева Филолошког факултета у Београду.

3. Обимом најразгранатије, друго поглавље књиге обухвата 23 рада. Почетна места у овој целини, као и у наредним поглављима, уступљена су страним истра-

живачима. Чини се да је уредништво овим начинило леп гест, суптилно поклањајући пажњу континуираној славистичкој сарадњи између научних центара у Србији, Белорусији, Словенији, Пољској, Украјини, Бугарској и Чешкој. Нарочито се професор Божо Ћорић, неговањем међусловенских веза и залагањем за развој националних филологија, истиче као српска спона у славистичким контактима, па се овакав концепцијски поступак зборника може сматрати наставком научних начела која је он доследно заступао.

3.1. Прилози иностраних аутора доносе методолошки и проблемски разноврсна истраживања у области творбе речи из перспективе савремених словенских језика. О творбеним гнездима бројева у белоруском језику говори Александар Лукашанец у тексту „Словаўтваральныя гнёзды лічэбнікаў у беларускай мове: структура і склад“. У раду се издвајају и описују 11 творбених гнезда основних бројева, гнездо збирног броја *абог*, три гнезда бројних придева и четири гнезда бројних именица. Највише варијација у структури и саставу испољавају творбена гнезда основних бројева. На проблеме и недоумице у грађењу социјалних фемининатива у словеначком језику указује Ирена Страмљич Брежник у чланку „Besedotvorne zadrege pri tvorbi ženskospolskih vzporednic v slovenščini“. Ауторка примећује да промене у друштвеном положају жена у последњој деценији условљавају пораст социјалних фемининатива, што са собом намеће и преиспитивање граница између нормативних решења и њихове практичне употребе. Жежи Сјероћук у раду „Zróżnicowanie słowotwórcze gwarowych nazw ekspresywnych – na przykładzie określeń ‘tego, który wszystko robi lewą ręką’“ разматра творбену варијантност дијалекатских експресивних назива за „онога који све ради левом руком“ у пољском језику. Анализом картографског и теренског материјала аутор упућује на многобројне разлике у расподели и употреби облика за именовање леворуких широм Пољске, односно на одсуство универзалног творбеног модела. Класификација суфиксалних јединица у савременом украјинском језику, заснована на њиховом облику, значењу и функцији, представљена је у тексту „Типологія суфіксальних одиниць у словах сучасної української мови“ Јевгеније Карпиловске. Разликују се и коментаришу суфикси са деривацијском функцијом, суфиксоиди са категоризацијском функцијом и суфиксалне везе са конструктивном функцијом. У раду се показује да обимом ограничених инвентар суфиксалних јединица активно учествује у формирању великог броја речи. Кристина Клешчова у прилогу „Przemiany w klasie polskich deminutywów“ проучава промене у класи деминутива у пољском језику. Полазећи од историјског развоја, ауторка испитује суфикс/афикс -к- као основно обележје деминутивности, чији облик варира у зависности од граматичког рода именице. Поред тога, разматрају се и други начини изражавања мале величине предмета, другостепени деминутиви, неутрализација деминутивне вредности и лексикализација. Компаративно истраживање „По вѣпроса за суфикс *-(e)cŭiv(o)stv(i)/(c)tv(i)* в бѣлгарскія и чешкыя езики (с оглед и на други славянскы езици)“ Цветанке Аврамове има за циљ да прецизно одреди састав суфиксалног форманта који садржи фонемски низ *-stv-/-stv-/(c)tv-* за творбу апстрактних именица у бугарском и чешком језику, традиционално сврстаних у категорије *nomina essendi* и *nomina actionis*.

3.2. Прелазак на истраживања у српској дериватологији, унутар исте целине зборника, обележен је чланком Горана Милашина „О префиксално-суфиксалној творби ријечи у српском језику: теоријско-методолошки проблеми“. Аутор нас уводи у рад неусаглашеним ставом међу лингвистима према овом творбеном поступку, који се може засебно третирати или пак сматрати врстом комбиноване творбе. У тексту се предлаже да се творенице типа *пошкровање* тумаче двојако, као

синтаксичко-суфиксалне и префиксално-суфиксалне, а да се творенице типа *раздобље* тумаче искључиво као префиксално-суфиксалне. Развој српског ономастикона с аспекта генезе и морфемске структуре предмет је рада „Српски антропонимски именослов с дериватолошког становишта Радмила Маројевића“. У њему се тумачи неколико антропонимских категорија: лична имена (мушка и женска), презимена, патроними и матроними. У завршном делу текста аутор се осврће на историјски развој српске дериватологије и издваја кључне личности заслужне за њено утемељење као научне дисциплине. Могућност примене вештачке интелигенције у функцији генератора творбених јединица објашњава Бранко Тошовић у прилогу „Виртуелни дериватор“. Посебна пажња се посвећује испитивању виртуелних деривата у систему бројева, заменица, речци и узвика. Поред тога што вештачки ум предлаже нове речи, анализа потврђује да он истовремено нуди нова творбена средства и терминологију. Као разлоге њихове примене и евентуалног увођења у језички систем, вештачка интелигенција често наводи повећану изражајност, експресивност или прецизност таквих деривата. У раду „Творбени критеријуми при састављању лексикографске дефиниције у српској описној лексикографији“ Владан Јовановић коментарише лексикографску обраду твореница у описним речницима српског језика. Испитују се принципи описивања апстрактних именица, феминина, речи субјективне оцене и творбених морфема, као и појаве синтаксичке творбе, конверзије и акценатске творбе. Повезујући дериватолошку теорију са праксом израде речника, аутор доказује да се различити творбени начини одражавају на структуру и типологију лексикографских дефиниција.

3.3. Анализа творбено-семантичке структуре деривата једне придевске заменице спроведена је у тексту „Творбени потенцијал повратно-присвојне заменице *свој*“ Соње Ненезић. Резултати упућују на то да лексема *свој* реализује деривате до четвртог степена деривације, при чему је суфиксација најзаступљенији начин њиховог формирања. Иако бројност деривата, којих има близу 200, одсликава богат творбени потенцијал мотивне речи, ауторка истиче да многи имају ограничену употребну вредност, указујући тиме на раскорак између творбене продуктивности и живе језичке праксе. Насупрот испитивању ширег творбеног потенцијала придевске заменице, Наташа Миланов се фокусира на два глаголска деривата једне придевске лексеме у чланку „Прилог опису семантичко-деривационог потенцијала придева *приватан*“. Ауторка представља семантичку и творбену структуру глагола *приватизовати* и *приватизирати*, с посебним освртом на промене њиховог значења кроз време. Рад илуструје како деривати овог типа рефлектују не само промене у лексичком и граматичком систему него и промене у друштвеној стварности, а које се могу пратити речничким и интернетским потврдама. О периферној појави у језичком систему извештава Милица Стојановић у тексту „Изведенице са суфиксом *-авина* у српском језику“. На материјалу од 29 речи, махом екцерпираних из *Образложног речника српског језика*, анализирају се творбене, семантичке и лексикографске карактеристике именица изведених суфиксом *-авина*. Посебно се разматра однос творбене и лексичке конкуренције између овог и сродних суфикса (*-ава*, *-евина*, *-ина*, *-ње*), као и статус његове фонетске варијанте *-јавина*. За разлику од слабо заступљеног суфикса *-авина*, Драгана Цвијовић у прилогу „Творбено-семантичка анализа збирних именица на *-сйво* у српском језику“ проучава деривате настале веома учесталим суфиксом. Циљ рада је издвајање и описивање лексичко-семантичких група именица које означавају скуп, колектив или мноштво људи, а завршавају се на *-сйво*. Анализа додатно региструје творбену синонимију између појединих деривата и уједначено приказивање збирних именица у описним речницима српског језика.

3.4. Динамичност структуре српског језика на примеру лексичких иновација тумачи Слободан Новокмет у раду „Лексема *селфи* као извор нових неолошких и творбених тенденција у српском језику“. Тежиште истраживања је на семантичкој и творбеној анализи деривата насталих од ове лексеме (*селфијаш*, *селфизам*, *селфи-рајли* (*се*), *селфиценитичан* и др.), као и на културолошком и друштвеном аспекту њихове употребе. Аутор закључује да феномен селфија у српском језику открива његову способност усвајања и прилагођавања речи у складу са савременим глобалним и дигиталним трендовима. У тексту „Именице на *-ијага* у језику медија“ Весна Ђорђевић испитује фреквентност и творбено-семантичке карактеристике оваквих деривата. Према значењу мотивне речи именице на *-ијага* разврстава на неколико семантичких скупина. Мотивна реч може бити именска, придевска или глаголска, а често се односи на јела, васпитно-образовну установу, средство и сл. Иако су, према анализи, именице на *-ијага* ретко заступљене, *нушићујага*, *ћићаријага* и *кобасицијага* показују високу фреквентност, што се објашњава традиционалним карактером манифестација о којима медији често извештавају. Лексеме погрдног значења којима се именују и квалификују жене јесу у средишту прилога „Пејоративи са суфиксом *-уша* у савременом српском језику (творбено-семантички и лингвокултуролошки осврт)“ Јоване Јовановић. Полазећи од увида претходних лингвиста, ауторка преиспитује традиционално схватање о моционој као примарној функцији овог суфикса, показујући на основу обимније грађе (ексцерпирани из дескриптивних речника, речника жаргона, електронских корпуса и др.) да у савременом српском језику доминира његова експресивно-квалификативна улога. О кулинарској лексици из дериватолошког угла говори Данијела Радоњић у чланку „Творба именица у семантичком пољу назива за јела у српском језику“. Централни део рада обухвата анализу лексике домаћег порекла у оквиру семантичког поља назива за јела: јела од меса, јела од поврћа, јаја или брашна, јела од теста, течна јела и месне прерађевине. Истраживање оставља отвореним питање да ли би анализа заснована на ширем и савременијем корпусу, обогаћеном новијом кулинарском лексиком, указала на другачији степен продуктивности творбених модела.

3.5. Шира слика наше традиционалне дериватологије, односно њених почетака, представљена је у тексту „Стојан Новаковић као дериватолог“ Анете Спасојевић. Предмет рада чине појмовно-термиолошки апарат и методолошки поступци којима се филолог користи у поглављу „Наука о основама“ у својој *Српској граматистици*. Указујући на особености Новаковићевог описа и систематизације творбених процеса у српском језику, у којима се примећују извесне недоследности, ауторка закључује да „Наука о основама“ концепцијски одговара дериватолошком делу и означава искорак од Даничићеве дериватологије ка савременој српској дериватологији. У прилогу „Нове речи са суфиксом *-аш* у савременом српском језику“ Весна Николић проучава актуелне речи које реферишу на човека. На корпусу од 375 нових лексема, сачињеном од неологизама, индивидуализама и оканализама, ауторка упућује на сложеност њихове идентификације и ексцерпције. Показује се да су новонастале лексеме углавном негативно конотиране и најчешће везане за друштвено-политичку и технолошку сферу. Експанзију форми са суфиксом *-аш* ауторка повезује са процесима хибридизације, експресивизације, пејоративизације и банализације лексичког фонда. Истраживање Ане Петровић Дакић, насловљено „Мовирани фемининуми у јавном дискурсу у Србији и корпусна истраживања творбе речи“, конципирано је као дискусија с претходним радовима сличног усмерења, уз њихово критичко преиспитивање на новијим корпусним подацима.

Ауторка анализира мовиране фемининуме у корпусу Serbian Web Corpus PDRS 1.0, усредсређујући се на творенице са суфиксима *-(к)иња*, *-ка* и *-ица*, односно на њихов квалитативни и квантитативни статус у савременом јавном дискурсу. Посебан допринос рада огледа се у указивању на методолошке изазове приликом корпусних испитивања. Друго поглавље зборника заокружује чланак „Новије (суп)стандардне елативне творенице са префиксом *йре-* у српском језику“ Валентине Илић. Циљ рада је осветљавање основних тенденција у творби и семантици елатива (и ексцесива) с префиксом *йре-*, ексцерпираних на корпусу твитова, као репрезентативном узорку језика млађе популације. Анализирајући глаголске, придевске и именичке творенице, ауторка утврђује високу учесталост префикса *йре-* у разговорном језику и његову улогу у експресивизацији и стилској маркираности лексичког израза.

4. Трећа целина зборника броји пет радова. Први од њих тиче се утицаја Вукових идеја мимо српског говорног подручја. У прилогу „Књижноезиковата реформа на Вук Караџић и отгласът ѝ в българската правописна практика през възраждането“ Диана Ивановна испитује Вуков утицај на кодификаторе новобугарског књижевног језика, као и на језик бугарских писаца из тог периода. Рад показује да се покушај фонолошке модернизације правописа мешао са очувањем елемената старобугарског писма, што је резултирало компромисним ортографским решењима, при чему је фонолошки принцип неретко био у узмицању над етимолошким. Коауторски чланак „Кулинарске послastiце на српском митрополитском двору прве половине 18. века (лингвокултуролошки кроки)“ Љиљане Суботић и Исидоре Бјелаковић разматра посластичарску лексику забележену у кухињским дневницима Београдско-карловачке митрополије, у периоду од 1720. до 1735. године. Настојећи да на основу језичке грађе реконструишу сегмент културе обедовања, ауторке митрополитски двор одређују за средиште гастрономских иновација, док послastiце оцењују као елемент престижа српске друштвене елите. Текст „Суфиксалне изведенице у поезији за децу и младе предзмајевског периода“ Владимира Вукомановића Растегорца заснован је на анализи именичких деривата у поезији Змајевих претходника. Окосницу рада чине најчешће творбено-семантичке категорије у класификацији именица, које аутор коментарише у подељенима насловљеним: „Очекивано богатство“ (*nomina expressiva*), „Неочекивано присуство“ (*nomina abstracta*), „Умерено присуство“ (*nomina actionis*, *nomina agentis* и *nomina actoris*) и „На рубу корпуса“ (*nomina attributiva* и *nomina feminativa*; *nomina loci* и *nomina collectiva*). Именице које су у домаћим дескриптивним речницима оквалификоване као *засѣ*, интерпретира Ивана Маринковић Мандић у раду „О неким творбеним особеностима застареле лексике у описним речницима српског језика“. Грађа је систематски организована према творбеном форманту који узрокује застарела реч, чиме је омогућен увид у морфолошке и дериватолошке особине посматраних лексема. Анализа открива да конкуренција међу сродним формантама, принцип језичке економије, пуристички однос према славенизмима и др. утичу на повлачење именица из активног у пасиван лексички фонд. Треће поглавље зборника завршава се текстом „Инвентар творбено-семантичких категорија у Вуковом делу о творби именица у српском језику (1828)“ Маријане Ђукић. Предмет истраживања чине изведене именице у Вуковом делу *Главна сврцивања сушїи-сїишїиелни и прилаїишїиелни имена у срїиском језику*. Испитујући његов формалистички приступ у презентацији грађе, ауторка закључује како Вуков корпус представља репрезентативан материјал за први синтетички опис творбеног система српског језика, што га чини значајним ресурсом и за савремена дериватолошка испитивања.

5. Последње, четврто поглавље књиге састоји се од пет радова. У чланку „Lexical borrowings from Serbian into Czech“ Онджеј Блаха, на основу етимолошких и описних речника чешког језика, издваја 36 преузетих лексема у последња два века. Истраживање је смештено у шири оквир српско-чешких културних и језичких контаката, пружајући историјски контекст рецепције позајмљеница. Поред тога, аутор користи електронски корпус чешког језика за процену њихове учесталости и стилске вредности. Иако ниско фреквентне, српске позајмљенице, функционално и стилски издиференциране, показују стабилно место у чешком лексичком систему. Појаву два супротна значења у оквиру једне полисемантичне лексеме тумачи Милорад Дешић у прилогу „Енантисемија у српском језику“. Посебна пажња се усмерава на начин лексикографске обраде енантисемичних лексема у описним речницима српског језика, пре свега у погледу њиховог дефинисања и распореда значења. Да би представио ширу слику, аутор укључује и ставове логичара и семиотичара о разликовању супротности и противречности, а потом енантисемију сагледава у одабраним жаргонским и дијалекатским речницима. Значење и употреба једне именичке заменице расветљени су у тексту Душке Кликовац „О семантици повратне заменице *себе*“. На основу увида у различите граматике и домаће дескриптивне речнике ауторка констатује да се у њима заменица *себе* везује за субјекат, али се то везивање разумева двојачко – као замена или као упућивање. Када је реч о упућивању, заменица ређе упућује на целину особе означене субјектом, а већином на неки њен део или аспект. У раду се истиче значај контекста за семантичку интерпретацију испитиване заменице и предлаже њена речничка дефиниција. О морфолошким дублетима именица које се јављају искључиво у множини говори Бојана Томић у чланку „Дублетни облици плуралија тантум у српском језику (дублетност у роду)“. Циљ истраживања је утврђивање статуса двородних и трородних варијаната именица у матерњем језику, које се налазе на периферији лексичког система. Анализа ових облика у описним речницима и примерима из електронског корпуса указује на могућу неравноправност при њиховој употреби, као и на разлике у територијалној распрострањености и стилској маркираности. Зборник се завршава радом „Типови семантичке мотивације у лексици сленга – случај назива за људе у савременом српском сленгу“ Вање Миљковића. Аутор уочава да се мотивација за номинацију особе у сленгу остварује на два плана: појмовном, кроз метафору, метонимију и метафтонимију, и формалном, употребом творбених средстава или без њиховог ангажовања. Укрштањем ова два нивоа идентификовано је шест мотивационих типова: лексичка метонимија, лексичка метафора, лексичка метафтонимија, творбена метонимија, творбена метафтонимија и уписивање.

6. Дијапазон истраживачких тема у зборнику, време његовог објављивања, као и начин на који је јавности презентован, показују да су уредници, а онда и аутори прилога, брижљиво приступили овом научном подухвату у целини – од идејне замисли, преко израде зборника, па све до његове промоције. Публиковани радови уско су везани за поља научног делања професора Боже Ћорића, који је у области дериватологије, како из синхронијске тако и из дијахронијске перспективе, уз морфолошка и лексичко-семантичка испитивања, утабао пут потоњим србистичким нараштајима. Теоријско-методолошки оквир прилога у књизи особито сведочи о томе да се ово научно наслеђе не задржава на нивоу традиције, већ се континуирано активира, преиспитује и надграђује у оквиру савремених лингвистичких истраживања. У Коларчевој задужбини, дан уочи осамдесетог рођендана професора Ћорића, 10. новембра 2025. године, у атмосфери нарочито пријатној,

свечаној а свесрдној, приређена је промоција зборника *Творба, њромена и норма у језичком сисџему*, као јасан знак поштовања и наклоности према уваженом лингвисти.

Мср Мила Анђеловић
Институт за српски језик САНУ
Одсек за лингвистичка истраживања савременог српског језика
и израду Речника САНУ
mila.andjelovic@isj.sanu.ac.rs

UDC 811.163.41(082)(049.32)
811.16'362(082)(049.32)
<https://orcid.org/0009-0003-8276-6332>
Примљен: 16. марта 2026. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

ИЗУЗЕТАН СТРУЧНИ ВОДИЧ КРОЗ ВИШЕЈЕЗИЧНОСТ АП ВОЈВОДИНЕ

(Мањински језици у Војводини. Језичка образовна ѡполиџика, идеологија и ѡпракса.
Уредница Марија Мандић. Академска књига, Нови Сад, 2024, стр. 446)

Највећи део свог професионалног живота Марија Мандић, данас виша научна сарадница Института за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду, провела је бавећи се социолингвистичким темама и вишејезичношћу. У оквиру тога посебно се скрупулозно бавила одређеним мањинским заједницама и њиховим језицима који су у последње време нешто мање у фокусу истраживача (нпр. језичком и културолошком ситуацијом Срба у Мађарској, језиком квен у Лапонији, итд.). У том контексту, тематски зборник о којем ће у овом приказу бити реч представља, могло би се рећи, досадашњу круну организационих способности колегинице Мандић. Наглашавамо управо организационе способности, јер је требало окупити околико врских истраживачица и истраживача на једном месту, размислити, заједно с ауторкама и ауторима, о конкретним тематским целинама и проблемима које би свако од њих у оквиру своје уже научне области најадекватније могао да обради, држати се строгих рокова, давати колегиницама и колегама подстрека када можда клону духом, итд. Све су то квалитети који, признаћемо, превазилазе очекивани делокруг рада једне научнице.

Но, и поред огромног уложеног логистичког труда, уредница овог зборника није занемарила ни свој примарни делокруг рада – науку. Напротив. С изузетним осећајем за меру и ритам, поделила је овај обимни зборник – који се састоји од укупно тринаест текстова – на пет поглавља. Прво, уводно поглавље, чија је ауторка управо Марија Мандић, уводи читаоце у материју. Иако је основна тема зборника суштински образовно-дидактичка и, како се у данашњој публицистици често каже, „горућа“, уредница зборника скале језичке политике и језичког планирања у једној тако сложеној мултиетничкој и мултилингвалној средини каква АП Војводина несумњиво јесте, посматра из шире перспективе. Да би постигла ту ширу

перспективу, она даје исцрпна географска одређења ове регије, у којој готово сваки градић, свако село, па и скоро сваки салаш, представљају својеврстан етнојезички микрокосмос. Уводна студија такође пружа и кратак, али детаљан преглед историје ове регије, с посебним освртом на честе промене језичких политика у Војводини (у зависности од тога ко је господарио овим подручјем). У свом тексту Марија Мандић заправо открива вешто замишљену (и додајмо, зналачки спроведену) структуру зборника, коју одређује као *скаларну*. Скаларно у овом контексту значи, најједноставније речено, постепени прелазак с глобалног плана на локални: од разматрања Европске повеље о језицима до њене техничке имплементације на локалу, од теоријских проблема вишејезичности до њихових практичних импликација на терену, од начелних постулата образовних политика до њихове реалне примене у школама. У том контексту, ауторка и уредница се не устручава ни од тога да читаоцима пружи детаљан преглед критике европских језичких политика и њиховог спровођења у пракси, нарочито у последње две-три деценије, притом дајући и властити, аргументовани допринос овом критичком дискурсу. Треба овде напоменути да уредница, износећи свој критички допринос, теоријским постулатима – којима несумњиво суверено влада – ипак с правом претпоставља властита искуства стечена мукотрпним радом на терену.

Управо у складу с тако скаларно замишљеном структуром, друго поглавље зборника садржи три студије, које су такође поређане по таквом принципу да се од глобалне слике прелази на локалну, као када се једна широка слика постепено све више зумира, с фокусом на детаљ. У складу с тим, студија-сећање доајена наше и светске лингвистике Ранка Бугарског, бави се његовим тридесетогодишњим односом према Европској језичкој повељи на, за професора Бугарског, необично личан начин. Истакнута слависткиња Људмила Поповић бави се у свом тексту локалном имплементацијом Европске повеље као кровне, односно даје преглед локалних повеља о регионалним или мањинским језицима у Европи и код нас. Она, занимљиво, истиче бачке општине Кањижу и Кулу као средине које и у светским размерама представљају рекордере по броју заштићених и службених језика. Трећи и последњи текст у овој, другој, целини зборника, дело је младе истраживачице Катинке Беретке, која се бави правним аспектима имплементације поменутог кровног европског и државног (националног) правног оквира, а у контексту мањинских језика, с посебним освртом на ауторкин матерњи језик, мађарски. Важна поука студије Катинке Беретке јесте да су, грубо поједностављено речено, сви ти прописи и добро замишљена легислатива мртво слово на папиру уколико се сами припадници мањина и говорници мањинских језика не потруде и не организују да је на ваљан начин спроведу у дело.

Трећа тематска целина зборника посвећена је можда и политички и психолошки најосетљивијој (под)теми: језичким идеологијама, односно ономе што се некада у Аустроугарској, касније у Југославији, а и данас у савременој (српској) социolingвистици, назива престижом одређених језика. У том смислу, коауторски рад Данијеле Радовић и Станиславе Попов бави се односом вишејезичности и психолошко-социјалног благостања деце, доводећи у извесној мери у сумњу стару изреку да „човек вреди онолико колико језика говори“. Још конкретнијим проблемом сложеност статусног и друштвеног односа српског и мађарског језика код деце која одрастају у српско-мађарским мешовитим браковима бави се емпиријска студија Каролине Лендак-Кабок, беспштедно указујући и на одређене родне стереотипе везане за улогу и жеље мужа или супруге.

Четврта, најобимнија тематска целина зборника посвећена је централној теми, а то су мањински језици у образовању. Готови сви традиционални мањински језици Војводине (а који су се некада звали језицима народности и/или језицима дру-

штвене средине) имају у северној српској покрајини и статус службеног језика. У том смислу, уредница је водила рачуна чак и о заступљености, односно бројности датих језика, па тако ово поглавље отвара студија Едите Андрић, у којој се указује на (понегде и драматичну) промену статуса мађарског језика у појединим деловима Војводине – изазваног општом суморном демографском сликом – али и на забрињавајући тренд да све више младих војвођанских Мађара из тзв. генерације „Z“ слабо говори српски језик. У другој студији овог поглавља, слависта Далибор Соколовић даје детаљан дијахронијски и синхронијски преглед свих нивоа образовања на словачком језику у Војводини. У сличном тону и користећи сличну методологију, Мирјана Ћорковић бави се статусом и развојним токовима образовања на румунском језику, док се професор Михајло Фејса истом темом бави у контексту русинског језика, дајући притом на крају свог рада изузетно детаљну и корисну библиографију капиталних академских издања на русинском језику, која чине духовни темељ Катедре за русински језик и књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Последње две студије овог поглавља зборника баве се језицима који немају статус службеног или административног језика у АП Војводини. У првој од поменутих студија реч је о статусу образовања на ромском језику, којим се у свом тексту бави Марија Александровић, која је, слободно се може рећи, пионирка увођења ромског језика у високо школство. У другој, истакнута германисткиња Јелена Костић Томовић бави се немачким језиком у Војводини, али из два аспекта: као матерњим и као страним језиком. У том контексту, ауторки је била потребна широка историјска перспектива, коју је она зналачки применила.

Посебно занимљиво место унутар зборника заузима последње, закључно поглавље. Оно је необично већ и стога што није строго научно, а поготово није строго лингвистичко, напротив. Реч је о некој врсти краћег „интервјуа животног пута“ (нечега што се у германофаној литератури назива *Lebenslauf-Interview*) који је уредница зборника водила с истакнутим професором међународног права, али и одличним писцем и хроничарем, Тибором Варадијем. Главна тема овог, заиста се без претеривања може рећи, веома успелог и надахнутог интервјуа, јесте документарна проза Тибора Варадија, настала зналачком *литераризацијом* сачуваних докумената из адвокатске канцеларије његовог оца. Кроз приче из адвокатске канцеларије, сада захваљујући академику Варадију сачуване од заборавља, открива се један специфичан вишејезични свет Зрењанина, некадашњег Великог Бечкерека, у којем је писање, признање или изјашњавање на одређеном језику у неким околностима могло бити чак и ствар живота или смрти. Строги лингвиста у нама могао би се запитати шта једно овакво поглавље тражи у овако замишљеном примарно социолингвистички оријентисаном зборнику радова. Но, као мање строги читалац, који се у слободно време бави књижевношћу и књижевном превођењем, рекао бих да ово поглавље не само да има своје оправдање већ и органски припада овој књизи, јер социолингвистика нису само статистике и графикони, већ и живот, прохујали практични живот чији је врхунски циљ у овом конкретном случају био дељење правде, онолико колико је то људски могуће. А у том контексту, језик често није само средство, већ може бити и маска, варка, средство обмане и љубавног завођења, а каткад чак и самом себи циљ (у јакобсоновском смислу).

Посебно треба истаћи издавача Академску књигу из Новог Сада и главну уредницу ове куће Бору Бабић, која већ годинама показује истанчан сензибилитет за врхунску научну литературу. (Академска књига објавила је поновна и допуњена издања научног опуса великог лингвисте Ранка Бугарског, књиге Едите Андрић и много других вредних научних дела, али и белетристику, с посебним осећајем за мањинске ауторе. Тако је управо Академска књига издала поменута дела академика Тибора Варадија). И мада књигу, како каже једна популарна енглеска изрека,

не треба процењивати према корицама, у овом случају и корице су пун погодак: сјајна слика уметнице из Ковачице Зузане Халупове, под насловом *Домаћи загађајак*, на изванредан начин сажима тему и амбијенте овог зборника.

Када се све наведено има у виду, не можемо а да још једном не похвалимо уредницу зборника и цео тим истраживачица и истраживача који су дали драгоцен допринос зборнику. И на крају, поставља се практично питање, сасвим у духу нашег времена: коме ће један овакав зборник највише користити? Рекао бих, многим. Рецимо, све малобројнијим студентима филологије, лингвистике (мањинске и већинске, па и опште), али и стручњацима из других, сродних области, социологије, политикологије, па и психологије. А и нас саме, колеге и страствене читаоце психолошки уздиже, враћа нам наш властити научни дигнитет и истраживачко самопоуздање, јер нам улива наду да (мањинска) социалингвистика ипак није мртва, као што нису мртви ни музички правци попут панка или евергрини.

Др Марко Чугић
Филолошки факултет
Универзитет у Београду
marko.cudic@gmail.com

UDC 323.15:811(497.113)(082)(049.32)
<https://orcid.org/0000-0001-7683-3365>

Примљен: 8. априла 2025. године
Прихваћен: 24. јуна 2026. године

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Маџице 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. У зборнику се не објављују радови који су изложени на научном скупу у виду усменог саопштења. Рад који је настао делимично на основу одбрањене докторске дисертације може обухватати до 30% њеног садржаја (не verbatim), уз упућивање на докторску дисертацију.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом припреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самог истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе. У *Зборнику Маџице српске за књижевност и језик* објављују се радови који имају једног или два аутора.

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

Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: mkulic@maticasrpska.org.rs.

У електронској верзији не наводити податке о аутору, већ их дати у тексту електронске поруке (назив и седиште установе, електронска адреса аутора, ОРЦИД број). Ако је аутора више, за свакога навести тражене податке.

2. Процес рецензирања

Радове рецензирају два квалификована рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Од аутора који и сами предају радове за публиковање у *Зборнику Маџице српске за књижевност и језик* очекује се да буду у другим приликама рецензенти уколико Уредништво то од њих затражи.

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): а) на језику основног текста, без ознаке *Саже-шак*; б) на енглеском језику; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): а) на језику основног текста; б) на енглеском језику; 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.

Структура изворног научног рада мора бити таква да се у уводу јасно представе: научни контекст проблема, уз осврт на релевантне резултате претходних истраживања, корпус, методе и циљеви истраживања, те да се, након анализе истраживаног проблема, у закључку јасно представе резултати.

Прегледни рад, који не садржи оригиналне резултате истраживања, треба да пружи целовит и критички приказ одређеног проблема и релевантне литературе, нову синтезу научних информација, да укаже на сличности, разлике и недостатке у постојећој литератури и др. Прегледни рад треба да садржи и теоријски заснован став аутора.

4. ФОРМАТ

а) стандардни: А4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *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 напомени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода (‘...’).

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (МУРЊУ 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 тракта из ове области сачио 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. (СУВАЉИЋ 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-галмајинском мајазину”*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

Живковић, Драгиша. Радоје Домановић и теорија “Sekundenstil”-а. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995): 7–16.

г) рад у зборнику радова:

ПИПЕР, Предраг. О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика. Предраг Пипер (ур.). *Коинитивнолингвистичка проучавања српског језика*. Београд: САНУ, 2006, 9–46.

д) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová), 1–. Praha: Academia, 1989–.

ђ) фототипско издање:

ИВИЋ, Милка. *Значења српскохрватској инструментала и њихов развој (синтаксичко-семантичка ситуација)*. 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.

Рецензенти

Проф. др Драгиша Бојовић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Проф. др Бранко Вранеш
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Академик Јован Делић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Проф. др Горан Максимовић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Доц. др Јелена Марићевић Балаћ
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Проф. др Предраг Петровић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Проф. др Горана Раичевић, дописни члан САНУ
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Проф. др Светлана Томин
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

CONTENTS

ISIDORA ANA STAMBOLIĆ. The topos of the city in Serbian translations of Old testament apocrypha. DANIJELA LEKIĆ. Mythic dragon and the dragon slayer story-pattern of Serbian and old english epic poetry. JOVAN DELIĆ. Vojin Rakić as Bogdan Popović's late echermann. MARIJANA JELISAVČIĆ KARANOVIĆ. Anatomy of a House: Between Curse, Guilt, and Family Heritage. MAŠA PETROVIĆ. Emotional landscape of the Ivo Andrić's novel *The woman from Sarajevo*. SNEŽANA PASER ILIĆ. The dual nature of merry graves in Branko Ćopić's collection *Village cemetery*. KATARINA PANTOVIĆ. Kafkaesque atmosphere in Vasko Popa's *Bark*. SLOBODAN VLADUŠIĆ. Writing as a Continuation of Struggle by Other Means: The Case of Borislav Pekić. DARKA DERETIĆ. Postmodern fantasy in the novels *The siege of the holy Salvation's church* and *At the lucky hand*. JELENA ZELENKOVIĆ STANIĆ. Intertextuality in Slobodan Tišma's novel *Quattro Stagioni*. VLADISLAVA GORDIĆ PETKOVIĆ. MILENA KALIČANIN. In search of matriarchal utopia in contemporary Serbian writing. CHRONICLE. REVIEWS.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 3. св. LXXIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 24. јуна 2026. године.

Штампање је завршено августа 2026.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: milena.kulic@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Проф. др Драган Сјанић
председник Матице српске

Стручни сарадник: *др Милена Кулић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишечруна*

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

