

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК LI/1—2

Беседе: Др Јован Делић, *Пола вијека „Зборника Матице српске за књижевност и језик”* 7 / Др Томислав Бекић, *Слово о Младену Лесковцу* 17 / Академик Мирослав Пантић, *Реч о славодобитнику* 23 / Др Нада Милошевић-Ђорђевић, *Беседа при уручењу награде „Младен Лесковац”* 27 / **Студије и чланци:** Др Мирка Зоговић, *Примери схеме сумације у дубровачкој ренесансној и барокној поезији* 31 / Др Бојан Ђорђевић, *Фарсе Николе Наљешковића — поезија жанра* 47 / Др Сава Анђелковић, *Дијалог у комедијама Јована Стерије Поповића* 59 / Весна Симовић, *Виктор Иго у „Српском књижевном гласнику”* 83 / Др Радмило Маројевић, *Значење 1914. стиха „Горског вијенца”* 95 / Др Радован Вучковић, *Синица Кордић у додиру и у сукобу с авангардом* 109 / Лидија Бошковић, *Мит и федар као предлози за „Смрт у Венецији” Томаса Мана* 123 / Др Јелена Новаковић, *Видови конфликта у надреализму* 161 / Др Жељко Ђурић, *Гвидо Таршаља и италијанска књижевност* 171 / Мр Слађана Милић, *Парнас-симболистичка поезија Р. Драинца* 181 / Мр Владимир Јовановић, *Дела наших музичких стваралаца компонована на стихове Десанке Максимовић* 207 / Анђела Иванић, *Митски модели у „Башти слезове боје” Бранка Ђојића* 243 / Мр Небојша Лазић, *Ушћиница и антиушћиница као књижевни пројекат* 273 / Мр Горан Радоњић, *Пекићева гојска хроника* 293 / Мр Драгана Бесара, *Елементи фарсе у драмама Душана Ковачевића* 299 / **Кратки прилози:** Др Душан Иванић, *Ка једном облику текстоволошких коментара (уз дјела Досијеја Обрадовића)* 317 / **Истраживања:** Др Кајоко Јамасаки, *Компаративни опис јаванских и српских авангардних часописа* 321 / **Прилози и грађа:** Академик Дејан Медаковић, *Писмо митрополита Митрофана Бана др Ђури Вуковићу: Успомену Бошка Пејровића* 369 / Др Горан Максимовић, *Пред рукописом комедије „Два весеља” Милутина Илића* 373 / **Оцене и прикази:** Немања Радуловић, *Корејске народне приповешке* 403 / Др Зоја Карановић, *Ка Вуковој поезији усмено стварања* 406 / Др Миливој Ненин, *Нови Лаза Лазаревић* 409 / Мр Драгана Вукићевић, *Овладавање причом као овладавање светом или Несавладив свет у (не)савладивим причама (о студијама Душана Иванића „Свијет и прича”)* 411 / Бранислава Васић, *Сто година „Српског књижевног гласника”* 419 / Др Младен Шукало, *Бревијар компаративне методологије* 420 / Лидија Бошковић, *Орфејев двојник* 423 / **In memoriam:** Иван Негришорац, *Александар Тишма (1924—2003)* 427 / Јован Делић, *Александар Тишма (1924—2003)* 431 / Богдан Косановић, *Мила Стојнић (1924—2003)* 435 / *Ушћинство за припрему рукописа за штампу* 439

МАТИЦА СРПСКА



ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999—)

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др ЈОВАН ДЕРЕТИЋ,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ, др ЉИЉАНА СУБОТИЋ,
др ИВО ТАРТАЉА

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ПРВА (2003), СВЕСКА 1—2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Беседе

Др Јован Делић, <i>Пола вијека „Зборника Мајнице српске за књижевност и језик“</i>	7
Др Томислав Бекић, <i>Слово о Младену Лесковицу</i>	17
Академик Мирослав Пантић, <i>Реч о славодобитнику</i>	23
Др Нада Милошевић-Ђорђевић, <i>Беседа при уручењу награде „Младен Лесковац“</i>	27

Студије и чланци

Др Мирка Зоговић, <i>Примери схеме сумације у дубровачкој ренесансној и барокној поезији</i>	31
Др Бојан Ђорђевић, <i>Фарсе Николе Наљешковића — поезика жанра</i>	47
Др Сава Анђелковић, <i>Дијалог у комедијама Јована Стерије Поповића</i>	59
Весна Симовић, <i>Виктор Иго у „Српском књижевном гласнику“</i>	83
Др Радмило Маројевић, <i>Значење 1914. стиха „Горског вијенца“</i>	95
Др Радован Вучковић, <i>Синиша Кордић у додиру и у сукобу с авангардом</i>	109
Лидија Бошковић, <i>Мил и федар као предлозици за „Смрт у Венецији“ Томаса Мана</i>	123
Др Јелена Новаковић, <i>Видови конфликта у надреализму</i>	161
Др Жељко Ђурић, <i>Гвидо Таршаља и италијанска књижевност</i>	171
Мр Слађана Милић, <i>Парнасосимболичка поезија Р. Драинца</i>	181
Мр Владимир Јовановић, <i>Дела наших музичких стваралаца компонована на стихове Десанке Максимовић</i>	207
Анђела Иванић, <i>Митски модели у „Башти слезове боје“ Бранка Ћопића</i>	243
Мр Небојша Лазић, <i>Ушћина и антиушћина као књижевни пројекат</i>	273
Мр Горан Радоњић, <i>Пекићева жотска хроника</i>	293
Мр Драгана Бесара, <i>Елементи фарсе у драмама Душана Ковачевића</i>	299

Крајки прилози

Др Душан Иванић, <i>Ка једном облику лексиколошких коментара (уз дјела Досићеја Обрадовића)</i>	317
---	-----

Испраживања

Др Кајоко Јамасаки, <i>Компаративни опис јапанских и српских авангардних часописа</i>	321
---	-----

Прилози и грађа

Академик Дејан Медаковић, <i>Писмо митрополија Митрофана Бана др Бурџи Вуковићу: Успомену Бошка Пејровића</i>	369
Др Горан Максимовић, <i>Пред рукописом комедије „Два весела” Милутина Илића</i>	373

Оцене и прикази

Немања Радловић, <i>Корејске народне приповешке</i>	403
Др Зоја Карановић, <i>Ка Вуковој поезици усмено стварања</i>	406
Др Миливој Ненин, <i>Нови Лаза Лазаревић</i>	409
Мр Драгана Вукићевић, <i>Овладавање причом као овладавање светом или Несавладив свет у (не)савладивим причама (о студијама Душана Иванића „Свијет и прича”)</i>	411
Бранислава Васић, <i>Сто година „Српског књижевног гласника”</i>	419
Др Младен Шукало, <i>Бревијар компаративне методологије</i>	420
Лидија Бошковић, <i>Орфејев двојник</i>	423

In memoriam

Иван Негришорац, <i>Александар Тишма (1924—2003)</i>	427
Јован Делић, <i>Александар Тишма (1924—2003)</i>	431
Богдан Косановић, <i>Мила Стојнић (1924—2003)</i>	435
<i>Упућство за припрему рукописа за штампу</i>	439

ПОЛА ВИЈЕКА ЗБОРНИКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК*Јован Делић*

Младен Лесковац је — а његово име мора бити прва ријеч којом се започиње говор о *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* — заједно са Теодором Петровићем припремио, уредио и 1. септембра 1953. године закључио први број овога научног часописа, који се и данас, послије пола стољећа, с разлогом зове *Лесковчев Зборник*. Прва свеска, која је истовремено била и прва књига *Зборника*, угледала је свијет тек 1954, и од тада је утврђен обичај да на страницама часописа остаје записано када је неки број закључен и када је штампан.

Има неке правде у томе што је обиљежавање педесетогодишњице *Зборника* увод у обиљежавање стогодишњице Лесковчевог рођења, што ће Матица српска сљедеће године, несумњиво, знати радно да прослави.

Оснивање *Зборника за књижевност и језик* јесте датум у развоју Матице српске, Новог Сада и српске науке о књижевности.

Матице, јер то бјеше први зборник који се издвојио и осамосталио као посебан научни часопис из *Серије за друштвене науке* Матичиног *Научног зборника*, а придружиће му се четири године касније, 1957, свјетски познати *Зборник за филологију и лингвистику*.

Новог Сада, јер оснивање овога *Зборника* уздиже овај град у ред научних центара за проучавање књижевности и језика и прати развој Новог Сада као универзитетског центра, односно Филозофског факултета у Новом Саду, на којем је Младен Лесковац био не само најугледнији професор већ и један од најутицајнијих и водећих људи. Матица српска, њена два зборника и неколико њихових водећих уредника и сарадника подигли су и проијели свијетом име и глас овога града, што ни град, ни Војводина нијесу увијек ни довољно цијенили, а поготово нијесу увијек добром враћали.

Српске науке о књижевности, јер је она овим часописом стекла изузетно научно књижевно гласило у вријеме осеке часописа сличног профила, у вријеме духовног поста, у идеологизовано вријеме, и на част служи и Младену Лесковцу и његовом *Зборнику* што нијесу подлегли идеолошким искушењима и ограничењима.

Први текст, штампан на петој и шестој страници прве свеске, био је без наслова — програмски текст — а потписао га је Младен Лесковац. Већ у првој реченици он је јасно и прецизно формулисао задатак новог часописа и скицирао његов профил: „Задатак *Зборника Мајнице српске за књижевност и језик* јасан је: на страницама овог часописа проучаваће се српска књижевност и српски језик, тј. штампаће се мање монографије и расправе, чланци, ситнији прилози, архивска грађа и библиографије, као што ће се приказивати важнији радови и оцењивати новија дела из ове области.”

Појава *Зборника*, за његовог оснивача, израз је насушне потребе, пошто „Срби данас немају још ниједног научног органа посвећеног проучавању искључиво српске књижевне прошлости”.

То што се један научни часопис за проучавање националне књижевности појављује баш у Војводини Лесковац образлаже као ствар посве природну, књижевноисторијски оправдану и готово нужну: „Јер књижевне и научне традиције наше покрајине, нешто дуже и дубље него у другим крајевима где Срби живе, упућују нас из више разлога да баш, питањима српске књижевне прошлости и питањима српског језика и надаље поклањамо посебну и традиционално пажљиву бригу”, па додаје да се „знатан део српске књижевне прошлости развијао баш на терену данашње Војводине” и да „стога овде има и извесне архивске грађе која се сама нуди таквом испитивању”.

Али одмах Лесковац прецизира да није замислио *Зборник* као неки локални и провинцијални часопис, ограничен искључиво на Војводину и за Војвођане, и то документује списком сарадника прве књиге: „Напослетку, као што и списак имена сарадника већ ове прве књиге *Зборника* показује, а то је и сасвим природно, далеко је већи број научника ван Војводине који се баве студијом српске књижевности. Свима њима *Зборник* ће одсада стајати на располагању.”

Из више крупних и научно заснованих разлога међутим *Зборнику* није и не може бити задатак да се бави проучавањем српске књижевности искључиво у Војводини чак и у случају ако би се његове теме, што није немогуће, поступно ограничавале претежно на XVIII и XIX век (...). Пре свега другог, многи, и баш најкрупнији идеолошки покрети и уметничке појаве те књижевности, и онда када су се зачињале и првобитно деловале само у Војводини, убрзо су постајале и све до данашњег дана остале нераздвојно саставни делови духовне баштине свих Срба; оне се стога нити могу нити смеју издвајати из такве своје шире органске целине као насилно сужени свет за себе, пошто то нису.”

Зналац страних језика не само „великих” већ и „малих” народа, с којима је српска књижевност била у контакту, Лесковац је боље и више од других знао да национална књижевност не постоји, нити се ваљано може проучавати, као усамљена, једина, изолована од свијета, и да управо из националних разлога ваља познавати и проучавати друге књижевности и културе, посебно у контакту са српском књижевношћу: „(...) не може се у проучавању новије српске књижевности занемаривати и књижевност оних народа и култура са којима су Срби, у ближој или даљој

прошлости, имали честих и тесних додира, па их имају и данас а имаће их и убудуће. Стога је разумљиво да ће на страницама овог *Зборника* морати бити сваки час речи о књижевности руској, латинској, немачкој, мађарској, словачкој, италијанској, румунској, о оним појавама у њима које су налазиле било каква одјека код нас, — а у оној сразмери и са оним нагласком како су се те везе у прошлости код нас смењивале и манифестовале.”

Та два момента би — изучавање српске књижевности и изучавање „међународних духовних додира, прожимања и утицаја” — „ишла уредо, у разборитој хармонији”, снује Лесковац основу свога часописа.

Младен Лесковац је, дакле, основао часопис превасходно за проучавање националне књижевности, више окренут времену прије двадесетог стољећа, али часопис нужно отворен према другим народима и културама, са жељом да доведе „у разбориту хармонију” и оно *српско*, до којег му је највише стало, и оно *међународно, комџарашкивно*, за шта је имао способности и склоности. И у томе је успијевао.

С пресудним, готово апсолутним утицајем у Матици српској, па и на Филозофском факултету, с лијепим статусом и високим поштовањем у Српској академији наука, с његованим писменим и разговорним многобројним контактима с колегама и сарадницима, одмјерене ријечи коју су пажљиво слушали политички моћници, с аустроугарском педантношћу и средњоевропском господственошћу, с војвођанским осјећањем за ред, са српском одрешитошћу и понекад глумљеном пријекошћу, с даром да гради добру атмосферу, са строгошћу према себи која му је давала право и на строгост према другима, с беспрекорним увидом у научни потенцијал земље и народа, с истанчаним историјским осјећањем праћеним истинољубивошћу, Лесковац је веома брзо стекао широк круг сарадника и од *Зборника* створио првокласни књижевноисторијски научни часопис традиционалног кова, који је помало подсећао на *Прилоге* Павла Поповића, часопис који је првих једанаест година излазио као годишњак, а потом три пута годишње.

Лесковац је сараднике бирао, позивао, скупљао и углавном задржавао, а све су прилике да је многим давао врло конкретне задатке, тачно претпостављајући шта од кога може добити. Главни ослонац су му били посленици на пољу науке о књижевности, науке о језику и историје из Новог Сада и Београда, али и из Сарајева (Драгиша Живковић, Јован Вуковић, Радован Вучковић, Зденко Леших), Загреба (Антун Барац, Камила Луцерна, Никша Рачих, Светозар Петровић), Задра (Павао Галић, Милош Шкарица), Сплита (Андре Јутронић), Дубровника (Владимир М. Вукмировић), Цетиња (Саво Вукмановић, Василије Лукић), Котора (неуморни и вјерни Ристо Ковијанић), Скопља (Харалампије Поленаковић), Врања (Момчило Златановић), па из Будимпеште (Стојан Вујичић и Иштван Пот), Москве (Јулија Бељајева), Лењинграда (П. А. Дмитријев и Г. М. Сафронов), Варшаве (Јежи Слезински и Жђеслав Њеђеља), Братиславе (Едмунд Хлеба и Рудо Бртањ), Прага (Вида Зелени), Лондона (Вера Јаварек), Беча (Стефан Чакић), Инзбрука (Зоран Константиновић), Фиренце (Анђоло Данти).

Зборник је имао четири главна дијела. У првом су објављиване студије, огледи, расправе, чланци, а неријетко и обимни прилози из баштине, уз приређивачев коментар.

У другом дијелу су били „ситни прилози”, права мала открића, а трећи је дио био отворен за обимнију архивску грађу, преписку или заоставштину.

У четвртм дијелу су били прикази и оцјене, не много богата рубрика, али врло драгоцјена, нарочито због приказа страних књига и часописа на наше теме.

Нажалост, честа је била и рубрика некролога, а повремено је отворан и простор за полемике, које Лесковцу, очевидно, нијесу биле мрске.

Од првог до посљедњег Лесковчевог броја постојао је регистар, прво именски, а онда предметни и именски. Прва два је саставио Светислав Марић, па је онда ту рубрику редовно припремао (од треће закључно са шеснаестом књигом) Божидар Ковачек. Наслиједила га је Милица Бујас, која је урадила *Регистар првих двадесет годишња Зборника Матице српске за књижевност и језик (1953—1972)* као трећу свеску двадесете књиге. То је предрагоцјен рад; рендгенски снимак двију деценија живота часописа. Затим је опет регистар кратко радио Светислав Марић, па Душко Вртунски.

Зборник је био широм отворен за сусједне и помоћне дисциплине науке о књижевности и науке о језику, посебно за историју, односно културну историју. Нарочиту пажњу посвећивао је рубним српским подручјима. Тако ће донијети обимне преводе описа Славоније и Срема: први Фридриха Вилхелма фон Таубеа, а други Франца Штефана Енгела, који је приредио и прокоментарисао Славко Гавриловић. Такође је објављен и обиман рад Спиридона Јовића *Етнографска слика славонске војне границе*. Уз *Зборник* ће се развијати истакнути историчари Славко Гавриловић, Василије Крестић, Александар Форишковић и Васо Војводић. Стизаће многобројни прилози из Црне Горе и о Црној Гори и Херцеговини Дубровнику и његовој књижевности дато је почасно мјесто добрим дијелом захваљујући радовима Мирослава Пантића, који се јавља већ од треће књиге, односно 1955. године. За историју Матице српске од великог је значаја прилог Владимира М. Вукмировића *Прилози историји Матице српске у Дубровнику*, објављен 1969. године у првој свесци седамнаесте књиге, у веома осјетљивом часу.

Зборник је објавио монографију Угљеше Крстића о првом Новосађанину љекару Петру Милорадовићу, што је доказ истинског занимања за разноврсне аспекте културне историје овога града.

Лесковац се трудио да дође до прилога из научног наслеђа тада по којних идеолошки сасвим проскрибованих људи и имена: Момчила Настасијевића, Владимира Ђоровића и Веселина Чајкановића.

Знао је и за тематски број: прву свеску тринаесте књиге посветио је Тихомиру Остојићу, Матичином секретару и уреднику, поводом његове стогодишњице рођења.

Посебну чар и ликовну љепоту часопису су дали многобројни факсимили рукописа, фотографије и репродукције. Њихов попис и опис могао би бити предмет посебне студије.

Убједљиво највећи број наслова и страница за Лесковчев *Зборник* написао је Светозар Матић. То су веома разноврсни радови и већина их заслужује поновно читање, а њихов аутор више нашег памћења и поштовања. Лесковац је очевидно у њега имао велико повјерење.

Међу најчешћим и највјернијим сарадницима *Зборника* у Лесковчево вријеме били су: Живојин Бошков, Славко Гавриловић, Крешимир Георгијевић, Милорад Живанчевић, Божидар Ковачевић, Божидар Ковачек, Ристо Ковијанић, Мита Костић, Младен Лесковац, Боривоје Маринковић, Светислав Марић, Светозар Матић, Владан Неђић, Мирослав Пантић, Теодора Петровић, Ђорђе Сп. Радојичић, Никола Радојичић и Лазар Чурчић.

У осмој књизи *Зборника* појавили су се *Мемоари* Симеона Пишчевића, с уводним коментаром Светозара Матића. Свакако, блистав тренутак у историји часописа.

Хрватску културу су трајно и неизмјерно задужили и *Зборник* и Милорад Живанчевић огромном грађом о Мажуранићима и Димитрију Деметру.

Лесковцу и *Зборнику* посебан рад даровао је Мирослав Пантић 1977. године за трећу свеску XXV књиге: *Непозната бугарскица о десетој Турђу и Сибињанин Јанку из XVI века*.

На страницама *Зборника* објављене су многобројне студије, данас незаобилазне у књижевној науци, из којих ће се касније развити знамените књиге и систематска истраживања, а неке од њих имале су и снажан међународни одјек: Владана Неђића о Вуковим певачима, Драгише Живковића о Стерији и Јакову Игњатовићу, Ива Тартаље: *Како је настала „Проклетја авлија“*, Никше Стипчевића о италијанско-српским културним везама, Ксеније Марицки-Гађански о хеленској глотологији, Светозара Петровића: *Поредбено проучавање српскохрватскога епског десетерца и сјорна ијшања његовога ојиса*, и многобројне друге којима, у недостатку времена, нажалост, чинимо неправду.

Науци о језику већа пажња поклањана је у првим трима књигама, до појаве *Зборника за филологију и лингвистику*, и ту су часопису дали свој печат Милка Ивић, Иван Поповић и Јован Вуковић.

Десет година — од 1953. до 1963 — *Зборник* је уређивало само двоје људи: његов оснивач и главни и одговорни уредник Младен Лесковац и Теодора Петровић, а од 1963, односно од IX књиге, придружиће им се Живојин Бошков, Божидар Ковачек, Бошко Новаковић и Ђорђе Сп. Радојичић, чијом смрћу 1969. часопис губи драгоцјеног уредника и једног од својих првих и најбољих сарадника. Од 1972 (књ. XX) чланови уредништва су и Иванка Веселинов и Лазар Чурчић. Лесковац је све ове промјене сматрао природним развојем једне те исте — прве — редакције. Ова редакција ће водити часопис до 1979, када на мјесто главног уредника долази Драгиша Живковић.

Младен Лесковац је, дакле, на челу *Зборника* био двадесет и шест година, уредио четрдесет пет свезака, односно преко 1000 ауторских табака, на стотине студија, чланака и расправа, „ситних прилога” и сваковрсне богате грађе. *Зборник* је тада донио низ истинских књижевноисторијских открића, нових увида и докумената, оставивши богато научно наслеђе, незаобилазно у даљем проучавању не само српске књижевности.

Преузимајући часопис са XXVII књигом, Драгиша Живковић је, програмском тексту *Реч уредништва*, одао низ признања претходној редакцији оцијенивши да је *Зборник*, „поред београдских *Прилога за књижевности језик, историју и фолклор*, представљао фундаментални научни периодик за питања књижевности и науке о књижевности”.

Као историчар књижевности који врло добро зна како се тешко стиче углед и гради традиција он истиче да „ново уредништво жели да настави угледну традицију досадашњих оријентација и остварења у уређивању *Зборника*”, али акценат ставља на иновације које намјерава да уведе. Те иновације биће усмјерене „у правцу савремених, данас живо дискутованих проблема науке о књижевности”, што ће рећи отварање према „општим, теоријско-књижевним питањима, као и појавама и проблемима савремене, данашње књижевности”, али не запостављајући основну — књижевноисторијску — оријентацију. Утолико прије и више што је историја књижевности „постала у последње време занемарена област у том проучавању”, што се нашла у кризи, па се зато ваља усмјерити на оне научне напоре који би је извели из кризе. Као будући аутор вишетомног дјела *Европски оквири српске књижевности* Живковић се залаже да „компаратистичко проучавање наше књижевности треба посебно да дође до изражаја”, како би се југословенске књижевности освијетлиле „као делови европске и светске књижевности”. Тако би *Зборник* широко обухватио књижевну проблематику „и просторно и временски”, и синхронијски и дијахронијски, и то „из аспекта савремености”, јер ћемо само на тај начин доћи „до наших данашњих, актуелних судова о књижевној прошлости”. У методолошком погледу „*Зборник* ће бити заступник модерних, али не и помодних теорија” и настојаће „да се књижевне појаве виде и у свом чисто књижевном, иманентном развоју, али и у систему изванкњижевних чињеница”. Иако ће се о питањима језика „расправљати у мањој мери и можда сасвим ретко”, *Зборник* и даље задржава језик у своме имену, а уредништво показује спремност да се отвори оним међуобластима заједничким науци о књижевности и науци о језику, а посебно према методолошким заједничким проблемима.

Ново уредништво, дакле, отвара *Зборник* у већој мјери према методологији, теорији, компаративистици и савременој књижевности, модернизује га и осавременује, и већ у првом броју доноси рад Николе Кољевића о критичким начелима Нортропа Фраја и рад Томислава Бекића *Аница Савић-Ребац и Томас Ман*. Компаративисти и методолози добијају више мјеста. Све чешће се јављају Мирон Флашар и Војислав Јелић, па Светозар Кољевић, Никола Кољевић, Новица Петковић, Петар Милосављевић, Зоран Константиновић, Витомир Вулетић, Гвозден Ероп. Од

медијевиста су све присутнији Ђорђе Трифуновић и Мирјана Бошков, чији радови међу људима од струке уживају посебно поштовање.

Уредништво је под руководством Драгише Живковића приредило цијелу серију изванредних тематских бројева: *Стерија* (XXIX/2), *Змај* (XXXI/3); *Аустријска књижевност* (XXXII/2), *Лаза Костић* (XXXII/3), *Прилози за историју српске књижевне критике* (XXXIII/1), *Илирски њоркеи* (XXXIII/3), *Зденко Шкроб* (XXXIV/1), *Вук и свети* (XXXV/1), *Коста Руварац. О њесми Лазе Костића: „Сйомен на Руварца”* (XXXVI/2), *Досићеј Обрадовић* (XXXVII/1), *Успомени др Драгише Вишошевића. Прилози историје српске ѡериодике* (XXXVII/2), *Јаков Игњатовић* (XXXVIII/1), *Лаза Лазаревић* (XXXIX/1), *Прилози историје српске књижевне ѡериодике II* (XXXIX/2), *Лаза Костић* (XXXIX/3), *Иво Андрић* (XL/2) и *Милош Црњански* (XLI/2—3).

Ни Живковић није правио велике промјене у уређивачком одбору. Започео је уређивање часописа с Божидаром Ковачеком, Зораном Константиновићем и Мироном Флашаром, а од 1984. редакцију су појачали Марија Клеут и Томислав Бекић. Од XL броја повукао се из уредништва Божидар Ковачек, а изабран је Новица Петковић.

Драгиша Живковић је био главни уреднк *Зборника* петнаест година и дао му је свој снажан печат. Редакција и Матица су му се одужиле на јединствен начин, посветивши му поводом осамдесетогодишњице живота троброј за 1994. годину, односно цијелу XLII књигу са 530 страна. Та књига је импресивна слика Живковићевог угледа међу тадашњим проучаваоцима књижевности.

Са четрдесет трећом књигом *Зборник* се повјерава истакнутом германисти, германослависти и преводиоцу Томиславу Бекићу, а са њим су у уређивачком одбору били Јован Деретић, Марија Клеут, Љиљана Суботић, Иво Тартаља и Мирон Флашар.

Посебно истичемо три тематске свеске које је уредила ова редакција. У свесци 2—3 четрдесет треће књиге објављени су радови с научног скупа *Књижевно наслеђе Српске Крајине*, одржаног 21. и 22. марта 1996. у организацији Одељења за књижевност и језик Матице српске, а њиме су руководили Душан Иванић, Славко Гордић и Драган Станић, уз велику помоћ Јулкице Ђукић као секретара скупа.

Будући проучаваоци 1847. године мораће пажљиво читати четрдесет четврту и нарочито четрдесет пету књигу *Зборника* у којој су објављени реферати с научног скупа *1847. у српској књижевности и култури*, одржаног у САНУ 15, 16. и 17. септембра 1997. у Београду и коју је уредио Предраг Палавестра.

Деведесете године прошлога и почетак овога вијека у знаку су степеног и темељитог разарања Југославије, и спорог и неизвјесног дефинисања статуса српског народа и његових покрајина, република и државица. Те промјене су се — то ће се тек видјети — љуто одразиле на културу и статус културних институција. У процесу такозване транзиције Матица српска се нашла у незавидном положају, давно лишена својих некадашњих огромних добара, а сада и одговарајуће државне бригае. Сужавање државе, највеће сеобе и изгони нашега народа, културне емигра-

ције и духовно осиромашење наше земље и народа, комадање и сужавање државног простора, економске и културне блокаде, кидање свакојаких, а нарочито културних веза међу југословенским народима и међу дјеловима српског народа, нова идеологизација и функционализација културе, ратне трауме, инфлацијски кошмари, поратни синдроми, одсуство новца, измјене у систему финансирања — све се то изразито негативно одразило на статус часописа, па и цијелих културних институција. Ако се томе дода да новореформисани свјетски универзитети све више желе да се одвоје од хуманистичког модела на којем су формиран и у чијем знаку су се стољећима развијали, да се хуманистичке, а посебно филозофско-историјске дисциплине потискују у други план зарад идеје прагматично-техничко-технолошког напретка, онда још мање имамо разлога да оптимистички гледамо на будућност научнокњижевних часописа.

У таквим околностима подвиг је одржати један часопис, а камоли очувати његову традицију и вриједности. Тешко је окупити и очувати сараднике када им се не може обећати када ће им прилози бити публиковани, примјерци часописа достављени, да ли ће и када добити макар и симболичан хонорар, а живимо у суровом вучјем времену. Рад на часопису засад се одвија захваљујући пријатељству, солидарности, пожртвовању, поштовању Матице и успомена на уреднике *Зборника*, и на нашем страху да на нама не остане клетва.

Актуелни главни уредник доживио је ово постављење као до сада највеће стручно признање и најтежи радни задатак. Као поштовалац струке и континуитета замолио је за сарадњу све чланове претходног уредништва и Новицу Петковића. Чинило му је и чини му част што је за уреднике имао своје професоре и пријатеље који га у сваком погледу надилазе: стручно, статусно, генерацијски. Због тога је данас сваки од чланова уредништва могао да са овога мјеста говори прије него он.

Такође је био привилегован наклоношћу професора Драгише Живковића којим се често савјетовао око часописа. Један професоров савјет није послушао: да у новим, крајње неповољним условима скрати годишње обавезе на једну, највише двије свеске, односно на тридесетак табакка. Остао је у увјерењу да пет универзитета из Србије, два из Републике Српске и један из Црне Горе, уз људе добре воље и научног интереса за сарадњу из осталих универзитетских и научних центара бивше Југославије, и уз понекога из свијета, уз све више младих постдипломаца и докторанада, могу дати и довољно сарадника, и довољно квалитетних радова за обим који предвиђају три броја. То значи да се уредништво нужно оријентисало на тражење нових научних снага једнако као и на ослањање на већ провјерене сараднике. Присна сарадња и истинска блискост с двојицом од највећих наших историчара књижевности Драгишом Живковићем и Јованом Деретићем као уредницима и сарадницима часописа испуњава нас племенитим златним талогом сјећања, али и дубоком тугом, и осјећањем личног губитка због њихових смрти. *Зборник* са њима и *Зборник* без њих није исти часопис.

Овај ће часопис, ипак, излазити — ова средина има смисао за истрајност и континуитет — као периодик за српску књижевност и за срп-

ску књижевну мисао, отворен за све токове и стилске формације српске књижевности, заинтересован за развој књижевне мисли у свијету, усмјерен на проучавање националне књижевности у ширим контекстима јужнословенском, балканском, средњоевропском, европском и свјетском. Мишљења смо, дакле, да је проучавање националне књижевности неодојиво од компаративне и опште, и већ смо дали доказа да ће часопис у том смислу бити врло отворен. Уредништво ће настојати да у повременим тематским бројевима фокусира своју пажњу на поједине писце; дјела, процесе, епохе. Већ су ове неколике свеске што су се појавиле имале тематски профил: Хиландар, усмена традиција, компаративистички углови, минули вијек, теоријско-методолошка питања, а закључен је број с темом *Трећи миленијум хришћанства*. Пружићемо руку сарадње свим људима добре воље, али је нећемо оставити да понизно виси у ваздуху.

Двије сјени главних уредника *Зборника* — Лесковчева и Живковићева — издужиле су се изнад њиховог стољећа и опомињу нас да се морамо трудити да их достигнемо чак и када знамо да су наши дometri много скромнији.

Нашим добронамјерним критичарима, који нас упозоравају да имамо превише прилога из двадесетог стољећа, морамо одговорити да смо почели с Хиландаром, да имамо цио број посвећен усменој традицији, да је двадесети вијек данас прошли вијек и да се, на примјер, Богдан Поповић у својим научним и уредничким подухватима бавио не само својим вршњацима већ и писцима знатно млађим од себе.

Радове, ипак, пишу сарадници, па их и овога пута позивамо у помоћ. Без сарадника нема ни уредника, ни часописа. Зато је данашња ријеч главног уредника била у славу сарадника и незаборава.

На многаја љета, свему упркос!

СЛОВО О МЛАДЕНУ ЛЕСКОВЦУ

Томислав Бекић

Додела престижне награде „Младен Лесковац” сваки пут представља лепу прилику да се присетимо крупне личности наше културе која је својим разгранатим деловањем и неуморним послеништвом обележила и овај дом наше културе и наше време. До сада је награда „Младен Лесковац” три пута додељена и сваки пут су о Лесковцу говорили његови блиски сарадници, који, рекао бих, с правом могу да кажу да су били и његови пријатељи, тако да су о њему говорили не само као о културном посленику него и човеку који им је био веома близак.

Када ми је понуђено да овом пригодом одржим кратко слово о Младену Лесковцу, доживео сам то као велику почаст. Међутим, када сам се подухватио да напишем примерено слово, које неће бити ни предуго ни прекратко, ни сувише сувопарно ни сувише патетично, схватио сам да то неће бити нимало лак задатак, поготово што ја чак нисам био његов непосредни ђак, који би, дакле, о њему говорио као ђак који жели да изрази захвалност свом професору и учитељу.

Међутим, као припадник прве генерације Филозофског факултета у Новом Саду (1954), у чијем је утемељењу делотворно учествовао и Младен Лесковац, и то као један од првих изабраних професора и први декан, могу себе ипак да сматрам на неки начин ђаком професора Лесковца, поготово што је та прва генерација студената Филозофског факултета, распоређена на пет студијских група, себе доживљавала као једну целину, па сам сходно томе и ја, као студент германистике, све остале професоре, па и професора Лесковца, доживљавао као своје професоре. Наиме, та прва генерација је слушала и похађала готово сва предавања, само што нисмо били дужни да полагамо оне испите који нису били предвиђени за одређену студијску групу. И тако сам ја слушао предавања код професора Лесковца, али нисам код њега полагао, пошто смо ми германисти и англисти морали обавезно да полагамо само испит из савременог српскохрватског језика код тада управо изабране младе доценткиње др Милке Ивић. За ту прву генерацију, а верујем и за потоње генерације, проф. Лесковац је био неприкосновени ауторитет, поготово за нас прве асистенте, који су имали част да по завршетку студија буду задржани на факултету.

Младен Лесковац је био строг и не баш нарочито доступан професор. Често сам после, пошто сам имао прилике да студирам у Немачкој и непосредно упознам тип немачког „ординаријуса”, имао утисак као да је Младен Лесковац у нашу средину пренео нешто од академских обичаја и правила која су карактеристична за немачки универзитет. Међутим, колико год да је деловао строго и недоступно, па и недодирљиво, професор Младен Лесковац је освајао свакога ко би имао срећу да од њега буде прихваћен. Ни данас ми није јасно чему имам да захвалим да ме Младен Лесковац убрзо пошто сам изабран за асистента за немачку књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду позвао на сарадњу у *Зборнику за књижевност и језик*. А постати сарадник „Лесковчевог *Зборника*”, како смо га звали и како га ми старији још и данас зовемо, била је посебна част, па и својеврсна потврда стручних и научних квалитета. Свој први мањи прилог објавио сам у *Зборнику за књижевност и језик* 1964. године и отада сам био редован сарадник проф. Лесковца, који је 1984. године свесрдно подржао предлог проф. Драгише Живковића, тадашњег главног и одговорног уредника, да уђем у уредништво *Зборника*, у којем се и данас налазим.

Тај сараднички однос са проф. Лесковцем одржао се све до његове смрти. Одлазио сам му често на разговоре — било је то обавезно тачно у 5 сати по подне — који су се, дакако, превасходно односили на књижевне теме, посебно на Лазу Костића и његове радове на немачком језику, од којих сам му неке превео за његово издање *Сабраних дела Лазе Костића*. С обзиром на то да сам првобитно радио на докторској дисертацији о *Лейхойису Мајице српске* и његовој посредничкој улози у прихватању немачке књижевности код нас, то сам, природно, помно ишчитао Лесковчеве најважније, до тада објављене књиге — *Српско грађанско јесничтво XVIII века* (1946), *Чланице и есеји* (1949), *На нашој јосијобини* (1951), и касније *Из српске књижевности I и II* (1968) — и дошао до закључка да нећу бити у стању да ваљано урадим ту тему, пошто још нису биле урађене неопходне предрадње за примерено тумачење српске књижевности у првој половини 19. века, посебно када је била у питању немачка књижевност и наш однос према њој. Проф. М. Лесковац је пажљиво саслушао моје аргументе — био је члан комисије која је написала реферат за прихватање теме — и сложио се са мном да се та тема у том облику не може ваљано урадити. И тако сам се онда одлучио за тему о прихватању Томаса Мана у нашој књижевности, за коју је такође показао велико интересовање. Јер, да и то овде кажем, Младен Лесковац је био добар познавалац немачке књижевности, а из разговора сам закључио да су његове велике симпатије Гете и Томас Ман. Док сам радио на преводу тетралогije Томаса Мана *Јосиф и његова браћа*, одлазио сам често на разговоре с њим да чујем његово мишљење о неким мојим решењима крајње компликованих места и увек наново ме изненађивао својим суптилним запажањима и предлозима који су ми помагали да дођем до правих решења. Био је напросто јединствен и непоновљив саговорник који је на основу наоко безначајних и ситних чињеница умео ствари да сагледа и осветли из сасвим другог угла.

За ову прилику бићу слободан да евоцирам три своја сусрета са Младеном Лесковцем, који су за мене од посебног значаја, а при томе бацају посебну светлост на његову личност. Наиме, први моји мањи научни прилози — о Теодору Радичевићу као преводиоцу Шилера и Васи Стајићу као оснивачу Гетеовог друштва Југославије 1922. године — у Новом Саду — настали су управо на подстицај Младена Лесковца. Када ме позвао и предложио да му урадим прилог о Теодору Радичевићу, оцу Бранка Радичевића, ја, наравно, у том тренутку нисам знао да Теодор Радичевић спада међу прве преводиоце Шилера код нас. Најпре ми је изложио све што зна о Теодору Радичевићу, указао на постојећу секундарну литературу, и рекао: „Ово је све што знам о томе, а остало ви урадите.” Био је задовољан оним што сам урадио и отада сам Младена Лесковца доживљавао као *свој* професора, коме увек могу да се обратим за савет. Још упечатљивији је био разговор у вези са Васом Стајићем и оснивањем Гетеовог друштва Југославије, при чему је настојао да ми оцрта атмосферу у којој је Васа Стајић одлучио да се подухвати оснивања Гетеовог друштва. Пошто је Младен Лесковац био близак Васи Стајићу, претпостављам да је његово казивање о свему томе било аутентично и да је све то сазнао од самог Васе Стајића, а он је од тога направио праву причу. Непосредан повод за оснивање Гетеовог друштва била је једна крајње мучна сцена која је представљала врхунац примитивизма и простаклука којим је Нови Сад био преплављен почетком двадесетих година прошлог века. Та сцена се одиграла у згради на главном новосадском тргу у којој се донедавно налазио Дом ЈНА поред негдашњег Филозофског факултета. Васа Стајић је седео у кафеу са једним пријатељем за једним скрајнутим столом, где им се после извесног времена придружио један угледни новосадски Јеврејин. Уто је у кафану ушао извесни (мислим да се звао) Јевђевић, који је у Новом Саду био на гласу као коловођа крајње десничарски оријентисаних снага и на бруталан начин се обрушио на овог човека, вређајући га и псујући га наочиглед Васе Стајића и његовог пријатеља. Тада је Васа Стајић одлучио да интелектуалце и угледне грађане Новог Сада окупи око једног друштва које би се делотворно, у духу хуманистичких идеја и идеала, супротставило тада већ погубном замаху примитивизма, који је запретио да угуши сваку уљудност и културу у граду. За то му се најподеснији учинио Гете, па је основао Гетеово друштво, замисливши га веома широко као друштво са одређеним конкретним циљевима, с тим што се они неће сводити само на пуку популаризацију Гетеа и Гетеових идеја, него ће се уједно старати и о издању Гетеових дела. Међутим, то друштво било је, нажалост, кратког века и оно се због слабог одзива после шест месеци угасило. Но М. Лесковац је од тога направио сјајну причу, као што је веома често од ситних открића умео да прави причу, тако да се понекада питам нисмо ли у њему имали једног потајног и скривеног приповедача који није стигао да се искаже и на плану приповедачке уметности.

Као што је умео да казује, тако је Младен Лесковац умео и да помно слуша саговорника и да између речи чује наговештаје неких ствари којих сам казивач можда није ни свестан. Захваљујући том његовом свој-

ству — да наслути неке скривене везе и односе — Младен Лесковац је био судеоник у једном мом открићу у вези са односом између Анице Савић-Ребац и Томаса Мана. При томе је цела ствар имала своје исходиште на сасвим другој страни. Наиме, у једном од текстова Анице Савић-Ребац наишао сам на место на којем само узгред помиње да је на молбу немачког филозофа Ханса Лајзеганга, од кога је затражила стручну помоћ да би разрешила нека питања у вези са својим истраживањима утицаја гнозе на Његоша, превела Његошеву *Лучу микроkozма* на немачки језик. Када сам упитао Младена Лесковца да ли му је нешто познато у вези с тим преводом, одговорио ми је да се сигурно ради о омашци јер је *Лучу* превела на енглески језик. Међутим, када сам му показао то место и када се сам уверио да се очигледно ради о преводу на немачки језик, одмах ми је ставио на душу да се дам у потрагу за тим преводом. А како у заоставштини Анице Савић-Ребац у Универзитетској библиотеци у Београду у том тренутку није било никаквог трага од тога превода (касније ће бити пронађен, па сам га објавио 1986. године у склопу публикације *Аница Савић-Ребац и Његошева Луча микроkozма*, приредила Даринка Зличич, Књижевна заједница Новог Сада), то сам пошао трагом који је водио у Немачку. Али ни то узбудљиво трагање од Минхена преко Аугзбурга до Берлина и на крају до Цириха није уродило плодом, тј. нисам успео да дођем до превода *Луче* на немачки, јер се није могао наћи ни у заоставштини филозофа Ханса Лајзеганга. Али та су ме трагања упутила на једну другу везу Анице Савић-Ребац са Немачком — на њен до тада непознат непосредни контакт са Томасом Маном. У том тренутку сам знао да је Аница Савић-Ребац 1929. године Томасу Ману послала примерак (у кожном повезу) својих превода новела (Томас Ман, *Избрана дела*, Београд 1928) и да јој је он захвалио на пошљици једним кратким писмом, као и да је одиграла крупну улогу у рецепцији Томаса Мана код нас (о томе у мојој књизи *Томас Ман у нашој књижевној кријици*, Матица српска, Нови Сад 1987, 21—40), али нисам знао да му је 1937. послала сепарат једног свог рада објављеног на немачком језику. Трагања у Архиву Томаса Мана у Цириху — на која ме Младен Лесковац престано подстицао — уродила су плодом: дошао сам и до оригиналног примерка сепарата Анице Савић-Ребац и дела преписке са Томасом Маном који је сачуван. Прецизном анализом — идући трагом напомена које је Томас Ман исписао на том сепарату — утврдио сам да је Томас Ман од речи до речи преузео два пасуса из тог рада и искористио их за велики дијалог између фараона и Јосифа. Плод тих истраживања била је једна мала студија коју је, само се по себи разуме, први прочитао Младен Лесковац и одмах је објавио у свом *Зборнику*. И данас сматрам да је то један од мојих најбољих германистичких прилога, а у његовом настајању, као што се из изложенога да види, суделовао је и Младен Лесковац.

Младен Лесковац је готово у свим својим радовима, и оним крупним и оним ситним, подједнако био историчар књижевности, историчар културе, књижевни критичар и есејиста, али сваки његов прилог увек је био чињенички утемељен, јер за њега није било неважних чињеница и

појединости. Он је ненадмашан у успостављању веза и спона тамо где се то уопште не би очекивало, па у први мах његово казивање понекада делује причалачки ноншалантно и необавезно. Али када се мало боље погледа, онда се види да се ради о самосвојном поступку са циљем да се одређене појаве посматрају и сагледају из ширег контекста и обелодани њихов скривени дубљи смисао. Тако у својој беседи *Стоједесет година Матице српске* (1976) на свој смели и непоновљиви начин повлачи паралелу између Вајмара и Пеште, Гетеа и младих српских посленика који су се у фебруару 1826. састали да створе Србима толико потребно жариште и средиште културног стваралаштва у обличју Матице српске. Ево како то чини Младен Лесковац: „У четвртак 16. фебруара 1826. године предвече у Вајмару, Екерман је по обичају посетио Гетеа. Разговарали су о типично гетеовској теми, о феномену јунака: и сам изузетан, Гете је волео изузетност у човеку. Распитивао се код Екермана са великим занимањем о војводи Велингтону, команданту британских армија у битци код Ватерлоа, оном истом о којем говори Његош у својој посвети *Горском вијенцу*, а којег је Екерман видео уочи тог дана. Гете је упорно тражио да чује што више, па и *најсијнијих појединости* о војводи, а био веома задовољан када је сазнао да је овај, већ у годинама, још витак и мршав, лака хода, љубазан и једноставан у опхођењу и да је довољно једанпут видети га па да се не заборави никада. 'Видели сте једног јунака више' — гласио је коментар Гетеов — 'а то никада није макар шта.' — А у исти тај дан, можда и у исти час када је текао овај вајмарски разговор *удвоје*, састали су се седморица младих и одлучних Срба, вероватно у кући једног од њих, у Пешти, и онда се свакако после исцрпних саветовања, у седам шестаром педантно одвојених једнаких сегмената на површини једног круга — да нико међу њима не дигне сувише главу што је први, а нико не буде унижен што је последњи — испотписивали на документу којим је основана Матица српска. Нису они били јунаци по гетеовској мери и замисли, заиста нису ни по чему ...” (Младен Лесковац, *Српске књижевне шеме*, Матица српска, Нови Сад 1988, 77–78).

Овај одломак могао би да послужи као добра основа и исходиште за разматрање особеног Лесковчевог начина повезивања и вредновања ствари — ту свака сцена има своју посебну тежину, али истовремено чине једну комплексну целину. Дакако, Пешта није Вајмар, и седморица младих људи не могу се изједначити са двојицом из Вајмара, или како сâм Лесковац каже: *нису они били јунаци по Гетеовој мери и замисли*. Али та седморица младих српских грађана, окупљени у пионирском подухвату за који нису могли ни да знају ни да слуте каква му будућност предстоји и шта ће значити за повесницу српског народа, јесу својеврсни јунаци — они, наиме, чине ону врсту јунака без којих не може да стаса и опстане ниједна национална култура.

Младен Лесковац није марио за теоријска изучавања књижевности. Изданак филолошке школе Павла Поповића, Младен Лесковац је на магистралан и још увек подстицајан начин показао да одређени методски поступак (па и филолошки поступак који у наше време више није на цени) може да буде плодносан само ако се не схвати догматски и истра-

живање не шапне у унапред задате резултате. Својим неуморним истраживачким и списатељским радом преточеним у низ сјајних бисера који чине једну неразлучиву ниску и особену повесницу наше културе, Младен Лесковац је био и остаје образац плодотворног научног и културног послеништва.

РЕЧ О СЛАВОДОБИТНИКУ

Мирослав Панић

Била ми је радосна и особита част учешће у одбору — или како данас обичавамо да кажемо: у жирију — наше старе, мудре и честите Матице српске за доделу награде која носи име великана наше науке о књижевности и веома заслужног дугогодишњег часника и председника њеног Младена Лесковца. Особито сам срећан и стога што по одлуци истога жирија — у коме су скупа са мном били и моје уважене колеге и пријатељи, све врло знатног и добро познатог имена — и што је та одлука донета лако, брзо и једногласно. Та лакоћа, брзина и толика јединогласност проистицала је отуда што и овога пута ова награда заиста по заслуги долази у праве руке.

Личност која је овогодишњи носилац овога високог и угледног признања мислим да је многима, ако не баш и свима, добро позната: некима као вишедеценијски професор народне књижевности на Београдском универзитету, некима као делатник у области културе, и на националним и међународним скуповима о усменој или народној књижевности и фолклору, нашем и светском, некима као њеним читаоцима и поштоваоцима, некима као драга и мила личност, велике и срдачне комуникативности, с којом је једноставно пријатно и лепо сусретати се, а некима опет као све то узето или добијено заједно. Име те личности, у чије се руке предаје овде данас награда „Младен Лесковац” и чије се име овога тренутка уписује у дугу и знамениту историју Матице српске, која са веком управо започетим улази у треће столеће свога постојања, објављено је и већ добро познато, и ја, разуме се, не откривам овде неку тајну. То је наша врло поштована и драга проф. др Нада Милошевић-Ђорђевић. Госпођа наше науке о народном песништву и нашем фолклору (јер то двоје јесте комплементарно и врло блиско, али истоветно сасвим извесно није) и достојни и сигурни наследник и слободник својих универзитетских и научних учитеља и претходника. Она је и добар знанац иностраних универзитета, на којима је по позиву гостовала, и учених друштава, која су је бирала за члана.

Књига која је ову у области науке о књижевности ретку и сада, морам рећи, престижну награду донела госпођи Милошевић-Ђорђевић названа је једном Вуковом речи за својства најбоље казаних народних пе-

сама *Казивајћи редом*, а у поднаслову њеном додато је скромно стилизовано разјашњење: *Прилози проучавању Вукове њоеџике усменоџ стварања*. Књига је — укусно опремљена и лепо штампана — изашла прошле године у издању издавачке куће „Рад” и Културно-просветне заједнице Србије, у оквиру познате Библиотеке Вуков Сабор.

Казивање редом најновија је у низу књига професора Наде Милошевић-Ђорђевић о народној или усменој нашој књижевности, или о нашем фолклору, како би она можда више волела да се каже. Те су књиге: *Заједничка џемајска и сижејна основа срјскохрватјских истјоријских ејских џесама и џрозне џрадиције*, из 1971, *Народне књижевностји*, односно њен *Речник* појмова (у коауторству са др Радмилом Пешић) из 1985. и 1997, *Косовска ејџика*, *Порјтретј књижевноџ дела* из 1990. и *Од бајке до изреке*. *Облици и обликовање народне џрозе* из 2000. Поред тих књига, или у најтешњој вези са њима, госпођа Милошевић-Ђорђевић објавила је у најпознатијим часописима и другим периодичним публикацијама, или зборницима радова, нашим и иностраним, велики број научних радова и студија, или пак чланака, од значајне вредности и од којих су највреднији улазили у њене књиге. Све те књиге, и сви ти одвојено објављени радови имају један исти приступ великој књижевности усменог постања и народног песничког и прозног израза, сви дубоко сагледавају и изучавају саме основе и бит те књижевности, њене корене и изворе у народној традицији, њену поетику и њену историју, и то како са гледишта одређеног историјског и књижевног тренутка, нашег и европског, тако и под светлошћу и са становишта савремених теорија фолклора. Због тога признање које Матица српска с највишим разлозима указује овом аутору унеколико је, и истовремено, признање и за свеукупан досадашњи рад и деловање у области науке о књижевности усменог постања нашега народа, али и књижевности светске, чија је народна књижевност наша један део, и у исти мах и један чинилац.

Књига *Казивајћи редом*, која се данас награђује, по предмету своме, по области проучавања које је за њу обављено и у њој саопштено, по исходима и вредности и значају понирања у саму бит усменог постања и израза, и по свести, историјској и националној, из које је она произишла, најзад и по научним текстовима које ова књига садржи, нова је и истовремено стара. Стара је она, може се рећи, по томе што су сви њени елементи претходно објављени у посебним студијама, чланцима и прилозима. Али је она и нова што су сви ти њени делови сада преобликовани и организовани у једну већу целину, и у њој врло добро оркестрирани, па остављају утисак да су као јединствено тело замишљени и остварени од почетка и одмах.

Средишња је тема и основни предмет књиге *Казивајћи редом*, и по ауторовим „завршним напоменама”, и по стварној њеној садржини, разматрања Вукових погледа на бит и суштину усменог или народног стварања, песничког и прозног, на њено место у свести стваралаца њених у народу и из народа, њеног пута од осећања, од свести, и поимањима о њој и њеној функцији код слушалаца њених — јер само слушањем се она примала вековима код оних за које је и стварана, о конкретним ње-

ним реализовањима у песничким творевинама које је производила — песничким дакако у аристотеловском, или античком, још најбоље: у вајкадашњем поимању песништва као целине, не само онога што се остварује стихом — једном речи разматрана је овде поетика или филозофија и естетика усменог или народног стварања у појединим његовим областима, које су поезија, тј. песме остварене стихом, приповедање и предање. То нису „сви облици усменог стварања” — и по изјави самога аутора — али то су — по нама — његове битније области. Госпођа Милошевић-Ђорђевић сама је — и само себи најбоље и тачније — разјаснила путеве и правце, као и метод својих поетиколошких и књижевноисторијских разматрања која је обавила у својој књизи. „Полазећи од досадашњих студија о Вуковој поетици, трудили смо се да коракнемо мало даље, да је сагледамо као спрегу Вукових динамичних схватања у оквирима традицијског усменог погледа на свет, ставова европске науке његовог времена, али и ставова данашње, савремене фолкористике, које је он у многоме антицитирао.”

Те своје намере госпођа Нада Милошевић-Ђорђевић остварила је — по мишљењу и суду мојих уважених колега у жирију и по мишљењу и суду моме — на начин најбољи и у мери највишој. Њена књига биће од трајне вредности и остаће као полазиште за свако даље трагање за основама и суштином Вукове поетике народног или усменог песништва у оном вечитом надограђивању сазнања о суштинама и вредности ствари које називамо науком. То је најмање што се у овом часу може предвидети и рећи о будућности ове књиге, а истовремено је то и највише што се може закључити о њеној вредности и о њеном значају.

БЕСЕДА ПРИ УРУЧЕЊУ НАГРАДЕ „МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ”

Нада Милошевић-Ђорђевић

Уважене колеге, драги пријатељи, ова награда је за мене радост и огромна част, како због имена које носи тако и због места на коме се додељује. Схватам је пре свега као признање струци којом се бавим и која је била и љубав великог научника Младена Лесковца.

Од Лесковчевих размишљања о Вуку и српској народној књижевности могла би се начинити једна сјајна антологија. Била би то антологија која би на видело дана изнела један драгоцен, специфичан, психолошки и културноисторијски Вуков портрет — објективизован на духовним сучељавањима превасходно са писцима „српског севера” претходног и њему савременог доба. Био би то зборник њихових слојевитих ставова према српској народној књижевности, њиховим сензибилитетима, интелектуалним и идеолошким опредељењима, видовима њихове употребе усмене традиције или одрицања од ње, њеном повратном дејству. Била би то најзад, али не на последњем месту, антологија јасних, синтетичких судова Младена Лесковца, заснованих на претходним минуциозним анализама књижевних појава, историјских епоха, али и људи.

Јер Младен Лесковац, ерудита, познавалац свеколиких праваца књижевноисторијских и критичких истраживања, имао је свој специфичан метод. Скромно названа белешком, његова исповест у „црвеној свесци” открива управо тај метод: „Ваља знати бити човечан кад имаш посла с документима о човеку. Можеш знати 999 писама и 999 аката, па ипак ниси кадар написати ни половину речи истине о човеку. Документе ваља обуздати и држати на растојању од истине... А праву истину — нађи. Баш то и јесте твоје...” И налазио је. „Некако се мирим с документима. Понећемо се...” (193), закључио је оптимистички. И понео се. С успехом. Тајна је била у оном „човечном”, које је поменуо, одмах на почетку. На другом месту, говорећи о Змају, запитао се: „Да ли га волим... На такво питање одговорити је још теже. Само га каткад добро разумем, ништа више, скоро видим да је морао радити онако како је радио, онакав какав је био, у приликама у каквим је био” (193).

Тако је Лесковац видео и Вука и Мушицког, и разумео их, обојицу. Из докумената и кореспонденције пратио је њихове односе. Задржао се на тренутку када је Мушицки тражио од својих ђака „ако који зна про-

сти пјесама сербски”, а Вук мислио да је Мушицки са њима „момчадма која су по шуми код свиња, код коза и код оваца одрасла... шалу проводио”; зауставио се на времену 1816—1818 — периоду Вукова рада на *Рјечнику* који је Мушицки звао „нашим” (њиховим заједничким) *Рјечником*, и одговарајући на Вукова питања, помагао му својим драгоценим компаративно-филолошким знањем. Дочарао је дане зебње Мушицког после напада на *Рјечник* цитирајући његове речи из писма Вуку: „Ја сам се неколико пута накањивао да се у новинама правдам...” и прокоментаришао их: „Јадни Мушицки коме није било лако, ипак је ћутао, отмено.” Навео је речи подршке Вукове прерано остарелом пријатељу: „Људи нека говоре шта им драго, а говориће свакојако. А вама је то једини начин да се примите књижевства, па ћете онда и образ освијетлити и непријатеље посрамити и новаца добити” (118), „...ја сам сад у невољи, али се опет веселим и готово поносим: зашто ме совјест уверава да сам у ову невољу упао из љубави к ползи и слави рода мога”. Њихов однос, рећи ће Лесковац, „даће нам довољно података да дубље завиримо у сложену природу и јуначку душу Вукову... Јер одиста и једна једина, ваљано осветљена и свестрано испитана ситуација помаже нам да о човеку добијемо потпунију и непомућенију представу него читав низ празних тврдњи и судова...” (105). Свога, оваквог става Лесковац се заиста и држао.

У овој „вртложној епоси”, како ју је назвао, Лесковац ће односима Вука и Магарашевића, њихових разлика у менталитету и у оријентацији према европској књижевности протумачити и њихова неслагања у прилазу усменој традицији, али и нагласити да су обојица „у домаћем фолклору гледали најприроднији извор и подстицај за освежење српске књижевности”. Закључак ће Лесковчев опет бити пун разумевања: „...нису они криви што наша тадашња књижевност још није била сазрела за замашнија дела, што су обојица од оваквих мотива очекивали спас”.

Цитирајући у предговору свог видовитог ремек-дела — *Анџологије старе српске поезије* Вукову мисао: „Ми смо несрећни по много којечему, али смо у књижевности најнесрећнији...”, учинио је све да ту мисао образложи и сложи се с њом, али да истовремено оправда избор својих одабраника у *Анџологији*, да проговори о „тихом говору” ове поезије попут камерне музике. „Доброг језика, у данашњем смислу речи тада није ни било; добре поезије, у данашњем смислу, било је” (XXXI). „Током столећа... и овакав славеносербски испунио се неком садржином. Казане су њиме драге, потресне и брижне ствари, — не једном... у име читавог српског народа” (XXII), временом и путем традиционалних мотива.

Српска усмена традиција била је део пространог, префињеног образовања овог грађанина света још у најранијем детињству. Открио нам је то спонтано у својој Црвеној свесци, сећајући се излета у Каменицу са оцем, Змајевца. „Имао сам” тада, вели, већ „некаквих списатељских искустава, јер сам са осам година срочио убојну песмицу, лежећи у високој трави... у сенци шибља од малина, међ бубама, лептировима и пилићима... Дело је било компоновано у десетерцу... а опевало је тврди град Скадар на Бојани и брдо Тарабош” (189—190).

Само неко ко је усмену књижевност знао и осећао могао је тако надахнуто да протумачи *Беседу* Лазе Костића, „велики монолог вилин — историју њенога живота”, заправо Костићеву метафору о генију српске народне поезије, која се одржала „неоскрвњене свести”, опстала преображавајући се, прерушавала у коледе, прекривала у „росне додоле”, у прпоруше... у краљице..., поезије којој се „чист и урођен уметнички тон... у дугим вековима робовања под Турцима није угасио и искварио”, која је „примила у себе скоруп источна песништва”, а „опет је српство остало неповређено у њој”.

Наводећи вест из 1481, када неки поп Јован „в дни благочестивога и христољубивога господина деспота Вука” преписује једно јеванђеље или проналазећи на једном рукописном зборнику забелешку: „сија книг Гргуровика Вука”, Младен Лесковац не пропушта да благочестивога деспота назове и именом које носи у народној поезији — „Змај Огњени Вук”. И тако, веран себи, открива ону праву, вишедимензионалну истину, „носи” се са документом. Пред нама се појављује владар и „библиофил”, али и епски и митски јунак, спаја се писмено и усмено, историја и легенда, опет као метафора нашег бивствовања.

Време нам не дозвољава да проговоримо зашто је појаву Орфелинове песме *Мелодија к њролећу* Младен Лесковац сматрао датумом у српском песништву, налазећи и њој и свим оним из српских рукописних песмарица прототип у Ерлангенском рукопису, ни како се песма Милована Видаковића преобразила и у Бугарској певала као народна, бугарска, ни како је ауторска прича сматрана народном анегдотом повратним дејством постала оквирни мотив о поповим зубима у Сремчевом роману о попу Ђири и попу Спири. Све то спада у домен Лесковчевог широког увида у и појам народне књижевности.

Али оно што је много најважније, не смемо пропустити да кажемо, а то је да Младену Лесковцу припада заслуга што је својом антологијом бећарца померио границе жанровског система наше народне поезије, унео му нови живот, удахнуо ведрину. Ретко ко се у свету таквим потезом може похвалити. Његов предговор био је легализација врсте. Убедљив и сугестиван, ненаметљивим животворним речима, тим јединим средством научника и писца којима је тако суверено владао, донео је суд и пресудио. Па и ту је био пун разумевања за Вука. Открио је да је записе бећараца Вук кришом, приватно тражио. Потрудио се да из Вуковог *Рјечника* извуче све стихове бећарца које је Вук у њему забележио због језика, не могавши ни „да их ставља упоредо као равноправне са осталима и нуди (их) као оружје против себе”.

И на крају једна моја исповест. Силно сам се обрадовала када сам поново прочитала Лесковчеву дефиницију Вуковог начина исказивања мисли. „Вук воли чињенице... Он чињенице ... сврстава, са неком љубављу за ред и јасноћу: једну, па другу, па трећу и тако у дугом низу; на исти начин ниже и своје закључке поводом њих, и у таквом истом узорном и непомерљивом поретку...” И одједном сам схватила, захваљујући Младену Лесковцу, зашто је у ствари Вук највише волео да слуша Теша-

на Подруговића. Разумео га је „и ништа више”. Усрећило ме је што се моја књига зове *Казивати редом*.

И још нешто. Ово је прва награда у мом научном животу. Поносим се што је овако значајно. Хвала свим члановима жирија који су ме једногласно предложили. Хвала Матици српској и светлом спомену Младена Лесковца на овом свету. Хвала свима.

ПРИМЕРИ СХЕМЕ СУМАЦИЈЕ У ДУБРОВАЧКОЈ
РЕНЕСАНСНОЈ И БАРОКНОЈ ПОЕЗИЈИ*Мирка Зоџовић*

САЖЕТАК: *Схема сумације* се састоји у набрајању — кроз део или читаву песму — неколико елемената и њиховој рекапитулацији на крају песме. У литератури постоје разни називи, дефиниције и класификације. Иако има примера у хеленској и латинској књижевности, као и у латинском средњем веку, *схема сумације* се из италијанске дворске поезије краја XV века проширила Европом. У доба барока била је веома популарна. Аутор даје досад неуочене примере у поезији Ц. Држића, Д. Рађине, Д. Златарића, Х. Мажибрадића и, поред познатих, још један код Ц. Бунића. Ова *артифицијелна иџрарија* може да помогне да се дође до нових сазнања о дубровачким песницима, као и њиховом односу према важећим западноевропским моделима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: формални маниризми, артифицијелне играрије, *схема сумације*, *versus rapportatio*, ренесанса, барок, дубровачка поезија, италијанска књижевност.

Убеђени да *артифицијелне иџрарије* (или, Курцијусовом терминологијом, *формални маниризми*)¹ могу имати и шире импликације, после *versus rapportati*² позабавићемо се *схемом сумације* у дубровачкој поезији.

Схема сумације у идеалном облику састоји се у набрајању неколико елемената, најчешће именица, кроз део или кроз читаву песму и њиховој рекапитулацији на крају песме — понекад и само у једном стиху —

¹ Преузели смо одредницу *артифицијелне иџрарије* из увода у Поцијеву студију, чији нам је и сам наслов индикативан: *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose* (Болоња 1984). Аутор, додуше с резервом, повезује два појма — *arteficio* и *gioco* — под којима су се у XVII веку, „том најплоднијем европском периоду оваквих играрија”, подводиле песме с ребусима, анафорама, хомофонским поигравањима, „језичким хировима”. С једне стране, сваки поетски језик по својој суштини је артифицијелан, а с друге, поред битних разлика, нека правила игре својствена су и поетском дискурсу. По Курцијусу, *формални маниризми* представљају константе европске литературе које се из антике преко латинског средњовековља преносе у све модерне књижевности (Е. Р. Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, Београд 1996, 461—475).

² *Versus rapportati у дубровачкој књижевности XVII века у Стих у песми, Metrica et poetica*, III, ВАНУ, Нови Сад 1988, 149—155.

истим речима и истим редоследом.³ Дакле, састоји се од две серије: прву чине чланови расути кроз поетски текст, а другу — сабрани на крају текста:

A1 A2 A3...
 B1 B2 B3...
 C1 C2 C3...

 A1 A2 A3... B1 B2 B3... C1 C2 C3...

Разни називи, дефиниције и класификације шеме говоре колико о теоријским полазиштима аутора, односно области унутар које се шема проучава, толико — једним видом — и о њој самој. Метрике XVII века користе се терминима *ејилоџ* и *енџисилоџе*.⁴ Курцијус овакав распоред стихова зове *Summations-schema*, коју уврштава у *формалне маниризме*, а Лаузберг *адиџивном шемом* као посебном могућношћу употребе фигуре *enumeratio*.⁵ Алонсо и Фучила проучавају је унутар *корелативне* поезије као посебан — *расијно-сакуљачки* — тип.⁶

Колика „несталност” постоји у терминолошком одређивању и у дефинисању овог поетског феномена снажног визуелног и акустичког ефекта, најбоље се види праћењем радова Ђованија Поција. Овај славни научник, који се више од три деценије бавио разним типовима *арџифицијелних иџрарија*, у почетку је ову шему сматрао реторичком фигуром, односно врстом *симетрије*, да би је касније, уз промену термина у *адиџивну шему*, проучавао, уз *versus rapportati*, као крајњи облик корелације

³ Курцијусова дефиниција: из паралелизма примера претходних строфа извучи се сума. *Нав. д.*, 473. Уп. и дефиницију из — за нашу културу преко потребног — појмовника Н. Грдинића: *Формални маниризми*, Београд 2000, 9. Ова шема, иако карактеристична за поезију, јавља се и у одређеном типу прозе, на пример светим беседама: P. G. da Lucarno /G. Pozzi/, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento (esemplificata sul p. Emmanuele Orchi)*, Рим 1954, 77—78. Колико је нама познато, песма с највећим бројем елемената у шеми — 23 — јесте *Ode in morte di Fulvia Colorado* (Fulvia, fu la tua vita) италијанског барокног песника Гвида Казонија (Guido Casoni) (*Ode*, 188, нав. према *Opere scelte di G. B. Marino e dei marinisti*, приредио Г. Бето, Торино 1954, II, 472).

⁴ F. Meninni, *Ritratto del sonetto e della canzone*, Bertrani, Венеција 1678, 218—224. За овај период Поци наводи и термин *enthysylloge* (J. H. Alstedius, *Encyclopaedia, septem tomis distincta...*, Herborn Nassau 1630, I, X). Уп. G. Pozzi *Poesia per gioco...*, 117.

⁵ Курцијус ову „композициону шему”, коју показује на Калдероновој песми *La vida es sueno*, сматра блиском *џехници редања џримера (priamuli)* с разликом у закључној адицији (*нав. д.*, 474). Хоке је, служећи се термином *рекаџџулација*, такође посматра као један од формалних маниризама, у коме се сви мотиви песме окупљају у закључном стиху: G. R. Носке, *Manirizam u književnosti*, Zagreb 1984, 24. За Лаузберга *адиџивна шема* у ствари је *re-capitulatio*: H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Болоња 1969, 160 (немачки оригинал 1949).

⁶ D. Alonso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Рим 1976, 127—131 (шпански оригинал 1944). Овај се аутор корелативном поезијом, па самим тим и овом шемом, бавио и у (заједно с Ц. Боусоно) *Seis calas en la expresión literaria española*, Мадрид 1951, 3—23. Фучила се надовезује на Алонсова проучавања: J. G. Fucilla, *A Rhetorical Pattern in Renaissance and Baroque Poetry*, *Studies in the Renaissance*, III, 1956, 23—48. Д. Чижевски ову шему назива *versus reticulati* (*К проблемам литературе барокко у славян*, Letteraria XIII, Братислава 1971, 30).

и, на крају, унутар *синтаксичких веза и дистрибуције лексике*.⁷ Поци иснистрира да код ове шеме, као и код других *вербалних шема йонављања и йоложаја*, специфичан ефекат не настаје из композиције саме по себи, већ из тензије између декомпозицијског и рекомпозицијског подстицаја. Приликом преласка од првобитног ка новом распореду, језички материјал принуђен је да мења начин на који је дотад представљао смисао.⁸ У односу на саме чланове *схема сумације* представља набрајачку, а у односу на синтаксу — паратактичку фигуру. По конститутивним елементима блиска је *versus rapportati*, али се по техници композиције и значењу разликује од ове, суштински декомпозицијске шеме.⁹ И на плану лексике, графичког облика и звука код *схеме сумације* основни је композицијски подстицај.

Иако су пронађени поједини примери *схеме сумације* у хеленској и римској књижевности (колико се засад зна, најстарија су два грчка сатиричка епиграма Лукилија из II века наше ере),¹⁰ а потом у латинском средњовековљу, шема је управо из италијанске дворске поезије краја XV века почела да се шири Европом. Обично се узима као сигурно да, после „зачуђујуће мало примера”, тај образац постаје врло популаран у ренесанси и бароку. Међутим, Фучила је, радећи на изузетно великом поетском корпусу, дошао до закључка да су га, након почетне фазе популарности, италијански петраркисти у периоду од 1525. до 1575, у складу са својом поетиком — односом према Петрарки, с једне, и петраркистима претходног века, с друге стране¹¹ — одбацили као производ кватрочента.¹² Крајем XVI и почетком XVII века шема постаје поново, и то вр-

⁷ G. Pozzi, *Saggio sullo stile ...*, 77—78; *La rosa in mano al professore*, Фрајбург 1974, 2—84; *Poesia per gioco...*, 117—120. У *Poesia per gioco* и *La parola dipinta* (Милано 1981), у којој обрађује исту проблематику, али у границама језичког иконизма, Поци је сакупио и систематизовао искуства свог дугогодишњег рада. Сам истиче да се ниједна дисциплина не бави посебно овом проблематиком.

⁸ Очито имплицитно полемисујући са следбеницима руског формализма у Италији (експлицитно је против заговорника формалних маниризама), Поци тврди да се суштински ефекат оваквих *артифицијелних изразија* не састоји у онеобичавању и затамњењу значења, а кад то и постоји, само је узредно, већ у стварању нових семантичких релација, односно новог значења. Сматрајући дистрибуцију речи „искључиво елементом значења”, он *схему сумације* дефинише као „дистрибуцију кроз читав текст фиксиране серије означитеља која се понавља, али не у анафоричком положају” (*нав. д.*, 117).

⁹ Понекад се, као у Мариновој песми *Né tanto intorno a sè dentro e di fore* (*La Lira, Rime marittime*), завршна рекапитулација остварује помоћу *versus rapportati*: „Ma tu sola cagion de' miei cordogli / Lilla, la piaga, il foco, il nodo mio, / Che non sani, non tempri, e non disciogli” (10—12).

¹⁰ Штампане ових епиграма у Планудовој антологији у Фиренци 1494. засигурно је утицало на ширење моде *схеме сумације*.

¹¹ Познато је да су бембисти, односно петраркисти такозване друге фазе, као свој поетички захтев истакли враћање изворном Петрарки — једином и савршеном моделу. Следствено томе, презирали су и одбацивали „нечисти” (читај: хибридни) петраркизам XV века.

¹² За период од 12 векова, односно од Тиберијанове песме (*Amnis ibat inter gherbas...*) која по Курцијусу представља најстарији пример *схеме сумације* до песама Панфила Саса (Panfilo Sasso, 1455—1527) овај аутор проналази само један, Страбонов (W. Strabon) пример из каролиншког хуманизма, па се с правом пита да ли је ова шема била уопште позната током тог периода. Фучила, узимајући у обзир не само штампана већ и дела у рукопису, а полазећи од Алонсових допуна (*Antecedentes griegos y latinos de la poesia correla-*

ло популарна у читавој Европи, посебно у Шпанији и, за разлику од неких других образаца својствених Петрарки, самим тим и петраркистима чинквечента, у бароку зависи директно од поезије кватрочента. Иако ће се барокни песници често опредељивати за многочлане шеме (Казонијев пример је индикативан), они се неће упуштати у компликованије геометријске обрасце, као што су то чинили њихови непосредни претходници, пре свега Луиђи Грото (Luigi Grotto).

Поред шпанске, француске, португалске, неолатинске, енглеске, немачке, пољске ... поезије, можемо навести и дубровачку као поезију у коју је ова *йоејска иђрарија*, додуше попут неких других, дошла директно из Италије.

Уз сав опрез да уочимо оно што песник није имао намеру да читалац очу, у једном делу песме (29—63) *Гиздаве младосџи и ви сви остјали* (531) Џора Држића¹³ препознали смо особену варијанту *схеме сумаџије*, што би био знак да је дубровачка поезија брзо, 80—90. година XV века, реаговала на ширење моде овог обрасца. На опрез наводи нас чињеница да нисмо нашли ниједан други такав пример у поезији овог песника, а да је и сама шема доста „нечиста”. Наиме, после уводног дела — обраћања окупљенима, песник све, а посебно вилу, позива да чују његов „благослов”. Поред осталог, жели и да се зарад ње не само људи већ и животиње складно сједине („ne samo človiku nu svakoj živini / da sve za tvu diku skladno se sjedini” 27—28). У наредним стиховима, у виду иницијалне рекапитулације, плеонастички се разлажу *живине* на три категорије (29—30): *zviri zemaljske, ribe vodene и ptice nebeske*, од којих се потом, у следећих 12 стихова, непотпуно и обрнутим редом, наводе понаособ: *grlice, sokoli, drobne ptice* (из треће) и *zec, brzi hrti, vizli slidnici, oholi lavi, zviri tvrđi, košuta, jelen* (из прве). Следећи основну замисао свеопштег спајања, а све ради драгине лепоте, песник животиње набраја у антитетичким спојевима и парадоксалним ситуацијама.¹⁴ После жеље да свет „роџине” од људи „kih volja uzvlada”, Држић уводи нову серију: *kraji, more, vitri studeni, travica zelena, ruža rumena, cvitje, rosa* (с истом идејом да се све „sdruži”) па опет од *йишица, славуја* који треба да „žalosno i tužno cviljenje” претвори у „radosno i milo spivanje”. На крају овог дугог низа фигуре *enumeratio* песник и животиње и елементе из природе рекапитулише, сумирајући их заједничким појмом *створење*.¹⁵

tiva moderna у *Estudios dedicados a Menendez Pidal*, Мадрид 1953, 3—23), знатно проширује географска и временска сазнања о *схеми сумаџије* и многа Курцијусова нагађања потврђује. Међутим, за период 1525—1575. Фучила је нашао само два на италијанском и тек неколико примера на латинском, од којих је један Ариостов.

¹³ *Pjevaču pjesmu u slavu tvoje ljepote* у *Pjesme Šiška Menčetića i Đore (Držića, i ostale pjesme Ranjinina zbornika*, priredio M. Rešetar, SPH, II, Zagreb 1937, 356—358.

¹⁴ „U toj slavi steći, vas si svit blaženstvom, / da se bude reći drug s rajskim kraljestvom, / gdi čudno s *grlicom sokoli* minuju / i meu *drobnim pticam* po dubju stanuju; / ni se boji smrti u toj *zec* travici / gdi su *brzi hrti i vizli slidnici*. / Oholi još *lavi* tere *zviri tvrde* / neka se ne pravi nejacih da grde; / *košuta* još plaha po polju općenu / da pase bez straha travicu zelenu, / i *jelin* la-gahti od lovac litnji dan / bez sumnje da dahti gdi k vodi gre žedan” (31—42).

¹⁵ „Taj slavna čudesna, uvik neskončana / budući s nebesa kroz te, vilo dana, / da svako *stvorenje* sve dni vika svoga / za tvoje življenje vinu moli Boga...” (61—64).

Док нас Држићев случај наводи на опрез, за Рањина три уочена примера *схеме сумације*¹⁶ можемо с већом сигурношћу претпоставити да представљају песничково свесно опредељење за ову шему, ма колико — барем два пута — били и плод жеље да се из другог језика пренесе основно композицијско начело песме. Помоћу првог примера разрешавамо — делимично — проблем изворника *Biv bređa mnom mati, otide za mir svoj* (160). Наиме, уз песму као *argomento* стоји: *Pjesan ova kaže, da riječi Božije u sebi nijesu protivne; izeta iz Pulča spjevaoca grčkoga*. Уз претпоставку, ма колико неосновану, да се ипак ради о италијанском песнику XV века Луиђију Пулчију (Luigi Pulci), питање изворника остало је отворено.¹⁷ У ствари, Динко Рањина је одиста превео, односно адаптирао епиграм *Cum mea me genetrix gravida gestaret in alvo*, који се, између осталих, приписује и песнику из средине XIV века Енрику Пуличеу (Enrico Pulice) из Кустоце:

Cum mea me genetrix gravida gestaret in alvo,
quid pareret fertur consuluisse deos.
Mas est, Phoebus ait; Mars, foemina; Junoque neutrum;
cumque forem natus, hermaphroditus eram.
Quaerenti letum, Juno sic ait: occidet armis;
Mars cruce; Phoebus aquis. Sors rata quaeque fuit.
Arbor obumbrat aquas: ascendo; decidit ensis
quem tuleram; casu labor et ipse super:
pes haesit ramis, caput incidit amne. Tulique,
foemina vir neutrum, flumina tela cruce.

Понешто скраћујући и изостављајући, а подоста додајући (више је него удвостручио текст) и мењајући (најупадљивија промена/адаптација јесте превод *neutrum* као *polumuž polžena*, а *hermaphrodit* као *žena i človik*), Рањина је ипак пренео основни смисао епиграма, па самим тим и *схему*

¹⁶ У овом првом покушају приказа *схеме сумације* у дубровачкој литератури нисмо разматрали ни поезију на латинском, ни на италијанском. Ипак, за неки будући, свеобухватнији преглед напомињемо да смо у Рањининим песмама на италијанском уочили један пример трочлане, доследно спроведене шеме у *Spesso l'acqua cadendo ni basso loco* (19). Уп. М. Решетар, *Talijanske pjesme Dinka Ranjine*, Grada за povijest književnosti hrvatske, 4, 1904, 144.

¹⁷ Напомена приређивача Рањининих песама М. Ваљевца: „Ne grčkoga; bića to talijanski pjesnik iz Florence Luigi Pulci, ali mi izbor pjesmi naći nije pošlo za rukom” (*Pjesni razlike Dinka Ranjine*, SPH, XVIII, Zagreb 1891, 90). Ни истраживачи који су се бавили управо преводима, односно утицајем грчке и латинске на поезију Динка Рањине, нису пронашли изворник овој песми. Тако Ф. Маиснер каже да „и сјелој грчкој литератури не има pjesnika takova imena”. И овај научник претпоставља да је ипак реч о Пулчију, а да „грчки spjevalac” треба схватити у смислу песника који се угледао на грчке песнике, што га наводи да посумња да ли је Рањина и у другим случајевима преводио из грчких оригинала или с латинских и италијанских превода (*Prievodi Ranjina Dinka iz latinskih i grčkih klasika*, Rad JAZU, 70, 1884, 218—219). Иван Касумовић у *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku liričku poesiju* уопште не помиње ову Рањинину песму, па самим тим и не бави се изворником (одељак *Dinko Ranjina*, Rad JAZU, 203, 1914, 157—219). У најновије издање Рањининих стихова приређивач Злата Бојовић није уврстила *Biv bređa mnom mati...*: Д. Рањина, *Песме*, Београд 1996. Иначе, песник Луиђи Пулчи, аутор витешког епа *Морганше* и дијалекталне и поезије „на народну”, тешко би могао бити творац овакве песме.

сумације, у овом случају двоструку. Истина, крајњи стих који представља врло ефектно сумирање претходне две серије расутих чланова у Рањинином преводу је упрошћен.¹⁸

И следећа Рањинина песма с овом шемом врло особено изведеном (*Hod' k meni u tihu tko moru dan i noć*, 234), такође је, како је Комбол установио, превод/адаптација, односно „имитација”, али сад из италијанске поезије, страмбота Серафина Аквилана (*Serafino Aquilano*).¹⁹ И та је песма епиграмског карактера и цела представља кончето, а помоћу *схеме сумације* ингениозно се разрешава однос дословног и пренесеног значења:

Hod' k meni, u tihu tko moru dan i noć
sve stoji ne moguć g žudenu kraju doć.
I hodi, tko vode na volju ne ima,
obilno da ugodu svim željam svojima,
i hodi, tko zimi vruć oganj ištući
ne može da sebe studena savrući,
za č u usteh svud vjetar ja nošu idući,
sred oči voden vir, u srcu plam vrući.²⁰

У песми *O tvrdi mramore, kako od te bolesti* (228), с типичним петраркистичким мотивом *драгине хладноће*, *схема сумације* није доследно спроведена. У три двостиха (1–6) песник се пита како „тврди мрамор” њена срца не могу да умилостиве његови *љач*, *уздах* и *муке*, а онда, у

¹⁸ „Biv bređa mnom mati, otide za mir svoj / u bogov prašati, što se će rodit u njoj. / Febo joj hti riti: od тебе, ženo, znaj, / muška se roditi glava će na svit saj; / a Marte: žena će od тебе iziti, / na svitu koja će svim se moć viditi. / Juno pak molena reče joj za tima: / polumuž polžena rodit se teb' ima. / I tako zgodi se. Kad se ja porodih, / u meni vidi se i žena i človik. / Opet još prositi ide ih mimo toj, / kom imam svršiti ja smrti život moj. / Marte krs, Juno mač, a Febo voden kraj / reče joj, kroz hud plač dat mi će smrtni vaj. / I to se sve takoj na pokon jur sgodi: do-gnav me stupaj moj, gdi rasteč dub rodi, / tuj se uspeh ja tade, ki vodu sjenjaše, / mač mi van is-pade iz pasa, gdi staše, / i na nj tuj pri strani ja padoh lazeći, / a noga na grani osta mi viseći, do-li pak glava mi k vodi se prikući, / ka s čudnim mukami jадno me izmući. / Sgodi se meni tač, da svrših ja moj vik / kroz vodu, krs i mač, biv žena i človik.”

Можемо изнети претпоставку да се Рањина послужио Полицијановим преводом овога епиграма на грчки, па да је из самог наслова (*Latinum epigramma Pulicis, antiqui poetae, graecum feci...*) настала „збрка”. Приређивач Полицијанових грчких епиграма наводи да се овај епиграм некад приписивао Панормити (*Antonio Beccadelli Panormita*, 1394–1475) или Енрику Пуличеу, али, на основу новијих истраживања, изгледа да га треба приписати Матеју од Вендома из XII века или, вероватније, Хилдеберту из Лавардена. Уп. *Roliziano, Epigrammi greci*, приредио А. Ardizzoni, Фиренца 1951, 33–34; 38–39; 65. Овај „славни” епиграм наводи и Фучила као потврду Курцијусове хипотезе да између каролиншког периода, односно Страбоновог примера, и краја XV века морају постојати карике које би сведочиле о непрекинутој традицији *схеме сумације* (нав. д., 25).

¹⁹ М. Kombol, *Dinko Ranjina i talijanski petrarkisti*, Града за повјест књижевности хрватске, XI, 1932, 83–84.

²⁰ Ако упоредимо с оригиналом („Castel da crudel oste assediato / Se l'acqua tolta gli è, chiami me dentro; / Uom che a solcar il mar sempre sia nato / Chiami me, se a sua vela aver vuol vento. / Chi nell'inverno torbido e agghiacciato / Non ha fuoco, a me venga e fia contento. / Ricco m'ha fatto di tre cose Amore: / Vento in bocca, acqua agli occhi e fuoco in cuore”), видећемо да је у овој Рањининој адаптацији још више измена и изостављања, али да је шема доследно спроведена. Комбол (83–84) нав. према А. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV y Studi sulla letteratura italiana ne' primi secoli*, 211.

виду рекапитулације, сабира, синонимично удвајајући, све што је поднео: „Promisli togaj dil, kolik sam na svit saj / podnil *jad, trud* i *cvil, uzdahe, plač* i *vaj*” (9–10).²¹

Преводећи *Аминџу*, Д. Златарић верно преноси особену варијанту *схеме сумаџије* из I чина пасторале (I, 1, 234–259). Наиме, Тасо топос о свемоћи љубави²² реализује тако што прво набраја животиње, које потом, обрнутим редом, рекапитулише, а онда биљке, које, међутим, сумира само у једном колективном појму *piante* (али за ову другу серију, од 8 чланова, постоји, пре набрајања, и иницијална сумаџија: *arbori*). Златарић се толико држи оригинала да је веран и Тасовим одступањима од идеалног модела обрасца, па ни сâм у завршној рекапитулацији не поштује редослед чланова прве серије:²³

<p><i>La biscia</i> (A1) or lascia il suo veleno e corre Cupida al suo amante. <i>Van le tigri</i> (A2) in amore, Ama il <i>leon</i> (A3) superbo: e tu sol, fera Più che tutte le fere, Albergo gli dineghi ne 'l tuo petto, Ma che dico <i>leoni</i> (A3) e <i>tigri</i> (A2) e <i>serpi</i> (A1) Che pur han sentimento? Amano ancora <i>Gli arbori</i> (Bx). Veder puoi con quanto affetto E con quanti iterati abbracciamenti <i>La vite</i> (B1) s'avvicchia a 'l suo marito (B1), <i>L'abete</i> (B2) ama <i>l'abete</i> (B2), <i>il pino il pino</i> (B3), <i>L'orno</i> per <i>l'orno</i> (B4), e per <i>la salce il salce</i> (B5), E l'un per l'altro <i>faggio</i> (B6) arde e sospira. Quella <i>querca</i> (B7) che pare Sì ruvida e selvaggia, Sente anch'ella il potere De l'amoroso foco; e se tu avessi Spirto e senso d'amore, intenderesti</p>	<p>I ako ne znaš, <i>zmija</i> (A1) ostavlja čemer svoj i puna želje gre nać svoga ljubovnika; srđiti <i>tigri</i> (A2) ljube, oholi ljube <i>lavi</i> (A3): neg samo ti, zvijeri svih zvijeri najljuća u prseh što tvojih ljubavi stan braniš! Da <i>lave</i> (A3) što brojim i <i>tigre</i> (A2) i <i>zmiје</i> (A1), koji daj ćućenje imaju u sebi? Ljube još <i>dubovi</i> (Bx). Eto mož' vidjeti, s kolikom ljubezni <i>loza</i> (B1) taj <i>brijes</i> (B1)²⁴ grli, odsvud ga obhitiv razbludnim nje pruti; <i>jela</i> ljubi <i>jelu</i> (B2), i <i>bora</i> ljubi <i>bor</i> (B3); <i>jasen</i> za jasenom (B4), i <i>vrba</i> za <i>vrбом</i> (B5), i jedan za družijem gori <i>buk</i> (B6) i uzdiše: oni <i>hras</i> (B7) ki se vidi toli tvrd i divjačan još i on ćuti oblas plamena ljuvenoga; i da duh i ćućenje ti imaš od ljubavi, razumjela bi nijeme</p>
--	---

²¹ Рањинини стихови цитирани према *Pjesni razlike Dinka Ranjine*, Zagreb 1892.

²² Идеју да је толика моћ љубави да може навести да се све у природи воли имамо пре Тасо, на пример код Лукреција, Вергилија, Овидија, Клаудијана, потом Петрарке, Полицијана. Овде Дафнине речи како се у пролеће сва жива бића воле треба да послуже да се нимфа Силвија промени према заљубљеном пастиру Аминти.

²³ Ваља напоменути да Тасо (и Златарић у преводу) почиње ово Дафнино слављење моћи љубави и пролећа набрајањем и других животиња, да би закључио да пролеће „ricop-sigla ad amare” свет, и животиње, и мушкарце и жене. За разлику од уобичајеног навођења овог примера, можда би правилније било почетак шеме узети од нове серије набрајања, од *colombo* (џолуб) и *usignolo* (славуј), па би се могло говорити о непотпуној *схеми сумаџије*.

²⁴ Златарић овде разрешава Тасову метафору: лозин *муж* јесте, у класичној традицији (нпр. код Катула) — *бресџ*.

I suoi muti sospiri. Or tu da meno
Esser vuoi de *le piante* (Bx),
Per non esser amante?

uzdihaje njegove.
Toli sad bježeći od drage ljubavi,
hoćeš ti bit manje od *dubja* (Bx)
gorskoga?²⁵

Међутим, не можемо са сигурношћу тврдити да ли је *схема сумације* у Златарићевом *Љубмиру* плод само верног преношења текста,²⁶ или и жеље да се сачува управо метричко-реторички образац, тада веома у моди. У прилог овој другој претпоставци, можемо навести три Златарићеве песме: *Mnozi bde želeci vaskolik svit vladat* (IX), *Ako t' moj obraz blijed ugodno ni gledat* (XV) и *Oh kosi prameni ki ste tač u slavi* (CXXXI). У првој, врло чврсте и симетричне структуре, Златарић је на особит начин извео *схему сумације*: разрађујући основну замисао да је, насупротив хтењима других („svi ljudi različni različni slide put”, 5), њему најважнија драга, он пред крај песме (13), у виду поенте, обрнутим редом, рекапитулише претходно опширно разрађене елементе, али сад путем појмова који их синонимично сажимају:

Mnozi bde želeći vaskolik svit vladat
Blaženstvo držeći, moć svemu zakon dat (A1);
druzi steć nastoje zlata mnoz veliku (B1),
ali znat sve što je dano znat človiku (C1).

.....
A *mudros* (C1) i *blaga* (B1) i *carstva* (A1) na svit saj
meni su nedraga pri tebi, vilo, znaj (1—4, 13—14).²⁷

У другој Златарићевој песми с овим обрасцем, која по чулности представља — како је држао Комбол²⁸ — изузетак у оквиру песникове љубавне поезије, шема је трочлана. Прво се, у сваком двостиху по један,

²⁵ Тасови стихови цитирани према Т. Tasso, *Aminta* у *Opere*, приредио Б. Мајер, I, Милано 1963, 100—102, а Златарићеве према *Djela Dominka Zlatarića*, приредио Р. Будмани, SPH, XXI, Zagreb 1899, 79—80.

²⁶ Ако се упореди друга с првом верзијом превода, видеће се да је Златарић све поправке и измене вршио да би текст његовог *Љубмира* био што вернији оригиналу. Тако *ljute zvir* (за *tigri*) из прве мења у другој у *srditi tigri*. Затим, за разлику од друге верзије, у првој је рекапитулирао животиње само двочлано: *zmije, lave*. Иначе, Златарић није успео да нађе синоним за *zmiју*. И у другој серији поправља превод назива неких дрвета. Осим поправки, дубровачки песник је у другој верзији адаптирао и извесна имена ликова пасторале: *Aminta Torkvata Tasa. Ljubmir u jezik slovisni prenesen od Gra. Dominka Zlatarića*, A. Manuzio, Venecija 1580; *Ljubmir pripovijes pastijerska Dominka Zlatarića*, Polak Alda, Venecija 1597 (заједно с преводом *Elektre, Pirama i Tizbe* и *Pjesni u smrt razlicijeh*).

²⁷ После четири почетна стиха, а пре из тих стихова изведеног закључка, песник антитетички уводи своју жељу, и то путем апострофе. Апострофира прво делове драгине лепоте („prozor”, „obraz lip i kosi”, 8), потом је позива да буде његова (10) и изражава шта она за њега значи („ti s' moje željenje, ti pokoj, ti rados, / ti milo živjenje i moja sva sladost”, 11—12), а тек јој се на крају обраћа директно („vilo”). Апострофа у двама двостисима (7—10) идентичне је структуре и гради паралелизам. Варирајући 5. стих („svi ljudi različni različni slide put”), песник прво каже шта други људи желе („svak ima pohlep svoj i što ga zanos”, „pod nebom svak steći što hoće i žudi”), а онда шта жели он (у функцији да се нагласи да он само за њом жуди).

²⁸ Иначе, Златарићева поезија изразито је платонистичког схватања љубави (М. Комбол, *Talijanski utjecaji u Zlatarićevoj lirici*, Rad JAZU, 247, Zagreb 1933, 248).

набрајају и разрађују елементи који би требало да поетски субјекат одврате од туге (драгини: *rozor, govor, celov*, с тим да је прва серија искомпликована увођењем и *разговора* за други, и *уста*, за трећи елемент), а онда се на крају песме ти елементи, истим редом, рекапитулишу (само што су за прва два употребљени синоними):

*Pogled, rič, celov tvoj mogu lik meni bit
a veće mimo to podobno ni želit.*²⁹

Песма *Oh kosi prameni ki ste tač u slavi* апострофа је атрибутима драгине лепоте, обликована фигуром *enumeratio*. Из двостиха у двостих, на исти начин, увек на почетку првог стиха, уводе се ускликом *kosi prameni, svijetli pogledi, usti rumene, slatki govor, prsi*, разрађују до краја другог, да би се, сви, после десет стихова, скупили у *gizde razlike* и *hvale*, поново уведене узвиком *oh!*³⁰

У поезији Хорација Мажибрадића, и то у такозваном првом периоду, запазили смо ову шему у двома песмама двоструко римованих дванаестераца. Средишњи део *Da poznaš, gospoje, boljezan, ka travi* (16) у ствари је експликација основне теме песме (*љубавних мука*) остварене петраркистичким топосом *љубавне јадиковке* у односу с природом. Да би показао колики је његов бол, песник набраја животиње и друге елементе из природе који би, кад би знали, саучествујући „*prosuzili*”. Непотпуна *схема сумације* у функцији је композицијског начела овог дела песме: три паралелизма (два од по два елемента, један од једног), идентичне структуре, правилно распоређена у почетном стиху сваког двостиха (7–12), рекапитулишу се, прво, у једном заједничком појму (*створење*), а онда у следећем стиху понаособ, обрнутим редом и непотпуно (недостаје други плуралитет):

Da poznaš, gospoje, boljezan, ke travi
mu mlados cieć tvoje jadovne ljubavi,
ljuvena usilos i moj plač priljuti
činil bi, da milos tve srce oćuti.
Za č taka jes ljubav u meni na sviti,
koja mi ne pristav svegј čini cviliti,
ter kamen (A1) od gore jurve bi prosuzil,
vidjeti da more ovi moj grozni cvil;
dubrave (B1) i luzi (B2) gorko bi suzili,
kada bi u tuzi mu mlados vidili;

²⁹ По краткоћи (10 стихова), сензуалности („*a usta ovlaži tvoj celov medeni*”, 7), одређеној атмосфери која наликује пасторалној, а поготову по поенти којом се завршава, ова песма подсећа на мадригале, ако је о томе уопште дозвољено говорити кад недостаје метрички облик.

³⁰ „*Oh gizde razlike i hvale kojim ni / pod nebom prilike, ni će bit po sve dni*” (11–12). Овим се завршава апострофа и набрајање и тек разазнаје да се ради о једној у низу дубровачких обрада теме *дијељења*: „*mene ste daleče, i mojoj tamnosti, / već sunce ne istječe tolike vidnosti, / ter daleč od vas ja tužno se snebivam / i lica sveđ moja suzami polivam*”. Почетни узвик ремети визуелни ефекат вертикалног груписања. Ове три Златарићеве песме цитиране су према SPH, XXI, 172, 174, 244–245 (у *Pjesni razlike*).

sve *zvijeri* (C1) i *ptice* (C2) željno bi cvilile,
 kad bi me tužice i plač moj slišile;
 svako bi *stvorenje* (H) mu mlados žalilo;
ptice (C2), *zvijer* (C1), *kamenje* (A1) i sama ti, vilo,
 da moreš začuti u plaču boljezni,
 ke život moj čuti zacječ tve ljvezni.³¹

У следећој Мажибрадићевој песми, такође с темом *љубавних мука* (*Mnoge, vim, jur trave i bilja razlika*, 18),³² компликованије је изведена *схема сумације*. Састоји се из две серије плуралитета расутих кроз текст, које се одвојено рекапитулишу, с тим да се у другој серији осим именица рекапитулишу и глаголи који се односе или су изведени из тих именица. Контаминацијом петраркистичких мотива, Мажибрадић је читаву песму осмислио као кончето који се заоштрава у завршној поенти: шта би тек *целов* драге могао, кад већ њен *поглед* и *лице* могу да га излече (оксиморонска конструкција: атрибути њене лепоте треба да га излече од рана које му је љубав према њој задала). На нивоу композиције, двострука *схема сумације* наглашава бинарну структуру, а на нивоу развијања теме низ чланова прве серије треба да представи општеважеће, за оно доба познате лекове (*trave, bilje, rieč, kamenje*), а два елемента друге серије (*pogled — lice*) — дотад непознате и нечувене.³³ Да би остварио поенту, Мажибрадић најпре, држећи се истог редоследа, али непотпуно, рекапитулише — појачавајући полисиндентском конструкцијом — чланове прве серије, али сад с негативним предзнаком (општеважеће за њега не важи). Потом рекапитулише чланове друге серије, и то два пута: прво глаголима, а онда именицама.³⁴

Mnoge, vim, jur trave i bilja razlika
 Boljezni ozdrave nemoćna čovika.
 Er da se svak zdravi, narav je podala
 Moć bilju i travi nada sva ostala.
 Često rieč izvida, što neće znan čovik,
 u kom se spovida, bol'jezni da zna lik.
 Kamenje od gore toliku ima moć

³¹ У завршној сумацији недостају *dubrava — luzi* али је зато уведена *vila*, па се тако средишњи део повезује са завршним. Уопште, ова песма је мајсторски обликована: уводни део — обраћање драгој (као „госпоји”); средишњи део — експликација теме; завршни — опет обраћање драгој, сад као „вили”. Чврста структура наглашена је јаким паралелизмима, изолоном, синонимијом у стиховима који граде *схему сумације*, као и, кроз целу песму, избором речи из истог семантичког круга.

³² Мажибрадићеве песме цитиране су према *Pjesme Miha Bunića Babulinova Maroja i Oracija Mažibradića Marina Burešića*, SPH, XI, Zagreb 1880, 131—133 (*Pjesni ljuvene*). Другу песму, уз неке исправке, штампало је и М. Пантић: *Песништво ренесансе и барока*, Београд 1976, 165—166.

³³ Пре но што ће рекапитулисати другу серију, песник уводи *вилу* као неку врсту сумарне, иницијалне рекапитулације. Песма је додатно искомпликована, јер се први и други члан прве серије два пута понављају.

³⁴ Мажибрадић је уопште у обради теме *љубавних јада* склон разним врстама набрајања и то вишечланим, за шта су парадигматични примери *Recite, o zvizde, jeste li vik vidil'* (61) и *Sliš'te moj pun jada uzdihaj i tužbu* (62).

Da mnogu zled more izvidat' i pomoć'.
 Nu ne čuh povas vik, da može odnit' zled,
 Ni dati tuzi lik ljuveni sam pogled,
 ni scijenih do sada, da lice rumeno
 ranu, ku ljubav da, izvida svršeno.
 Eto, što nijesam mnil, meni se prigodi
 vidjeti, ova vil kad me zla slobodi,
 od koga ni trava, ni bilje, ni rieči
 razmi vil gizdava ozdravlja i lieči.
 Pogleda na mene i lice obrati,
 tijekom želje ljuvene u meni sve skrati.
 Nu ako nje pogled i lice rumeno
 izvidat' može zled i srce ranjeno;
 rad ti bih da meni tko godi sad reče,
 da srećom ljuveni nje celov tko steče,
 koju bi on rados u sebi steć' mogal?
 Er scijeni ma mlados da bi se blažen zval.

У литератури су већ запажени неколики примери *схеме сумације* у поезији Ц. Буниха.³⁵ Можемо слободно рећи да је Буних од свих дубровачких песника који су се огледали у овој шеми највећи мајстор, као што је, уосталом, мајстор у поигравању свим изражајним могућностима поетског језика. У трима песмама (28, 48, 91) строго се држи броја и редоследа елемената. По структури саме шеме, најинтересантнија је *Vrhu smrti* (*Budi nam spomena ljudska su godista*, 91). Шест чланова шеме, који у ствари представљају метафоре/емблеме *bjegućeg vremena* (*vihar, plam, sjena, san, magla* и *ništa*), песник два пута сумира: у првом стиху као увод и у последњем, као закључак. У средишњем делу — експликацији теме — развија сваки елеменат понаособ, а пошто су ти елементи увек у иницијалном положају двостиха, постиже визуелни ефекат и треће, вертикалне рекапитулације. Двоструким сумирањем потенцираним трећим груписањем на вертикалном плану песма добија веома чврсту и заокружену структуру. У овом, да се послужимо Фучилиним изразом, „компликованом геометријском обрасцу”, као да је Буних једно од основних стилских својстава своје поезије — гомилање — довео до крајњих граница:

Budi nam spomena: ljudska su godišta
vihar, plam i sjena, san, magla i ništa.
Vihar se zameće sred ljetne tišine,
svijem svijetom uskreće, nu dočas pak mine.
Plam slame uzgori, k nebesim uzlazi,
nu brzo dogori i sam se ugasi.
Sjena nas sved slidi, nu kad smo u tmuni,
tere se ne vidi, i sjene s nami ni.
San ludu uskaže da ima što žudi,

³⁵ D. Tschizewskij, *Zu den Gedichten von I. Bunić-Vučić*, Slovo, 25/26, 1976, 407–418; *Нав. д.*, 31–32; R. Lachmann, *Ivan Bunić-Vučičević*, Dometi, 1/2/3, 1983, 104 (она је назива *versus rapportatio*); D. Fališevac, *Ivan Bunić-Vučić*, Zagreb 1987, 126–132.

nu pozna da laže kad se lud probudi.
Magla sve pokrije o zori, ma nu pak
 sve se opet sakrije kad sine sunčan zrak.
Ništa je sve brime, za danom noć hodi,
 za ljetim zle zime, svaka stvar prohodi.
 Budi nam spomena: ljudska su godišta
vihar, plam i sjena, san, magla i ništa.

У бароку тема *bjegućeg vremena* скоро по правилу се остварује разним типовима акумулације и разним врстама набрајања које понекад прерастају у компликоване композицијске обрасце (од дубровачких, сетимо се само најупадљивијих примера код Џ. Гундулића и И. Ђурђевића).³⁶

Друге две Бунићеве песме чија је композиција остварена доследно спроведеном *схемом сумације* баве се, свака на свој начин, темом *драгине лейоше*. У *Bilo je vidjeti kada se raskrili* (28) рекапитулација је у функцији поенте песме. Да би истакао атрибут — у старој поезији веома цењен — драгине лепоте, њену *белину*, песник прво у сваки двостих уводи и разрађује по један елемент онога што, по његовом мишљењу, представља симбол *белине* у природи. На крају песме, у последњем двостиху, сумирајући те елементе (*kuf, snijeg, lijer, mlijeko, zora*) у виду поенте закључује да она све те елементе белином „*nadhodi*”. У песми бр. 48 (*Kome hoćeš, ma Ljubice*) у свакој од четири строфе песник — врло сензуално — пита, увек на исти начин, коме ли ће драга дати *usti, oči, pram, prsi*, да би на крају, у петој, у виду одговора, рекапитулирао истим речима и истим редоследом све жељене атрибуте њене лепоте. Три од наведених елемената женске лепоте (*oči, pram, usta*) разрађују се у по две и, на крају, у једној строфи сумирају и у *Mandaljeni pokornici* (II, 133—140), али у потпуно другачијој функцији: (све) све што је некад служило греху Мандаљена зазива да се покаје. У завршном стиху те целине, уз рекапитулацију, обрнутим редом, делова лепоте, уводи се и нови елемент — *pomast*: „*Tijem sva s kojijeh, Vože od nebi, / svaki grijeh se moj uzroči / odsad služe samo tebi / pomas, usti, pram i oči*”.³⁷

Поред ових примера, можемо навести још један, досад неуочен. У песми *Poraza od moga kriviću mi vilu* (63), у „фингираној судској расправи”,³⁸ песник, служећи се силогизмима и паралогизмима, у другом делу песме оповргава оно што је у првом делу тврдио: за његов „пораз” кри-

³⁶ У плачу другом (*Спознање*) Суза сина *размејнога* имамо, на пример, тако обрађен мотив *пролазности лейоше* као варијанте теме *bjegućeg vremena*. Упореди на пример III, 109—120 *Uzdasi Mandalijene pokornice*. Многи европски песници, да би одговорили — врло песимистички — на питање шта је човек, служе се истоветним репертоаром слика, метафора, симбола које гомилају и, понекад, зашттравају у *схеми сумације*: на пример, француски песник Ж. Шасиње (J. Chassignet) (живот је „... un conflé, un mensogne, un sogne, une fumière”, нав. према J. Rousset, *Quelques réflexion en marge d'une antologie mariniste, Lettère italiane*, 1954, VI, 293).

³⁷ Уз ове, у литератури се помиње још једна Бунићева песма, овог пута с непотпуном *схемом сумације* (*Dan viđeni, vjerovat ko će моć*, 103).

³⁸ Сјајну анализу овог Бунићевог мајсторства даје Д. Фалишевац (нав. д., 190—191), с тим да не примећује да се оно заснива и на *схеми сумације*. Бунићеве песме наведене су према *Djela Dživa Bunića Vučića*, priredio M. Ratković, SPH, XXXV, Zagreb 1971, 100, 120—121, 130, 162—163, 176, 201—202.

ви су, односно нису, *vila*, он *câm (ja isti)* и *ljubav nemila*. Уз помоћ дво-струке, односно поновљене *схеме сумације* (идентични су елементи, али је контекст дијаметрално супротан), Бунић доказује две контрадикторне тезе:

Poraza od moga kriviću mu vilu,
 al mene istoga, al ljubav nemilu?
 Kriva je ma vila er tužni život moj
 ona je zanila kroz vedri pogled svoj.
 Kriv sam ja isti sam er zgorjeh hoteći
 ljuveni na ne plam ko ljeper na svijeći.
 I ljubav kriva je koja me obrani,
 a lijeka ne daje bolećoj moj rani.
 Zato zla za moja i za mu hudu čes
 Kriva 'e vil, kriv sam ja i ljubav kriva jes.
 Nu ka 'e vil krivina što srce me gori
 kad Višnji s visina lijepu je satvori?
 Zašto li kriv sam ja er zgleдах ljepotu
 u kojoj sunce sja mojemu životu?
 Ki li je grijeh ljubavi er zlatnu svoju stril
 put mene upravi kroz ljepšu od svijeh vil?
 Tijem rijeti jes sila istino i uprav:
 prava je ma vila, prav sam ja i ljubav!

Већ невелика сазнања из ове области (уосталом, и у другим поезијама корпус је невелик, што је зацело последица компликованости саме шеме) наводе нас на неке закључке о *схеми сумације* у дубровачкој поезији у односу на европске, пре свега италијанске примере. Уколико оставимо по страни превод *Aminte* и стихове из *Mandaljene pokornice*, *схема сумације* везује се обично за краће лирске песме (само један пример је у дужој), с тим да најчешће покрива цео текст. Даље, што се тиче метричке подлоге, преовлађује двоструко римовани дванаестерац (од 16 случајева, поред једног у полиметрији, само два су — оба Бунићева — у осмерцима). Тематски оквир је, опет најчешће, љубавни (12 примера). У вези с лексиком шеме, Дубровчани углавном следе италијанске, односно европске песнике. Тако набрајање елемената из природе у различитим функцијама, као и набрајање атрибута женске лепоте, типична је европска лексичка подлога шема.³⁹

По структури преовлађују „нечисте” шеме, односно шеме у којима се песници не држе строго броја и редоследа елемената. Интересанто је да дубровачки песници у неколико случајева прибегавају особеној варијанти *схеме сумације*, односно елементе које посебно обрађују у крајњој рекапитулацији не понављају, већ их сумирају заједничким појмом (у два случаја то је *сйворење*). Још су занимљивије варијанте у којима песници — такође следећи или се уклапајући у италијанску, односно европску

³⁹ Да се у поезији барока, на пример, за описе драгине лепоте изведене *схемом сумације* јављају слични избори речи, нека нам послуже, поред толиких, само два примера: G. Marino, *Adone*, III, 146—150 (*occhi, bocca, mano, fianco*) и C. Rinaldo, *Canzoniere (man, capelli, occhi, bocca у Seguasi Amor, Amor è dolce foco, 73)*.

праксу — елементе који се разрађују, у завршној рекапитулацији замењују синонимима, односно метафорама, или, поред именица, долазе и из њих изведени глаголи.⁴⁰

С обзиром на сам поступак, посебно су компликоване шеме с дво-струком — почетном и крајњом — рекапитулацијом, као и оне с визуелним ефектом вертикалне рекапитулације. Италијански песници су често посезали за додатним, вертикалним сумирањем, започињући сваки стих новим елементом.⁴¹

Изнели смо ове неколике примере *схеме сумације* без претензије на целовитост слике о присутности шеме у дубровачкој поезији. Ово би требало да буде допринос сагледавању фортуне *артифицијелних играрија* у дубровачкој књижевности уопште, али и могућности да те „играрије” помогну да се дође до неких нових сазнања о самим дубровачким песницима, као и њиховом односу према важећим западноевропским модама и моделима.⁴²

Mirka Zogović

ESEMPI DELLA SUMMATIONSSCHEMA NELLA POESIA RAGUSEA RINASCIMENTALE E BAROCCA

Riassunto

Summationsschema, nella sua forma ideale, consiste nell'enumerare alcuni elementi, prevalentemente sostantivi, in una parte o in tutta la poesia, che si ripetono alla fine dell'apoesia usando le stesse parole e lo stesso ordine. A questo schema nella letteratura vengono attribuiti vari nomi, varie classificazioni e definizioni. L'autore l'ha prende in esame come uno dei *giochi artificiali*, ovvero dei *manierismi formali* (Curtzius). Benché esistano alcuni esempi nella letteratura greca e romana, e poi nella letteratura medievale latina, *Summationsschema*, deve la propria diffusione in tutta l'Europa alla poesia cortese italiana della fine del Quattrocento. Ma, dopo la fase iniziale del successo, i petrarchisti italiani, nel periodo 1525—1575, la rigettano come il prodotto tipico del petrarchismo quattrocentesco. Nel barocco diventa di nuovo popolare in tutta l'Europa.

Il presente lavoro ne riporta finora non individuati esempi nella poesia di Dž. Držić, D. Ranjin, D. Zlatarić, H. Mažibradić, e, oltre quattro già noti, un altro di Dž. Bunića. Nella poesia ragusea lo *Summationsschema* si riscontra generalmente nelle poesie brevi, lo sfondo metrico è rappresentato dal dodecasillabo doppiamente rimato, la corni-

⁴⁰ Италијански песник краја XV века Кристофоро Фјорентино (Christoforo Fiorentino), звани Алтисимо, у страмботу *Non ha la terra tanti arbori e herbe* завршну рекапитулацију остварује глаголима изведеним из претходно расутих именица, чиме, по Фучилином мишљењу, следи Лукијанов пример: *нав. д.*, 28 (уп. изд. Altissimo, *Strambotii e sonetti*, Торино 1866, 6).

⁴¹ На пример, већ помињана Казонијева ода која свих 29 елемената, односно метафора/симбола, краткоће живота (*aura, folgore, lampo, ombra, sogno, nebbia, ...*) ставља на почетак сваког стиха, тиме ефекат вертикалне сумације бива упадљивији него код Бунџа, код кога су елементи шеме (односно такође метафоре/симболи краткоће живота) на почетку сваког двостиха.

⁴² Или да се бар доведу у сумњу нека уврежена мишљења, на пример да је Златарић чисти бембиста а не имитатор петраркизма кватрочента.

ce temtica — amore. Per quel che riguarda il lessico dello schema, i ragusei di solito seguono l'esempio dei modelli italiani, ovvero europei, (enumerazione degli elementi della natura, degli attributi della bellezza femminile). Secondo la struttura, prevalgono gli schemi „irregolari”, ovvero gli schemi nei quali i poeti non rispettano rigorosamente il numero e la sequenza degli elementi. I poeti ragusei, pur seguendo l'esempio della prassi italiana, optano anche per le varianti particolari.

Questo studio, che prosegue la linea iniziata con il *versus rapportati*, tenderebbe a rappresentare un contributo ulteriore per delineamento della fortuna dei *manierismi formali* nella poesia ragusea, e di indicare, altrettanto, una possibile via per acquisire le nuove conoscenze sulla letteratura ragusea ed il suo rapporto con le mode e modelli europei.

ФАРСЕ НИКОЛЕ НАЉЕШКОВИЋА — ПОЕТИКА ЖАНРА

Бојан Ђорђевић

САЖЕТАК: У студији се расправља о поетици фарсе и њеној примењивости на три тзв. комедије (V, VI и VII) Николе Наљешковића. Показује се зашто сва ова три драмска дела припадају жанру фарсе, који је, дакле, са Наљешковићем први пут ступио на дубровачку позорницу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фарса, Наљешковић, жанр, утицаји, мотиви, ситуације, јединство места, пародија.

I

Иако се још у краткој белешци уз једно од издања (Јоза Бунића) Наљешковићеве *Комедије V* три Наљешковићева драмска текста са комичним садржајем називају *фарсама*,¹ термилошка збрка није могла бити избегнута. Старији проучаваоци Наљешковићевог драмског рада ове су комаде називали углавном „комедијама”. А. Павић је чак Наљешковићеве три комичне драме хтео да стави уз бок комедији дел арте.² И М. Медини³ и Б. Водник⁴ ове драме зову комедијама, уосталом као и П. Поповић⁵ и М. Комбол.⁶ Тек у новије доба поново се за Наљешковићеве комичне драме враћа име *фарса*,⁷ али то лутање и даље траје. Тако Р. Богишић фарсама сматра само *Комедију V* и *Комедију VI*.⁸ И други,

¹ *Dubrovnik*, kalendar za 1870. godinu, Dubrovnik 1871, 237.

² Armin Pavić, *Prilog k historiji dubrovačke hrvatske književnosti*, Rad JAZU, XXXI, Zagreb 1875, 146.

³ Milorad Medini, *Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, knjiga I, Matica hrvatska, Zagreb 1902, 332—333.

⁴ Branko Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1913, 160—161.

⁵ Павле Поповић, *Прељед српске књижевности*, Геца Кон, Београд 1920³, 163.

⁶ Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb 1961², 149.

⁷ Тако М. Пантић каже да је стил *Комедије V* сасвим сличан оном којим су писане „папрено смешне и силно занимљиве фарсе” (Мирослав Пантић, *Наљешковићева комедија „арецијана” у Мара Кларичића на ѿиру*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, III, 1955, 70).

⁸ Rafo Bogišić, *Nikola Nalješković*, Rad JAZU, knj. 357, 106.

махом хрватски проучаваоци, покушали су да, углавном без аргумената, *Комедију VII* виде као праву комедију у којој је фарсична структура превазиђена.⁹ Чак ни *Комедија V* и *Комедија VI* нису увек узимане као фарсе, па С. П. Новак, рецимо, за *Комедију V* каже да је то „драмски приказ без чвршћег устројства”,¹⁰ или да је то „натуралистички приказ”.¹¹

Упркос свих ових лутања, разлога за даље полемике нема. Сви Наљешковићеви комични комади — три их је на броју — припадају оном драмском жанру који је још у XV веку загосподарио, заједно са неким другим, сценама Француске и Италије, и које је Наљешковић током својих трговачких путовања тридесетих година XVI века имао прилике да гледа, а вероватно и чита.

Фарса је у француском и италијанском позоришту средњег века најпре представљала само интермецо у оквиру црквеног приказања.¹² Њена сажетост довела је врло брзо до све драстичније гротескне радње која је својом супротносту јасно одступала од оквира у који је била смештена и тако се издвојила као посебан драмски род. Као таква она је затим претрпела јак утицај новеле, што је довело до условне поделе фарси на оне које своје теме и мотиве црпу углавном из свакодневног живота (те фарсе су, као у Фиренци, често обиловале фолклорним мотивима)¹³ и оне које су, попут Алионових, „драматизација традиционалних новелистичких мотива”.¹⁴ Наравно, све нијансе ове поделе није, за ову прилику, потребно набрајати. Довољно је само истаћи да је фарса често била подложна еклектицизму и дотицала се са другим жанровима: у Француској нарочито са сотијом,¹⁵ а у Венецији са ученом комедијом, чему су тон давали Руканте и Калмо.¹⁶ Јасно је, према томе, да све те разноврсне комаде, без обзира на то да ли су подељени у чинове или не и без обзира на то колико се додиривали са граничним жанровима, морамо звати једним именом — фарсе. То исто морамо применити и на три сачуване фарсе Николе Наљешковића.

⁹ Често су у томе били недоследни, као Богишић који први *Комедију VII* зове *комедијом*, а одмах затим каже да је радња типична за фарсе (R. Bogišić, *nav. d.*, 108). С. П. Новак *Комедију VII* зове „псеудоученом комедијом” (Slobodan P. Novak, *Primjeri iz povijesti hrvatske drame*, Dubrovnik, XIX, 3—4, 1976, 191). Швелец је зове „неком врстом ерудитне комедије” (Franjo Švelec, *Hrvatska renesansna drama*, Dani hvarskog kazališta: renesansa, Čakavski sabor, Split, 1976, 15—16). Најзад, М. Мухоберац без аргументације закључује да је *Комедија VII* уистину права комедија (Mira Muhoberac, *Dramaturgija maske Nikole Nalješковића*, Mogućnosti, XXXVI, 1—2, 1988, 72).

¹⁰ S. P. Novak, *nav. d.*, 190

¹¹ *Истио*, 193.

¹² Ове првобитне фарсе у науци се називају и „farse spirituali” (в. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1951, Volume XIV, 838).

¹³ Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Giulio Einaudi, Torino 1977, 79—80.

¹⁴ Irineo Sanesi, *La commedia I*, Vallardi, Milano, (s. a.), 451.

¹⁵ „... la différence entre la farce et les autres genres, surtout la *sottie* (подвукао Б. Ђ.) ne réside pas essentiellement dans les idées et le degré d'agressivité qu'elles présentent.” Halina Lewicka, *Etudes sur l'ancienne farce française*, Édition Klincksieck — Édition scientifiques de Pologne, Paris — Warszawa 1974, 11.

¹⁶ *Teatro veneto* (a cura di G. A. Cibotto), Guanda, Parma 1960, XXXIX—XL.

II

Можемо претпоставити да је Наљешковић већину фарси гледао у Италији, где је најдуже бивао током својих трговачких путовања у млађим данима. Оно што је значајно јесте чињеница да је фарса у Италији, онда када је Наљешковић дошао у додир са њом, већ имала устаљени облик, добила је изузетну популарност и обогатила своје драмско ткиво утицајима других драмских врста. Такође, она је цветала у целој Италији и у свакој области добила неке специфичне одлике. У Напуљу је нека фарса изведена још 1497. године, заправо на карневалу у оближњем Лечеу, у част Изабеле Арагонске.¹⁷ Са том традицијом успешно је наставио Пјетро Антонио Караћоло, па су затим, током целог шеснаестог века, писане фарсе у том духу, популарно назване *кавајоле*.¹⁸ Карневалске фарсе Бан Ђорђа Алионеа пак више су засноване на новелистичким темама. Овај племић је своје фарсе приказивао углавном у Астију.¹⁹ У Сијени се фарса ни у једном тренутку није одвојила од рустикалних мотива, а сијенски *Rozzi* дали су овој фарси посебан облик.²⁰ Међу осталим врстама фарси треба истаћи тзв. *farse villerecce*, попут Флоријане, изведене у Фиренци 1518. године,²¹ те падованске контрасте који су носили у себи фарсичне мотиве.²² Фарсе у Венецији ближиле су се својим садржајем и карактеризацијом ликова тзв. ученој комедији. Међутим, не сме се претпоставити да су везе и путеви међу италијанским градовима ренесансе били затворени. Сасвим је вероватно да су се и у Венецији играле фарсе *savaiole*, као што је био јак утицај сијенских еклога и рустикалних фарси. Утицаји су били непрекидни, и Наљешковић је, ма где да је у Италији бивао, могао да се упозна са разноврсним примерима фарсичне драматургије. При том он није претрпео утицај млетачких развијених фарси какве су писали Руканте и Калмо. Већ је примећено да „драмске сцене Наљешковићеве повезане су с оним млетачко-падованским само по томе што припадају истом типу”.²³ Није тешко утврдити да су до Наљешковића пре доспели ликови попут оних из Караћолових фарси. У њима није било старих тврдица, грамзивих и облапорних а лукавих слугу, паразита и куртизана. Наљешковићу су могли бити много ближи баш ликови које је Караћоло уносио у своје фарсе: грађани, нотари, мужеви и жене, свештеници, служавке.²⁴ Управо у Караћоловим фарсама наш писац је могао да сретне исту ону окренутост свакодневном животу, обичне сцене у кући, односе који владају међу људима, прикривене обзире и лажи. Па иако није превео или прерадио ниједну

¹⁷ Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Gius. Laterza e figli, Bari 1916, 13.

¹⁸ *Истѐ*, 16.

¹⁹ I. Sanesi, *нав. д.*, 451.

²⁰ *Истѐ*, 459. Ова врста фарси много је више утицала на Марина Држића. О томе в. Leo Košuta, *Sijena u životu i djelu Marina Držića*, Prolog, XIV, 51–52, 1982, 24–56.

²¹ I. Sanesi, *нав. д.*, 467.

²² *Истѐ*, 469–470.

²³ R. Bogišić, *нав. д.*, 105.

²⁴ I. Sanesi, *нав. д.*, 439.

одређену фарсу, опет разлог Караћоловог утицаја можемо препознати у Наљешковићевој првој и другој фарси — *Комедији V* и *Комедији VI*. Као што код Наљешковића господар и госпођа једно другом пребацују да не чине оно што им је брачна дужност (господар не спава са женом, не поштује је, не угађа јој; госпођа није смерна ни покорна, напротив, цангризава је и забрањује мужу да се виђа са пријатељима,²⁵ тако сличне обавезе — за које слутимо да неће бити извршене — налазимо и у Караћоловој фарси *La Cita e lo Cito* од које нам се сачувало неколико фрагмената. Тако се невеста обавезује:

... a la sua vita non mancare
de maje s'accarezzare co lo Cito...²⁶

У Наљешковићевој *Комедији V* то је оно што жена очекује од мужа, а што очигледно друге жене у граду имају:

тај вели: а мени већма муж чини мој
кареца нег жени у граду и једној...²⁷

(*Комедија V*, 289—290).

Истина, у Караћоловој фарси и женик и невеста обавезују се да зајмуре пред љубавним авантурама онога другог,²⁸ што у Наљешковићевим фарсама жене никако не прихватају.

Други аутор фарси који је Наљешковићу могао бити близак јесте Алионе. Упркос томе што је теме често налазио у новелама, што представља очигледан утицај француских фарси, Алионе је садржину својих фарси обogaћивао призорима из свакодневнoг живота, па су неки књижевни историчари његове фарсе видели и као „notizie intorno ai costumi e agli usi della società contemporanea”.²⁹ Управо то окретање социјалним приликама и обичајима града налазимо и у Наљешковићевим фарсама. Тако у Алионеа имамо сваковрсне називе јела, одеће, намештаја, и то у готово свим његовим фарсама. Да је то могло утицати на Наљешковића, није тешко показати. Довољно је сетити се како у *Комедији V* господар набраја шта све од одеће и накита има његова жена:

Ти имаш сајуне, кошуље, колете,
рукаве, кордуне, прстене, фракете,
разлике још везе, куплице, убрусе,
с бисером подвезе, напрске, јањусе,
пантуфе, цокуле, бјечвице плетене...

(*Комедија V*, 269—273).

²⁵ *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Naļeškovića* (skupili dr. V. Jagić i dr. Gj. Daničić), *Stari pisci hrvatski*, knjiga V, JAZU, Zagreb 1873, 253—254.

²⁶ I. Sanesi, *нав. д.*, 440.

²⁷ Све цитате доносимо према наведеном издању у *Stari pisci hrvatski*, knj. V. Уз назив фарсе дати су бројеви односних стихова.

²⁸ I. Sanesi, *нав. д.*, 440.

²⁹ *Истио*, 451.

Такође, Алионе је, очигледно по узору на Бокачове новеле, али и француске фаблиое и фарсе, често у својим фарсама извргавао руглу свештенике, као у чувеној фарси о Звану Заватину.³⁰ Поп у тој фарси не само што је пожудан и бесраман у својој љубави према удатој жени Беатриче већ је и прождрљив и винопија. Иако Наљешковићева *Комедија VI* нема много везе са овом Алионеовом фарсом, свештеник у њој има исте особине, било да жели да се дочепа газдарове „годишнице”:

Туж бабу оправи и товјернарицу,
а у мене стави ову годишницу...

(*Комедија VI*, 277—278),

било да без снебивања тражи да једе:

... Дјевојко, ти гдје си?
Кухаш ли што тамо? Слободно све реци

(*Комедија VI*, 262—263).

Наравно, код Алионеа свештеник бива кажњен, и фарса се завршава његовом тугованком над сопственом судбином са моралистичком поуком,³¹ док Наљешковићев поп остаје недирнут икаквим моралним дилемама.

Али Алионе је могао бити близак Наљешковићу и због своје везаности за традицију француске фарсе. Неке Алионеове фарсе само су прерада француских,³² док су друге претрпеле њихов очигледан утицај.³³ А ту већ стижемо и до другог извора Наљешковићевом занимању за фарсу. Он је, наиме, на својим трговачким путовањима могао гледати и француске фарсе. Истина, познато нам је сада само да је 1533. године дуже боравио у Лиону,³⁴ а 1536. у Марсеју,³⁵ али ко данас сме тврдити да он није и чешће путовао у Француску. Како било, вероватно је Наље-

³⁰ Ову фарсу в. у издању Gio. Giorgio Alione, *Commedia e farse carnavalesche*, G. Dall' e comp., Milano 1865, 55—94.

³¹ Gio. Giorgio Alione, 93—94.

³² Тако је Алионеова фарса *Comedia de l' omo e de soi cinque sentimenti* (13—54) готово истоветна са француском *Farce nouvelle des cinq sens de l' homme moralisée et fort joyeuse pour rire et recreative*. В. I. Sanesi, *нав. д.*, 451.

³³ *Farsa de Zoan Zavatino e de Biatrix soa moglie e del prete ascoso soto el grometto* у свом првом делу налик је на популарну француску *Farce du Poulier*. I. Sanesi, *нав. д.*, 451. О извођењима и штампањима француских фарси в. најкомплетније: Louis Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France*, L. Cerf, Paris 1886. Репринт издање појавило се у Женеви 1967. године.

³⁴ Никола Наљешковић је 1533. године ушао у једно трговачко друштво ради трговине тканинама (в. Historijski arhiv Dubrovnika /даље: HAD/, *Diversa cancellariae* 121, 24 /20. фебруар 1533/). На том путовању био је и у Лиону, одакле је послао робу у Ферару, на рачун Марина Алозијевог Гучетића. Дошло је, међутим, до спора, јер је Гучетић одбио да Наљешковићу надокнади трошкове (в. HAD, *Diversa notariae* 101, 28' /12. март 1533/).

³⁵ Konstantin Jireček, *Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte*, Archiv für slavische filologie, XXI, 1899, 481; Мирослав Пантић, „*Седам салам покорњијех краља Давида*” и њихов писник Никола Димићровић, *Анали филолошког факултета у Београду*, XII, 1976, 90.

шковић тим приликама гледао француске фарсе, а до других је могао доћи преко италијанских прерада. Данас, наравно, не можемо рећи које је француске фарсе Наљешковић знао, али је сигурно у њима могао наћи служавке које су дрске, свађају се међусобно и оговарају своје господарице. Једна таква фарса имала је много верзија. Налазимо је као *Les Chambrières*, и то подељену у два дела: у првом служавке оговарају, врло индискретно, своје господарице, а у другом се свађају и туку међу собом.³⁶ Ова два дела често су извођена и као засебне фарсе.³⁷ Слична је тема, а истоветни ликови служавки и у фарси *Caquet de bonnes chambrières*.³⁸ И у многим другим француским фарсама служавке имају исте особине. Те особине поседују и Маруша и Милица у Наљешковићевој *Комедији V*. И оне су дрске, препиру се са господарицом; и оне оговарају своју господарицу, као што то помиње Маруша:

На вјеру и душу, за утра за вас дан
како ћу т' ријет' мужу твој живот срамотан
и диљи свагдање, и с кијем се вагиђаш...

(*Комедија V*, 392—394).

Осим тога, Маруша је по једном детаљу слична безименој служавци из једне француске фарсе, која чезне за добрим парчетом печенице.³⁹ Исто то — да се добро наједе — представља врхунац задовољства и за Марушу:

ал зље т' бих ја стала и била прем луда,
да печу украла не будем од груди;
а има и цкваре онамо под скалом
веће по бокаре притопљене с салом;
тој богме није мала, тер ћу т' поћ' замести
толико прикала, што могу изјести

(*Комедија V*, 395—400).

Упркос свим овим сличностима мотива и ситуација, у сачуваном корпусу италијанских и француских фарси не може се наћи ниједна која би била директан предложак некој од Наљешковићевих фарси. Као и када су еклоге у питању, и овде је дубровачки писац испољио завидан степен оригиналности, захватајући у ткиво свог града, и у породицу као битну социјалну категорију коју је подвргао својеврсној, фарсичној, естетизацији.

³⁶ Ову фарсу је објавио Гистав Коен у свом капиталном издању: *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.), 1949. У овом издању фарса *Les Chambrières* носи број 51.

³⁷ Н. Lewicka, *нав. д.*, 111.

³⁸ А. de Montaiglon, *Recueil de poésie françaises des XV^e et XVI^e siècles*, t. V, Paris 1862, 71—84.

³⁹ *Mince de cuire*, у G. Cohen, *нав. д.*, број 22.

III

Да су Наљешковићева комична драмска дела фарсе — па и најсложеније од њих, *Комедија VII* — најлакше је показати пратећи како се неке од основних одлика фарси препознају у њима. Однос фарсе и комедије није тако једноставан. Иако фарса по свом унутрашњем устројству претходи комедији, опет није далеко од истине и да је „фарса крајњи облик комичног/комедијског изражавања у којој се смех истиче на уштрб вероватности, а посебно уз помоћ неслане шале и телесног напада на актера”.⁴⁰ Обично се узима да је основни циљ фарсе, за разлику од комедије, раскалшни смех остварен било каквим средствима.⁴¹ Тако се типови никада не развијају у карактере, а потпуно изостаје критичка димензија или сатира, јер се и друштвени односи подвргавају углавном карикатуралном представљању. Зато, упркос указивању на мане, потпуно изостаје дидактичка намера.⁴² Што се тиче личности, оне су у комедији обично одређене својим пороком који постаје спиритус мовенс драмског збивања. У фарси пак „њих карактерише посао којим се баве, брачни и друштвени статус”,⁴³ а порок само потцртава њихово карикатурално биће. Зато се личности у фарсама најчешће уопште не именују или имају стална имена, тек незнатно варирана.⁴⁴ С обзиром на то да је карикатура, уз отворено именовање, основно средство коме прибегавају писци фарси, јасно је да у њима нема личности које би изазивале симпатију гледалаца.⁴⁵ Фарса поседује и још неке особине које је јасно издвајају од осталих комичних жанрова. З. Мркоњић је те особине груписао под појмове *сажештосћ*, *језичка стилизација*, *окрујносћ*, *анејдоичносћ*, *пародичносћ*.⁴⁶ Руководећи се свим досад реченим, можемо казати да *фарса мора бити драматизована анејдоша, крајка и збијена, у којој се изводи најчешће сурова шала, а личносћи су одређене својим друштвеним или брачним стайусом, корисће се рудиментарним језичким средствима — речником реалија — и подвргавају друже или саме бивају подвргнути пародичном преозначавању реалног времена у театарско; овај механизам јак исирљује се у одређеном броју традиционалних моштва, а без поштовања јединства месћа. Ако овакву, доста широку дефиницију прихватимо, он-*

⁴⁰ *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, London 1967, 308.

⁴¹ Ова дефиниција потиче још из 1548. године, а пружио ју је у својој књизи *Art poétique français* Томас Сибиле. В. Claude-Alain Chevallier, *Théâtre comique du Moyen-âge*, Union Générale d' éditions, Paris 1973, 32.

⁴² Heinz Kindermann, *Theater Geschichte Europas I*, Salzburg 1957, 411.

⁴³ Rajmon Lebeg, *Komično u duhovnom i svetovnom pozorištu*, u knjizi Dragan Klaić, *Pozorište i drama srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1988, 357.

⁴⁴ Тако је уобичајено име за мужа у француским фарсама Жан (Жуан, Жанен), а у италијанским Зван. И Наљешковићев муж у првој и трећој фарси зове се Циво.

⁴⁵ „... il y en (у фарсама, прим. Б. Ђ.) a peu de franchement antipathiques, mais peu aussi qui attirent notre sympathie; pas de ces bons héros, pas de ces défenseurs du faible, pas de ces meneurs de jeu brillants et spirituels...” (Louis Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, I*, Colin et Cie, Paris 1896, 30).

⁴⁶ Zvonimir Mrkonjić, *Preobrazbe farse*, Ogljedalo mahnitosti, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1985, 149—150.

да можемо показати да се и сва три Наљешковићева комична драмска дела — *Комедија V*, *Комедија VI* и *Комедија VII* — уклапају у шему фарсе.

IV

Обим Наљешковићевих фарси као и њихова иницијална интрига заснована на анегдотском призору сасвим одговарају основним постулатима жанра. Тако се читава радња *Комедије V* врти око свађе „бесне” жене са служавкама и мужем, а ови су, опет, у интимној вези која се одвија такође пред очима жене. Заплета нема, што и јесте једна од основних одлика фарси, а на крају сви остају на истим позицијама, неизмењених склоности. Уз тако сведену радњу иде и сажетост, па *Комедија V* има 406 стихова. *Комедија VI* такође има основну ситуацију — несносна жена и похотни муж, али и једну перипетију: фиктивну болест жене и њено „излечење”. Ова је Наљешковићева фарса још краћа и има само 282 стиха. То што је *Комедија VII* нешто дужа и још подељена на чинове, није сметња да и њу сврстамо у праве фарсе. Уосталом, она има тек нешто више стихова од *Комедије V*.⁴⁷ А и у њој је радња сведена на основни проблем: младић — „блудни син” — заљубљен у распусну жену, и на једну једину интригу коју плету сви око њега: како да се та веза развргне, а младић утера у брак. Осим тога, изразито је непоштовање јединства места, које је овде попримило драматуршку знаковитост. Наиме, иако је радњу своје последње фарсе поделио у чинове — „атове” — Наљешковић није те чинове разложио на сцене, па се сценска димидијалност постиже променом места збивања, а то се наглашава дидаскалијама. Условно речено, прва сцена одвија се у кући (простор на десној страни позорнице гледано из публике) где о Маровим ноћним излетима његова мати разговара са годишницом Марушом. Када се њихов разговор заврши, Маруша одлази у кухињу, али кухињу више не видимо, као у претходне две фарсе, на позорници. У *Комедији VII* други део сценског простора резервисан је за простор ван куће, вероватно Плацу на којој се срећу Маров отац Циво и његов пријатељ Петар. Њихов сусрет је практично други призор првог чина. Све ово је јасно назначено дидаскалијом, као да се писац плашио да гледаоци неће лако прихватити овакву поделу сценског простора: „Маруша пође у огњиште, а мајци остјане шијући, утолико на њољу сrete се Циво отац од сина и Петар отац од кћере...” Дакле, док на левој страни позорнице тече дијалог два оца, на десној страни мајка наставља да шије и све време остаје на позорници, али потпуно заустављена у театарском времену. Више се не врше, као у претходним Наљешковићевим фарсама, симултане радње, већ долази до потпуног разарања јединства места, пошто је физички немогуће да мајка у кући види и чује шта се дешава напољу. Ако је, дакле, и имао жељу да оде корак даље од фарсичне рудиментарности, Наљешковић то ипак није учинио.

⁴⁷ Сudeћи према броју стихова у сачуваном делу, *Комедија VII* је вероватно имала око 500 стихова.

И друга одлика фарси — да су личности одређене брачним и социјалним статусом — приметна је у Наљешковићевим фарсама. Већ је примећено да у француској фарси агон није толико изражен између припадника разних друштвених слојева и да то нема ону драматуршку функцију какву, међутим, та чињеница има у Наљешковића: „Однос господар — слушкиња, господарица — слушкиња, отац — син, па чак и однос између мужа и жене проистиче у Наљешковића из јасне свијести о строгом распореду унутар социјалних скупина...”⁴⁸ Зато Наљешковић и не активира типичан новелистички мотив, присутан и у француским фарсама, о умешаности женине браће у брачну размирицу. Овај мотив код Наљешковића остаје само наговештен и одмах затим омаловажен, јер се никако није могао наметнути у онако строгом поретку Града који је својом реалношћу утицао на театарски простор *Комедије V*. И заиста је, и у времену представе, на претњу жене да ће се жалити браћи (*Комедија V*, 241—242), господар грубо и мирно могао одговорити:

Ja jeбу те братје, и тебе још ш њими;
а нути гледајте гдје братјом пријети ми.
Пођ', докле с' теј воље, тер им се истужи

(*Комедија V*, 243—245)

Јер исти такав одговор био би дат и у реалном времену и простору Града. Та претња „није дјелотворна у фарси, као што није дјелотворна и у животу”.⁴⁹ Није, јер се у фарсичном театру театарско време подређује реалном времену. У театру ерудитне комедије, конкретно у Држићевом театру, театарско време покушава да се осамостали, и зато је у комедији *Манде* Држић до краја искористио мотив браће и учинио их је активним учесницима радње. Свест о јасном друштвеном статусу својих личности чува Наљешковић и у *Комедији VI*, па су се гледаоци сигурно и ту могли само смејати жениној претњи да ће ићи у племићко веће да „властели виде што патим небога” (*Комедија VI*, 238—239).

И округност, као особина фарсе, може се приметити у Наљешковићевом театру. У прве две фарсе она је вербална, изражена пре свега у многобројним псовкама и увредама. Тако господарица у *Комедији V* своје служавке части називима као што су „оготе смрдеће”, „прикучке смрдеће”, а мужа назива „враже”. Ни муж јој не остаје дужан и зове је „ослом”, те је псује: „говна ти јеђ' душа” (*Комедија V*, 306). И жена у *Комедији VI* употребљава исте увреде: „огота”, „кучка”, „оготе смрдеће”. Језичка округност испољава се, нарочито у *Комедији V*, и у претњама батинама које упућује муж жени:

Al corpo del Dio, како си махнита;
нијесам те још био, зато си срдита

(*Комедија V*, 165—166);

⁴⁸ Nikola Batušić, *Nalješkovićeve „Komediја peta” i francuska farsa*, *Mogućnosti*, XXXVI, 1—2, 1988, 27.

⁴⁹ Franjo Švelec, *Farse Nikole Nalješkovića*, *Mogućnosti*, XXXVI, 1—2, 1988, 15.

Пођ' с врагом, ти мучи, сад ти ћу богме дат'

(*Комедија V*, 213).

Ништа суптилнија није ни жена, што се види из чињенице да вербалну округлост и сама испољава када прети служавкама, чудећи се како још има стрпљења да се свађа, када их може пребити цепаницама (*Комедија V*, 151—154).

Ако се у прве две Наљешковићеве фарсе суровост ограничавала на вербални ниво, онда се у *Комедији VII* она испољава и практично.⁵⁰ Предмет те грубе шале јесте Маро, кога на крају другог чина најпре његова „аманца” полије фекалијама (истина забуном, „не познавши га”), а онда га његов пријатељ Франо „аранка”, претуче и скине му симболичне ознаке сталеза — огртач, мач, брокијер и челату. Тако се и у овој Наљешковићевеј фарси потврђује да се клин клином избија, а „крутост морализма као и мекоћа толеранције надомјештена је ругањем насамареном”.⁵¹

Ако фарса, с једне стране, производи комику директним средствима, грубом и директном шалом, онда, с друге стране, извор комике лежи често и у пародијском преозначавању неке форме у лакрдију. Тако се оно што на скали вредности припада „горњем” своди на „доње” еквиваленте. Пример за то јесте пародија молитве у Наљешковићевеј *Комедији V* (319—328), те пародија истеривања ђавола у *Комедији VI* (243—254). А. Дакле, оно што би требало да буде узвишено — молитва, или тајанствено — егзорцизам, своди се на банално, свакодневно, засновано на неспоразуму. И приликом молитве жена непрекидно води спор са мужем, као и приликом егзорцизма. Тако основни мотив фарси наткриљује све сцене и постаје извор неконтролисане спрдње и смеха. Па ипак, Наљешковићеве фарсе поседују свест о граници жанра, па пародичност и изношење грубе истине никада не прелазе у алегоричност, те се у њима никако не може откривати сатирична намера,⁵² већ су тачне опаске првих проучавалаца да су Наљешковићеве фарсе „пре знак разуданости онога доба, а не осуда те разуданости”,⁵³ те да се „у њима, истина, приказују гријешке Дубровчана, и то веома крупне, али не зато да их пјесник кори и шибба, него их износи, да се људи од срца насмију”.⁵⁴ Зато свака анализа Наљешковићевих фарси мора узети у обзир пре свега њихову омеђеност захтевима жанра, као и везу са реалним временом у коме су настале и приказиване. Тако и на Николу Наљешковића као комедиографа више нећемо моћи гледати само као на несавршеног и невештог претходника Марина Држића.

⁵⁰ Истина, и вербална округлост не мањка, а псовке су упућене Маровој „аманци”. Њих углавном упућује Маров пријатељ Франо, па је она у том контексту „курвина бештија”, „курвина десерта”, „путана смрдећа”. И забринута мати не бира речи када говори о њој: „пасја трабуља”. Најзад, вређа је на крају и сам Маро у изливу беса изазваном понижењем које је доживео пред њеном кућом.

⁵¹ Z. Mrkonjić, *нав. д.*, 149.

⁵² Како то чини F. Švelec, *Farse Nikole Nalješковића*, 15.

⁵³ Armin Pavić, *Historija dubrovačke drame*, Zagreb 1871, 80.

⁵⁴ M. Medini, *нав. д.*, 332.

Bojan Đorđević

NIKOLA NALJEŠKOVIĆ'S FARCES — GENRE POETICS

S u m m a r y

On the basis of the poetic characteristics of farce as a drama genre — a dramatized anecdote, a cruel joke, characters determined by their social or marital status, realistic vocabulary, parodic quality, absence of place unity — it is shown that Nikola Nalješković's all three comic plays — *Comedy V*, *Comedy VI* and *Comedy VII* — belong to farces.

ДИЈАЛОГ У КОМЕДИЈАМА ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА

Сава Анђелковић

САЖЕТАК: У раду се разматра дефиниција дијалога (Стерије Поповића и савремених аутора) и особености дијалога као најважнијег чиниоца примарног драмског текста. Дијалог Стеријиних комедија се анализира према преузетим Јакобсоновим именованима функција говора (реплике контакта, референцијалне, емотивне реплике, реплике побуде и реплике о језику), као и везивања одвојених реплика или серије реплика и преласци са једне врсте реплика на друге.

Уочавају се реплике у облику тираде, реплике у стиховима намењене вокалном извођењу, дијалог који се изводи на начин апартеа док се одвија паралелно са 'чујним' дијалогом, као и примери вештачки иницираног дијалога уз помоћ 'говорне' реквизите — разговорних карата, употреба књижевних заграда у дијалошком тексту и обраћање публици. Примећује се број говорника у дијалогу у току развоја комедије, као и правилности укључивања нових учесника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Стерија Поповић, комедија, драмски лик, драмски дијалог, функције говора.

О дијалогу

Издавајмо дефиницију дијалога коју је формулисао Јован Стерија Поповић: „Узајамно саопштење мисли између два, или више лица зове се дијалог”,¹ а која је применљива за све врсте дијалога, литерарних и нефиктивних, усмених и у писаном облику. Као основна врста говора у драмском тексту дијалог је сачињен од дужих или краћих реплика (исказ једног лика чије се трајање завршава почетком туђег исказа, дакле новом репликом). Он је најочитији знак за драмски текст, мада и други литерарни жанрови нису лишени дијалога. Скоро је немогуће говорити о драмском тексту а да се не мисли о дијалогу. И када се размишља о другим примарним врстама текста унутар драмског текста (монолог, апар-

¹ *Решорика*, Јован Стерија Поповић, (ур. В. Ђурић), Зборник САНУ, Београд 1974 594.

те...), као и о секундарном тексту (дидаскалије), увек се има на уму дијалог као битност сваког драмског текста.

На дијалогу почива карактеризација драмских ликова, драмска радња је условљена његовим развојем, а он све време тежи да оствари ефекат реалности и утисак спонтаног људског говора. Ма колико тежио да буде веран спонтаном говору, дијалог у драмском тексту увек је мање спонтан од свог узора, дијалога из свакодневног живота. Дијалог у позоришном тексту је прилагођени говор, говор који је згуснутуји, садржајнији и 'хитрији' у својој реализацији и коначности од обичног говора, каквом тежи, узимајући га као свој узор. „Разлика између конверзационе размене у реалном животу и позоришног дијалога борави у неприметној, али за сваки позоришни исказ основној чињеници, да он нема само један смисао, већ да је он учинак, боље речено, акција. [...] Ово *деловање* позоришног исказа централни је елеменат сваке анализе дијалога драмског текста, који није конверзација, чак и када даје такву илузију.”² Аутор који је оформио комедију, до тада непостојећи драмски род у српској књижевности, Јован Стерија Поповић, уочавајући разлику између дијалога из свакодневног живота и дијалога у књижевном делу, записао је занимљива запажања: „Писмени разговор разликује се од усменог у том понајвише, што печат савршенства како у самој ствари, тако навластити у слогу носи; јер као што у устменом говору, много обстојателства има; која беседујућем помажу, као што је движеније тела, навластити на руку и очију, ударање и савијање гласа, и о.п. тако у писменом говору све се ово речма попуњава, и зато овај у толико савршенији бити мора, што је лакше читатељу увидити погрешке списатеља, неголи слушатељу говорника.”³ Стеријине опаске о написаном и изреченом дотичу и савремено посматрање двоструког исказа драмског дела, читатеља и гледаоца, као два различита рецептора истог текста.

Од многобројних дефиниција дијалога других аутора цитирамо следећу: „Дијалог дефинишемо на искуствен начин: део говора произведен од стране најмање два говорника, у којем један, од оних којима је говор намењен, и сам постаје макар једном говорник. Својствено дијалогу је да се узима у обзир комуникативна ситуација. Дакле, супротставља се монологу у прагматичном погледу зато што постоји повратна смена позиција пошилаоца и оног од кога се очекује одговор; свако преузима функције говорника и слушаоца, када на њега дође ред.”⁴ На линеаран начин, дикурсивном стратегијом, надовезујући се једна на другу, реплике различитих функција формирају дијалог у драмском тексту. Мада постоје прекиди у дијалогу, како у облику других врста примарног драмског текста (монолог, апарте...) тако и привремени прекиди унутар њега самог (паузе, смене говорника, нове дијаложке ситуације или теме, затим временски прекиди везани за поделу на чинове или промену места

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III — Le dialogue de théâtre*, Belin, Paris, 1996, 8.

³ *Решорика*, Јован Стерија Поповић (ур. В. Ђурић), Зборник САНУ, Београд 1974, 594.

⁴ Francis Jacques, *Dialogiques — recherches logiques sur le dialogue*, PUF, 1979, 152.

радње), можемо сматрати да једном започети дијалог траје све до последње реплике у комаду.

Завршетак једне слике не значи и прекид дијалога, напротив, најчешће нова сцена, односно долазак новог лика, представља његов наставак, тако да је пишчева подела на слике, када је реч о дијалогу, референцијална само када се ради о броју учесника у дијалогу. Путем извештаја о важнијим догађањима временски прекиди се најчешће оправдавају у наставку дијалошког текста. Такође, у оквиру једне слике, уколико се аутор (као нпр. Стерија), не држи стриктно поделе према критеријуму излазака ликова, дијалог лако препушта своје место монологу, да би се поново установио, док се апарте говор врло лако смешта у трајући дијалог, и пре се може сматрати његовим коментаром него што се може тврдити да га прекида. Другачија подела драмског текста од конвенционалне — на сцене и чинове (у нашем раду подржане и изучаване), нпр. подела на драмске ситуације или епизоде (или секвенце сцена), можда би боље сведочила о карактеру трајања дијалога у драмском тексту.

Учинак дијалога у драмском тексту неупоредиво је већи од дијалога у другим књижевним родовима. „Говорити у драмском тексту, значи деловати”,⁵ изречено је још у XVII веку. Дијалогом се откривају постојећи односи између ликова или заснивају нови, конструишу се ситуације и догађаји. Низање речи у реченицу, реченица у реплику, реплика у дијалог, и коначно след дијалошких ситуација нуди низање догађања, односно формирање акције у комаду и самог драмског дела. Драмски дијалог је резултат промишљеног ауторовог рада на исписивању реплика својих ликова, на конверзационом току и смени основних конверзационих тема, на укључивању нових говорника. Он је производ брижљивије студије на нивоу елиминације редувантних елемената у репликама, размишљања на нивоу оправданости сваке реплике, али и њихове међусобне повезаности. Ауторов рад се огледа и на ’тачности’ у додели реплика ликовима, полазећи од њихових основних намера и замишљених карактера у различитим ситуацијама. Затим је, између осталог, дијалог плод напора аутора у одређивању темпа и начина како ће тај говор покретати акцију, уз непрестану бригу да, као такав, буде довољно јасан за крајњег рецептора.

О Стеријином комичком дијалогу

Комуникација у дијалогу Стеријиних комедија почива на варирајућем броју ликова и заснована је на различитости њихових међусобних односа. Извесни односи су априори утврђени листом ликова путем родбинске („мати”, „његова кћи од прве жене”, „његова ујна”, „њина деца”) и социјалне припадности („богати трговац”, „граф”, „собна служавка”, „шегрт”), али то не значи да се комуникација стриктно заснива

⁵ F. H. d’Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1^{ère} éd. 1657), éd. P. Martino, Champion, Paris 1927.

на поштовању унапред фиксираног родбинског, социјалног или генерацијског статуса. Дијалогска комуникација подразумева различите односе, између осталих и односе засноване на категоријама или опозицијама категорија, као нпр. старији — млађи, супериорност — потчињеност итд. Током драмске радње статус Стеријиних ликова може се променити како родбински (Девојка и Младожења — Жена и Муж у *Женидби и удадби*) тако и на друштвеном плану (чланство у Одбору утиче на ликове у *Родољубцима*). Али и без промене статуса комуникација се не одвија на строгом поштовању хијерархије (нпр. служитељ и чизмар у односу на грофицу у *Злој жени*, због кипрокоа). Међутим, теже предвидива категорија, а која највише мења хијерархију односа на којој почива дијалогски текст јесу психолошка и емотивна стања ликова. Она су врло променљива, из једне сценске ситуације у другу, и зависе од тока драмске радње, опет оформљеног дијалогом. У игри идеја и осећања путем конфликта Стеријин дијалог читљиво разоткрива ликове у акцији комедије.

У сваком моменту дијалога постоји изражен однос између 'ја' и 'ти', однос говорник и слушалац, који се непрестано смањују. Пасивни учесник у дијалогу не постоји. Када је дуже на сцени лик без текста, то не значи да се текст који други ликови изговарају њега не тиче; он је само лице привремено лишено размене репличког текста. Иначе, дијалог се може посматрати и као стална смена лица које говори и које слуша. У Стеријином комичном дијалогу⁶ увек постоји један лик који 'носи', који више покреће дијалог од другог лика или других ликова, али постоји и постепена нивелација у 'важности' говорника у односу на покренуту тему када оба лика или више ликова (у *Родољубцима*, нпр.), на краће време, постају довољно јаки да буду носиоци дијалога. Убрзо потом лик који се изборио за своју важност у дијалогу може преузети или препустити другом водећу улогу у дијалогу. Низањем реплика, истих или различитих функција, Стеријин дијалог се формира око једне доминантне теме која се више или мање тиче основне тематике комада. У оквиру доминантне теме лако се јавља пратећа тема, нова или већ постојећа, успавана, током ранијег дијалогског тока. Она најчешће остаје на споредном колосеку, док се доминантна тема развија у првом плану, све док се не истроши у дискурсу ликова, преовладавањем, извршењем наумљене акције или рађањем нове која је у блиској вези са основном тематиком комада.

Сваки драмски дијалог састављен је од низа реплика најмање два лика и има најчешће више функција. Дужина реплике варира од једне реченице (комлетне, елиптичне или само од једне речи, вокала чак, до већих реченичних блокова, нпр. дужине једне тираде). Смена различитих дужина реплика, учесника у њиховој размени и самих функција реплика одражава се на ритам сцене. Издвајамо једно мишљење о дијалогу: „Позоришни дијалог има два слоја садржине, он шаље две врсте по-

⁶ У овом раду користимо се издањима: Јован Стерија Поповић, *Џокујна дела*, 1, Народна просвета, Београд 1927; *Џокујна дела*, 2, Народна просвета, Београд 1930; као и Јован Ст. Поповић, *Помирење*, Летопис Матице српске, год. 125 (1949), књ. 364, св. 5, Нови Сад.

рука; систем (лингвистичких) знакова носи у себи двоструку садржину: а) саму садржину исказа дискурса; б) информације које се тичу услова производње тих исказа.”⁷ Без жеље да Стеријин дијалог тумачимо искључиво ослањајући се на семиотичку анализу, посматраћемо његове реплике према њиховим доминантним лингвистичким функцијама. Преузимамо нешто измењена Јакобсонова именована функција говора⁸ аутора Габријела Конезе⁹ поводом изучавања Молијеровог дијалога, тако да ћемо говорити о референцијалним репликама, репликама контакта, емотивним репликама, репликама побуде и репликама о језику.

Реплике контакта

Реплике контакта теже да успоставе, одрже, продуже или прекину информацију међу саговорницима. (Одговарају Јакобсоновим репликама са фатичком функцијом.) Код Стерије оне се измењују најчешће, али не искључиво, између два лика. Њихова улога је да ставе ликове у одређени однос на почетку дијалога, не пружајући никакву информацију о драмској причи. Због своје природе трајање ових реплика у оквиру корпуса примарног драмског текста ограничено је зато што мора препустити место репликама других функција. Могу се наћи усамљене:

Луца. Ево Петра.¹⁰
Девојка. А, гле кумаче!¹¹

или у групи, када су хомогене:

Смрдић. Ево и господина Гавриловића.
Гавриловић. Дobar дан желим.¹²
Сћанија [...] Па како сте?
Милан. Хвала Богу, како сте ви?
Сћанија. Хвала Богу, како сте ви?
Милан. Хвала Богу! (почивка)
Сћанија. И још како сте?
Милан. Хвала Богу!¹³

Чешће се појављују једна поред друге, груписане, уколико је то први сусрет међу ликовима или при првој појави лика. Да ли ће контактна реплика бити сама или удружена са још другим таквим репликама, зависи од врсте и важности претходних врста реплика, као и од оних које ће

⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, nouv. éd. rev., Belin, Paris 1996, 211.

⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris 1963, 220.

⁹ Gabriel Conesa, *Le dialogue moliéresque*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris 1992, 95.

¹⁰ *Тврдица*, I, 2, 89.

¹¹ *Женидба и удадба*, I, 11, 294.

¹² *Родољубци*, I, 4 и 5, 96.

¹³ *Београд некад и сад*, I, 6, 21.

тек уследити. У овоме одлучује пишчево осећање колико треба убрзати или успорити ритам дијалога.

На почетку комада:

Миша. Алекса!

Алекса. Охо, Мита! Какав тебе ветар овамо дотера?¹⁴

или приликом прве појаве лика, разменом исказа чији је циљ успостављање комуникације:

Катица (ступи).

Јуца. Шта је, Катице?¹⁵

Среџа (мало наквашен). Добро вече желим, милостиви господине.

Трифкић. Бог ти добро дао, Срето, шта ми ти добро носиш?¹⁶

Димитрије. Господине Црнокравићу, ви сте желели са мном говорити.

Џокравић. Добар дан, љубезни Димитрије, опростите, што смо вас трудили,¹⁷

овакве реплике, у сценској реализацији имају улогу да гледалац идентификује говорнике: ко говори и са ким говори. Таква служба је сувишна читаоцу јер је он већ упознат са именом говорника пре него што је прочитао реплику, захваљујући номинативном идентитету лика који прати све врсте примарних текстова драмског дела. Комуникативне реплике које почињу апелацијом ради идентификације ликова Стерија своди на минимум. А када *in medias res* отпочиње нову сцену, после промене простора, као у *Лажу и њаралажу*,¹⁸ *Женидби и удадби*,¹⁹ или када отпочиње нови чин, као у *Покондиреној њикви*,²⁰ *Тврдици*,²¹ *Симџаџији и антиџаџији*,²² *Београду некад и сад*²³ или у *Родољубцима*,²⁴ он сасвим изоставља реплике комуникационе функције. Недостатак оваквих реплика може да буде искоришћен у комичне сврхе, као у *Лажу и њаралажу*, када Алекса, а потом Мита, апартеом стављају до знања да познају Марију која је због тога лишена реплика контакта; чим уђе, она може, понесена емоцијом, да се окоми на једног, а затим на другог.

Осим што се контактним репликама започиње комуникација, да би уследиле реплике других функција важних за драмску радњу, реплике овакве функције служе и да се такве реплике окончају, да се комуникација и дијалог прекину, како би уследио дијалог других ликова или како

¹⁴ *Лажу и њаралажу*, I, 1, 15.

¹⁵ *Тврдица*, II, 1, 107.

¹⁶ *Зла жена*, I, 5, 237.

¹⁷ *Симџаџија и антиџаџија*, I, 6, 353.

¹⁸ *Лажу и њаралажу*, I, 2, 23.

¹⁹ *Женидба и удадба*, I, 2, 279.

²⁰ *Покондирена њиква*, II, 1, 177.

²¹ *Тврдица*, II, 1, 107.

²² *Симџаџија и антиџаџија*, II, 1, 357.

²³ *Београд некад и сад*, II, 1, 43.

²⁴ *Родољубци*, V, 1, 137.

би се постојећим говорницима придружио нови лик. Оне су, значи, покретач дијалога, али и његов рушилац:

Мишић (полазећи Јуци). Опростите, што сам вас од посла задржао.
Јуца. О, молим, ви нама с отим чест указујете²⁵ или
Сулџана. Их! (стисне зубе). Иди ми испред очију, или ће бити покор од нас.²⁶

Међутим, када уследе после серије референцијалних реплика, оне су у стању да подрже, да продуже дијалог, као у следећем примеру када је прва контактна реплика изречена у циљу прекида дијалога, а следећа ради продужетка контакта:

Миша. [...] Но, ја сам се задржао, а може ме господин тражити. Извините! (Пође)
Јелица. И још једно: јесте ли се и ви догодили у Мадриду, кад је горело море?²⁷

Контактне реплике, поред наведених служби, имају особину да акцентирају реплике других функција које ће уследити, чиме дијалог мења свој ток. Овакву службу комуникативних реплика у дијалогу можемо назвати стратешком службом:

Јуца. Господару, време је већ, да се једанпут и ја као жена са својим мужем разговорим.
Јања. Што ћиш да говориш, да ми правиш штета?²⁸ или
Мишић. Господична, смем ли слободно с вама коју реч пробеседити?²⁹

Када је реч о стратегији писца у односу на драматургију свог комада, контактне реплике су ефикасно средство. У Стеријиним комедијама овакве реплике су прилика да аутор промени конверзациону тему:

Мишић. [...] — Но, шта сте се ви, господична, тако ућутали?³⁰

или да отпочне нову сцену. Примећујемо да у таквим случајевима он има уводну формулу „ево!“:

Евица. Ево ме, мајко!³¹
Љуба. Ево Пијаде, баш добро.³²
Шербурић. А, ево госпође Зеленићке, и она ће знати што казати.³³

²⁵ *Тврдица*, I, 7, 99.

²⁶ *Зла жена*, I, 5, 239

²⁷ *Лажа и паралажа*, II, 2, 56.

²⁸ *Тврдица*, I, 1, 85.

²⁹ *Тврдица*, II, 2, 125.

³⁰ *Тврдица*, II, 2, 113.

³¹ *Покондирена шиква*, I, 4, 159.

³² *Београд некад и сад*, I, 7, 58.

³³ *Родољубци*, I, 5, 85.

Осим што контактне реплике у Стеријиним комедијама истичу промену сцена током чина, оне су истовремено за аутора најприроднија веза између две сцене. Тада се налазе између последње референцијалне реплике претходне сцене и следеће референцијалне у новој сцени као нпр. у *Покондиреној њикви*,³⁴ *Женидби и удадби*³⁵ или у *Родољубцима*.³⁶

Дакле, контактне реплике у Стеријиним комедијама постоје усамљене или у групи истих таквих реплика. Већина започиње на исти или сличан начин, док мање оваквих реплика садржи апелацију лика. Њима се зачиње тема драмског дијалога, подржава, мења или укида. Помоћу њих Стерија најлакше контролише ритам и артикулацију, смену сцена, али оне имају и стратешку улогу у преласку на реплике другачијих функција, на пример референцијалних.

Референцијалне реплике

Најмногобројније реплике у сваком драмском тексту јесу реплике са референцијалном функцијом. Значајне су јер циљају да пренесу информације које се тичу интриге комада. Њихова велика моћ је да покретачки делују на развој дијалога. Као и претходне, могу бити усамљене, онда када се нађу између реплика других функција, али су најчешће груписане у низу. Оне су мотор интриге и од њиховог распореда, количине и врсте информација зависи како се у оквиру читавог примарног драмског текста развијају експозиција, заплет, кулминација и расплет комада.

Референцијалне реплике Стеријиних комичких ликова врло су различите дужине. За информацију коју преносе некада је довољна кратка афирмација или негација, елиптична реченица, а некада тирада од преко двадесет реченица. У оквиру једне реплике лик пружа различите количине информација, од најшкртијих до читавог обиља информација („Било је битке”, а потом читав опис битке од стране истог лика).³⁷ Понекад један лик даје цитат другог лика у једној реплици или цитира читав један дијалог (нпр. Митина измишљена прича како је Алекса постао барон оберштером са дијалогом царице и Алексе³⁸ или свађа Кума и његове жене).³⁹

„Референцијални моменат дијалога је потпуно усмерен према одговору који треба да буде адекватног лингвистичког израза, у одговарајућем тренутку, на одговарајућем месту. То је није само ствар говорника или слушаоца, већ нешто што ће им бити заједничко.”⁴⁰ У Стеријиним комедијама референцијалне реплике се групишу у дијалогу једноставним постављањем конкретних, кратких питања и давањем исто тако кратких одговора:

³⁴ *Покондирена њиква*, I, 7 и 8, 172.

³⁵ *Женидба и удадба*, I, 10 и 11, 294.

³⁶ *Родољубци*, I, 4 и 5, 96.

³⁷ Жутилов, *Родољубци*, III, 6, 116 и 117.

³⁸ *Лажа и њаралажа*, II 2, 54.

³⁹ *Њдрљив муж*, I, 11, 407.

⁴⁰ Francis Jaques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, PUF, Paris 1979, 157.

Пијада. Шта?
Љуба. Удајем се.
Пијада. Е, врага! За кога?
Љуба. За Милана.⁴¹

Питања, као и одговори, могу бити формулисана другачије. Нпр. у дијалогу који информише о догађају који се није одвијао на сцени. Прва реплика је формулисана као питање:

Жутилов. Но, шта си хтеха отоич казати? [1]
Нанчика. Ову нашу просе. [2]
Жутилов. Милчи? [3]
Нанчика. Ја сам одавно смотрила, где један често пролази поред пеце-ра и увек баца очи гори. Све сам мислила да се то ње не тиче, и сад видим, да је то истина. [4]
Жутилов. Је ли то зацело, или као што ви жене имате обичај? [5]
Нанчика. Послао је једнога, да је проси. [6]
Жутилов. Шта је он? [7]
Нанчика. Доктор; човек врло фини [8].⁴²

Друго питање у цитираном одломку (реплика 3) скоро да је сувишно, јер је извесно о коме је реч („ова наша” је њихово једино дете). Оно служи као провера кода међу саговорницима, колико и могућност да се изрази неочекиваност, као додатна информација рецептору. Трећа реплика у облику питања (бр. 5) нема за циљ да доведе у сумњу речено, већ да пружи додатно обавештење о карактеру оваквих информација, уопште (од стране једне врсте информатора у одређеној средини и времену). Тек четврто питање (7) право је питање које изнуђује конкретан одговор. Реплике — одговор у наведеном дијалогу такође заслужују пажњу. Прва реплика — одговор (бр. 2) важна је информација која је мотор дијалога. Друга и трећа (4 и 6) реплика — одговор премашују своју форму, доносећи додатне информације, какве питањима нису захтеване, а настале су ’скраћењем’ сувишног текста на нивоу комуникације реплика — питање: реплика — одговор. Жутилов би могао да постави нова питања одвојено или у оквиру исте реплике (бр. 3, као нпр. ’Како сад то?’; после информације у реплици — одговору да је он доктор, могло би да постави ново питање ’Какав је?’), али Стерија то не допушта колико ради позиције лика толико ради економије дијалогског текста.

Серијом упитних реплика без експлицитних одговора Стерија конституише већи део једног дијалога, при чему су нове реплике — питања истовремено и одговори на претходно постављена питања. На овај начин добијен је исти учинак економије, али и драгоцени комички ефекат у дијалогу три лика:

Муж (оцу). Где су новци?
Жена (мужу). Где је капа?

⁴¹ *Београд некад и сад*, II, 7, 60.

⁴² *Родољубци*, V, 4, 144.

Отац. Ког врага, шта је то?
Муж. Јесте ли му при прстену обећали да ћете ми новце, кад хоћу, положити?
Жена. Јеси ли ти мени казао, да ми код тебе не ће ништа фалити?
Муж. Је л' то лепо?
Жена. Је л' то поштено?⁴³

У референцијалним репликама дијалог често напредује једноставним ни-зањем информација ради реализације осмишљеног драмског тока или само ради подржавања основне теме, без помоћи реплика — питања и реплика — одговора:

Доктор. Ти знаш да ја разум не носим са собом. Ви треба да одговарате.
Исаило. Ако је баш до тога, ми ћемо платити. Бог зна, ваљда ништа и не вреди.
Доктор. То ти кажеш.
Исаило. Ево да вам ја дам мој разум, кад је баш тако од потребе,⁴⁴

као и покретањем нове теме или прогресивним развојем конверзацијске теме у току, када свака следећа референцијална реплика представља корак даље у њеном развоју:

Смрдић. Тако је. Српски је народ непромотрен.
Жутилов. Српски је народ луд.
Шербурић. Бре, српски је народ покварен. Узмите ви фебирове и солгабирове које смо имали: Србији су увек били најгори.⁴⁵

Када су у конфликтној ситуацији два лика блиских ставова, Стерија решава унисоност њихових мишљења тако што нову реплику исписује као допуну реченице претходне реплике, као њен природни наставак:

Лејршић. Зар не чујете, да су се у Диштрикту побунили?
Зеленићка. И потукли све, који су против народности,⁴⁶

или паралелизмом, у чему су намере два лика у конфликту сличне, а циљ исти, при чему се не занемарује комички ефекат:

Евица. Ја ћу скочити у бунар.
Василије. Ја ћу се убити.⁴⁷

Складно надовезивање референцијалних реплика Стерија постиже понављањем карактеристичног дела реплике саговорника, варирајући их:

⁴³ *Женидба и удадба*, III, 4, 322.

⁴⁴ *Судбина једног разума*, I, 5, 468.

⁴⁵ *Родољубци*, II, 6, 99.

⁴⁶ *Родољубци*, I, 5, 86.

⁴⁷ *Покондирена тиква*, III, 6, 210.

Никола. Шта је брате, по Богу?

Максим. Шта је? Имам жену — не жену, него лопова, пустихију, арама-башу.

Никола. Твоја жена пустихија?

Максим. Не пустихија, то је мало: убица.⁴⁸

Примећујемо да се референцијалне реплике у Стеријиним комедијама врло различите дужине мешају са репликама других функција, удружују се са њима, преплићу. У једној реплици може бити само један њен део референцијалан. Тако она реплика може отпочети као комуникативна, затим продужити се као референцијална, да би се наставила као емотивна. Иначе велики број реплика у Стеријиним комедијама има истовремено референцијалну и емотивну функцију. Формулишу се паром питање и одговор или серијом питања и одговора, једноставним груписањем информација, допуном претходне реплике или понављањем једног њеног дела. Стерија њима започиње, елаборира тему или прелази на другу.

Емотивне реплике

Емотивне реплике имају циљ да изразе осећања говорника. Њихова изражена афективност у драмском тексту (основно дистинктивно обележје емотивних реплика у односу на референцијалне) колико и конфликт који оне могу произвести јесу изузетно значајан материјал у конструкцији драмског текста. Разноврсност емотивних реплика зависи од избора осећања која је аутор наменио својим ликовима. У Стеријиним комедијама ове реплике су најчешће у тесној вези са референцијалним репликама; изазване су њима или их оне саме изазивају, тако да је понекад тешко одредити која је од ове две функције доминантнија. Изаоловане емотивне реплике су ретке, а у проучаваним комедијама су најчешће у облику екскламативних:

Фема. То је несрећа! Ја јој говорим о правом господину, а она хоће свињара.⁴⁹

Сулџана. Напоље из моје куће! Напоље, или ћу те таки са служитељи избаци!⁵⁰

Јања. Ох, гром, ди си да га убиш!⁵¹

или упитних реченица, када су обично настале понављањем завршног дела реплике саговорника у дијалогу:

⁴⁸ *Идрљив муж* II, 3, 417.

⁴⁹ *Покондирена шиква*, I, 5, 160.

⁵⁰ *Зла жена*, I, 5, 237.

⁵¹ *Тврдица*, III, 2, 131.

Фема. [не смеш] Од ује, уја тебе храни?⁵²
Султана. Дете? (Плаче) Право кажеш да сам као дете [...] ⁵³
Јања. [...] Хиљада форинти? Откуд хиљаду крајцара?⁵⁴

Узваницама, тим најшкртијим фонетским елементима исказа, али довољно јасним средством за изражавање емоција, Стеријине јунакиње често започињу свој дискурс. Тако, на пример, Султанине реплике у *Злој жени*, састављене од само једног уздаха „ах!”, поред реакције на физичку бол,⁵⁵ у једној истој сцени изражавају емотивна стања која се манифестују као оштро противљење,⁵⁶ негодовање⁵⁷ и као мирење са намењеном јој судбином.⁵⁸ Више њених реплика започиње различитим узваницама који су праћени екскламативним реченицама и различитим емоцијама: бес због уздржавања од акције, почетак акције, констатација, самосажаљење и непријатност, дозивање у помоћ и јадиковање над судбином: „Ух! (Тргне се). Што не смем да га за косе шчепам!”⁵⁹ „Их! (цикне). — Стрвино женска!” — (Полети јој, Трифић је задржи);⁶⁰ „Ах! Ово је велико искушење. (Клекне)”;⁶¹ „Еј! Тешко си га мени! (Пољуби га) У! Како смрди на дуван и ракију.”⁶² „Јао! За Бога, не дајте ме! Не дајте ме!”⁶³ „Ох, Боже, шта сам ја згрешила!”⁶⁴

Усаглашеност емотивних стања два лика у дијалогу читљива је на примеру различитих узвика:

Василије. Ох! (Седне).
Евица. Ах! [...] ⁶⁵

Емотивне реплике су често увод у конфликтну ситуацију или физички конфликт, какав је у великој дијалошкој сцени између Султана и Срете у *Злој жени*.⁶⁶ Емоције ликова у конфликтној ситуацији Стерија вестито изражава постављањем питања која не траже одговор:

Муж. А знаш ли ти да сам ја муж у кући?
Жена. А знаш ли ти да сам ја жена у кући, а не слушкиња?⁶⁷

⁵² *Покондирена џиква*, II, 2, 180.

⁵³ *Зла жена*, I, 4, 237.

⁵⁴ *Тврдица*, I, 6, 97.

⁵⁵ *Зла жена*, III, 4, 269.

⁵⁶ *Зла жена*, II, 5, 257.

⁵⁷ *Зла жена*, II, 5, 259.

⁵⁸ *Зла жена*, II, 5, 260.

⁵⁹ *Зла жена*, III, 3, 268.

⁶⁰ *Зла жена*, III, 4, 268.

⁶¹ *Зла жена*, II, 5, 257.

⁶² *Зла жена*, II, 5, 258.

⁶³ *Зла жена*, III, 3, 264.

⁶⁴ *Зла жена*, II, 5, 254.

⁶⁵ *Покондирена џиква*, III, 6, 210.

⁶⁶ *Зла жена*, II, 5.

⁶⁷ *Женидба и удадба*, III, 2, 318.

Прелазак из једне емотивне ситуације у другу без испомоћи реплика других функција очит је у следећем дијалогу; стрепња и забринутост једног родитеља за судбину детета прерастају у брачну свађу. Поступно, са ширег плана прелази се на други, личнији, на нешто блажу конфликтну ситуацију путем узајамних оптужби, када нове реплике носе емотивну боју реплика којима је отпочео конфликт:

Маџи. Хуј, кад помислим да се покладе приближују, грозница ме хвата.
Оџац. Уби се, ако можеш.
Маџи. Кукавна девојка осушила се од плача.
Оџац. Хајде, не тандрчи ту.
Маџи. Да, теби је лако.
Оџац. Сад је мени лако!
Маџи. Не умеш, не умеш, па то је.
Оџац. Већ само кад ти умеш.⁶⁸

Непажљив саговорник у дијалогу може погрешно протумачити туђа осећања и реаговати у правцу који му писац нуди линијом лика или у циљу комичног ефекта. Тенденциозни или заслепљени тумач обично погрешно препознаје туђа осећања како би истакао своја:

Лејршић. [...] Сад је време, да им отмено и отерамо их у Тунгузију.
Гавриловић. Ми њих?
Лејршић. Шта, жао вам је? Ха, ха, ха! Види се ко је мацарон.⁶⁹

Поред тога што сведоче о осећањима говорника, реплике са емотивном функцијом имају и задатак да сакрију осећања лика говорника, али овакве су малобројне у Стеријиним комедијама. Када његови важни ликови крију своје емоције, разлог је познат читаоцу или гледаоцу. То је због већ најављене 'улоге' за коју се лик определио или због већ јасно постављеног задатка, као што је то случај с Агницом из *Симџаџије и анџиџије* ('болесно' стање) или Алексом (изјава љубави одглумљеним емоцијама). Зато понекад није сасвим евидентно каква осећања покривају исказ епизодног лика:

Марија. Ах, ја немам другоме, него који ме је изнео на глас. Алекса!
Алекса. Да те ђаво носи! (Напрасно изађе).
Марија. Ах, ја опет морам за њим! (Отиде).⁷⁰

Емотивне реплике су у стању да прекидају реплике других функција због емотивног набоја којим обилују, али и оне саме могу бити прекинуте:

Младожења. Ваша лепота ...
Девојка. Ви, опет почињете комплиментирати.
Младожења. Ваше очи ...

⁶⁸ *Женидба и удадба*, I, 2, 280—281.

⁶⁹ *Родљуџици*, I, 3, 81.

⁷⁰ *Лажа и њаралажа*, II, 6, 72.

Девојка. Ви тако умете шмајхловати, да човек мора мислити да је истина.⁷¹

Међутим, било да прекидају другу реплику или да су саме прекинуте, дијалог које оне чине није прекинут; може само кренути у другом правцу, било да се ради о новој теми или о преузимању доминације у дијалогској ситуацији.

Када Гавриловић раскринкава (не)дела самозваних родољубаца и када износи доказе о родољубљу из користи, реплике раскринканих недовољно говоре о њиховим осећањима јер Стерија инсистира на ефекту пројекције искривљеног одраза, на контраакцији окривљених. Реплике 'родољубаца' у групи нису слика њихових осећања (што би, на пример, могла бити срамота или кајање); они у контранападу оптужују Гавриловића и његово схватање родољубља као узвишене врсте осећања:

Смрдић. Све је то ваше масло [...]
Зеленићка. Али шта га трпите овде, молим вас!
Нанчика. И ја се чудим. [...]
Зеленићка. Даље од нас!
Смрдић. Да се не усудите к нама приступити!
Жушилов. Који народне чиновнике опорачава, тај вређа сав народ.
Нанчика. Маџарон један!
Зеленићка. Развратан Србин!
Лейршић. Који нема једне искре родољубља у себи.⁷²

За разлику од горенаведеног примера из *Лаже и њаралаже*, ове реплике су ипак емотивно одређеније: док дефинитивно искључују човека здравог разума и поштених намера, оне почивају на љутњи и осећању гађења.

Већ на почетку свог стваралаштва начином искусног комичног драматичара Стерија градацијом емоција у дијалогу дозира реплике емотивне функције; иде од слабијих ка јачим, од бујице речи, преко помањкања, до њиховог укидања. Смех његових јунака узрокује реплике, док је плач, који је одсуство речи, производ дискурса. Али плач је истовремено нов дискурс пун осећања, као у следећем случају када плач два лика чини дијалог састављен од само два различита вокала, један карактеристичан за женски, други за мушки глас, при чему није занемарљив комични ефекат, потпомогнут образложењем у продужетку реплике:

Евица. [...] и — и — и! (Плаче)
Василије. У — у — у! Сад те опет не могу узети.⁷³

Овај млади пар заљубљених током читавог комада води дијалоге пуне емоција, често променљивих у једној истој сцени. Реплике са изливима нежности до свађе и натраг, до поновних излива топлих осећања, чине ове ликове љубавним дуетом. „Карактеристика љубавног дуета је да се

⁷¹ *Женидба и удадба*, II, 2, 298.

⁷² *Родољубци*, V, 8, 154.

⁷³ *Покондирена шиква*, III, 6, 210.

претпостави двојни симетрични однос у којем се замењују субјекат и објекат, у којем је свако објекат (љубави) за другог.”⁷⁴

Евица. Ја другачије нећу. *Василије.* Али ти мораш.
Евица. Ја нећу.
Василије. Кад нећеш, ја ти нећу ни једну хаљину купити, знаш.
Евица. Васо, срдеш се. Василије (загрли је). Хе, ти си моја.
Евица. Ти си мој Васа (пољуби га).⁷⁵

Мноштво емотивних реплика, богатих емоционалним набојем, нарочито обележавају почетак Стеријиног рада на комедији, када је писао превасходно за читаоце. Оваква врста реплика не захтева напор рецептора у дешифровању осећања ликова; оне имају за циљ да непрестано пружају информације о базичним емотивним стањима ликова, о њиховој променљивости, подвлачећи њихове опозиције у дијалогу. На тај начин емотивне реплике потпомажу рецепцију драмске акције и сведоче о интенцијама ликова. Способне су да створе изоштрену конфликтну ситуацију и да тако утичу на драмску радњу, колико и референцијалне реплике. Функције са емотивним набојем више се јављају у групи него изоловане и често су у облику екскламативних или упитних реченица. Емотивна стања ликова о којима информишу ове реплике (углавном јасно ’преведена’ речима) не мењају се у оквиру једне реплике, али се могу мењати у току истог дијалога тих ликова.

Реплике побуде

Док се експресивне реплике тичу осећања говорника, узимајући себе као референцу, реплике са функцијом побуде (конативне код Јакобсона), тичу се других, оних којима се упућују. Изговарају се са намером да оријентишу или, тачније, да утичу на акцију или понашање саговорника, све у интересу оног који их изговара. То може бити на начин молбе, директно или путем посредника:

Јелица. Но само то молим: да се у Беч преселимо.⁷⁶
Јања. Катицо, моли господина нотаријуса. Он ти милуи. Моли го да ми опрости,⁷⁷

као и наредбом:

Јања. Да седиш овде, да се не макниш: да чуваш твоја кућа! Знаиш? Кад муж иди по своја посла, добру газдарицу треба да води виршофт. — Разумиш што сам казао? Да си не макниш од твоја соба! Сад ћим да дођем.⁷⁸

⁷⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III — Le dialogue de théâtre*, Belin, Paris 1996, 27.

⁷⁵ *Покондирена џиква*, II, 1, 179.

⁷⁶ *Лажа и њаралажа*, I, 8, 44.

⁷⁷ *Тврдица*, III, 5, 138.

⁷⁸ *Тврдица*, I, 5, 93.

Ова кир Јањина реплика садржи реченице које представљају наређење, затим проверу кода, образложење заповести, поново проверу кода, потом другачије формулисану, већ издату наредбу и на крају једну додатну референцијалну информацију. Реченице у овој реплици Стерија настоји да организује брижљиво, водећи истовремено рачуна о карактеру лика и постојећој драмској ситуацији.

Налазимо и Стеријине реплике побуде у којима се наредба претвара у присилу:

Среџа. Дигни руке. Тако. Сад говори. Слатки Сreto.
Суљана. Ах!
Среџа. Нећеш?
Суљана. Слатки Сreto.
Среџа. Молим те, опрости ми, нећу више.
Суљана. Молим те, опрости ми, нећу више.
Среџа. Тако, сад устани,⁷⁹

али и тада, као и у осталим репликама са овом функцијом, оне имају исти циљ: да убеду, да изврше притисак, како би други лик деловао по говорничковој вољи, па макар то била и пука пасивност („Прва је молба моја, љубезни Димитрије, да ништа не говориш”).⁸⁰ Оне утичу на стварање или подизање тензије у драми, било да су усамљене или груписане. Када нису императивног карактера, када су суптилне, скоро прикривене, мада имају тачно одређен и читљив циљ, оне не делују ни као молба, ни као присила, већ само као неизбежна констатација:

Јелица. О, татице, зар не видите? Присни род!⁸¹

У Стеријиним комедијама реплике са функцијом побуде исписују се и као императивне реченице. Удружене са другима или груписане, припремају драмску радњу или битно утичу на њу:

Јеврем. [...] Само му покажи да штап има два краја, па ћеш видети како ће ретерирати.
Софија. Моја нарав није за то. Пре бих могла какву шалу предузети.
Јеврем. Добро, покушај од шале, па ћеш видети да је добро,⁸²

изазивају реплике других функција, у којима ехо реплика побуда заузима значајно место у дијалогу:

Маџи. [...] Хајде, шта си стала, иди облачи се (девојка пође). Опет рамљеш?
Девојка. Па шта ћу да радим?

⁷⁹ *Зла жена*, II, 5, 257–258.

⁸⁰ *Агница*, *Симџаџија* и *анџиџаџија*, I, 6, 354.

⁸¹ *Лажа* и *паралажа*, I, 7, 40.

⁸² *Џдрљив муж*, I, 4, 395.

Маџи. Ја сам ти казала, да се телом све као okreћеш, па ће други мислити, да ти је такав ход, или да се мазиш. Хајде, сад иди.⁸³

У једној дужој сцени, састављеној претежно од реплика побуде и емотивних реплика, Стерија варира исти мотив три пута, принципом градације: најпре у виду предлога, безличним обликом, потом ироничном молбом, затим оштром, сувом наредбом:

Срејџа [...] Пело, гледај, да се намажу чизме.⁸⁴

Срејџа. Милостива госпођа, ја молим, да узете ону столицу, па да навиксујете господину чизме, зашто ја морам друге да почнем.⁸⁵

Срејџа. Да очистиш чизме.⁸⁶

Сретине реплике побуде у овој сцени, уз употребу реквизите и испољавање снаге његових мишица као основним средствима убеђивања, остварују читаву серију његових намера и успевају да приморају други лик да изврши радње за које ни најмање није вољан — да пије ракију, да клечи, да га моли, да га пољуби, да шмрче бурмут, да пева и да му асистира у прављењу чизама.

Стеријине реплике са функцијом побуде потхрањују основну тему, као што је случај у *Родољубцима*, у којима следеће реплике служе за разраду мотива кокарди, атрибута родољубља:

Лејршић. Ево, госпођа Нанчика биће тако добра, да нам начини српске кокарде.

Шербурић. Да, молимо, ми молимо!

Нанчика. Из драге воље.⁸⁷

Као обележје оданости, не и припадности нацији, кокарда на грудима групе 'родољубаца' најпре има мађарске боје (I, 2), потом српске (II, 2) и поново мађарске на видљиво истакнутом месту, док су српске прикачене на невидљивој, унутрашњој страни одеће (II, 4). Група на различите начине делује на појединца Гавриловића како би се овај прихватио симбола родољубља, управо репликама побуде. Оне су прогресивне у начину изрицања и у складу су са напредовањем драмске радње: прво се изричу скоро реторским питањем, потом заједљивом констатацијом и суровим етикетањем Гавриловића:

Сви (узимају кокарде [српске] и себи придевају, осим Гавриловића).

Малчика (Гавриловићу). Зар ви нећете?

Гавриловић. Захваљујем; ја мрзим на те ствари.⁸⁸

⁸³ *Женидба и удадба*, I, 4, 282.

⁸⁴ *Зла жена*, II, 5, 253.

⁸⁵ *Исто*, 254.

⁸⁶ *Исто*, 254.

⁸⁷ *Родољубци*, I, 4, 83.

⁸⁸ I, 2, 76.

Смрдић. Па где вам је кокарда маџарска?
Шербурић. Е, он није приденуо ни српску.
Гавриловић. Ја то држим за будалаштину.⁸⁹

Зеленићка. Који не метне маџарску кокарду, тај је маџарон, тај је издајица. (Гавриловићу). Ја знам, ви нећете.

Гавриловић. Пре сте викали да је маџарон, који метне, а сад опет, који не метне.⁹⁰

Овакве реплике са циљем да утичу на деловање лика могу имати повратно дејство и узроковати, такође, исту врсту реплика, али у супротном смеру:

Гавриловић. Народност није будалаштина; али да човек није народан, ако не метне кокарду, то је будалаштина.

Шербурић. Па зашто Маџари носе?

Гавриловић. Ми ваљда нећемо у Маџара памет тражити.⁹¹

У облику императивних, упитних или потврдних реченица реплике побуде у Стеријиним комедијама највише су формулисане као молба или наредба. Међутим, могу бити притајене, суптилне, како би се наумљено остварило, или реализовано као присила, нарочито када је тензија комада на врхунцу. Налазе се усамљене, у групи или удружене са репликама других функција. Стерија уме вешто да их варира када се појављују као лајтмотив, битан за основну тему комада.

Реџлике о језику

Реџлике о језику представљају коментар о језику или о говору саговорника уопште. Одговарају Јакобсоновој металингвистичкој функцији.⁹² Представљају јасно одређену поруку (дискретну или агресивну) ономе на кога се односе, али могу бити и реторичког карактера. Културолошки, оне детектују лик како оног који их изговара тако и оних којима се у дијалогу упућују.

У Стеријином дијалошком тексту реџлике о језику су издвојене, када се преко њих неометано прелази:

Алекса: Право! И ти ниси сиромах, што се голих речи тиче.⁹³

Марџа. Много речи, мало смисла.⁹⁴

Максим. Слушајте, слушајте, како јој иде језик!⁹⁵

⁸⁹ II, 3, 97.

⁹⁰ III, 113.

⁹¹ II, 3, 97.

⁹² Као и Конеза, ни ми нисмо узели у обзир поетичку функцију.

⁹³ *Лажа и њаралажа*, I, 1, 216.

⁹⁴ *Симџаиџа и анџиџаиџа*, I, 6, 355.

⁹⁵ *Џиндрљив муже*, II, 427.

или груписане, када језик или говор постају преовладавајућа тема у дијалогу:

Суљана. [...] Мислиш, ја не видим, како ти речи иду.
Трифид. Ти свашта наопако толкујеш.
Суљана. Наопако? Лепо, тако човек ни слушкињи не говори.⁹⁶

Када су ради разумљивости само додатна информација, реплике о језику су у облику питања после којег следи одговор, чиме се језички неспоразум превазилази дужим или краћим објашњењем:

Руџичић. [...] имаш ли поњатија о поезији?
Евица. Шта је то поезија?
Руџичић. Ниже неба и превише људи превише преградних планина лежи пачеземни престол на којему песнословије тихо торжествује. Тамо се ми стихотворци на воздушни крили пењемо, и дух пчеземно усмаждавамо?⁹⁷
Суљана. Шта је то ћириш?
Срејша. [...] Метни туткала и смоле у лонац, па пристави ватри.⁹⁸

Овако формиране, реплике о језику не заустављају драмску радњу колико контактне реплике, јер афирмацијом, негацијом или ставовима које заступају оне су елементи њене прогресије. Као део дијалога који обично чини пар реплика у облику питања и објашњења, Стеријине реплике о језику у поодмаклој радњи комада немају тенденцију да се језички неспоразум продужава даљим компликовањем. На тај начин би се дијалог непотребно одужио и аутор, у наставку дијалога, радије даје предност другој врсти реплика. Међутим, на почетку комада, модел типа 'реплика питање о језику — реплика одговор' може се разрађивати, без ометања других врста дијалогских реплика. Тада Стерија не пожурује догађања и више му је стало да истакне језичко неразумевање својих ликова или да на томе заснива комику:

Јелица. [...] — ах сирота! — како је за својим љубезним шмермовала.
Марко. А шта ти је то „шмермовала“?
Јелица. Ах, „шмермовати“ то што у Бечу кажу „швермерај“. Колико сам пута ја шмермовала; не могу вам исказати, љубезни татице.
Марко. Али шта је то „шмермовати“?
Јелица. Та кажем вам: то је „швермерај“.⁹⁹

Јања. [...] Ди је толику лебу?
Јуца. Изео се.
Јања. Шкиљи немарљиво, несмотрено! Изео си! Сам си лебац изио?
Јуца. Па изео се у кући.

⁹⁶ *Зла жена*, I, 4, 236.

⁹⁷ *Покондирена шиква*, II, 5, 185.

⁹⁸ *Зла жена*, II, 5, 260.

⁹⁹ *Лажа и њаралажа*, I, 2, 20—21.

Јања. Српско хидрокефалос! Не знаиш граматике? Како ћи лебац сам да си једи? Ко је лебу дирао?¹⁰⁰

Грамматика као мотив у репликама о језику јавља се претежно код ликова који се не држе стриктно граматичких правила и не маре за језичку чистоту. Осим кир Јање, то су Алекса¹⁰¹ и Ружичић,¹⁰² док је Доктор филозофије случај за себе.¹⁰³

Издвојене, реплике о језику у Стеријиним комедијама јављају се када лик, коме су упућене, не обраћа пажњу на њих, док су груписане у серији када језик постаје доминантна тема дијалога. Изражавају неразумеване одређеног појма или синтагме, за шта је потребна додатна информација или информација уопште, при чему се стварају неспоразуми, углавном комичне природе. На почетку комада такви неспоразуми се могу продубљивати и дограђивати (као нпр. у *Судбини једног разума*), док их има мање када се комедија ближи крају, због способност ових реплика да успоравају драмску радњу. Помињемо и да су у више Стеријиних комедија литерарна и језичка расправа теме које су избориле примат у домианцији над другим важним темама, на чему се овде нећемо задржавати.

Из претходног изучавања функција реплика, основних чинилаца дијалога, констатовали смо неке начине њиховог везивања у дијалашком корпусу. Дијалог се формира везивањем одвојених реплика или серије реплика, питањима и одговорима, констатацијама, сећањем, једноставним груписањем информација, допуњавањем, настављањем или прекидом дискурса претходника. У дијалогу се издваја, развија и троши доминантна тема, осваја се следећа све до последње реплике. Говор у дијалогу је увек говор упућен некоме, то је облик деловања говорника садржајем говора, значењем, као и тоном који ближе одређује значење тог говора. Неретко у Стеријиним комедијама наилазимо на реинтеретирање реплика говорника изречених у оквиру истог дијалога¹⁰⁴ или изречених раније, са којима смо упознати,¹⁰⁵ али има и пренетог дијалога о којем није било информација.¹⁰⁶

Примећујемо да се прелазак са реплика једне функције на реплике у којима преовладавају друге функције врши спонтано, нарочито када постоји повезаност различитих врста реплика лексичким путем (када реплике садрже исти значајан лексички елеменат). Исти ефекат остварује се надовезивањем на већ започету реплику или сменом реплике питања и реплике одговора. Драмску ситуацију Стерија најчешће заснива кон-

¹⁰⁰ *Тврдица*, I, 1, 84–85.

¹⁰¹ *Лажа и паралажа*, I, 1, 18.

¹⁰² „Душе глухи и њеми, о граматическом јазике глагољу ти.” *Покондирена тиква*, II, 10, 196.

¹⁰³ „*Доктор*. На шта је мој језик оскудан?

Шаљивац. На правилима, а богат је на погрешкама.” *Судбина једног разума*, II, 7, 500.

¹⁰⁴ *Зла жена*, I, 4, 236; *Тврдица*, I, 1, 84.

¹⁰⁵ *Женидба и удадба*, III, 2, 318.

¹⁰⁶ Кум и његова расправа са женом, *Индриљив муж*, I, 11, 406, 409 и 410.

тактним репликама, да би у први план избиле функције референцијалне природе, а потом и друге. На пример, у првој сцени *Лаже и њаралаже* Стерија контактне реплике везује са серијом референцијалних реплика, враћа се на контактне у циљу одржавања контакта, затим поново на референцијалне, па реплике језика. У другој сцени, са сасвим новим ликовима, најпре постоје контактне, једна усамљена емоционална, па скуп референцијалних, мешавина емотивних и референцијалних, затим референцијалних и реплика о језику, да би се сцена завршила са репликом побуде. Трећа сцена започиње без контактних реплика, упркос доласку новог лика реплике су одмах референцијалне јер се наставља тематска ситуација дијалога претходне слике. Ове реплике убрзо смењују реплике друге природе. Избор реплика са преовладавајућим функцијама у дијалогу зависи од намера аутора, зависно од драмског тока комада и начина деловања ликова у оквиру њега.

Остала зајажња о Стеријиним дијалогу

Дијалог у Стеријиним комедијама делом се одликује стилским разликама дијалогских реплика намењеним различитим јунацима. Дијалог одабира најпотребније, али то никад није шкрт дијалог, нити његови ликови губе због поштовања закона језичке економије. Загледан у биће својих ликова, Стерија у дијалогу показује префињено осећање за карактеризацију лика и за индивидуализацију његовог говора. Осим богатих наслага језичких варијаната у језику важнијих ликова, постоје различити стилски нивои, као што је углађен конверзацијски говор (Јелица, Алекса), 'дрвени' језик (Адвокат), занесен паролашки пропагандни стил (Зеленићка и Лепршић) итд. Понекад управо мешавина стилских разина дијалогског текста изазива комичке неспоразуме (Алекса — Марко; Ружичић — Евица, Јован).

Количина текста у оквиру једне дијалогске реплике, без обзира на важност њеног садржаја, јесте доказ ко у дијалогу, у одређеном тренутку, води главну реч. Према волумену у дијалогу се издвајају реплике у облику тираде. То је дужи дискурс лика који се брижљиво и заокружено бави само једном темом, провоцираном дијалогом у оквиру којег се налази. У Стеријиним комедијама најчешће су смештене у већ уравнотежени волумен дијалогских реплика. Истичемо њихову лоцираност да бисмо направили разлику између дужих реплика и тирада, разлика која у теоријским радовима није сасвим евидентна (мада постоји покушај одређивања тираде према броју реченица). Разматрање тирада намеће разликовање контекстивне тираде и тираде са причом. И једних и других нема много у Стеријиним комедијама. Постоје три контекстивне тираде: Митрова о моди,¹⁰⁷ Стеванова о карактеру злих жена, прекинута питањем које помаже развој теме¹⁰⁸ и тирада бабе Станије о променама у

¹⁰⁷ *Покондирена шиква*, III, 10, 220.

¹⁰⁸ *Зла жена*, II, 3, 249.

друштву,¹⁰⁹ док нешто више има неконтемплативног дискурса у тирадама који сврставамо у тираде приче: две Митине — о Алексином имену и добијању титуле барона,¹¹⁰ Василијев сан о пољупцима,¹¹¹ Мишићева о богаташу који губи на картама,¹¹² кир Јањино свођење рачуна са Петром¹¹³ и Јаковљева прича како је он постао магарац.¹¹⁴

Осим што у дијалогској конверзацији Стерија понекад умеће текст у стиховима намењен вокалном извођењу,¹¹⁵ у његовом дијалогу постоји и певање извесних реплика у стиху¹¹⁶ (ослонац на постојећу праксу у извођењима страних комада у преводу или оригиналу), као и мешавина стиха и прозе у једном истом дијалогу.¹¹⁷

Поред апартеа као специфичне врсте драмског текста, у Стеријиним комедијама постоји и дијалог који се изводи на начин апартеа и одвија се паралелно са 'чујним' дијалогом. Док је у истој просторији трећи лик или више других ликова, води се апарте дијалог удвоје:

Љуба (лагано). Данас ћу вам написати једно љубавно писмо.
Милан (опет тако). Ја ћу га на мом срцу држати. [...]
Милан (јасно). Дакле научили сте доста.¹¹⁸

Алекса (Мити лагано): Сад смо обрали бостан!
Миша (исто тако). Кад си магарац био...¹¹⁹

У Стеријиној комедиографији налазимо један пример веслачки иницираног дијалога у *Женидби и удадби*.¹²⁰ Из једне конверзационе ситуације ликови прелазе у другу уз помоћ 'говорне' реквизите — разговорних карата које садрже унапред дата питања и одговоре. Како ради комичности и коментара на тему младић и девојка питања која извлачи један учесник дијалога и насумице извучени одговори, прочитани од стране другог учесника ове дијалогске игре, не представљају говор самих ликова, овако инициран начин вођења дијалога заслужује да буде барем делимично цитиран јер је јединствен у јужнословенској драматуршкој пракси:

Девојка [...] (Извуче) Шта сад мислите?
Младожења. Моја је највећа брига, како ћу вас варати.
Девојка. Ето видите, такви сте ви мушки.

¹⁰⁹ *Београд некад и сад*, I, 11, 39–40.

¹¹⁰ *Лажа и паралажа*, II, 53–54 и 54–55.

¹¹¹ *Покондирена тиква*, II, 1, 179.

¹¹² *Тврдица*, II, 2, 113.

¹¹³ *Тврдица*, III, 3, 133.

¹¹⁴ *Волшебни магарац*, 3, 379–380.

¹¹⁵ *Зла жена*, II, 6, 259.

¹¹⁶ *Београд некад и сад*, II, 4.

¹¹⁷ *Покондирена тиква*, II, 3, 5, 6, 7, 8; III, 8, 10, *Зла жена*, II, 6, 259.

¹¹⁸ *Београд некад и сад*, II, 2, 46–47.

¹¹⁹ *Лажа и паралажа*, II, 7, 71.

¹²⁰ *Женидба и удадба*, II, 2, 299–301.

Младожења. Господична, то су само карте.
Девојка. И карте погађају.¹²¹

Још две необичне појаве у Стеријином дијалогу: употреба књижевних заграда и обраћање публици. У једној сцени налазимо текст у заградама служби допуне реченице како би аутор истакао глосу или пружио додатно објашњење:

Доктор. Француски језик граничи се на оне житеље, који португалски (кћи латинског језика с многим арапским речма помешана) говоре.¹²²
Доктор. Познато вам је да је у Цариграду све у највећем непоретку, који (напоредак) престолни градови захтевају.¹²³

Изузетно, само једном, Стеријин лик краткотрајно напушта дијалог да би се обратио публици:

Софија (публикуму). Е молим вас, сад како жена да се не радује код таквог мужа. Добрим не можеш, зло не помаже, — злу жену могли су и дотерати у чувство.¹²⁴

Овакво Софијино обраћање публици подразумева не само привремено напуштање драмског дијалога већ и прекид сценске илузије ради једне друге сценске илузије. Њиме се лик позива на ранију Стеријину комедију, на *Злу жену*. Мада је то, као и сваки други поступак обраћања публици искорачење из лика, колико и из дијалога, овакав драматуршки поступак је више исказ самог аутора него његовог лика.

У свим Стеријиним комедијама дијалог започиње разменом исказа само два лика, осим у једночинки *Волшебни мађарац* (размењује се реплика утроје) и у комедији *Родољубци* која почиње учешћем четири лика и више статиста који их подржавају изговарањем парола. Потом у току експозиције комада два лика у дијалогу препуштају дијалог другом пару ликова у *Лажу и њаралажи* и *Женидби и удадби*, један учесник уступа своје место новом лику у *Покондиреној њикви*, *Злој жени* и *Џидрљивом мужу* или се исказима два лика придружују искази трећег, као у *Тврдици*, *Судбини једног разума*, док у *Симпашцији* и *анђиашцији* и *Београду некад и сад* нови пар ликова шири започети дијалог на четири учесника, док се у *Родољубцима* почетни дијалог са више говорника умножава са још два нова лика.

Када је акција у комедији узела замаха, дијалог се одвија без уочљиве правилности у броју говорника. Дијалог у новим чиновима, такође, има тенденцију да започне са мањим бројем учесника, док укључивање нових најчешће одговара преломним местима у комедији, као што су заплет, перипетија или разрешење. Како се ближи крај комада, Стерија шири дијалог на већи број ликова, све до последње сцене. Тако су сви

¹²¹ *Женидба и удадба*, II, 2, 300—301.

¹²² *Судбина једног разума*, I, 9, 483.

¹²³ *Судбина једног разума*, I, 9, 485.

¹²⁴ *Џидрљив муж*, III, 11, 449.

ликови активни говорници у последњим сценама *Лаже и њаралаже* (на крају треће сцене води се разговор само између два лика, у следећој између три, затим четири, па пет, док у последњој учествује свих шест ликова), *Зле жене* (трећа слика трећег чина јесте дијалог између четири, четврта пет, последња свих шест учествујућих ликова) и *Судбине једног разума* (у претпоследњој сцени три, а у последњој сва четири лика). Исти поступак прогресије учесника у дијалогу постоји и када Стерија на крају комада изоставља један лик са комплетне листе ликова, као у *Тврдици* (пета слика има три, затим четири, а у последњој пет ликова у дијалогу), у *Покондиреној њикви* (у осмој три, деветој пет, у последњој седам учесника) или *Џдрљивом мужу* (на крају комада у размени реплика учествује седам од осам ликова), док у *Родљубицима* осам делујућих ликова воде дијалог у завршној сцени.

Овим радом се не исцрпљују разматрања о Стеријином комичком дијалогу, јер се о њему може написати читава књига. Овде смо само покушали да укажемо на његову важност једним другачијим приступом и да наведемо интересантне појаве које се тичу Стеријиног начина исписивања дијалога, најважније врсте текста у сваком драмском делу.

Sava Anđelković

LE DIALOGUE DES COMÉDIES DE JOVAN STERIJA POPOVIĆ

Résumé

Pour étudier le dialogue (l'échange d'énoncés entre deux ou plusieurs locuteurs), nous reprenons la terminologie des fonctions de la communication verbale définies par Roman Jakobson. Sterija démarre d'ordinaire la situation dramatique par des répliques de contact pour mettre ensuite au premier plan les répliques référentielles, auxquelles viennent se mêler des répliques d'autre nature. Les répliques exhortatives sont nombreuses dans toutes les comédies. Les répliques émotives sont surtout abondantes lorsque Sterija débute comme auteur comique, parce qu'il vient de quitter le genre de la littérature sentimentale, avec laquelle il entend régler ses comptes. Le choix pour un dialogue de répliques majoritairement à telle ou telle fonction dépend des intentions de l'auteur quant au cours dramatique de la pièce et au type d'action des personnages à tel ou tel moment.

Le dialogue se constitue en reliant des répliques isolées ou en séries, des questions et des réponses, des constatations et des réminiscences, de simples regroupements d'informations ou des ajouts au discours d'un autre personnage, la poursuite ou l'interruption du discours qui précède. Sterija montre dans le dialogue tout son sens de la caractérisation des personnages, auxquels il attribue des parlars très individualisés.

On trouve dans les comédies de Sterija quelques „dialogues en aparté”, qui se déroulent parallèlement au dialogue „audible” (*Belgrade autrefois et maintenant, A menteur, menteur et demi*). Il existe un exemple, unique dans le théâtre serbe, de dialogue instauré artificiellement à l'aide de „cartes parlantes” (*Mariage et vie maritale*), l'introduction de gloses, de commentaires entre parenthèses, qui semblent s'adresser à un lecteur plus qu'à un spectateur (*Destin d'une raison*). Enfin, dans un cas unique, l'un des personnages de Sterija, l'épouse du *Mari acariâtre*, abandonne un bref instant le dialogue avec ses partenaires pour s'adresser au public et se référer à une autre comédie de Sterija, *La femme méchante*.

ВИКТОР ИГО У СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ГЛАСНИКУ

Весна Симовић

САЖЕТАК: У раду се сагледава присуство Виктора Игоа у *Српском књижевном гласнику* (прва серија 1901—1914, Нова серија 1920—1941) кроз преводе Игоове поезије, приказе његових драма објављиваних у *Гласниковој* рубрици *Позоришни њрељед*, као и текстове који су говорили о Игоовом животу и његовој делатности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Виктор Иго, *Српски књижевни гласник*, рецепција, преводна књижевност, позоришни приказ.

Виктор Иго, уз Ламартина, Волтера и његовог старијег савременика Лесаза, спада у француске писце који су почетком XIX века међу првима били превођени код нас. Он је уједно и писац о коме врло често пише српска штампа XIX и прве половине XX века.¹

Његово име ушло је у нашу књижевност још 1838. године, најпре у краткој белешци у војвођанској *Србској новини*, а исте године и преводом његове приповетке *Клод Ге* (*Claude Gueix*, 1834), објављеног само неколико година по оригиналу у *Србском народном листу*.

За овим првим преводом прозног дела следе преводи Игоових комада *Анђело*, *Ћиранин из Падуе* (*Angelo*, 1835) и *Ернани* (*Hernani*, 1830) оба из пера Јована Стерије Поповића. И једна и друга драма приказане су код нас 1842. године.²

За разлику од Игоових прозних и драмских дела, његова поезија превођена је спорадично. Разлог томе је вероватно тешкоћа да се Игоови мелодични стихови пренесу на одговарајући начин у везаном стиху на српски језик. Паулина Лебл-Албала у свом раду о присуству Игоа код нас, објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1912. године,³ наводи као први из његове поезије превод песме *Гроб и ружа* из збирке *Унутрашњи гласови* (*Les voix interieures*, 1837). Непознати преводилац објављује

¹ У раду је обухваћен период до 1941. године кад *Српски књижевни гласник* престаје да излази.

² О рецепцији Игоа код нас в. Јелена Данић-Станојчић, *Виктор Иго у нашим новинама и часописима (18-1918)*, *Анали Филолошког факултета у Београду*, 1961, 151—189.

³ СКГ, 1912, XXIX, 7, 11, Паулина Лебл-Албала, *Виктор Иго у српској књижевности*, 527—537, 842—857.

га готово 10 година после превода приповетке *Клод Ге*, 1847. године, у истом листу. Поводом ове Игоове песме писао је претходно и *Гласник* 1903. године. Он доноси превод Александра Андрића наводећи као куриозитет да је објављен у *Пецињанско-будимском Скорощечи* још 1844. године и уз њега даје и оригинал песме.⁴

Иго је у нашој књижевности и периодици најприсутнији седамдесетих и осамдесетих година XIX века. Тада се преводе његови романи са моралистичком тенденцијом, они „који могу да забаве, али и да поуче”. Тако је још 1862. године, кад су објављени *Јадници* (*Les Miserables*) у Француској, код нас преведен почетак овог романа. Тек ће га, међутим, Мита Ракић преводити и штампати од 1872. до 1886. године. У овом периоду преводи се велики број Игоових романа — *Работници на мору*, 1866. године (*Les Travailleurs de la Mer*, 1866), *Сиромас Клавдије*, 1869. године, *На белом хлебу*, 1886. године (*Le Dernier jour d'un condamne*, 1829). Превод романа *Деведесет шрећа* (*Quatrevingt-treize*, 1874) започет је исте године кад је роман објављен у Француској, 1874, а други део преведен је и објављен 1885. године. Занимљиво да ће *Богородичина црква* (*Notre-Dame de Paris*, 1831), на коју је скренуо пажњу Јован Суботић у *Србском народном листу* још 1838. године, бити преведена тек 1898. године јер се сматрало да не може заинтересовати ширу публику.⁵

Ово је период и Игоовог интензивног присуства у нашим листовима који, по учесталости и броју написа могло би се рећи, помно прате пре свега његову политичку и друштвену активност. У чланцима тог доба приказује се најчешће овај аспект Игоовог рада — његова иступања, говори и апели, писма и чланци који га представљају као песника слободе, борца против неправде, заштитника слабих. Мање има има чланака који говоре о његовом стваралаштву.

Деведесетих година XIX века, међутим, све је више чланака у којима се говори о специфичностима самог Игоовог дела, са мање устаљених фраза и израза дивљења овом песнику и његовом човекољубљу.⁶ У време покретања *Српског књижевног гласника*, 1901. године, Иго је, дакле, и те како познат и читан код нас.

Европски оријентисан, широко књижевно-културно и просветитељски конципиран, *Српски књижевни гласник* преводи и пише о најпознатијим европским писцима. Уз то, његова стална рубрика *Белешке* пуна је кратких вести о новим издањима дела или објављеним студијама о писцима, не само код нас већ и у иностранству. *Белешке* су обавештавале и о разним књижевно-културним манифестацијама и јубилејима, како код нас тако и у ширим, европским оквирима. У *Српском књижевном гласнику* Иго је присутан од самог почетка излагања часописа и његово присуство прати се кроз више *Гласникових рубрика*, од преведених песама штампаних на устаљеном месту за прилоге из страних књижевности, до најразличитијих догађаја везаних за Игоово име и дело — годишњи-

⁴ СКГ, 1903, VIII, 6, 476–477.

⁵ Ј. Данић-Станојчић, *нав. д.*

⁶ Ј. Данић-Станојчић, *нав. д.*, П. Лебл-Албала, *нав. д.*

ца, објављивања његових књига или студија о њему, који су се појављивали у *Белешкама* и били првенствено информативног и пригодног карактера. Први пут се Иго помиње 1901. године поводом књиге писама својој вереници за коју *Гласник* преноси да је изазвала много пажње у француској штампи и да је „као документ интимног живота овог великог песника” врло занимљива.⁷

Наредне године, поводом стогодишњице Игоовог рођења, уредништво јавља да су на прославу позвани Хауптман, Горки и Киплинг као представници немачке, руске и енглеске књижевности.⁸ Неколико бројева касније, истим поводом, подсећа се на опречна мишљења која су владала о овом песнику и која ће, уосталом, бити приметна и у осталим написима о Игоу објављиваним у *Гласнику* — док је за једне Иго био „полубог, патријарх француске књижевности”, други су у њему видели „вештог жонглера са речима”, који „развија општа места”, „без идеја”. Иго је представљен у овој белешци, као много пута до тада у нашој штампи, првенствено као песник слободе, социјалне правде и демократије који се бори за угњетене народе. Подсећа се да му Срби дугују посебну захвалност за његов племенит апел 1876. године за права „јуначке мале нације”.⁹ Мисли се, при томе, на текст *За Србију* који је Иго објавио у листу *Rappel* у време српско-турског сукоба 1876—1878. године. Овај апел, у коме Иго устаје против страдања хришћанског становништва и равнодушности коју према томе показују европске владе, постаће, нажалост, актуелан поново у време нових борби и страдања на Балкану, па ће га *Гласник* објавити 1912. године.

Српски књижевни гласник бележи и најновија издања Игоових дела у Француској. Тако сазнајемо да је изашла *Последња руковет* (*Dernière gerbe*), песме из заоставштине Виктора Игоа,¹⁰ а да у Лиону издавач Veuve Sarrasin e Masson спрема ново, раскошно издање дела овог писца у педесет три свеске.¹¹ Од студија посвећених Игоу песнику *Гласник* пише о једној „врло књижевној и занимљивој студији” младог Фернана Грега, „једног од најбољих и најпознатијих песника француских” (чије ће две песме бити преведене у *Српском књижевном гласнику* неколико година касније). У њој Грег устаје у одбрану великог песника од свих оних који су му одрицали значај и као песнику и као филозофу.¹²

Иго је, дакле, у *Гласнику* био често присутан кроз кратке информативне текстове пре него што је 1903. године објављен превод песме *Напојис (девети стогодишња година пре Христа)*, из његове епопеје *Легиона векова* (*Inscription, 1870, in La Legende des siècles, 1859, 1877, 1883*).¹³ Ово је уједно први и један од ређих препева са француског у *Гласнику* до 1914. године. *Напојис* састављен у облику епитафа препевао је Сима

⁷ СКГ, 1901, II, 3, 240.

⁸ СКГ, 1902, V, 2, 159.

⁹ СКГ, 1902, V, 4, С., 315—316.

¹⁰ СКГ, 1902, VI, 2, 794.

¹¹ СКГ, 1902, VII, 2, 157.

¹² СКГ, 1904, XIII, 8, 633.

¹³ СКГ, 1903, VIII, 8, 594—595, превео Сима Пандуровић.

Пандуровић, задржавајући дванаестерац и парну риму оригинала. Да би очувао неопходан број слогова, Пандуровић је правио уступке — *рек'о, дадо', зидаш', йомоџ'о, йродав'о*. Епски узвишен тон, као и уједначен ритам оригинала, сачуван је захваљујући и силазној интонацији на крају стихова који су готово у целој песми и синтаксичко-семантичке целине. Овај равномерни ритам — један стих једна реченица — прекидају само два опкорачења, где их у оригиналу нема.

Увек брижна да из страних књижевности изабере и представи оно што би својим квалитетима требало да послужи као узор за васпитање и уздизање укуса, *Гласникова* критика није презала пред величином и репутацијом писаца које је представљала читаоцима, уколико је сматрала да њихово дело својим особинама не заслужује пажњу која му се поклањала. На оштре оцене наилазимо тако поводом драме Виктора Игоа *Краљ се забавља (Le Roi s'amuse, 1832)* која је била играна 1904. године у Народном позоришту. Милан Ракић је у свом приказу, објављеном исте године у *Гласниковој* рубрици *Позоришни преглед*, представља као извештачену и наивну.¹⁴ Полазећи од ове драме, Ракић сматра да се сви Игоови комади могу свести на чињеницу да се они најнеугледнији по положају одликују најплеменитијим осећањима, односно да физичке ругобе крију моралну величину. Не само да су у овом комаду ликови грађени на таквим супротностима већ су и сцене засноване на контрастима који су према Ракићу „често натегнути и претерани, тако да изгледају наивни и примитивни”.¹⁵ Препричавајући последње сцене комада, Ракић закључује: „Тако се мелодраматично завршава ова извештачена, натегнута и неприродна драма, празна и неукусна као ретко које дело Хигово.”¹⁶ Као једини квалитет у њој Ракић, који је и сâм преводио Игоову поезију, види „ненадмашне стихове” Игоа, кога назива великим и непорочним песником. Међутим, без обзира на успелост песника, за романтичарско позориште, коме и Игоово припада, карактеристична је и иначе слаба композиција, неуверљива интрига, површно оцртане личности, као и мноштво мелодрамских елемената. Игоове драме игране у Народном позоришту у Београду још од 1869. године (*Марија Тјудор*) и за време излажења *Гласника* имале су своју публику, посебно *Руј Блас*.¹⁷ У *Гласнику*, међутим, оне више неће бити приказиване за дуго низ година.

Белешке у којима се писало о Игоу првих година излажења часописа, иако многобројне, биле су претежно пригодног карактера. Ниједан текст није се односио на само Игоово дело. После ових првих написа о Игоу настала је већа пауза, све до 1911. године и студије Богдана Поповића посвећене Ередији. Тек ће овде бити нешто више речи о Игоу песнику, додуше у контексту разматрања Ередијиног стваралаштва. Наиме,

¹⁴ СКГ, 1904, XI, 4, 294—301.

¹⁵ *Ibid.*, 295.

¹⁶ *Ibid.*, 301.

¹⁷ *Лукреција Борција* играна 1872, 1882, 1930; *Марија Тјудор* 1869; *Анђело* није извођен у Београду; *Марија Делорм* 1881; *Краљ се забавља* 1904; *Руј Блас* 1875, 1895, 1902, 1908, 1935; *Ернани* 1880, 1894, в. Петар Волк, *Позоришни животи у Србији 1894*, Институт ФДУ, Београд 1992.

Богдан Поповић понавља став да је основа Ередијиног песништва у поезији и Игоовој Леконта де Лила. Такође, износи већ познато и распрострањено мишљење, које налазимо и код Лансона, о Игоу као реформатору који је у француску лирику унео живописност, историју, егзотичност, који је преобразио песнички облик обогативши речник и усавршивши технику стиха. Управо поводом различитих врста стихова и изражајних могућности које они пружају Богдан Поповић наводи, на француском и у преводу, једну строфу из песме *Вишешке иџре Краља Јована* у стиховима од три слога, као и две строфе *Злих духа* у којима број слогова у стиху расте од два до десет, а онда се смањује, дочаравајући приближавање и одлазак духова и илуструјући тиме Игоово мајсторство.¹⁸

За Поповићевим текстом, који се дотакао једног вида Игоовог стваралаштва, следи већа студија Паулине Лебл-Албала, која је читана на Београдском универзитету 1911, а објављена наредне године у *Српском књижевном гласнику*.¹⁹ Искрпно, кроз све књижевне родове и врсте у којима се Иго огледао, не само кроз поезију и прозу већ и кроз драмску књижевност, историјске и филозофске списе, политичко-социјалне чланке и говоре, Паулина Лебл-Албала прати како су примана и прихватавана Игоова дела код нас и како је расло одушевљење овим песником, првенствено због социјалне тенденције његових текстова.

Истовремено она прати и ваљаност превода наводећи и коментаришући, на примеру Игоових дела на српском језику, лоше обичаје наших преводилаца да мењају оригиналне текстове, изостављају из превода теже делове, посрбљују имена личности или употребљавају тривијалне изразе. Сасвим у васпитно-образовном духу часописа утемељеном десет година раније у програмском чланку Богдана Поповића, којим је започео *Српски књижевни гласник*, Паулина Лебл-Албала наглашава да је сваки добар и леп превод „датум у српској преводној књижевности”²⁰ и добитак за српску књижевност.

Последњи текст Виктора Игоа у старој серији *Гласника* јесте већ помињани, чувени памфлет из 1876. године у корист Србије и балканског словенства, објављен пред почетак балканских ратова.²¹ Превео га је Милан Луковић, брат рано преминулог песника Стевана Луковића, који је такође био *Гласников* сарадник.

У новој, поратној серији *Српског књижевног гласника*, која је наставила да излази 1920. године, на Игоово име наилази се тек у години прославе стогодишњице романтичарског покрета, 1930. *Гласник* готово целе године прати обележавање овог јубилеја у Француској, а и сâм учествује објављујући низ текстова посвећених овом књижевном покрету. Бележе се књиге објављене у Француској које се баве романтизмом,²²

¹⁸ СКГ, 1911, XXVI, 1, 2, Хозе Марија де Ередија, 22—32, 116—131.

¹⁹ СКГ, 1912, XXIX, 7, 11, Виктор Иго у српској књижевности, 527—537, 842—857.

²⁰ *Ibid.*, 531.

²¹ СКГ, 1912, XXIX, 9, *За Балканско словенство. За Србију*, 711—714.

²² СКГ, 1930, XXXI, 2, Д. 3. Милачић, André Monglond: *Le préromantisme français*, 150—153; *ibid.*, 8, Henri Troughon: *Romantisme et préromantisme*, 635.

прати се писање француске штампе о овом догађају,²³ а његови сарадници у својим текстовима сагледавају романтизам из различитих углова.²⁴ *Гласник* у неку руку кроз своје текстове и белешке даје историјат овог књижевног покрета. У једној од првих белешки те године²⁵ подсећа се на бурне реакције изазване извођењем Игоовог *Ернанија*, који је означио победу романтизма. У свом чланку *Кроз књиже и догађаје*²⁶ аутор, потписан као „Повремени”, види у прослави романтизма две манифестације — једна је везана за стогодишњицу Игоовог *Ернанија*, који је био „највећи датум у историји француског романтизма”,²⁷ а другом се уздиже сама идеологија романтизма — слобода осећања и маште, непосредност израза, искреност и аутентичност.

На нашој позорници овај јубилеј обележен је извођењем Игоове *Лукреције Борџије*²⁸ (*Lucrece Borgia*, 1833). Много блаже него својевремено Милан Ракић, задржавајући критичку дистанцу, др Ранко Марковић у својој белешци у *Гласнику* признаје да је овај комад „докуменат врлина и у исто време недостатака позоришног романтизма у Француској”.²⁹ Оно што је, примећује он, било смелост у драмској конструкцији, ефективна сцена, дубоко трагично, постало је временом шаблон и мелодрамски наивно. Марковић, међутим, види овај комад, уз све његове сценске недостатке, као врсту интуиције једне песничке генерације која је крчила нове путеве, па га утолико сматра вредним да обележи овакав јубилеј.

Међу огледима који су се у *Гласнику* те јубиларне године шире бавили романтизмом налази се и студија Тодора Манојловића *Дух и судбина романџизма*.³⁰ У њој Манојловић прати ову књижевну појаву од појаве термина *romantique* преко њених главних одлика по којима се разликује од класичарске уметности. Он издваја најважније претходнике и нове импULSE које су они дали романтизму, прати етапе развоја овог правца у Енглеској, Русији, а посебно у Немачкој и Француској. Нарочито се осврће на улогу коју је Иго имао у романтичарском покрету. Према Манојловићу, француски романтизам имао је многе ознаке немачког утицаја, а Иго „као неки краљ или папа француског романтизма”³¹ само је популарисао романтичарску идеологију, не развијајући је нити је продубљујући. Код њега су суштина и дух заостајали на уштрб ефекта и декламације. Манојловић види Игоа више као доктринара, декламатора, вербалисту неисцрпне маште и виртуозног стихотворца који је „умео да барата, да галами, да грми величанствено и заносно, као прави велики песник”.³² Игоов романтизам је, наставља Манојловић, бунтован романти-

²³ СКГ, 1930, XXXI, 3, *Необјављена Ламарџинова писма*, 230—232.

²⁴ СКГ, 1930, XXX, 1, Тодор Манојловић, *Дух и судбина романџизма*, 12—23; 1930, XXX, 2, Милош Н. Ђорић, „Болесно” у *литератури*, 96—105.

²⁵ СКГ, 1930, XXIX, 5, 387—388.

²⁶ СКГ, 1930, XXIX, 8, 625—627.

²⁷ *Ibid.*, 625.

²⁸ СКГ, 1930, XXIX, 8, др Р. М., 637—638.

²⁹ *Ibid.*, 638.

³⁰ СКГ, 1930, XXX, 1, 12—23.

³¹ *Ibid.*, 21.

³² *Ibid.*, 21.

зам ината који прихвата све што је у опреци са класицизмом. Од Игоа одвајају се Вињи, Марселина Деборд-Валмор и Жорж Санд. Манојловић иде чак дотле да сматра да сви који у романтици виде нешто неозбиљно, лудо и болесно имају такав утисак „због Игоа”.

Као што је често био случај у часопису, *Гласникови* критичари су своје књижевнотеоријске студије илустровали одговарајућим преводима из страних књижевности, па тако и овде одмах после Манојловићеве студије *Гласник* доноси прилог *Из француске романџичне лирике* у ком су преводи Шенијеа, Игоа и Мисеа.³³ Све песме је неримованим стиховима превео сам Тодор Манојловић. Највећим бројем песама (3) у овом избору заступљен је Иго. Занимљиво је да ни у овом избору, ни током те године, кад је уосталом објављено највише превода романтичарских песника у Новој серији, нема Ламартина, песника чије су *Медиџације* (*Meditations poetiques*, 1820) најавиле романтизам уневши нов сензибилитет, а са њим и преокрет у дотадашњу поезију.³⁴

Из Игоове поезије изабране су две песме из збирке *Јесење лишће* (*Les Feuilles d'automne*, 1831) која је следила за виртуозним *Оријенталкама* (*Les Orientales*): *Понекад кад све спава* (1829) и *Заласци сунца* (*Soleils couchants*, 1828). „Понекад кад све спава” заправо је први стих који је употребљен уместо наслова. Две дванаестерачке секстине са римом *aabccb*, честом код Игоа, Тодор Манојловић је превео дословно, неримованим стиховима.

Исти, Игоу драг мотив сумрака и ноћи имају и фантазмагорични *Заласци сунца*. Строфа (*coué*), честа код Игоа, у којој после два дванаестерца долази осмерац и са истом римом као у претходној песми преведена је такође неримованим стиховима, али је задржан типографски облик оригинала.

И трећа Игоова песма у овом избору *Јунске ноћи* (*Nuits de juin*, 1837) из збирке *Зраци и сенке* (*Les Rayons et les Ombres*, 1840), последње пре изгнанства, два катрена са укрштеном римом *abab*, преведена је неримованим стиховима.

Девет година касније, готово пред сам крај свог излагања, 1939. године, *Српски књижевни гласник* објављује превод још једне Игоове песме, чувене *Туђе Олимпијеве* (*Tristesse d'Olympio*, 1837) из збирке *Зраци и сенке*. Ову песму карактеристичног романтичарског мотива љубави и природе као њеног сведока, у овом случају *impassible*, јер не чува успомену на заљубљене, препевао је др Милош Н. Ђорић.³⁵ Он задржава Игоову строфу и риме. Олимпијева меланхолија при погледу на некадашња заједничка места исказана је секстинама, састављеним од два дванаестерачка дистиха између којих су два шестерца римована по шеми *aabccb*; овај распоред рима среће се још код Малерба и Ронсара.³⁶ После

³³ СКГ, 1930, XXX, 2, Андре Шеније, *Крај обала, Еуфрозина*; Виктор Иго, *Понекад кад све спава, Заласци сунца, Јунске ноћи*; Алфред де Мисе, *Туђа*, 90—92, превео Т. М.

³⁴ Ламартинова најчувенија песма *Језеро*, потом и *Распеће* биће преведене у *Гласнику* тек 1939.

³⁵ СКГ, 1939, LVIII, 1, 18—23.

³⁶ Michele Aquien, *Dictionnaire de poetique*, Librairie Generale Francaise, Paris 1993, 242.

овог првог дела, лаганог ритма и дескриптивног трећег лица долазе дванаестерачки катрени са укрштеном римом. Прелази се на друго лице и директно обраћање природи, повишен тон и узбуђење пред призором природе која не чува успомену на љубавнике исказани су узвичним реченицама, стихови постају синтаксичко-семантичке целине да би последњи део песме донео смирење (успомене постају еквивалент вечности) које показује и избор речи у рими — клоне/тоне, визије/илузије, сеном/копреном, чини/у тмини, а цела строфа постаје једна реченица која носи значење.

И док су преводи Игоових песама, уз ову, сконцентрисани практично у једној свесци у Новој серији *Гласника*, Игоов живот и делатност уопште заокупљали су пажњу *Гласниковог* уредништва низ година. Бележи се да је у Француској објављено издање изабраних одломака из његових дела, песничких збирки *Посматрање и размишљање*, *Леџенда векова*, драма *Руј Блаз* и *Ернани* и романа *Бољородичина црква у Паризу* и *Јадници*;³⁷ подсећа се на анегдоте приликом слања сатиричне збирке *Казне* уперене против Наполеона III са острва Церсеј, где је Иго био у изгнанству;³⁸ наводи се да је једна песма из његове збирке *Стрaшна година* (*L'Année terrible*, 1872) објављена сада у Француској као илустрација поводом претећих догађаја уочи Другог светског рата.³⁹

Српски књижевни гласник пренео је 1935. године, укратко, и анкету коју је поводом педесет година од смрти Виктора Игоа организовао лист *Le Mois* и у којој су многи познати светски књижевници изнели подељена мишљења о овом писцу. Тако је, на пример, Морис Беринг Игоу одао признање за визионарство и патос, способност да потресе, Хајнрих Ман између осталих похвала истиче Игоово сажалење и правду. Унамуно, напротив, сматра да је Игоова снага само вербална, да он нема осећај за трагично осим за театрално трагично, да није способан за мистичку инспирацију и да је његов утицај био више широк него дубок. Адријан Тилгер наводи да ниједан италијански романтичар није у Италији тако омиљен као Иго, иако ни његова мисао, ни његов хуманизам и узвишеност немају више вредност и значај који су некада имали. Најзад Алексеј Толстој дотиче Игоов друштвено-морални значај за оне који се баве социјалним реформама.⁴⁰

Истим поводом Светислав Петровић објавио је есеј *Виктор Иго*, који Душан З. Милачић приказује у часопису.⁴¹ Уз изузетне похвале аутору он истиче кључна места његовог рада — ставове Светислава Петровића о разноликости Игоовог генија, задивљујућој плодности, блискост са данашњим човеком по унутрашњем, личном доживљају стварности, осетљивост за актуелне политичке и друштвене догађаје, његово саосећање са потлаченима и немоћнима — налазимо и овде побројане све оне Игоове особине које су уобичајено наилазиле на похвале.

³⁷ СКГ, 1931, XXXII, 3, Д. 3. М., 253.

³⁸ СКГ, 1938, LIII, 8, 636.

³⁹ СКГ, 1939, LVII, 5, У., 397.

⁴⁰ СКГ, 1935, XLVI, 3, У., *Виктор Иго у мишљењу страних писаца*.

⁴¹ СКГ, 1936, XLIX, 8, 634—635.

Ову годишњицу смрти Виктора Игоа Народно позориште обележило је приказивањем његове драме *Руј Блаз* (*Ruy Blas*, 1838). Поводом ње написаће Станислав Винавер последњи текст посвећен Игоу у *Гласнику*. Он у своме приказу оштро реагује што је Позориште неоправдано, „из страха од поезије” и „романтичног пренемагања”, свело Игоа на прозу. За разлику од Ракића који је својевремено у Игоовим драмама видео пре свега извештаченост и баналност, претераност и неуверљивост, Винавер устаје у одбрану Игоовог романтичарског заноса и пијанства „у речи и стиху и слику, у боји и сјају и блеску, у мелодији, звуку и јеку” и оштро реагује против свођења овог песника на рационално и умерено. Иго је, говори Винавер надахнуто, своје позориште градио на „блеску расцветалих стихова, на великим громовним речима, на иронији трагичних неспоразума, на антитезама небосежним, на урнебесу страсти и мржњи, на фаталним огњевима који прождиру. Можда је то наивно — али је наивније ако се антитезе поткрешу као коров, огњеви утуле”.⁴²

До појаве *Српског књижевног гласника* 1901. године Иго је код нас већ важио за једног од највећих европских писаца. Његова прозна дела готово да су сва преведена, а мишљење критике кретало се од првобитних израза дивљења Игоовом човекољубљу, племенитости и политичкој ангажованости до каснијих разматрања књижевне вредности његових дела.

Можда је чињеница да је Иго био већ толико „одомаћен” као један од најчитанијих страних писаца код нас довела до тога да ниједан критички напис у *Српском књижевном гласнику* не буде посвећен његовом делу. Он се често спомиње у часопису, али увек у контексту неких других књижевника или књижевних појава. Оцена коју је у *Покрећу* 1902. године изнео *Гласников* будући сарадник Урош Петровић да Иго по дубини својих мисли, оригиналности и јачини осећања заостаје за великим писцима, али је зато његова величина „у сјају, у гипкости, у савршенству и новини форме” може се пратити, готово истоветно, кроз *Гласник*. Слично мишљење износи и Богдан Поповић говорећи о Змају у свом тексту *Шта је велики ѧесник*. Наиме, ако би се Иго, „један од највећих светских песника, по машти и моћи израза извесно никад ненадмашен”, ценио као мислилац, „он би испао врло мали човек... у глави тог цина никад се две заиста дубоке и одмерене мисли нису укрстиле”.⁴³

Сви критичари, међутим, и кад га оштро критикују, као Милан Ракић или Тодор Манојловић на пример, истичу увек као непревазиђени квалитет Игоово версификаторско мајсторство и вербалну снагу. Иго је, тако, са пет преведених песама најзаступљенији француски романтичарски песник у *Гласнику*. Поређења ради, преведене су по три Вињијеве и Мисеове, а две Ламартинове песме. Иго је и у другим часописима тог

⁴² СКГ, 1936, XLVII, 2, Станислав Винавер, *Стил и сѡих на београдској ѧозорници*, *Руј Блаз*, 153—156.

⁴³ Слично мишљење које ће се и касније сретати у *Гласнику* код других критичара налазимо још код Лансона у *Историји француске књижевности* (1894). Он истиче Игоову имагинацију, богатство слика и речника, савршенство форме, али не налази оригиналне и дубоке идеје у његовом делу.

доба врло често превођен, али то нису увек његове најпознатије и најбоље песме. Тако, на пример, чувена *Олимпијева шуга* објављена је по први пут и једино у *Гласнику*, и то тек 1939. године.

Иако су његову поезију преводили и у часописима објављивали наши најпознатији песници (Милан Ракић, Војислав Илић, Сима Пандуровић) до почетка Другог светског рата штампан је превод само једне Игоове збирке — *Против шираније (Les Chatiments)*, 1925. године.⁴⁴

Супротно је са прозним делима којима је Иго ушао у нашу књижевност 1838. године. У истом периоду, до 1941. године, преведени су и објављени (неки и по више пута) готово сви Игоови романи — у *Гласнику* нема превода ниједног његовог прозног дела.

О положају Игоа у *Српском књижевном гласнику* не говоре само запажања критичара исказана у текстовима већ и врста прилога и њихово место у часопису. Наиме, од укупно двадесет три прилога о Игоу (бројани су само прилози који се непосредно односе на Игоа, не текстови у којима се он спомиње) чак тринаест су белешке, штампане у истоименој рубрици која се налазила увек на последњим странама листа. Готово половина тих белешки (шест) пригодног је карактера, објављена поводом значајних датума: стогодишњице рођења, педесетогодишњице смрти, као и поводом стогодишњице романтизма. Има шест превода, једна је студија о рецепцији његових дела код нас, а три позоришна приказа, од којих два опет поводом годишњица.

Виктор Иго који је више од пола века пре појаве *Српског књижевног гласника* био познат и признат код нас због својих хуманистичких идеја и друштвеног ангажовања, чији су говори и памфлети били навођени у нашим часописима, а романи били цењени посебно због социјалне димензије, у *Српском књижевном гласнику* је присутан првенствено као песник⁴⁵ (као тековина француске традиције која постаје и наша, што показује рад Паулине Лебл-Албала), и то, иако не у првом плану, све време излажења *Гласника* (прва белешка о Игоу је из 1901. године, последњи превод из 1939. године).

ЛИТЕРАТУРА

- Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, Paris 1993.
Bibliografija rasprava, članaka i književnih radova, I—VII, Zagreb 1956.
 Јелена Данић-Станојчић, *Виктор Иго у нашим новинама и часописима (18-1918)*, Анали Филолошког факултета у Београду, 1961, 151—189.
 Љубица Ђорђевић, *Библиографија Српског књижевног гласника*, Народна библиотека Србије, Београд 1982.
Histoire de la littérature française, GF-Flammarion, Paris 1996.
 Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris 1952.

⁴⁴ Избор песама из ове Игоове збирке објавио је још 1891. Драгиша Станојевић под истим насловом, али је реч о врло слободном преводу, тј. о преради и посрби Игоових песама.

⁴⁵ Већим бројем преведених песама биће заступљен само Бодлер.

- Паулина Лебл-Албала, *Виктор Иго у српској књижевности*, СКГ, 1912, XXIX, 7, 11, 527—537, 842—857.
- Предраг Палавистра, *Историја модерне српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1995.
- Српска библиографија. Књиже 188-1944* , Народна библиотека Србије, Београд 1989.
- Петар Волк, *Позоришни животи у Србији, 1894* , Институт ФДУ, Београд 1992.

Vesna Simović

VICTOR HUGO DANS *LE MESSAGER LITTÉRAIRE SERBE*

R é s u m é

Au moment où *le Messenger littéraire serbe* apparaît en 1901, Victor Hugo est déjà célèbre et reconnu chez nous surtout pour ses idées humanitaires et son engagement politique. Ses romans sont traduits en serbe et on apprécie leur dimension sociale. Dans le *Messenger littéraire serbe*, revue de grand renom de la première moitié du XX siècle (1901—1941), Hugo poète domine. Il n'y a pas de traductions de ses oeuvres en prose. Par contre, il est poète romantique français traduit le plus souvent dans la revue (5 poésies traduites parmi lesquelles *La Tristesse d'Olympio*, publiée uniquement dans cette revue). *Le Messenger* publie aussi 3 critiques des pièces de Hugo jouées au Théâtre National de Belgrade et une étude sur la réception des oeuvres de Hugo en Serbie. Alors que les critiques jugent mal ses pièces de théâtre, ils admirent sa poésie, surtout son imagination, sa puissance verbale et la virtuosité de sa versification. Même s'il est présent dans la revue depuis ses premiers numéros et qu'on parle de lui souvent, la plupart des textes concernant Hugo sont de courtes nouvelles ou anecdotes, placées sur les dernières pages de la revue, ou les notes publiées à l'occasion des anniversaires de Hugo — sa naissance ou sa mort.

ЗНАЧЕЊЕ 1914. СТИХА *ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА*
(облик *рано* у другом стиху Тужбалице сестре Батрићеве)

Радмило Маројевић

САЖЕТАК: Подробно се излаже историја питања о тумачењу форме и семантике облика *рано* у првом стиху Тужбалице сестре Батрићеве. Прво тумачење: облик *рѣо* је вокатив именице (*х*)*рѣа* (Решетар, Банашевић). Друго тумачење: облик *рѣно* је вокатив именице *рѣна* (Вушовић, Остојић, Томовић). Треће тумачење: облик *рѣно* је прилог у значењу 'прерано, премлад' (Ђукић, Стевановић). Четврто тумачење, које је наведено мјесто из *Горског вијенца* примијенио Вукић М. Мићовић, суштински се своди на прво: вокатив *рѣо* именице *рѣа* семантички контаминирани са оријентализмом (арапски придјев *га'пѣ* који у турском има значење 'лијеп, добар, изврстан, врли').

Аутор чланка доказује да у контексту тужбалице сестре Батрићеве отпада прозодијска варијанта са дугосилазним акцентом **рѣно*, како у значењу на коме се заснива прво ('хранитељу', 'заштито, узданице') тако и у значењу на коме се базира четврто тумачење ('мили мој', 'душо моја'), и даје прозодијску реконструкцију са краткосилазним акцентом [рѣно], која допушта друго и треће тумачење. С обзиром на то да радни глаголски придјев *улетѣо* има несумњиво аблативно 'одлетио' а не акузативно значење 'улетео', друго тумачење облика као вокатива *рѣно* губи на увјерљивости. Треће тумачење је, и с аспекта семантике и с аспекта поетике, убједљивије од другог, и њему аутор даје предност, с обзиром на посвједоченост облика *улетѣо* у значењу 'одлетио' у народним тужбалицама у Црној Гори Његошева времена, с обзиром на структуру именичких синтагми у припјевима тужбалица и с обзиром на семантизацију облика *рѣно* у Његошевом стиху као прилога од стране самих тужбалица.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*, Тужбалица сестре Батрићеве, облик *рано*, прилог за време.

0. У другом стиху Тужбалице сестре Батрићеве:

*Куда си ми улетѣо,
мој соколе [сѣколе]*

од дивнога јаџа тивога
 браџе рано [р̂ано]
 да л невјерне [н̂ев̂ј̂ерн̂е]не зна [н̂вн̂ а]Турке
 (Бо̂ их клео!)
 е ће [џ̂н̂е]шебе превариџи,
 дивна главо,
 мој свијеџе изџубљени,
 сунце браџе,
 моје ране без премола,
 рано љуџа,
 моје очи извађене,
 очни виде?

[ГВ 1913—1919]

облик *рано* је тумачен прозодијски на два, а лексичко-семантички — на три односно на четири начина. П р в о тумачење, по коме је облик *р̂ано* вокатив именице (*х*)*р̂аа*, образлагао је Банашевић, а од њега су прозодијски полазили Решетар и Ковачевић [в. т. 1.1]. Д р у г о тумачење, по коме је облик *р̂ано* вокатив именице *р̂ана*, образложио је Вушовић, а прихватили су га Остојић и Томовић [в. т. 2.1]. Т р е ћ е тумачење, по коме је облик *рано* прилог у значењу 'прерано, премлад', изнио је Ђукић, а дао му предност над другим Стевановић [в. т. 3.1.]. Сва три тумачења наводи Антун Б а р а ц, али се не опредјељује ни за једно: „Riječ 'rano' povezuje neki s glagolom 'uletio' u stihu 1913., i objašnjaju to mjesto: kad [худ — Р. М.] si mi tako rano, t. j. tako mlad, odletio. — Drugi 'rano' тумаче као именице: hrano, rano” [Barac 1947: 189 („kad” умјесто *kud* вјероватно је штампарска грешка)]. Ч е т в р т о тумачење, које је на наведено мјесто из *Горског вијенца* примијенио Вукић М. Мићовић, суштински се своди на прво: вокатив *р̂ано* именице *р̂аа* семантички контаминирани оријентализмом (арапски придјев га'н̂а који у турском има значење 'лијеп, добар, изврстан, врли') [в. т. 4.1].

1.1. У својим издањима Милан Решетар 1914. стих није објашњавао, него је ријеч акцентовао: брате р̂ано! [Решетар 1890: 183; Решетар 1940: 98], „схватајући је као вокатив од именице *р̂аа* (*хр̂аа*)” [Вуковић 1942: 216—217]. За њим је то учинио и Божидар Ковачевић: брате р̂ано! [Ковачевић 1940: 133].

Јован Вуковић за Решетарево значење каже: „Колико је мени познато, сви они којима су ближи по локалном језичком осећању Његошеви изрази, данас не читају у овим стиховима реч *рано* са дугим низлазним акцентом, — и, чини ми се, сасвим далеко је израз *браџе р̂ано* [р̂ано — Р. М.] од онога што даје локалну боју Његошеву језику и његовој песничкој дикцији. У Црној Гори и њој ближним крајевима, где ова врста поезије и данас постоји у народу, и где је овај припев врло обичан у тужбалицама, не верујем да ће се друкчије изговорити него *браџе р̂ано!* Сви ми који смо из тих крајева, имали смо прилике да чујемо у овом припеву само овај акценат. Па ипак има једна чињеница која нам не допушта да олако пређемо преко Решетарова тумачења овога израза. И поред тога што смо ми навикли само на акценат и значење *браџе*

ра̀но, има, збиља, један јасан доказ да се у тужбалицама нашим налази и израз *бра̀ше ра̀о* са Решетаровим значењем и акцентом”, па наводи да је Вук на једном мјесту забиљежио у тужбалицама прозодијски лик *ра̀о* : Шуњо ра̀но!” [*Животи и обичаји народа српскога*, 1867, с. 183]. „Тај забележени акценат нам несумњиво показује да је Вук тако чуо ту реч, и да је хтео означити је да би се разликовао овај вокатив од вокатива *рано* који често у овим тужбалицама долази” [Вуковић 1942: 217].

Решетарево тумачење бранио је касније Никола Банашевић: „Већ је у ст. 1140. именица *храна* употребљена у облику *ра̀а* : *Крв је људска ра̀а нао̀ака*. У рефрену ст. 1914, *бра̀ше рано!* значи: брате узданицо (А. Шмаус је добро превео: Bruderhorst du!). Оваква семантичка еволуција именице *рана* (храна) разумљива је кад се узму у обзир некадашњи социјални односи у сељачким срединама нашега народа, где су жене и девојке сматрале мушкарце као кућне старешине још од њихова детињства. Да би се поткрепило ово објашњење постанка и значења именице *рано*, може се додати да се једна сродна реч давала од милоште чак и животињама. Вук у *Рјечнику*, уз превод именице *хранитишељ*, додаје: ’хранитељу мој (кажу волу кад га милују); Кам’ волови, моји хранитељи!’ Т. Ђукић је раније приговарао да сестра не очекује од брата никакву материјалну помоћ (*храну*), али он није водио рачуна о семантичкој еволуцији ове речи на којој је овде указано. Према Ђукићевом тумачењу, рефрен *бра̀ше, ра̀но* (тако он акцентује) значи ’тако рано’ (тј. прерано), а као реченички додатак удаљен је од глагола, ст. 1913, *улѐшио*. Томе тумачењу се противи структура тужбалице: рефрен 1914. стиха не може бити додатак глаголу 1913. стиха. Сем тога, Црногорцу се није пребацивало кад је рано полазио у борбу. — Још једно тумачење овог рефрена, према коме би *рано* значило од оружја (*vulnus*) није у сагласности с карактером Батрићеве сестре и с првим рефреном *мој соколе*. У овој тужбалици употребљава се ова именица с таквим значењем, али у другим контекстима и заједно с неким епитетом (*моје ране, рано љу̀ша, цростше ране, љу̀ше ране*)” [Банашевић 1973: 337; исто у: Банашевић 1990: 337].

1.2. Решетарево тумачење убједљиво су оспорили Трифун Ђукић: „Реч *храно* у овоме смислу који се придаје сестри Батрићеве у Црној Гори се мало употребљава, а *сесџра бра̀ша* *џако не ословљава нигде*” [Ђукић 1940: 132]; „овај смисао не може да се прими, јер сестра брату никад не каже: *храно*, а нарочито не у Црној Гори, и још уз то сестра Батрићева, која је имала још седам брата!” [Ђукић 1941: 166], Вукић М. Мићовић: „У значењу *храна* (брате, *хра̀но*) ова реч не долази уопште у обзир јер се она у овој вези и значењу не говори у Црној Гори, а чак и кад би се говорила, то не би никад рекла сестра, и то још удата” [Мићовић 1961: 19] и Бранислав Остојић: „Црногорка се никада не би обратила млађем брату као *храниоцу*, поготову не жена удата која поред мужа има свекра и дјевера” [Остојић 1976: 13; Остојић 1997: 106]. Да је сестра Батрићева била удата, види се по томе што она са другим покајницама иде „уз поље”, што значи у правцу Цуца; кога она има у дому није познато, бар не из самога спјева.

На Банашевићево тумачење највише се односе двије напомене које коментарише Михаило Стевановић: „Две напомене чињене од стране коментатора: једна у прилог мишљења да се и брату може говорити *храно*, када се то чак и животињама говори, и друга против тумачења да је *рано* употребљено као прилог с напоменом да за Црногорце никад није било рано ступити у борбу против непријатеља — свакако су и једна и друга вербално тачне. За прво се наводи као доказ да се у народу *во* зове хранитељем, и да потврду за ово даје Вук. А ми можемо рећи да је то врло распрострањено, шта више, у сељачким срединама, где су волови на хлебу, као главној исхрани народа, сарадници са онима што ору земљу (волловима свакако) и жито сеју. Није нам познато да се друге животиње називају хранитељима. Истина, ништа не би необично било да власник кирицијског коња, рецимо, или који било члан породице тога власника, назове хранитељем. Али потврде за ово у досадашњим нашим речницима не налазимо. Сложићемо се и са мишљењем да за Црногорце у прошлости углавном никад није прерано било ступити у борбу с Турцима. Али ћемо се опет, и свакако сви, сложити да се свакоме ко млад погине у борби може рећи, и говори се, да је рано погинуо. То се, уосталом, често каже и за људе у поодмаклим годинама, и кад умру природном смрћу. Поготову ово кажу жене које наричу за погинулима и умрлима” [Стевановић 1976: 110—111].

2.1. Друго тумачење образложио је Данило Вушовић: „[...] г. Решетар је погрешно схватио реч *рано* и означио је акцентом *р̂ано* т. ј. *храно*. Међутим ту реч треба читати *р̂ано*, јер је погинули Батрић за сестру *р̂ана*, *бол*, а не *храна*. / Да је то тако јасно се види из једног даљег стиха те тужбалице:

— Моје ране без њребола,
рано љуша!

(т. ј. брате, рано љута!) Али као најбољи доказ за такво тумачење речи *рана*, несумњиво је тај, што се она у Ц. Гори, у овом и сличном случају, само тако разуме и изговара. Наводимо овде, да су врло чести рефрени у црногорским тужбалицама: *брајџе р̂ано!*, *свекре р̂ано!*, *бабо р̂ано!* и сл. и увек је покојник, за жену која за њим тужи, само *р̂ана*, а никад *храна*” [Вушовић 1929: 79 (исправили смо штампарску грешку)]. У складу са овим тумачењем, Вушовић је у својим издањима *Горског вијенца* у припјеву 1914. стиха на анализираном облику ставио краткосилазни акценат, без запете испред њега: брате *р̂ано* [Вушовић 1935: 59; уп. Вушовић 1936: 65], што је без коментара прихватио и Ђуза Радовић [Радовић 1947: 131].

За Вушовићево значење Јован Вуковић каже: ако би се претпоставила напоредност вокатива *р̂ано* и *р̂ано* и у Црној Гори, „онда су Решетаров вокатив *р̂ано* и Вушовићев *р̂ано* и један и други произвољна тумачења од две могућности сасвим једнаке вероватноће. Али мени се чини да је Решетаров вокатив необичан у Црној Гори, ако би се тамо и могао наћи, па тим Вушовићево тумачење има много више вероватности” [Ву-

ковић 1942: 217—218]. И у закључку чланка Вуковић даје предност Вушовићевом тумачењу: „Сва три, дакле, значења речи *рано* у овим стиховима могу се доказивати, али ја бих рекао да је највероватније значење које јој је дао Данило Вушовић” [Вуковић 1942: 217—218].

Вушовићево тумачење прихватио је и новом аргументацијом поткријепио Бранислав Остојић. У посебном чланку под насловом *Смисао синџаџме „браће рано” у Горском вијенцу* он је, суптилном лингвистичком анализом, показао све предности наведеног тумачења за разумијевање поетске структуре тужбалице. При том аутор наводи, као први аргумент, да „ни у једном рефрену од укупно 51, колико их има наведена тужбалица, нема прилошких ријечи којима би се блокирао глаголски облик” [Остојић Б. 1976: 13; Остојић Б. 1997: 103] и да су у рефренима наглашени статички елементи: „Динамика је блокирана већ одмах рефреном *браће рано* са именицом у свом другом дијелу да би затим продужила своје трајање у тој заустављености и на крају достигла врхунац преко клетве — *џлавари се скаменили! — кам им у дом!*” [Остојић Б. 1976: 13; уп. Остојић Б. 1997: 103]. Друго, ако се пође од вокатива *рано*, повећава се предвидљивост садржаја „у контексту са осталим рефренима” и остварује се „већа количина информације на поетском плану” [Остојић Б. 1976: 13; Остојић Б. 1997: 104—105]. Треће, „лексема *рано* ступа у везу у цјелокупној тужбалици са осталим не својим стандардним значењем, већ далеко ширим могућностима семантичког спектра, односно могућностима асоцијативних веза” [Остојић Б. 1976: 13; Остојић Б. 1997: 105]. Остојић закључује, што би се могло сматрати четвртим аргументом, да се тужиља „мајсторски идентификовала с отвореном раном”: „Кроз цијелу тужбалицу семантички доминира именица *рана* (*vulnus*). У рефренима она је увијек носилац семантичке вриједности цијелог стиха, увијек је доминантна не само семантички већ и синтаксички” [Остојић Б. 1976: 13; Остојић Б. 1997: 104, 107].

За Вушовићево тумачење определијелио се и Слободан Томовић: „’Брате рано’ изазива значајне семантичке расправе. Неки коментатори *Горског вијенца* ово узимају у смислу: ’brate храниоче’. Други мисле да је ријеч о томе да је брат рано, прерано, млад погинуо. Постоји и тумачење по којем ово значи: ’brate мили’, што долази од арапске ријечи *ра’на*. Но, највероватније је тумачење да сестра психички бол за погинулим братом доживљава као истинску рану. Да је ово тумачење најисправније, томе иде у прилог и један од сљедећих стихова у истоименој тужбалици” [Томовић 1986: 267; исто у Томовић 1999: 574], па и он наводи 1918. стих као потврду.

2.2. Друго тумачење су оспоравали Т. Ђукић и В. М. Мићовић. За Вушовићево објашњење, који је „стајао на гледишту да ова реч значи: рану (на срцу), у смислу рано љута”, Трифун Ђукић каже: „Рана, такође, не одговара поетском смислу — логици и естетици целе метафоре. У осталом, одмах за овим стиховима песник је исту реч употребио у томе смислу, и то врло лепо”, па наводи 1918. стих [Ђукић 1940: 132—133]. Вукић М. Мићовић пак вели да, према примјерима из народних тужбалица у којима као одредба облика *рано* „служи лице које се оплакује”,

„на први поглед не би изгледало невероватно да је и код Његоша реч *рана* употребљена у смислу *рџна* (*vulnus*), једино се интонација не би слагала с осталим текстом (brate, рџно)” [Мићовић 1961: 20].

3.1. Треће тумачење образложио је Трифун Ђукић. Најприје у критици Ковачевићевог издања, гдје тврди „да је овде посреди прилог, а не именица”. На могући приговор лингвиста и граматичара „да је тај прилог некако сувише, и недозвољено, побегао на крај”, Ђукић одговара да су сличне инверзије честе у поезији, и баш код Његоша. „Кажите ову мисао мало друкчије, рецимо: / Куда си ми улетио тако рано / од дивнога јата твога, мој соколе! / онда ћете видети поетску логику горњих стихова, која се односи на рано погинулог сокола, коме / 'Немаше јошт двадесет година'. / А да је заиста тако, ево још једног доказа, узетог из простог народа. Питао сам и црногорске тужбарице, којима је, у осталом, овакав стих најближи, да видим како то оне разумеју. И доиста, оне ово и разумеју у том прилошком значењу, које је, у ствари, и најлогичније” [Ђукић 1940: 133]. Тумачење Ђукић затим доноси у коментару уз своје издање *Горског вијенца*: „Инверзија оваквог типа стиховане реченице удаљила је прилог од глагола, те се због тога ова последња реч различито и тумачи. Смисао ових стихова је, дакле, исти као кад би се овако изразило: куда си ми улетио — тако рано / од дивнога јата твога — мој соколе! Овакво значење управо одговара младом Батрићу, 'сивоме соколу', који, како се даље каже, 'немаше јошт двадесет година', то јест: тек што је развио своја млада крила, а тако је рано одлетео у смрт... / (Напоменућемо да је, услед ове инверзије, г. Решетар реч рано разумео као *хрџно*, па тако и додао слово *х*, кога код Његоша није било. Међутим, независно од овога слова, овај смисао не може да се прими, јер сестра брату никад не каже: *храно*, а нарочито не у Црној Гори, и још уз то сестра Батрићева, која је имала још седам брата!) Други су опет мишљења да то може да значи рано, то јест у смислу рано љута! али ни они немају право; јер уз прву метафору којом сестра Батрића апострофира као сокола, употреба друге метафоре у смислу ране не би, чини нам се, ни песнички била подесна. А Његош је изванредно подесно давао ефекат сваком изразу, као што је, на пример, употребио и то значење у стиху: / моје ране без пребола, / рано љута! / Песничка логика, дакле, говори у прилог значења које ми дајемо горњим стиховима” [Ђукић 1941: 166; Ђукић 1944: 172—173]. Ђукић и у критици, и у оба издања нетачно цитира 1990. стих: а немаше јошт двадесет годинах. Поред тога, није тачно да је Решетар „и додао слово *х*”; Решетар је само акцентом означио да полази од именице (*х*)рана:

*Куда си ми улетио,
мој соколе!
од дивнога јата твога?
brate рџно!*

Разлика у самим Решетаревим издањима тиче се интерпункције: у издањима *Горског вијенца* у 1914. стиху испред припева стоји знак питања

[Решетар 1890: 183; Решетар 1940: 98; исто и у: Решетар 1892, 1920, 1923, 1928], у издању Целокупних дела — запета [Решетар 1926: 69].

Јован Вуковић за Ђукићево значење најприје каже: „И поред све логичности у доказивању г. Ђукића не чини нам се убедљиво његово тумачење прилошког значења речи *рано* у овим Његошевим стиховима.” Инверзија у анализираним стиховима „одговарала би стварно Његошеву песничком стилу, али не и стилу народних тужбалица. Припеви у тужбалицама су редовно узвичног вокативног карактера. Зато не би одговарала томе стилу инверзија која би прилог бацила из првог стиха у узвични припев другог стиха. Намеће се питање, је ли Његош једну своју стилску особину унео у тужбалицу која је по свему другом очувала особине народног стила. [...] Инверзија у којој би прилог *рано* овако дошао у припеву била би необична у народној поезији уопште, не само у тужбалицама. То би морала бити само Његошева одлика стила” [Вуковић 1942: 218]. Вуковић у наставку наводи „једну занимљиву ствар” у којој би „Ђукић могао наћи поткрепљење за своје схватање, и што би његовом тумачењу дало несумњиво прилог вероватноће” [Вуковић 1942: 218]. Наиме, у постхумно објављеној књизи *Животи и обичаји народа српскога* (1867), на крају одјељка *Смрт*, Вук Караџић каже: „На свршетку овога народног нарицања додаћу још из *Горскога вијенца* владике Црногорскога П. П. Њ. нарицање сестре Батрићеве за братом. Ја не ћу рећи да је ово сестра Батрићева или друга каква Црногорка све овако сложила или намјестила, али се за цијело може казати да овдје нема ни једне ријечи коју покајнице у Црној Гори нијесу говориле. Камо срећа да сви наши списатељи сва дјела своја, барем кад пишу о народнијем стварима, овако пишу народнијем духом и језиком! Онда би се и њихове умотворине по свијету хвалиле и славиле као народне што се хвале и славе. Ево тога нарицања: [...]”, па у цјелини наводи Његошеву Тужбалицу сестре Батрићеве. Припјев другог стиха у Вуковој публикацији гласи: „brate, рано!” [Караџић 1972 XVII: 275—278]. „Одвајање запетом *рано* од вокатива *brate* показује јасно да је онај ко је то учинио подразумевао ту прилог *рано*, јер Вук не одваја два вокатива именица у оваквим вокативним изразима”; ако је то урадио Вук, онда би то значило да се „Ђукићево тумачење потпуно слаже с Вуковим разумевањем Његошева текста” — закључује Јован Вуковић [Вуковић 1942: 218].

Значењу облика *рано* у 1913. стиху *Горског вијенца* посветио је пажњу и Михаило Стевановић. Он указује да је наведени облик „М. Решетар схватао као именицу *храа* (без почетног х). А на такво се тумачење осврнуо Д. Вушовић с напоменом да брат за сестру није х р а н а, као што је син за мајку. Да је то мати за сином нарицала приговора, ни по Вушовићу, не би могло бити. Сестра погинулог брата, међутим, ословљава као *ра̑ну* (brate ра̑но, ра̑не моје, братска ра̑но итд.). И то је несумњиво тачно. У нарицању за погинулим, односно умрлим, не ословљава се, истина, само брат тако, него погинули (односно умрли) уопште, па био то брат, син, отац или други неки сродник, свако, уосталом, чија погибија одн. смрт уопште, наноси бол. Па и у стереотипном нарицању, у нарицању по занату, онај за киме се нариче обично се ословља-

ва с *рѧна*. И Вушовићево је идентификовање ове речи свакако много прихватљивије. Н. Банашевић ипак сматра да и сестра брату може рећи — *браше (х)рѧо*. И то је делимице тачно. Истина, не како он мисли, у буквалном смислу, него у значењу речи *заштито, узданице* [...]. Трифун Ђукић друкчије и од Решетара и од Вушовића, и од свих других који се опредељују за једно или друго значење — реч *рано* сматра прилогом. И сигурно, не без разлога, иако је она као прилог, врло далеко од места које јој по уобичајеном реду речи припада. Глаголски придев *уле-ѡио* који прилог *рано* одређује на крају је првог стиха пре припева уза њ, а *рано* на самом крају припева, и то и иза другог стиха. Инверзија је, што ни Ђукић није пропустио да истакне, одиста велика, раздаљина између две речи по функцији тесно везане доста неуобичајена. Али, не само овде него и на више других места у Његошеву спеву” [Стевановић 1976: 108; цит. по Стевановић 1990: 168—169 (исправили смо штампарске грешке)], закључује Стевановић, па наводи у првој монографији још један, а у другој још три примјера инверзије. Затим се осврће на тумачење од кога полази Мићовић [в. т. 4.1], сматрајући да спорни облик „сестра Батрићева у томе значењу није употребила. А није је употребила ни у значењу именице *хрѧа*, већ или као именицу *рѧна* или као прилог *рѧно*. Ми бисмо, штавише, били склони да верујемо у ово последње значење. На то нас наводи објашњење значења других неких речи из ова два стиха, односно објашњење њихових функција” [Стевановић 1976: 109; цит. по Стевановић 1990: 169].

3.2. За треће тумачење, по коме је *рѧно* прилог у значењу ’перано, сувише рано’, В. М. Мићовић каже: „и ово значење је мало вероватно”, оцјењујући да би сестра мање жалила брата да је јуначки пао у боју, гдје је могао да се брани и да се „замијени”, на што упућују стихови 1932—1935, и указујући да се у Црној Гори често гинуло у раној младости [Мићовић 1961: 19].

4.1. Четврто тумачење, које је наведено мјесто у *Горском вијениу* примијенио В. М. Мићовић [Мићовић 1961: 18—24], критички је најприје оспорио Никола Банашевић: „Ослањајући се на објашњења старијих испитивача да арапска реч *га’на* значи у турском *лей, добар, извр-сѡан, мили*, и наводећи низ примера где би у нашим песмама и приповеткама та реч имала слично значење, Вукић М. Мићовић је своје подуже расправљање о њој завршио: ’На основу свега овог излагања може се закључити да израз *браше рано* у тужби сестре Батрићеве значи *браше мили!*’ [Мићовић 1961: 24]. Реч *рано* у рефрену овог стиха употребљена је именички, а не придевски; тешко је уз то веровати да је ова врста речи са тим значењем могла продрети из турског језика у црногорске тужбалице” [Банашевић 1973: 336—337; исто у Банашевић 1990: 336—337 (исправили смо библиографски податак)]. Затим се на ово тумачење осврнуо Михаило Стевановић: „Овим трима различним мишљењима о значењу речи *рано* и у припеву уз стих 1914. В. М. Мићовић [...] додаје и четврто, по којем *рано* значи: *мили, драги* [Мићовић 1961: 18—24]. Он на целих шест страна показује где се *рано* употребљава као *хрѧа*, где као *рѧна*, где као *рѧно*, што, најзад, није ни било нужно наводити, јер су

то значења ове речи најшире употребе. Али оно што привлачи пажњу то је указивање на арапску реч га'нā, која је преко турскога доспела у наш језик и значи: *леј, добар, изврстан, врли* (по обавештењу које је Мићовићу дао проф. Фехим Бајрактаревић). Иако је Мићовић и за ово значење дао више доказа, почев од значења која су давана у старијим речницима (у Речнику Ђ. Поповића, нпр.), па и нешто примера, измешаних, истина, највише с примерима где ова реч значи *храна*, ми у веродостојност тих доказа не сумњамо, али знамо да је та реч, арапског порекла, у нашем језику врло мало корена хватала (немамо је ни у речницима турцизама у нашем језику), па смо сигурни, штавише, да је сестра Батрићева у томе значењу није употребила” [Стевановић 1976: 108—109; цит. (уз редакцију библиографског податка) по Стевановић 1990: 169].

4.2. Ми бисмо додали следеће. Иако је Мићовић тананом семантичком анализом показао да се примјери из народних пјесама и из писане традиције не могу свести на метонимијско значење вокатива именице *хрџа* 'хранитељу', нема никаквих индиција да је арапски придјев, посредством турског језика, уопште могао бити у српском примљен као лексичка позајмица: он је морао претходно да буде морфолошки адаптиран као придјев, а ако непосвједоченост те фазе и занемаримо — супстантивизирани придјев у српском језику није могао имати у вокативу флексију *-о* карактеристичну за именице друге деklinације. Највише што се може претпоставити јесте могући семантички утицај наведеног оријентализма (арапског придјева га'на који у турском има значење 'лијеп, добар, изврстан, врли') на вокатив *(х)рџо* именице *(х)рџа*, па би се могло говорити о некој врсти семантичке контаминације турског придјева и српске именице. На тај начин четврто тумачење се суштински своди на прво. Треба ипак истаћи да се изрази типа *рџо моја*, кад они имају значење 'мили мој, срце моје', могу објаснити унутрашњим семантичким развојем српске именице *(х)рџа*, односно десемантизацијом њеног вокатива *(х)рџо* 'хранитељу', без икаквог посредства наведеног оријентализма.

5.1. У критици прве Стевановићеве монографије ми смо закључили: „Од четири тумачења значења и граматичке функције речи *рано* у тужбалици сестре Батрићеве ('Куда си ми улетио, мој соколе, / Од дивнога јата твога, брате рано?' 1913—1914, с. 107—111) Стевановић оправдано одбацује два: да је то арапска реч са значењем 'мили, драги' и дијалекатска варијанта именице *храна*. Сестра Батрићева је реч употребила 'или као именицу *рџа* или као прилог *рџано*'. Даље аутор образлаже ово последње значење, које му изгледа најприхватљивије. Наведени стихови по овом тумачењу значе: „камо си ми, брате, тако рано одлетео од свога дивнога јата”” [Маројевић 1978: 224—225; исто (ијекавски) и у Маројевић 1999: 144].

5.2. Сад бисмо могли додати следеће. У контексту тужбалице сестре Батрићеве отпада прозодијска варијанта са дугосилазним акцентом **рџано*, како у значењу на коме се заснива прво ('хранитељу' 'заштито, узданице') тако и у значењу на коме се базира четврто тумачење ('мили мој', 'душо моја'). Такву прозодијску реконструкцију искључујемо, са

обје њене семантичке варијанте, између осталог и зато што се обраћање из милоште вокативом *ра̀но* не може замислити на нечијем одру, односно не може бити упућено покојнику. Зато ми дајемо прозодијску реконструкцију са краткосилазним акцентом [ра̀но], која допушта — пошто ми иначе у оваквим случајевима вокатив не издвајамо запетама — друго и треће тумачење.

Друго, Вушовићево тумачење, нарочито поткријепљено новом лингвопоетичком аргументацијом Б. Остојића, могло би се оставити као алтернативно. Ако би се пошло од друкчије семантизације глаголског облика *улѐтио*, коју образлаже, почев од свог трећег издања *Горског вијенца*, Никола Банашевић: „Батрић заправо није одлетео него је управо улетео у клопку”, „неопрезно је улетео у крвничке руке неверног Османа Ђоровића” [Банашевић 1983: 410—411; Банашевић 1990: 410—411] — оно би се морало прихватити као основно. Банашевићево објашњење глаголског облика *улѐтио* не може се, међутим, лингвистички одржати [Маројевић 2001: 353—366], па тиме и Вушовићево и Остојевићево тумачење облика као вокатива *ра̀но* губи на увјерљивости.

У прилог трећег тумачења иду два момента. Први моменат је Вукова интерпункција стиха у постхумно објављеној књизи *Живош и обичаји народа српскога* (1867): одвајање запетом *рано* од вокатива *браше* указује да је и Вук облик *рано* схватао као прилог, јер он иначе не одваја двије именице у вокативу [в. т. 3.1].

Велики значај има други моменат — Ђукићев „још један доказ, узет из простог народа”: „Питао сам и црногорске тужбарице, којима је, у осталом, овакав стих најближи, да видим како то оне разумеју. И доиста, оне ово и разумеју у том прилошком значењу, које је, у ствари, и најлогичније” [Ђукић 1940: 133]. Са доста основа могло би се узети да је и сестра Батрићева као тужбалица облик схватала као прилог *ра̀но*, тј. она је морала полазити само од једног значења облика. Њени слушаоци су, међутим, могли чувати двозначност: уз значење ’прерано’ облик је могао асоцирати и на рану (љуту, непроболну), прејудицирајући облике из 1918. стиха.

Треба се осврнути на објашњење по којем инверзија „која би прилог бацила из првог стиха у узвични припев другог стиха” не би одговарала стилу народних тужбалица, па би се морало доказивати да је „Његош једну своју стилску особину унео у тужбалицу која је по свему другом очувала особине народног стила” [в. т. 3.1]. Инверзије наведеног типа, ипак, нису необичне у тужбалицама. Инверзија је и употреба апозицијске синтагме *мој соколе* у припјеву првог а вокатива *браше* на који се та синтагма односи — у припјеву другог стиха Тужбалице сестре Батрићеве. Прилог *рано* у значењу ’прерано, премлад’ истакнут је својом позицијом у структури реченице (версолошки на крају припјева другог стиха), и то је његово природно мјесто, тако бисмо рекли и у прози: гдје си ми (то) одлетио од дивнога јата свога (тако) рано.

Треће тумачење, које су убједљиво образложили Т. Ђукић и М. Стевановић, могуће је само ако се пође од тога да глаголски облик *улѐтио* има значење ’одлетио’, како га је, као Његошев русизам, објаснио Радо-

сав Бошковић [Бошковић 1964: 22—23; Бошковић 1978: 257—258] и како га треба, али не као Његошев русизам, тумачити [в. подробније у Маројевић 2001: 353—366]. То тумачење је, и с аспекта семантике и с аспекта поетике, убједљивије од другог, и њему се може дати предност. То би опет значило да се наш пјесник у стиховима 1914. и 1918. не понавља, него варира лексичко-граматичке хомониме — прилог *рѝно* у 1914, вокатив именице *рѝна* у 1918. стиху. Треба још истаћи да се у припјевима тужбалица могу наћи двије именице, од којих је једна апозиција друге, али увијек иницијалну позицију заузима она која има атрибутивну функцију. Тако је и у 1917. стиху *Горског вијенца*: мој свијете изгубљени, / сунце брата [ГВ 1917], а тако је и у тужбалицама које у књизи *Живој и обичаји Њоџораца* (1860) наводи Милорад Медаковић, а које су Његошевој најближе и временски, и просторно: *А од рода, брата мога, / Фало брате!* [Медаковић 1860: 55]; *Ти каш њима право казат / Фало брате!* [Медаковић 1860: 59]. А у другој од наведених тужбалица посвједочен је двапут и облик улетио у значењу 'одлетио' [Медаковић 1860: 59, 60], што је већ крунски доказ не само за аблативно значење него и за народни карактер глаголског облика у првом стиху Његошеве тужбалице [в. подробније у Маројевић 2001: 353—366].

ЛИТЕРАТУРА

- Банашевић 1973: П. П. Његош, *Горски вијенац*, критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић, Београд 1973.
- Банашевић 1983: П. П. Његош, *Горски вијенац*, критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић, треће издање, Београд 1983.
- Банашевић 1990: П. П. Његош, *Горски вијенац*, критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић, шесто издање, Београд 1990.
- Вагас 1947: Р. Р. Njegoš, *Gorski vijenac*, u spomen stogodišnjice prvog izdanja. [Priredio: Antun Varac], Zagreb 1947.
- Бошковић 1964: Р. Бошковић, *Je ли Вук у Рјечник уносио речи из Горскога вијенца?*, Наш језик, нова серија, Београд 1964, књ. XIV, св. 1, 20—26. [Прештампано у: Бошковић 1978: 255—260].
- Бошковић 1978: Радосав Бошковић, *Одабрани чланци и расправе*, Титоград 1978.
- Вуковић 1942: Јован Л. Вуковић, *Тумачење једног израза у „Горском вијенцу“*, Просветни гласник, [Београд], март-април-мај 1942, LVIII, бр. 3—5, 216—218.
- Вушовић 1929: Данило Вушовић, *Неколико местиа у „Горском вијенцу“*, Мисао, Београд, јануар 1929, књ. XXIX св. 1—2 (217—218), 76—80.
- Вушовић 1935: *Длокуйна дјела Пејтра Пејровића Њоша*, у редакцији Данила Вушовића, Београд 1935.
- Вушовић 1936: *Длокуйна дјела Пејтра II Пејровића Њоша*, у редакцији Данила Вушовића, друго издање, Београд 1936.
- ГВ: Петар II Петровић-Његош, *Горски вијенац*, критичко издање, у редакцији Радмила Маројевића. [У припреми].
- Ђукић 1940: Трифун Ђукић, *Горски Вијенац* са коментаром г. Божидара Ковачевића, Гласник Југословенског професорског друштва, Београд, октобар 1940, књ. XXI, св. 2, 129—134.

- Ђукић 1941: П. П. Његош, *Горски вијенац*, предговор и коментар Т. Ђукића, Београд 1941.
- Ђукић 1944: П. П. Његош, *Горски вијенац*, предговор и коментар Т. Ђукића. [Друго издање], Београд 1944.
- Карацић 1972 XVII: Сабрана дела Вука Карацића, књ. XVII, *Етнографски списи*, приредио Мил. С. Филиповић, Београд [1972].
- Ковачевић 1940: *Горски вијенац*: Историческо собитије при свршетку XVII вијека, сочиненије Петра Петровића Његоша. [Приредио Б. Ковачевић], Београд 1940.
- Маројевић 1978: Радмило Маројевић [Критика на књигу: Стевановић 1976], Јужнословенски филолог, Београд 1978, књ. XXXIV, 215—225. [Прештампано у ијекавизираним облику у: Маројевић 1999, 131—145].
- Маројевић 1999: Радмило Маројевић, *Горски вијенац: изворно читање*, Никшић — Београд 1999 (Његошев гласник. Књ. I).
- Маројевић 2001: Радмило Маројевић, *Значење 1913 стиха Горског вијенца (облик улетџио у првом стиху Тужбалице сестре Бајрићеве)*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, Нови Сад, 2001, књ. XLIX, св. 3, 353—366.
- Медаковић 1860: *Живот и обичаји Њогораца*, Написао В[ойвода] М[илорад] Г. Медаковић, у Новом Саду 1860. [Милорад Г. Медаковић. *Живот и обичаји Њогораца*. Репринт издања из 1860. године. Београд 2001 (подаци на корицама)].
- Мићковић 1961: В. М. Мићковић, *О тумачењу неких речи и израза у Горском Вијенцу*, Наш језик, нова серија, Београд 1961, књ. XI, св. 1—2, 16—29.
- Остојић 1976: Бранислав Остојић, *Смисао синџагме „браће рано” у Горском вијенцу*, Овдје, Титоград, децембар 1976, VIII, бр. 91, 13. [Прештампано под насловом *Један поглед на синџагму „браће рано” из Горског вијенца* у: Остојић 1997: 101—108].
- Остојић 1997: Бранислав Остојић, *Прилози о Њошеву језику*, Никшић 1997.
- Радовић 1947: Владимир Поповић, *Њош и наше вријеме*. П. Петровић Његош, *Горски вијенац*. 1847—1947, Ђуза Радовић. Редакција и Коментар, Загреб 1947.
- Решетар 1890: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша, увод и коментар написао Милан Решетар, у Загребу 1890.
- Решетар 1892: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша, протумачио га Милан Решетар, једанаесто, државно, издање, [Друго издање с коментаром Милана Решетара]. У Биограду 1892.
- Решетар 1920: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша, седмо издање с коментаром Милана Решетара, у Биограду 1920.
- Решетар 1923: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша, осмо издање с коментаром Милана Решетара, Биоград 1923.
- Решетар 1926: [Целокупна дела Петра Петровића Његоша. Књ. 1. Већа дела], *Горски вијенац. Луча микрокозма. Шћейан Мали*, у редакцији Милана Решетара, Београд 1926.
- Решетар 1928: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша, девето издање с коментаром Милана Решетара, Биоград 1928.
- Решетар 1940: *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша, десето издање с уводом и коментаром Милана Решетара, Београд 1940.
- Стевановић 1976: Михаило Стевановић, *Језичка тумачења у коментарима Њошеве Горског вијенца*, Београд 1976.
- Стевановић 1990: Михаило Стевановић, *О језику Горског вијенца*, Београд 1990.
- Томовић 1986: Слободан Томовић, *Коментар Горског вијенца*, Никшић 1986.

Томовић 1999: С. Томовић, *Његов Горски вијенац*, Енциклопедија Његош, први том, [Главни и одговорни уредник Слободан Томовић], Подгорица 1999.

Радмило Маројевић

ЗНАЧЕНИЕ 1914-ГО СТИХА ПОЭМЫ „ГОРНЫЙ ВЕНЕЦ”
(форма *рано* во втором стихе плача сестры Батрича)

Резюме

В статье рассматриваются имевшие ранее место толкования словоформы *рано* в 1914-м стихе поэмы „Горный венец” П. Петровича-Негоша (первое, согласно которому словоформа *р̄а̄о* — звательный падеж существительного *(х)р̄а̄а* в значении ‘кормилец’, второе, согласно которому словоформа *р̄а̄но* — звательный падеж существительного *рана* в значении ‘рана’, и третье, согласно которому слово *р̄а̄о* является ориентализмом — арабское прилагательное *ra'nā*, имевшее в турецком значении ‘прекрасный’) и обосновывается толкование, согласно которому в поэме представлено не имя существительное в форме звательного падежа, а наречие *рано* в значении ‘слишком рано (улетел), слишком молодой (погиб)’.

СИНИША КОРДИЋ У ДОДИРУ И У СУКОБУ С АВАНГАРДОМ

Радован Вучковић

САЖЕТАК: У овом чланку аутор је приказао књижевно-критичку делатност Сенише Кордића, једног од мање значајних писаца рођених крајем деведесетих година XIX века који је оставио одређеног трага у књижевности треће деценије протеклог столећа. Укратко је представио његов рад у часопису *Свейски преглед*, као и књигу есеја *Умешности и неумешности*, збирку песама *Песме о мени* и роман *Необичан свей* и на основу тога извукао закључак о Кордићевом додиривању и сукобљавању са писцима заговорницима промена у књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Сениша Кордић, часопис, критика, поезија, роман, авангарда, традиција, памфлетизам, неокласицизам, интуиционизам.

Сениша Кордић (1897—1977) припада нараштају српских писаца рођених крајем деведесетих година XIX века који су преживели голготу Првог светског рата и повлачење преко Албаније, затим школовање у Француској и активно учествовање, по повратку у земљу, у књижевним збивањима двадесетих година. И он је био пореклом из угледне породице (отац му је био познати правник у Пожаревцу), као и знатан део његових тадашњих књижевних сапутника. И он је, као и део њих, подстакнут вероватно оним што је видео, доживео и научио у Француској, покушао да се књижевно ангажује у широком распону послова од уређивања литерарне рубрике у листу *Свейски преглед* (1921) и часописа *Прејеча* (1927—1931), преко писања песама (*Песме о мени*, 1922), есеја и критичких осврта (*Умешности и неумешности*, 1924), до романа *Необичан свей* (1930) и афоризама *Разговори самим собом* (1936). Та дела „доживљавамо данас као фрагменте и покушаје једног тада младог писца скромног дара, али великих амбиција, који се није изразио до краја ни у једном од жанрова чијом се формом послужио. Ипак, оставио је Кордић одређеног трага у тадашњој књижевности управо том фрагментарношћу и видљивим раскораком између онога што је хтео, што је могао и што је, на крају, остварио — и тиме се потврдио као један од многих младих писаца тога времена који ће остати запамћен као недовршени торзо.

Пре него што је објавио неко од својих књижевних дела, Кордић се представио као уредник књижевне рубрике у листу *Светски преглед*, који је излазио краће време 1921. године кад је књижевно вреће, чији су носиоци били представници најмлађег послератног нараштаја, досегло врхунац и кад су се појавила многобројна дела и гласила сличних амбиција. Треба зато прво приказати тај лист и улогу Синеши Кордића у њему — како би се могло схватити оно што је после тога објавио. Био је то његов први јавни наступ на тадашњој књижевној сцени, па је утолико потребније да се шире размотри као једно од његових ауторских остварења.

Први број *Светског прегледа* изашао је 26. марта 1921. године, а последњи 15. маја исте године. *Светски преглед* је, дакле, била публикација кратког века, формата између новинског и часописног, на тридесет две стране и са многобројним рекламама. Био је, пре свега, политичко гласило либерално-демократског опредељења, у коме се приказивао политички и економски живот у свету, а делом и код нас, уз осврте из историје и социологије. Књижевност је саставни део укупног прегледа осталих друштвених и духовних дисциплина.

Као што је то било уобичајено у гласилима после Првог светског рата, која су уређивали млади људи, и књижевном делу *Светског прегледа* физиономију је профилисао песник и критичар Синеши Кордић. А за Кордића је с разлогом речено да му је била својствена црта „комичног мегаломанства” које је „у суштини трагично”.¹ У Прва два броја *Светског прегледа* та црта Кордићевог карактера није дошла до изражаја у толикој мери као доцније. Кордић се, наиме, у почетку трудио да привуче што више истакнутих личности тадашње књижевности и да даје критички уравнотежене оцене, информације и прегледе часописа, књига, изложби и слично. Посебно су интересантни у прва два броја *Светског прегледа* кратки осврти о позоришном и филмском животу, али и рубрика *Књижевни преглед*. У првом броју штампан је чланак Милана В. Богдановића *Неколике идеје о позоришној кризици*, у коме познати књижевни критичар образлаже услове који су неопходни да би се писала позоришна критика (књижевна спрема, познавање драматургије, животно искуство). У наредном броју *Светског прегледа* поново се у *Књижевном прегледу* јавља М. Богдановић са освртом о збирци песама у прози И. Андрића *Немири*. У *Књижевном прегледу* приказан је и један роман Ромена Ролана, књиге Владимира Ђоровића *Портрети и дела* (бр. 1) и Давида С. Пијаде *Страси* (бр. 2). Прикази су потписани псеудонимом, са изузетком последњег, где се иза скраћенице С. К. крије вероватно уредник књижевних прилога, а није искључено да је он писао и остале чланке. Кордићев начин писања препознаје се и у оцени да је Ђоровић „само пријемчив, репродуктиван, али никако продуктиван дух.”

Информативна рубрика у прва два броја *Светског прегледа* прилично је разноврсна и оцене су колико-толико избалансиране. Информације

¹ Р. Константиновић, *Синеши Кордић*, Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века, књ. IV, Удружени издавачки, Београд — Нови Сад 1983, 17.

се о једном француском позоришту, о успеху наших уметника у Паризу, о више страних књига, па и Крочеовој о Дантеу, о тада признатим авангардним уметницима и писцима, као што су Чарл Видрак, Казимир Едшмит, Густав Ландауер, Франц Марк и други. Приказују се кратко и књиге домаћих аутора: Пера С. Талетова, Марка Цара, Владимира Велмар Јанковића и других, а наговештава се и текст у наредном броју о *Ивањским кријесовима* Нике Бартуловића („о овој доста интересантној књизи”). Једино се по упадљивој негативности суда о Талетовој књизи може закључити да је и остале приказе писао С. Кордић, који се у првим бројевима још није био „размахао”. Поред тога, у првом броју ће се појавити и Кордићев осврт *Случај Августина Ујевича* који ће доцније ући у састав његове збирке есеја *Умешности и неумешности*, где ће бити текст писан са највише добре воље, иако је суд о хрватском младом песнику такође оштар.

Укупној повољној слици књижевног дела *Светског прегледа* доприносе и прилози других сарадника. Кордићу близак Милош Ђурић пише о књизи *Филозофија љубави*. Затим, ту је и интересантан приказ прве књиге Освалда Шпенглера *Пројаси Зайада*, потписан иницијалом А. Њима се придружује и осврт у облику дописа из Прага под насловом *Нова чешка лирика* из пера аустријског песника Јозефа Конрада и негативан коментар Мицићевог *Земљица*.

Међутим, са трећим бројем почиње назадовање у квалитету уређивања *Светског прегледа*, коме доприноси, изгледа, уредник С. Кордић, желећи да све домаће писце и књиге, поготово млађих аутора, негативно вреднује, тако их дисквалификује и истакне самог себе. Кордић је, изгледа, хтео оно што је Глигорић чинио у *Новој светлости* или Мицић у *Зеници*: да се докаже као строг судија и да иступа у име сужених и једино њему самоме прихватљивих естетичких начела. О промени Кордићевог приступа домаћим писцима и појавама сведоче две појединости. Баруловићева књига *Ивањски кријесови* била је раније назначена као интересантна, а сада је у трећем броју одбачена са закључном опаском да „није никаква добит ни за писца ни за литературу”. Кордић се потом обрушава у чланку *Поводом једног приказа* (бр. 3) на Богдановићев приказ *Немира* И. Андрића, негативно оценивши и критичара и књигу о којој је писао. После тога Богдановић престаје са сарадњом у *Светском прегледу*. На сличан начин пише о Богдану Поповићу (*Богдан Поповић у Академији наука*, бр. 3) директор *Светског прегледа* и политички коментатор у њему М. Николић. Из реченог би се могло закључити да је тако негативски наступ према тадашњој књижевности и књижевницима био договорен између директора и уредника књижевне рубрике листа. Оваквих једностраности и искључивости биле су поштеђене информације о светским писцима и појавама. Тако је у броју четири *Светског прегледа* штампан краћи есеј о четири песника утемељивача модерне поезије (Бодлер, Рембо, Ниче и Витмен), потписан псеудонимом „Аристофан”, док се у прегледу књига наводе познати писци и уметници, као што су Оскар Вајлд, Гијом Аполинер, Рене Шикеле и други.

У наредним бројевима наметљиво иступање С. Кордића биће још упадљивије, тако да ће он својим прилозима испунити највећи простор књижевних рубрика *Свејског прегледа*, уз чешће јављање и Душана С. Николајевића и повремено Милоша Ђурића. Кордићева критичка делатност у *Свејском прегледу* одвијаће се на два плана. На једној страни, објављује теоријске есеје о уметности, у којима настоји да дефинише своје критерије вредности, а на другој, покушава да, на основу тих критерија, негативно вреднује дела млађих писаца својих савременика. У теоријски конципованим чланцима (*Схваћање уметности*, бр. 4; *Критичко размисљање*, бр. 5, 6, 7, 8) Кордић заступа ирационалистичко схватање уметности, по коме је уметнички чин унутрашња експресија душе. Према Кордићевом мишљењу, стваралац је појединац који има способност да продире унутра и открива запретане силе бића. Стварати значи ослобађати енергију, „стварати значи пресипати се”. Отуда је права уметност „бурна, вулканска”. Искреност је, према томе, битан чинилац свих облика стваралаштва.

Конкретизујући такво поимање уметности на примерима дела тада младих стваралаца, Кордић је о свима писао негативно, односно начином „бруталног памфлетизма”.² Сви текстови које је Кордић штампао у *Свејском прегледу* прожети су идентичним тоном памфлетског оспоравања, иако је реч о писцима који данас заузимају истакнуто место у српској и хрватској књижевности XX века. Поред Андрића и Ујевића, писао је и о књигама Густава Крклеца (*Сребрна цесита*, бр. 4), Милана Беговића (*Мале комедије*, бр. 5), Симе Пандуровића (бр. 6), Светислава Стефановића (бр. 7), Милоша Црњанског (*Дневник о Чарнојевићу*, бр. 8). Држећи се интуитивистичког начела као критерија вредновања, Кордић је ове писце и њихове књиге грубо негирао, са образложењем да у поезији и уметности уопште „није питање новог и старог, него је питање вредности и невредности”. У стилу Кордићевог памфлетизма јесу и написи неких других аутора који пишу о домаћој књижевности и критици. Тако директор *Свејског прегледа* М. Николић памфлетски коментарише појаве и личности у тадашњој српској књижевности (Б. Поповић, Т. Манојловић, С. Пандуровић, В. Живојиновић, В. Јовановић) у чланку под насловом *Књижевни неморал* (бр. 6). Оштар али и површан јесте чланак Боже С. Николајевића *Књижевно и уметничко стварање у Срба* (бр. 4) намењен словеначком читаоцу (бр. 4). За разлику од тих текстова о домаћој књижевности, један чланак о позоришту (*За будућност позоришта*) и један о филму (*Неколико разлога усјеха кинематографије*, бр. 4), као и једно подсећање поводом десетогодишњице смрти А. Стриндберга (бр. 7) и приказ Ибзенове *Норе* (бр. 8), писани су аналитички и објективно.

Што се тиче белетристичких прилога у *Свејском прегледу*, они потичу преваходно од С. Кордића. Нису били заступљени ни радови те врсте од писаца из других земаља, иако се у информативним прегледима прилично о њима говорило. Једино треба забележити да је *Свејски преглед* штампао у наставцима дужу путописну прозу Х. Г. Велса. Објавље-

² *Исто*, 17.

на су и два Кордићева прозна текста (*Мој њријатељ*, бр. 4; *Госпођа Теф*, бр. 7). У оба је реч о пишчевим личним доживљајима за време боравка у Паризу, па су непосреднијег и живљег израза него Кордићеве песме. Међутим, Кордић је управо држао много до песама, због чега је често и рекламно најављивао *Песме Синише Кордића*. И остали песнички прилози, са изузетком по једне или две песме у бројевима четири и шест од Душана Ристића и Војислава Кулунџића, били су Кордићеви. Наслове је варирао (из *Песама о мени*, из *Мирних њесама*, *Пролећње њесме*, из песама *Твоја лејођа*, *Песма у њрози*, *Прича о живођу*), али све су Кордићеве песме дуге, разновучене, спекулативне и без праве песничке инспирације.

Из садржаја књижевних прилога које је Синиша Кордић штампао у *Свеђском ѡређледу* може се закључити да су најпровокативнији међу њима они критичког и есејистичког карактера. Провокативни су, пре свега, његови оштри судови о готово свим писцима нараштаја коме је и сѡм припадао. Занимљива су му размишљања у есејистичким записима, јер откривају неодвојивост Кордићеве филозофије књижевности, тј. књижевне естетике, од генералног филозофског естетичког правца широко обухваћеног појмом експресионизма. Кордић заправо спецификује и индивидуализује главне мисли Бергсонове филозофије живота афористичким стилем који је карактеристичан за део програмских текстова експресионизма и других, авангардних покрета.

До тог закључка читалац долази кад се упозна са Кордићевом књигом *Уметњосћ и неуметњосћ*, у којој је сабрао текстове из *Свеђског ѡређледа*, али је у њу уврстио и најдужи свој есеј *Поводом уметњосћии Ивана Мештровића*. Кордићеве размишљање о Мештровићу следи идеје и начин на који је о том уметнику пред Први светски рат писао Димитрије Митриновић. Кордић посебно анализира најзначајнија скулпторска остварења Мештровићева, али му је превасходан циљ да изнесе властиту филозофију уметности. Оно што каже о тој теми, међутим, није оригинално, већ изражава преовлађујуће мисаоно одређење тадашњег нараштаја писаца и уметника и може се кратко означити као филозофија витализма. Живот је извориште уметничког стварања које се реализује у експресијама уметникове душе. У уметничком чину стваралац открива самога себе: „Зато једно уметничко дело није никако и никада нешто завршено, нешто уобличено, већ напротив, код њега је форма израз живота који нема само једно стање, али који је у сваком свом стању живот, прави живот, ван свега навикнутог и научног.”³

Ту мисао јасније профилише Кордић у есеју *О уметњосћии*, који заједно са текстом *Модерни дух* и расправом о Мештровићу чини језгро његових теоријских радова. Кратка форма манифестационог облика тих текстова доказује у којој су мери Кордићева размишљања о уметности и о модерном духу у њој само једна од варијација сличних исказа тадашњих младих стваралаца из покрета експресионизма. Кордић у есеју *Модерни дух* помиње Бергсона и тако открива читаоцу где су извори његових идеја и супротстављања животне динамике уметничког дела ста-

³ Синиша Кордић, *Уметњосћ и неуметњосћ*, пишчево издање, Београд 1924, 52.

тичкој логици разума. Мистификација животног елана и глорификација душе водили су Кордића, као и друге представнике тадашње нове српске књижевности и филозофије, у неку врсту мистичког идеализма који је незамислив без утицаја Бергсона. Бергсоновски је и интуиционизам, чији је смисао у идеји да се тајна живота и уметности не може спознати ни разумом ни осећањем већ једино интуицијом. Сличне идеје заступали су тада и С. Винавер и Р. Петровић, али и филозофи Милош Ђурић и Владимир Вујић. Експликативност Кордићевих исказа чак је ближа филозофском мишљењу М. Ђурића и В. Вујића него песничкој реторици С. Винавера и Р. Петровића. Кордићу недостаје, међутим, снажан реторички патос и беседнички дар који је био својствен тадашњим српским филозофима. Да ли зато што није поседовао прави стваралачки таленат или зато што је припадао оној групи младих који су реторичком исказу претпостављали афористички стил, Кордић је формулисао своје идеје о уметности на начин који је био ближи А. Б. Шимићу него С. Винаверу и Р. Петровићу.

Не чуди зато ни појава доцније Кордићеве књиге афоризама *Разговор са самим собом*, од којих су неки преузети из пишчевих раних есеја. Садржаји каснијих афоризама су, за разлику од раних, понекад и моралистички интонирани у облику максима које се односе на свакодневни друштвени живот. Карактеристичан је и наслов књиге афоризама који потенцира форму *самоговора* и открива једну од важних особина Кордићевог начина писања у есејима: његов наглашени индивидуализам и нарцистички персонализам.⁴ Појединачно биће, односно душа уметника, огледало је у коме се прелама спољашњи свет и у тој оптици настаје један нови свет, свет уметности, која не подсећа на спољашњу стварност. Наглашавање значаја индивидуалне креације водило је Кордићеву мисао у егоцентризам и самоизолацију и онда кад је била у свему сагласна са општим духовним расположењима једнога времена.

Идући тим путем размишљања, Кордић је у есеју *Модерни дух* створио естетичко упориште за обрачун са младим писцима своје генерације с којима је делио истоветну судбину и исту филозофију живота и уметности. Кордић, наиме, доследан у одбрани мистичног идеализма, сматра да је суштина уметности садржана у унутрашњем свету уметника, у његовој души. Стваралац продире у тај свет и опредељује га речима у уметничком чину. Сматрао је да млади, који себе називају модерним, не поседују кохерентан унутрашњи свет, па су и њихове творевине расуте, без органског јединства и логичке повезаности. Зато је у уводном размишљању књиге *Уметности и неуметности (Нешто као предговор)*, које претходи оценама дела и писаца савремене књижевности, истакао мисао да тадашње време, чија је одлика дрскост и тежња ка слободи, није у писцима нашло одговарајућу резонанцу, јер су му пришли споља и недело-

⁴ Р. Константиновић је то назвао патолошким егоизмом: „Апстрактни језик јавља се овде као језик патолошког егоизма” (23). Велибор Глигорић употребио је прикладнији израз за Кордићев наглашени индивидуализам: „У књижевној борби манифестира се очигледније његов манијачки егоцентризам” (Велибор Глигорић, *Синица Кордић: Уметност и неуметност*, Раскрсница, бр. 13—14, 1924, 81).

творно. Истакао је истовремено критерије процене писаца и дела, сматрајући да је „критеријум увек критичар сам”. Определујући се за то да даје само позитивне или негативне судове о књигама и њиховим творцима, Кордић је веома оштро писао о делима безмало свих писаца модерностичко-експресионистичког покрета у новоствореној Југославији (М. Црњански, И. Андрић, Г. Крклец, С. Миличић, С. Винавер, С. Стефановић), при чему је био нешто блажи једино у оцени поезије Т. Ујевића и М. Крлеже. Становиште да је мерило вредности критичар сам значило је да се писање критике препушта потпуној самовољи појединца који брутално напада а не образлаже оцене, што је Кордић и чинио.

Кордићева филозофија уметности идентична је, као што је речено филозофији уметности осталих српских младих писаца почетком двадесетих година XX века. Истоветан је виталистички динамизам, мистика душе и наглашени индивидуализам. Исти су јој извори и поступци писане презентације у варијанти афористичког стила. Кордић је, међутим, у оцени дела својих савременика пошао од поетичких начела која су у супротности са њима. Виталистички динамизам и поимање уметничког чина као акта експресије уметникове душе претпостављало је поетику расуте форме и слободне композиције која одражава душевне процесе а не кохерентну структуру — не, како каже на једном месту, кохезију која дело „чини целином, обликом, не дајући му да се распадне”.

Кордић је у остварењима својих књижевних сапутника и истомишљеника откривао и жигосао управо расуту форму коју никаква кохезиона сила не држи на окупу. Понекад се оштрина Кордићевог памфлетског оспоравања граничила са неукусом, па се могу претпоставити и лични разлози који су је изазвали. Међутим, у покушајима образложења негативне оцене може се наслутити неприхватање основних одлика авангардног дела, тј. да је његова расута форма несагласна са традиционалном песничком структуром, у којој преовлађују начела реда и каузалности. Рећи ће, на пример, поводом романа *Дневник о Чарнојевићу* М. Црњанског: „Његов роман, овај роман о коме говорим, само је једно шаренило: као кад би замочили ваших десет прстију у десет разних боја и отресли их на један велики бео табак хартије, отресли са њих десет разнобојних капљица.”⁵ У Крлежиној поезији засметаће му поступак симултанитета, подједнако прихваћен у футуризму, експресионизму и дадаизму, па делом и у надреализму — дакле у целокупном покрету авангарде: „Разумљив је некакав симултанитет у некакој глави, али никако на хартији.”⁶

⁵ Ова квалификација романа Црњанског начелне је природе, па је донекле и сварљива. Међутим, остали искази о том писцу и другим брутално су негативни. Поводом *Прича о мушком* пита се: зар није било боље размишљати о себи и о „другима „но читати књиге г. Црњанског који је испод најобичнијег човека, нашег сељака”. И даље каже да је то писац без вредности „који је сав у ређању разноврсних ствари, и то, само у ређању, без икавог, и најмањег довођења у везу, онако, свега што би могло једноме човеку најобичнијег мозга и најординарнијег знања доћи му на памет”. За Сиба Миличића напомиње: „Зато му и мозак није на месту: он има невероватно бесмислених, глупи идеја, ако су то уопште идеје, да вам се згади” (С. Кордић, *Уметности и неуметности*, 96, 62, 68, 71).

⁶ *Исто*, 111.

Тиме је Кордић потврђивао да је, иако је генерацијски и идејно припадао авангарди, поетички и праксом био изван ње и против ње, што није била реткост у том времену. Није прихватао темељни принцип авангардног дела: принцип хаотичне спонтаности којом се исказује пољуљана свест дестабилизованог појединца и хаос живота. Зато је упутно погледати како је Кордић поступао кад је покушао сâм да створи дело: у збирци поезије *Песме о мени* и у роману *Необичан свети*.

Књига *Песме о мени* показује зашто је Кордић тако одбојно иступао против најбољих представника своје генерације, с којима је делио исто схватање живота и смисла уметничког стварања. Те песме су написане у везаном стиху и писао их је млад човек обдарен стихотворачким способностима и са лакоћом проналази риме у оквиру различитих строфних целина (терцина и квартет најчешће), са различитим римаријским склоповима (укрштене, упоредне, обгрљене риме) и различитом стиховном формом (трофеј, јамб, амфибрах). Кордићева стихотворачка инвенција била је неисцрпна и он је сачињавао песме једнога тона, а у њима варирао многобројне звучне и сликовне поступке. И поред тога, Кордићеве песме делују монотono — препознатљива је у њима лакоћа писања према познатом песничком обрасцу. Јасно се, наиме, може осетити у Кордићевим *Песмама о мени* неокласицистички модел српске лирике са краја XIX и почетком XX века и дучићевски песнички манир обогаћен иновацијама које су у њега унели Владислав Петковић Дис и Сима Пандуровић. То је, заправо, лирски модел који је Тин Ујевић успео да оживи у *Лелеку себра* и Колајни богатом лексиком и драматичним психолошким аутоанализама. Кордићу тако нешто није пошло за руком и он је остао, углавном, у оквирима парнасвачког неокласицизма где су песме, на први поглед, складне и јасне, али им недостаје инспирација и снажнији ритмички полет.

Међутим, и такве Кордићеве песме интересантне су за књижевноисторијске анализе, поготово ако се ставе у контекст тадашњих књижевних прилика и осталих његових дела. Није без значаја ни податак, који песник ставља у поднаслов збирке, да су те песме настајале између 1914. и 1922. године. И да није тог податка, читањем песама које су без наслова,⁷ није тешко утврдити промене и сазревање песника у осмогодишњем временском периоду, у коме се десио рат и послератни бурни књижевни развој. Историјски контекст песама је неприметан и на основу њега не може се судити о времену настанка појединих песама колико на основу промена њихових тематских и формалних особености које се огледају у разлици између песама стављених на почетак и на крај збирке.

Ране Кордићеве песме су „дучићевске”: у оквиру пејзажне слике песник изриче своје осећање љубави, описује меланхолично стање душе и

⁷ Кордић је збирку *Песме о мени*, као и остале своје књиге, штампао о свом трошку, па је избацивање наслова могло донети уштеду на броју страница. У кратком предговору књизи каже се да су издавачи *Песама о мени* „пишчеви пријатељи”, али је сигурно да иза свега стоји аутор и његова „издавачка режија и финансијска конструкција”.

трагичност живљења. Обично је прва строфа пејзажна слика у коју се укључује природа у свом јединству са космосом:

Месец се рађа, диже се и жари
И злато своје очарано топи
Кроз плаво вече опија и кропи
Сновима пјаним сва бића и ствари...⁸

Даље следе стихови у којима песник казује како се његово биће спаја са божанством, где се јавља лепа жена са „очима опала ко влажна јесен што слатко умара сновима што су ван добра и зала”. Али у дучићевском маниру певања није тешко препознати рукопис почетника чије лирске филозофеме прелазе у сентименталности и фингирану трагичност („И, плачем, плачем све мисли већ касне”), својствене српској споменарској лирици почетком XX века.

У настојању да опева субјективну трагедију и сукоб појединачне душе и света, тј. да укаже на недокучивост душевне мистичности и божанске тајне љубави, Кордић је ишао трагом Владислава Петковића Диса. Могу се препознати непосредни одзвуци Дисових стихова у неким Кордићевим песмама, али још у већој мери његова филозофија: да су лепота и смрт недокучиве разуму.⁹ Није тешко уочити ни маниристичка својства тога типа српске лирике у Кордићевим песмама која се огледају у учесталој употреби именица и епитета са ознаком мртвог и кобног, као и у наметању извештаченог језика, чија апстрактност не дозвољава проширивање лексичког регистра изван круга стандардних поетичних речи.¹⁰ Исто тако, приметни су трагови Ујевићеве поезије: наметнула их је жеља да се на симболистички начин опева драга чији је спиритуални лик толико неземаљски и суптилан да прелази у обличје недосежног божанства које струји простором и временом, изазивајући надражаје у песниковој души.¹¹ Међутим, Ујевић је увођењем у регистар свог песничког језика речи локалног колорита (и то у великој мери и ретке поетске сугестивности) и ремећењем версификацијског реда неочекиваним али

⁸ Сениша Кордић, *Песме о мени*, Пишчево издање, Београд 1922, 6—7.

⁹ Поред патетичног ритма, у коме би требало да се казује искуство трагичног живљења и неумитне смрти, дисовски зазвуче и неки стихови Кордићевих, као на пример: „Изван свих црта, изван свих покрета, изван свих боја, мириса и звука”. Или: „С ко зна које звезде са које сам пао”, „посредством Бога, ван добра и зала”.

¹⁰ Још је давно Велибор Глигорић у есеју о Вељку Милићевићу уочио да је епитет *мртшав* чест у српској књижевности пред Први светски рат: „*Мртви живи*” постаће појам за један део српске поезије и прозе, као што је Домановићево мртво море постало појам за себе, као што су мртва јесен или мртва ноћ већ стицале право на оригиналност и особеност, као поетске метафоре” (Велибор Глигорић, *Сенке и снови*, Нолит, Београд 1970, 18). Кордићева збирка *Песме о мени* препуна је таквих метафоричних конструкција предратне поезије: „мртвих дана”, „мртвим малим ниским небом”, „тишина мртва”, „свет мртвих”, „мртвих шума”, „мртво лишће” и слично.

¹¹ Непосредни одједици Ујевићеве поезије нису тако упадљиви као Дисове, али кад прочита стих: „И бих тако нејак, и бих тако јак”, читалац не може а да се не присети *Свакидашње јадиковке*. А све то, као и употреба стандардних метафоричких конструкција и метричких ритмова, говори да је Кордић ипак био вешт репродуктивни стихотворац а не аутентични песник.

ефектним прекорачењима, искорачењима из уобичајеног тока и изненађењима успевао да оствари упечатљиве лирске слике и сензације. Кордић тако нешто није био у моћи да учини. Због тога његови правилни и сређени стихови и данас делују хладно и укочено.¹²

Најуспелије су, чини се, Кордићеве песме из последњег дела збирке *Песме о мени* које значењски кореспондирају са исказима из његових есеја. У њима се на местима директно експлицира кључна мисао књиге и Кордићеве песничке филозофије: да је све садржано у појединачној души која непосредно успоставља везе са божанством и лепотом, а затвара се према материјалном свету. Тако живи живот чисте духовности. Кордићева рефлексивна лирика добија призив религиозности и православне мистике која ће постати темељ његове идеологије у тренутку кад ће са Ратком Парезжанимом покренути часопис *Претеча* и одредити његово место и улогу у српској књижевности и култури тридесетих година. У поетском филозофирању, стављеног у функцију исказивања сопствене душе и духовног бића, проналази Кордић и личну изражајну формулу исказану следећим стиховима, који откривају песников наглашени аутизам:

Ничега доброг изван мене није!
Зато сам себи извор и крај пута.
Ја мрзим на свет истине и лажи

И сумњам у све што се њиме крије
И што се њиме очајнички тражи...
Ни прст ми никад изван душе није!...

Ја живим за се и у себи само
И све ми собом очарано чедно...
Залуд ме зову свакога минута!¹³

Песник се обраћа на другом месту Богу да разгори скривено унутрашње благо и тако на нов начин успостави везу између божанства и појединачне душе:

О Боже, Боже, ја више садржим
У себи звезда, што им не да моћи
Да сину једном заувек, но цео

Твој грдан свемир у свемирској ноћи
И сав сам од њих као огањ врео,
Горим, и опет у срцу их држим!

¹² Ту особину истицали су критичари који су о Кордићевој поезији писали негативно. Бошко Токин, који се, изгледа, са Кордићем дружио у Паризу, очекивао од њега успех и истицао неке његове стихове, каже: „Узевши појединачно, неке његове боље песме, то би можда и данас тако изгледало, али узевши као 'целину', као књигу са неких 120 песама, то чини утисак нечег страховитог тешког и оловног” (Бошко Токин, *Песник немоћи и без моћи*, Критика, бр. 4, 1922, 188).

¹³ С. Кордић, *Песме о мени*, 48.

Горим и опет цео се веселим!...
 Горим, и кличем великим и малим:
 Од себе самог хоћу да се спалим
 И ништа ван себе не желим!¹⁴

Искра у души открива обличје божанство и облик је његовог постојања у појединцу, али песник, како самог себе замишља Кордић, располаже својим бићем и ван себе ништа не жели. Призивајући Бога да се пробуди и распали мрачне инстинкте и желећи да оствари песничку експресију таквог чина, Кордић се индиректно приближавао предратном немачком експресионизму, особито песнику Георгу Хајму, који је у везаном стиху стварао пожарне визије, где је горео цео свемир и свет у њему. Кордић није поседовао Хајмову снагу експресије, али се неке његове песме могу схватити данас као закаснили покушаји лирског теолошког експресионизма. Рећи ће, на пример, да уста драге „горе од страсти као цвет крвав што букти и ниче из пламеног срца”. Или ће му се учинити да „дрвен месец букти изнад гора”. Као и други теолошки лиричари, који су стварали у окриљу позног симболизма, Кордић визију драге идентификује са божанством и, тражећи је у вечном пространству, налази је у божијем лику:

О, познах Бога гледајући у те,
 Визију моје мистерије вечне,
 Тајну истине крајње, неизречне, —
 И моја душа оставља све путе

Што је кроз њену бесконачност воде,
 Да би у теби светлу међу срела,
 Ореол своје бесциљне слободе
 И прво што би желела и хтела!¹⁵

Зато је у посебном делу збирке *Песме о мени* (под насловом *Њене мисли*) дао реч драгој да се исказе у облику афористичких сентенци песме у прози. Драга говори из положаја иреалног и апстрактног бића и мистификује свог партнера — као Ерудика која би се из таме подземног света обраћала Орфеју.

Песнички простор Кордићевих песама заправо је једна литераризована апстракција вештачких обриса („Небо трепти као велика раскошна башта са бисерним цветовима”), у којој се огледа пустош песникове душе. Од празнине, где се препознаје ретко шта стварно и од спољашњег света, песник продукује визије које су истовремено и опсесивне слике његове свести. Тако, на пример, у песми чији почетни стихови гласе „Једног ми дана чудно, изненада...” песник прича у осам терцина сложене римаријске конструкције како су му пришли „неки људи тихо неосетно” и с њим су ишли дуго улицама огромнога града. Ништа му нису рекли, а он је осећао њихове разговоре, па каже на крају:

¹⁴ *Истио*, 40—41.

¹⁵ *Истио*, 43.

Очи им беху тешке, пуне ствари,
 Да им се поглед по небу прошета
 И кроз просторе што се силно плаве

И које сунце кроз све дане жари...
 А ту се рађа визија мог света
 Најдубљег, крајњег, изнад сна и јаве!¹⁶

Ова песма као да сажето репродукује неке ноћне сцене из Кордићевог романа *Необичан свети*, где се јунак често психотички подваја и слуги на пустим улицама ноћног Париза присуство других лица која га прогањају. И управо такве песме визије, које обликују пустошну апстракцију, тј. које преводе мисао у апстрактну слику, могле би бити поетски пролози романа *Необичан свети*. И једна и друга творевина (такве песме и роман *Необичан свети*) карактеристичне су по том ригорозном апстракционизму који их приближава апстракцијама једног дела авангарде и онда кад је њихов творац био експлицитно против ње. Зато је потребно укратко размотрити и то Кордићево дело.

Роман је, како саопштава аутор у кратком предговору, настао између 1917. и 1925. године, кад је био припремљен за штампу, а објављен је 1930. И да није те напомене, познавалац тадашњих прилика и књижевних конвенција прозног експресионизма лако би осетио да је то једно од најтипичнијих остварења српске експресионистичке прозе. И поред, дакле, отпора новаторским тенденцијама тада најмлађих писаца, С. Кордић је створио романсијерско дело које је и сведочанство о тадашњим духовним и стилским менама у крилу авангарде. Зато је чак и речник критичара који су писали о њему сличан памфлетским квалификацијама Кордићевим појединих остварења његових савременика авангардиста.¹⁷

Кордићев роман *Чудан свети* затвара, потпуније од било којег дела те врсте, познати тематски лук прозе писаца који су доживели српску голготу после 1914. године: почетак рата, повлачење преко Албаније, живот у париском избеглиштву и повратак у земљу. Тако се, према месту одигравања радње, издвајају три целине романа, иако је нумерација поглавља знатно уситњенија. Сваки од три дела композиционо је различит од другог, а први је најбољи и најзанимљивији. Доследно је, наиме, у њему примењена позната схема композиције кретања у простору и повезивања фрагмената монолога појединца који је мономански окренут у себе и у чијој се свести ратне слике слажу као на филмском екрану. Тај део Кордићевог романа — у збиру расутих ситуација, кошмара и доживљаја, чудних и апстрахованих од историјске позадине догађаја, где у причи трећега лица ипак преовлађују унутрашњи монолози — делује данас као

¹⁶ Исто, 35.

¹⁷ Примедбе се сведе најчешће на тврдњу да је то некохерентно и расуто прозно дело. Тако В. Богдановић каже: „*Необичан свети* није роман зато што је слабо повезан, сав изломљен, невешто и неинтелигентно склопљен, без веза са главним предметом, дозлабога претрпан безначајним ситницама, писан досадно, развучено и мртво, са некаквим натењањем и дигресијама: једном речју, збуњен и неуспео” (Владимир Богдановић, *Један 'роман' Симице Кордића*, Критика, књ. II, бр. 2, 1930, 53—54).

нека врста синопсиса за доцније написани роман *Дан шестии* (1934) Растка Петровића. У глобалном пресеку на истоветан начин је сабрана гомила јунакових утисака на голготском путу кроз Албанију, па је и завршетак оба дела поентриран сликом мора којом се отварају нови видици и очекивања.¹⁸

У роману *Необичан свети* провокативан је лик главног јунака, чије је име стављено у поднаслов дела (*Живој и доживљаји Ивана Пејровића*). Он је шизофрена личност, па је с њим у вези и неизбежна експресионистичка тема лудила и дисторзије слике спољашње ратне слике стварности која изгледа као да је преломљена у кривом огледалу и фантастична у својој необичности. Оптерећен страхом и удвајањем лика, и осећањем да је увек неки двојник, неко непознат и безимен уз њега, Кордићев јунак се понаша као јунаци предратне немачке експресионистичке прозе — личи на марионету коју покреће невидљиви и чудновати механизам. И тако понашање јунака обједињава три дела романа: јунак је опседнут истим страховима и прогонитељима и на пустим и снежним просторима Албаније, на париским улицама и у кућама, а и доцније кад се нађе у очевој вили близу Београда. Најближи је јунаку предратне експресионистичке прозе кад је у Паризу — у простору велеградске џунгле, где су удвајања логична последица притиска мноштва на појединца и двосмислених емисија затамњеног сценарија приградских кућерина и хотела. Ту се прогонитељ Кордићевог јунака јавља у лику песника, што је повод да размишља о смислу уметности, на сличан начин као и Кулунџић у *Лунару*. Зато није без разлога поменут и Кафка поводом романа *Необичан свети*.¹⁹

И други топоси експресионистичке прозе јављају се у Кордићевом роману. Супротност нежном, деликатном и интелектуалном протагонисти јесте груби, сурови и чулни отац и његов проблематични живот (особито однос према тетки Милки) који затамњује јунаково порекло и мајчину смрт. Кордић је био на путу да у тој причи о оцу, као и доцније о париским доживљајима свога јунака, оцрта паклене чулне баханалије и разврат, како су представљени у деловима романа Александра Илића *Глувне чини*, с којим му је заједничко описивање париског предграђа и тамошњег полусвета. Али Кордић је дозволио, у духу својих естетичких замисли, да се груба стварност преобрази у јунаковој свести у апстрактне конфигурације сна. Зато Кордић није успео да креира карактеристичну за ту врсту прозе атмосферу и бруталне чулне сцене као редовне пратице породичних сукоба. Међутим, за Кордићев роман *Необичан свети* карактеристичне су бруталности мотивисане другим разлозима: лудилом и страхом јунаковим. Он убија у Паризу познаника, а доцније у Београ-

¹⁸ Разуме се, Р. Петровић приказује кретање поворки и без тешкоћа излази изван видокруга главног јунака, а на крају се концентрише на групу измриварених ратника који се екстатично губе у морској стихији. Кордић, напротив, остаје у уској перспективи свог нарцисоидног јунака и каже: „Журио је према — мору, куда је ишао и читав један народ с њим у жељи да остави за собом свој пут, пун мрачних доживљаја...” (Синиша Кордић, *Необичан свети*, Пишчево издање, Београд 1930, 88).

¹⁹ Станко Кораћ, *С. Кордић: Необичан свети*, Српски роман између два рата, „Нолит”, Београд 1982, 227).

ду, оженивши се и дошавши у сукоб са некадашњом изабраницом, а потом супругом, дави властито дете и бежи у ноћ. Завршетак романа врло је сличан експресионистичком прозном моделу: проливена је крв, злочин извршен из осећања страха, провалило лудило.

Синиша Кордић је и сâм донекле кривац што су његова дела у критици дочекивана са најгорим погрдма. Он је на сличан начин оспоравао друге, па су му они враћали истом мером. Међутим, кад се данас прочитају рубрике које је уређивао (у *Светском прегледу*), затим теоријски есеји из књиге *Умешности и неумешности*, збирка поезије *Песме о мени* и роман *Необичан свет*, стиче се утисак да заслужују да се о њима критички проговори. Поготово ако се не иде за тим да се само процењују као релативно остварене вредности, већ да се одреди њихово место у оквиру авангардних настојања у српској књижевности двадесетих година XX века, односно у сударима два концепта књижевности: једног традиционалног и другог новаторског. Синиша Кордић био је писац скромнога дара и препун контроверзи, па не изненађује ни његово балансирање између та два концепта.

Негде је ближи заговорницима једног, а негде другог. У есејима је, на пример, заступао бергсоновску интуитивистичку и виталистичку филозофију уметности, роман *Необичан свет* представља модел апстрактног експресионистичког остварења дисперзне композиције и симболичких ликова, док је у дневнокритичким обрачунама оспоравао изразито авангардна дела, а у поезији неговао дучићевски манир реторичке лирике везаног стиха. Све то показује како је у пракси тешко повући границу између традиције и авангарде и како је потребно повремено „оживети” те писце са границе да би се што целовитије представила једна веома жива и плодна епоха у српској књижевности прве половине XX века.

Radovan Vučković

SINIŠA KORDIĆ IN TOUCH AND CONFLICT WITH AVANT-GARDE

S u m m a r y

Siniša Kordić was a less significant writer who was very active in the literature of the 1920s. After the analysis of his activities in the journal *Svetski pregled* (*World Review*), of his poems, essays and his novel *Neobičan svet* (*Unusual World*), the author of this paper came to the conclusion that he — although belonging to the generation and ideas of the then avant-garde — was outside and against it in his poetics and practice, which was not rare at that time. He did not accept an essential principle of avant-garde work: the principle of chaotic spontaneity which implied awareness of the destabilized individual and the chaos of living. Therefore, certain intentions in some Kordić's works are mutually exclusive or incompatible. In his essays, he advocated Bergsonian intuitivist and vitalist philosophy of art, his novel *Neobičan svet* represents a model of an abstract expressionist creation with a disperse composition and symbolic characters; but in his daily critical reviews he challenged typical avant-garde works, and in his poetry cherished a Dučić-like manner of rhetorical lyric poetry with the linked verse.

МИТ И ФЕДАР КАО ПРЕДЛОШЦИ ЗА СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ ТОМАСА МАНА

Лидија Бошковић

САЖЕТАК: У раду се описују везе између *Смрти у Венецији* Томаса Мана, с једне, и Платонових дијалога, грчког мита и митских представа уопште, с друге стране. Из сложеног система интертекстуалних релација производе симболичка значења Мановог романа, као и његова аутопоетика. Ауторово виђење уметности, уметника и уметничког стварања по правилу се пројектује на амбивалентан однос *ајолонско* — *диониско*. Комплексност односа међу текстовима и изузетан преплет значења условили су веома сложену структуру романа и неке иновативне наративне поступке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *диониско*, *ајолонско* (митолошки, социолошки, психолошки и естетско-поетички аспекти), мит, профано и свето време, ритуал, инверзија, *psihopompos*, симболичка значења (вода, мост, море, брод, странац, шешир), уметност, лепо(та), Ерос, Танатос, Платонов дијалози, аутопоетика, интертекстуалност, паралелизам (ликова, мотива, ситуација), глозирање, псеудочитатност, аутобиографија.

1.

Када се потегне питање односа *диониског* и *ајолонског*, а од њега ћемо кренути у анализи митских слојева у роману *Смрт у Венецији*, прва и неизбежна асоцијација јесте Ниче и његова песничко-филозофска теорија о пореклу трагедије из духа музике. Пошто ћемо се у раду позивати и на значења која је овим терминима придавао Ниче,¹ неопходно је кратко се осврнути на његово познато дело — *Рођење трагедије*.²

Ова Ничеова књига је у време појављивања изазвала различите реакције — од одушевљења до потпуног оспоравања — ово прво углавном

¹ Значење поменутих термина биће у раду проширено на социолошки, психолошки и поетски план и усложњено укључивањем још неких митских представа о Аполону и Дионису, о којима је Ниче (а свакако би и модеран читалац) мање водио рачуна.

² Књига је објављена 1872. године под називом *Рођење трагедије из духа музике*.

од стране уметника (Вагнер), а друго од строгих и критичких мислилаца. Касније, с временске дистанце од четрнаест година, и сам Ниче се веома критички осврнуо на своје првенце, признајући у њему недостатак логичког извођења и претежно песнички, китњаост стил изражавања: „Понављам, данас је за мене то немогућа књига — лоше написана, мучна, помамна на сликовно изражавање и збркана због силне сликовитости, сентиментална, ту и тамо зашећерена до женствености, неједнака у темпу, без воље да постигне логичку чистоту, веома уверена у себе па зато пренебегава доказивање, неповерљива чак и према *ирисџојности* доказивања, као књига за посвећене (...)”³ (подвукао аутор — Ф. Н.).

Специфична метафоричност и сликовност израза, као и ентузијазам и екстатичност којом зрачи, били су за уметнике знатна вредност Ничеове књиге, али су за строг филозофски начин мишљења представљали ману, а у покушају да се досегну корени античке трагедије и неке од метафизичких истина били су, заправо, највећа препрека, јер је за њихову експликацију ипак неопходно дискурзивно изражавање. Управо је због овог померања у језику, односно покушаја да се филозофске истине саопште песничким језиком дошло до непрецизности и не сасвим успелог и прихvatљивог посезања за терминима и симболима. За наш угао испитивања од посебног је значаја Ничеово одређење диониског принципа: „Против морала, дакле, устао је тада овом спорном књигом мој нагон, као нагон — заштитник живота, и смислио себи једно начелно супротно учење и супротно оцењивање живота, чисто артистичко *антихришћанско*. Какво име да му дам? Као филолог и приврженик речи крстио сам га, не без извесне слободе — јер ко би знао право име Антихриста? — именом једног хеленског бога: назвао сам га *диониским*”⁴ (подвукао аутор — Ф. Н.).

Ниче је опозицију између *ајолонског* и *диониског*, односно између реда, с једне, и побуне против званичних вредности и поретка, с друге стране, прилично слободно пројектовао на хришћански систем представа и идентификовао је с паром Христ — Антихрист. У којој мери је, међутим, овакво успостављање аналогије легитимно и засновано? Рекли бисмо — веома мало. Пре свега, зато што је диониски принцип „позајмљен” из архајског, митолошког система представа утемељеног на временској цикличности, а онда (нелегитимно) „пребачен” у хришћански систем — суштински различит по линеарном поимању времена. Две временске концепције — циклична и линеарна — условиле су и два односа према деструктивним, разарајућим силама или принципима. У митолошком кључу та сила уједно је услов обнављања света, па се у крајњим консеквенцама може сматрати позитивном и виталистичком. У хришћанском се, супротно томе, деструктивни принцип доживљава као апсолутна негација. Зато се тешко Антихрист може „крстити” именом хеленског бога Диониса. Уосталом, Дионис је најдиректније везан за

³ Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, превод Вера Стојић, БИГЗ, Београд 1983, 29. Ничеов *Покушај самокритике*, из кога је и цитирани део, објављен је 1886. године.

⁴ *Исто*, 33.

култ плодности, што се за Антихриста ни у ком случају не би могло тврдити. Антихрист није „нагон — заштитник живота”.

У даљем раду биће нам од значаја и једна дистинкција коју је Ниче, више успут, начинио. Он је, наиме, уочио да лиминалне друштвене периоде (празнике, светковине) карактерише инверзија уобичајене хијерархије и система вредности: „Сад је роб слободан човек, сад се ломе сва крута, непријатељска омеђавања којима су нужда, самовољство или 'дрска мода' одвојили човека од човека. (...) Певајући и играјући човек се испољава као члан једне више заједнице.”⁵

Ово подвајање свеукупне друштвене стварности на периоде када се крута правила поштују и периоде њиховог одбацивања и поништавања одговара профаном (свакодневном) и светом (ритуалном) времену, а по доминацији реда или нереди — аполонском и диониском принципу. Социјалне димензије појмова аполонског и диониског Ниче се, очигледно, дотакао успут (да не кажемо случајно) и без намере да их подробније разрађује. Он се у књизи занима, пре свега, за естетски аспект двају поменутих феномена: „Шта значе супротни појмови аполонско и диониско које сам ја увео у естетику — оба схваћени као врсте опојности? Аполонска опојност, пре свега, узбуђује око, и оно добија моћ визије. Сликар, пластичар, епичар, визионари су *par excellence*. У диониском стању, напротив, узбуђен је и појачан читав систем афеката: у том случају, он се одједном ослобађа свих својих средстава израза и у исти мах истерује из себе снагу представљања, подражавања, трансфигурирања, преображавања, свих врста мимике и позоришне уметности.”⁶

У наведеном цитату, као и у највећем делу књиге, Ниче под *аполонским* и *диониским* подразумева два типа уметничког стварања, иако се они, као што смо претходно видели, могу посматрати и као два облика друштвеног понашања која само у тоталитету омогућавају живот и функционисање заједнице: *аполонско* као ред, закон, правила, хијерархија и *диониско* као привремена инверзија овог понашања, негација званичног система вредности (морала), односно друштвена антиструктура или *communitas*.⁷

Овакво универзалније подвајање легитимним чини природа античких божанстава која су узета за симболе — Аполона и Диониса. Наиме, Аполон је у грчкој митологији био вођ муза, хеликонских богиња, заштитница духовних делатности и учитељица песника и свирача, потом чувар духовне ведрине и спокојства, јасне свести, будног знања. Он је волео оно што је одмерено, одређено и уобличено, праву меру која се појављује како у државном уставу тако и у саграђеном храму, како у законодавству тако и у појединачној епиникији, или трагедији, или у вајарском и сликарском раду.⁸ Дионис, брат Аполонов, бог је празничног пијанства, беса заноса, ентузијастичке екстазе, раскликталог живота, раз-

⁵ *Исто*, 44.

⁶ *Исто*, 9.

⁷ Термин В. Тарнера (Виктор Тарнер, *Варијације на тему лиминалности*, Градина, број 10, год. XXI, 1986, 50).

⁸ Фридрих Ниче, *нав. д.*, 11.

обручених нагона, оргијастичке хуке.⁹ За разлику од Аполона, који је „божански симбол начела индивидуације”,¹⁰ Дионис је увек са силном свитом — Паном, силенима, баханткињама, што одговара колективном духу ритуала.

Дакле *ајолонско* и *диониско* јесу два комплементарна облика друштвене стварности, али и два начина уметничког стварања — артифицијелно, самосвесно, с усмерењем на прецизну форму и импулсивно, екстатичко и ентузијастичко. У њиховој синтези Ниче је видео суштину античке трагедије, при чему је диониски елеменат била музика, односно хор, а аполонски дијалог.

Ниче је свакако био у праву када је природу старе грчке трагедије видео у споју ових супротности, с тим што би требало нагласити да трагање за њеним исходиштем и њеном суштином у музици и дионисијским ритуалима није ни необично ни неочекивано, јер ту смерницу намеће обредни контекст извођења трилогија, односно трагедија. Уз то, таквим размишљањем се, ипак, добрим делом остаје на трагу Аристотелових запажања у вези са пореклом и природом античке трагедије.¹¹

Било како било, Ниче је пажњу новије науке и филозофије усмерио на феномене *ајолонског* и *диониског*, а чини се да је то имало великог утицаја и на писце XX века, који су их онда литерарно транспоновали и проблематизовали на различите начине.

2.

Природа *ајолонског* и *диониског* није, дакле, провоцирала само филозофска промишљања и студије, већ је, како је речено, била пријемчива и за уметнике, конкретно за књижевне ствараоце, који су вођени различитим идејама и потребама посезали за овим двама феноменима и њиховим међусобним односом.

При том су *ајолонско* и *диониско* посматрани у симболичким аспектима о којима је већ било речи — као ознаке за два облика друштвеног понашања (свакодневно, уобичајено — ритуално, инверзно) или два типа уметничког стварања (артифицијелност — инспирација, надахнуће). Видели смо да је Ниче, према његовом мишљењу, савршену уметност — античку трагедију — видео у синтези претходних двају принципа — артифицијелности и инспирације, односно аполонског и диониског. Изгледа да је Томас Ман, о чијем роману ће бити речи, суштину уметнич-

⁹ *Исто*.

¹⁰ *Исто*, 52.

¹¹ Аристотел говори о постанку трагедије и комедије из „импровизација”, и то трагедије од оних „који су зачињали дитирамб, а комедија од оних који су зачињали фаличке песме, које су се све до данас у многим варошима одржале у обичају”. (Ради се, значи, о тада још живим обичајима.) Уз то, он детаљно описује структуру трагедије — њене квалитативне и квантитативне делове (Аристотел, *О ђесничкој уметности*, с оригинала превео и објашњења у регистру имена додао др Милош Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990, 51, 54—63). Аристотел је, дакле, свестан ритуалног супстрата у трагедији, али и њене прецизне и стандардизоване форме.

ког стварања видео у сличном кључу: „Ко може одгонетнути биће и карактер уметништва! Ко разуме оно дубоко нагонско *сливање дисциплине и разузданости* на којем почива!”¹²

Сливање дисциплине и разузданости, поретка и хаоса, дијалога и хора представљају, дакле, биће и карактер уметништва.

Два основна принципа — аполонско и диониско, под које се могу подвести све претходно набројане опозиције, у Мановом роману и додатној су симболички усложњени успостављањем паралеле с двама деловима људске природе. Наиме, подвојеност човека на аполонски и диониски део, односно на део који поштује званичну хијерархију и правила и држи се реда и мере и на део који се том реду опире, који се води страшћу и нагонима, који иде за недозвољеним и крши табуе и правила понашања, као тема доминирала је неким значајнијим романима XIX и XX века, а видећемо — једна је од носећих и у делу о коме ће бити речи. Уз то, *ајолонско* и *диониско*, као полови амбивалентне људске природе, не само да су као тема били пријемчиви за уметнике већ су се у књижевним делима за уметнике превасходно и везивали — пре свега за писце или теоретичаре књижевности, односно за особе које писану уметност стварају или тумаче.¹³

Интересантно је да се и у вези с Ничеом може говорити о амбивалентној природи уметника, што је он једним својим делом свакако био. Према сведочењу пријатеља који су га познавали у доба његовог најплоднијег стваралаштва, „Ниче је био веома блага, љубазна и отмена личност. Говорио је лагано, ходао одмерено и својим телесним животом био мученик”.¹⁴ Исти овај Ниче афирмисао је диониски принцип, писао да је „ученик филозофа Диониса” и да би пре „волео бити сатир него светац”. Коначно — умро је помраченог ума.

Разапетост човека између аполонске и диониске природе, односно између оне која инсистира на свести, хармонији, форми, поретку, друштвеном признању и оне која јој се супротставља као нагон, пожуда, халуцинација, оргија, као кршење табуа и порицање званичних вредности била је интересантна многим писцима, али се парадигмом ове људске драме може сматрати чувена новела роман¹⁵ Томаса Мана *Смрт у Вене-*

¹² Томас Ман, *Смрт у Венецији*, превела Аница Савић-Ребац, Нова, Београд 1994, 69. Све у оквиру цитата овде и даље у раду подвукла Ј. Б., уколико није другачије назначено.

¹³ Имају се у виду *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице, *Певач* Бошка Петровића, *Пушовање на крај њролећа* Витомила Зупана и *Госиода Глембајеви* Мирослава Крлеже, која у појединим својим аспектима рефлектују назначени проблем, али о овом компаративном контексту неком другом приликом.

¹⁴ Фридрих Ниче, *нав. д.*, 9.

¹⁵ Сам Ман је *Смрт у Венецији* сматрао новелом и за тим су се углавном поводили изучаваоци његовог дела и историчари немачке књижевности (уп. Фриц Мартини, *Историја немачке књижевности*, превод и предговор Вера Стојић, Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд 1971, 531; или код нас Милош Ђорђевић, *Томас Ман*, у књизи групе аутора *Њемачка књижевност*, књига II, Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике и наставна средства, Сарајево, Нолит, Београд 1987). Овај Манов став је, међутим, део његових представа о жанровима који се може ишчитати и из исказа поводом неких других његових књига: „Замислио сам *Будемброкове* у 15 глава као новелу, изашао је велики роман у четири генера-

цији (1912). Подвојеност уметника је, међутим, само један од акцената поменутог Мановог дела, које је, заправо, еклатантан пример у светској литератури за поигравање различитим симболичким аспектима феномена *диониског* и *ајолонског* и, уопште, различитим митолошким мотивима и значењима.

3.

На почетку смо видели да је Ниче у *Рођењу трагедије* аполонско и диониско, између осталог, видео и као поштовање или као кршење званичног морала и елементарних норми колективног понашања. Из ове тачке кренућемо у описивање структуре и значења *Смрти у Венецији* и њеног главног лика — Густава Ашенбаха.

У моменту када почиње радња романа, Густав Ашенбах или фон Ашенбах већ је афирмисан књижевник у педесетим годинама. Он је писац „јасне и моћне прозне епопеје о животу Фридриха Пруског (...) творац снажне приче са насловом *Бедник*, која је читавој једној захвалној омладини предочила могућност да нађе моралну одлучност и с ону страну најдубљег сазнања; и најзад, (да укратко обележимо дела његовог зрелог доба), списатељ страсне расправе о *Духу и Умешности*”. За допринос култури и нацији Ашенбах је добио племићку титулу, дакле званично признање државног врха, чиме је стекао статус репрезентативног и узоритог члана заједнице. О томе говори и чињеница да су „просветне власти уносиле одабране стране из његових дела у школске читанке”.

Овакав однос власти према Ашенбаху свакако је био условљен карактером и стилем његових текстова. Прича о *Беднику* је, како смо видели, „омладини предочила могућност да нађе моралну одлучност”, јер је аутор у њој одбацивао оно што је недостојно и јер је напустио „сваки дух сумње у моралу, сваку симпатију за понор”. Том причом се, дакле, Ашенбах нашао на линији званичне етике и виталистичке оријентације коју је, очигледно, и држава прокламовала. Поред тога, стилем који је одисао смислом за лепоту и који је обележила „племенита чистота, једноставност и складна размерност уобличавања”, а који је годинама постајао све пречишћенији и умеренији, „без непосредних смелости, без суптилних и нових осенчења (...) угледно установљен, углачано убличен”, без простачких речи и доведен готово до формулативности морао је такође бити један од разлога да се Ашенбах нађе у школској лектури,

ције” (Перо Слијепчевић, *Погледи Томаса Мана*, *Летопис Матице српске*, год. 110, књ. 345, Нови Сад 1936, 167). „Новела у 15 глава” тешко да би остала „новела” у опису било ког озбиљног теоретичара књижевности. Аутопоетички ставови су, наравно, драгоцени, али нас не обавезују. Сматрамо, наиме, да би *Смрт у Венецији* требало жанровски дефинисати као роман — због изузетно сложене мотивске, тематске и наративне структуре, због присуства различитих значењских слојева, због јасне и интензивне вишеструке интертекстуалне игре и, да се послужимо неким ранијим поетичким захтевима, због тога што се јунакова биографија даје у целини — од порекла до смрти, наравно, с неједнаким задржавањем на појединим фазама у животу књижевног лика. О свим овим аспектима дела биће речи даље у раду.

дакле у одабраном опусу књижевних дела којима се васпита и формира омладина и нација.

Посебно је сигнификантно одсуство експеримената и новина у Ашенбаховим делима и сведеност изражавања на формуле, јер се тиме указује на окошталост, стабилност, непромењивост, самим тим и на остајање у оквирима задатих образаца и традиције, што заправо значи да се званични систем вредности не доводи у питање и да се не тежи његовој промени. Ашенбах, с те стране, верификује постојећи поредак и хијерархију. Када се у једном моменту ослободи његова латентна и потискивана — диониска природа, Ашенбах ће се понашати потпуно супротно званичном моралу: он ће завоleti младог Пољака и тиме се огрешити о елементарне прописе заједнице. Опредељење за исти пол, посматрано у ширем контексту, представља определење за нерепродуктивну заједницу, па се тиме и директно угрожава опстанак друштва. Онај исти Ашенбах, који је високом вештином и суспрезањем задобио поштовање нације, у моменту када попусте бране самоконтроле, понашаће се друштвено инверзно — кршећи основне друштвене табуе.

Међутим, када се у вези с овим случајем инверзног понашања посегне за термином диониског, неопходно је указати и на разлике које постоје у односу на изворни контекст из кога је изведено његово значење. Наиме, исходиште термина и значења *диониског* јесте у обреду, а он подразумева привремено укидање важеће друштвене хијерархије и негирање постојећих правила и вредности. То је ситуација коју је, како смо раније видели, Ниче описао као моменат када „роб постаје слободан” и када се укидају „крута правила”. Међутим, та инверзија је привремена и читавим системом табуа држи се под контролом. Њена је функција да до краја сруши оно старо, већ истрошено време или краља, који је репрезент заједнице, и омогући њихову регенерацију. У случају Ашенбаха изостаје та елементарна функција инверзије. Она више није привремена ни везана за неки „јак” временски период, као што није ни од значаја за цео колектив. Она постаје лично и трајно определење које дефинитивно руши правила једне заједнице.

4.

Наравно, Маново мајсторство је у томе што је целу причу сместио у контекст расправљања о лепом, дакле у контекст једног од филозофских проблема и, уз то, веома јасно асоцирао на Платонове дијалоге и његову естетску (и етичку)¹⁶ теорију, о чему ће бити речи касније. Ово Платоново учење, које је постављено као нека врста фона на коме се гради прича у роману, послужило је Ману и да би у игру увео једног грчког бога — Ероса, као и однос Ероса и лепог. Тиме је обезбеђено вођење приче

¹⁶ На Платонову политичку теорију не асоцира се директно, али се може сматрати имплицитно присутном, јер лепота (уметност) доводи до девијантног и друштвено штетног понашања, што је на трагу идеја изнетих у *Држави*.

на два плана паралелно: на првом — који прати однос *ајлоноског* и *диониског* у свој његовој полисемичности, о чему је понешто већ речено, и на другом — који је у најдиректнијој вези с Еросом и идејом лепог.

Потребно је, међутим, указати на комплексност митолошких представа о Еросу, односно на чињеницу да се он у том систему мишљења не разликује много од нечега што ћемо за почетак означити као синтезу *ајлоноског* и *диониског*. Пре свега, позната је веза између Ероса и Танатоса и њихова честа идентификација. У нашој усменој књижевности она се јавља у метафори свадбе којом се понекад именује смрт. На њу наилазимо и у раним записима, рецимо у песми *Марко Краљевић и браћи му Андријаш*, коју је Петар Хекторовић забележио 1556. године, где млађи брат — Андријаш на самрти завештава Марку да мајци не каже да је погинуо, већ да се оженио:

„И када те јошће буде нају мајка упрашати:
 'Да гди ти је, кнеже Марко, твој брајен Андријашу?'
 Не реци ми нашој мајци истине по ништоре:
 'Остао је, — реци, — јунак, мила мајко, у тујој земљи,
 Из које се не може од милиња одилити, Андријашу.
 Онде ми је обљубио једну гиздаву девојку”,¹⁷

или у *Ерлангенском рукојису*, датираном између 1716—1733. године:

„Не будал'те, сестре Секулине,
 Секулу сам давно оженио
 црном земљом и шравом зеленом”,¹⁸

али и у класичном Вуковом бележењу — у песми *Марко Краљевић и Арапин*, где девојка која намерава да скочи у језеро и удави се говори:

„Божја помоћ, зелено језеро!
 Божја помоћ, моја кућо вјечна!
 У тебе ћу вијек вјековати,
 Удаћу се за тебе, језеро,
 Волим за те, него за Арапа.”¹⁹

Смрт се, као што видимо, именује женидбом или удајом, који су кључни репродуктивни и еротски принципи. Танатос је, дакле, именован Еросом.

Поред тога, постоје и директнији знаци изједначавања Ероса и Танатоса. Гревс наводи да су рани Грци Ероса „описивали као *Кера*, или

¹⁷ *Народне њесме у записима XV—XVIII века*, антологија, избор и предговор Мирослав Пантић, Просвета, Београд 1964, 45.

¹⁸ *Ерлангенски рукојис*, Зборник старих српскохрватских народних песама, Универзитетска ријеч, Никшић 1987, 308.

¹⁹ *Српске народне њесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књига друга, у којој су њесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845, према *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. 5, Београд 1988, 287 (даље у тексту *СНП, II*).

крилатог 'Духа', као Старост, или Кугу"²⁰ (подвукао Р. Г.). И кер и старост и куга јесу знаци смрти — поистовећење је јасно. Активирањем колере, која је у митском поимању света изосемична с кугом, Ман се, дакле, дословно држи митске матрице, пошто се у роману *Смрт у Венецији* она јавља управо у вези с Еросом.

На крају, у вези с Еросом и Танатосом да поменемо још и један наш фразеологизам који је због своје честе употребе постао готово отрцан — *Љубав је слеп*. У вези с њим обично се помишља на модерна психолошка значења — на неспособност да се код вољене особе учо мане и недостаци. Међутим, изгледа да је његова митска потка заборањена и врло је вероватно да он има исходиште у архајској представи о нераскидивости и преклапању Ероса и Танатоса, пошто је слепило први знак смрти.²¹ (Не склапају се очи покојнику случајно.) Љубав је слепа, јер је исто што и Танатос!

Ерос је, дакле, комплексно, амбивалентно божанство, које поседује и моћ да ствара и моћ да уништава. Управо овог архајског значења држи се Томас Ман — Ашенбаха у смрт одводи лепа Пољак Тађо у кога је заљубљен.

Наравно, у целом роману очигледна је Манова намера да изгледом дечака Тађа асоцира на грчка божанства. Он Ероса и директно помиње у вези с младим Пољаком: „(...) и сада поготово, како је окренуо гледаоцу свој потпуни профил, зачудио се овај, чак се уплашио видећи заиста *божанску* лепоту тога људског бића. (...) Али на том оковратнику, који баш и није био нарочито елегантно подешен према оделу, почивао је цвет главе са несравњиво умилном чари, — глава *Ероса*, са жућкастим преливањем парског мрамора, са финим и озбиљним веђама, а по слепоочницама и ушима тамно и меко осенчена увојцима косе који су падали у правом углу.”²²

Уз то, јасна је Манова намера да представу о Еросу призове начином на који се Тађо појављује пред Ашенбахом — његовим сталним шетњама по мору и кретањем ивицом која размеђује земљу и воду, али и воду и небо на хоризонту: „Он се врати, потрча кроз таласе заваљене главе, а вода која се опирала пенушала се око његових ногу; и ко је видео како та жива прилика, са предмушком умилношћу и опорашћу, наквашене косе и лепа *као млади бољ* долази *из дубина неба и мора*, како рони *из елемената* и измиче му: овај му је призор уливао *митске представе*, био је као прича песника о *прајочетним временима*, о *пореклу облика и рођењу бољова*.”²³

Као да су Манова лектира и предлојак били хомерски и орфички митови о стварању света: „Неки кажу да сви богови и сва жива бића во-

²⁰ Роберт Гревс, *Грчки митови*, превела Гордана Митриновић, Нолит, Београд 1990, 55.

²¹ „Код старих народа гледати значи живети (...) а 'слепац' = 'мртвац', на пример у руском дијалекту 'жмурко', означава умрлог човека” (Олга Михајловна Фрејденберг, *Мит и античка књижевност*, превод Радмила Мечанин, Просвета, Београд 1987, 377). Погледајте и Vladimir Jakovljevič Prop, *Historijski korijeni bajke*, prevod Vida Flaker, Svjetlost, Sarajevo 1990, 114—119.

²² Томас Ман, *нав. д.*, 43.

²³ *Исто*, 49.

де *йорекло из врела океана*, који је опасао свет, а да је Тетија била мајка све његове деце. Али орфичари причају (...) да се из тог јајета излегао Ерот, кога неки зову *Фан*, и *йокренуо свеиш из мировања*. Ерот је био *дво-йолан и злайшкрили*.²⁴

Ерос је, дакле, двополан, као и „полуодрасли” Пољак, који се налази у пубертетској, андрогиној — полно још недефинисаној фази. Уз то, Тађова коса боје меда недвосмислена је асоцијација на Еросову *злайшкрило*ст.

Но није само на Ероса асоцирано изгледом и понашањем дечака Тађа. По савршеном складу и пропорционалности делова његовог тела, по хармонији у којој су сви они уклопљени, по одмерености покрета и савршеном пристојном понашању — Тађо је и симбол Аполона. Међутим, он је, помало неочекивано, Аполону близак и по томе што је основним дешавањем у роману доведен у везу с болешћу. Наиме, како Гревс наводи: „Једна компонента Аполонове божанске природе изгледа да је био пророчки миш — који је консултован у светилишту Велике Богине, што можда објашњава зашто Аполон *није рођен йод сунцем небеским, већ йод земљом*. ’Аполон Сминтијски’ једна је од Аполонових најранијих титула. Мишеви су *довођени у везу са болеснима* и њиховим лечењем.”²⁵

Аполон је, дакле, као и Ерос имао у себи и хтонску компоненту. Он је, према њој, био близак и Дионису, а у Делфима су чак свештеници сматрали да је Аполон бесмртан вид Диониса.²⁶ Дионис је бог који умире и обнавља се, а његова бесмртност је имплицирана и митом о његовом изласку из Зевсовог бедра, које искључује свако постојање мајке, самим тим и истинско рађање.²⁷

Вратимо се на моменат констатацији с почетка овог поглавља да је Ерос у својој митолошкој комплексности сличан синтези *ајолонског* и *диониског*. Након претходног цитата и увидâ, њу можемо унеколико преформулисати: и Ерос, и Аполон, и Дионис, као и већина архајских божанстава, у свом изворном значењу и облику јесу амбивалентни. Међутим, у модерним представама о античким боговима они су углавном сведени на један од својих опречних полова. Термини *ајолонско* и *диониско*, на којима је инсистирао Ниче и које је, како он тврди, „увео у естетику”, засновани су на овој модерној, поједностављеној форми божанстава. То, наравно, не значи да су зато мање релевантни — напротив, модерно мишљење је нама једино прирођено и у овом раду тим значењем термина углавном се и користимо. Међутим, ни посезање за древним значењима не може се сматрати погрешним, поготово када је јасно да она нису страна писцу и да он на њих недвосмислено асоцира у свом делу — а то је, свакако, случај с Томасом Маном.

Мрежу митских значења Ман плете уводећи у причу и неке од ликовна из грчке митологије који нису богови, али се тематски дају везати

²⁴ Роберт Гревс, *нав. д.*, 32.

²⁵ *Истџо*, 54.

²⁶ *Истџо*, 98.

²⁷ *Истџо*.

за роман *Смрт у Венецији*. То је, као прво, Ганимед, на ког је јасно упућено поређењем Ашенбахове жеље да Тађову лепоту „однесе у духовне регије, као *што је некада орао однео у еџер тројанског пасџира*”.²⁸ Овај пастир заправо је син краља Троја и најлепши човек на свету, кога је Зевс пожелео за љубавника и прерушен у орла украо с тројанске равнице.²⁹ Ту су, дакле, мотиви савршено лепог младића и хомосексуалне љубави,³⁰ који су носећи и у Мановом роману.

Техником поређења уведен је у наравију још један лик грчке митологије: „(...) он је седео на клупи у парку да гледа Тађа који се забављао на поравњеном шљунку играјући се лопте, у белом оделу са појасом у боји, и мислио је да гледа *Хијацинџа који је морао умреџи јер су џа два бођа волела*. Осећао је чак болну завист *Зефирову* према *суџарнику који је заборављао џророшџво, лук и киџару*, само да би се увек *иђрао са леџим дечаком*.”³¹

Хијакинџ је, према миту, био леџи спартански принџ у кога се заљубио песник Тамириј — „први мушкараџ за кога се зна да се удварао мушкарџу”.³² У њега су се, међутим, заљубили и Аполон и Западни ветар, а у њиховом међусобном ривалству страдао је Хијакинџ, пошто је диск, који је он бацио, Зефир (Западни ветар) из љубоморе вратио младићу у главу и убио га. Из његове крви никао је зумбул.³³ Мотиви због којих Ман посеже за овим митом препознатљиви су и идентични с претходним случајем.

Посебно је занимљиво увођење Нарџиса у ткиво романа *Смрт у Венецији*. Ако имамо у виду познату, „званичну” варијанту мита о овом јунаку, тешко ћемо успоставити паралелу између њега и дечака Тађа. Међутим, Ман је очито добро познавао и мање познате верзије и тумачења прича; према једном од њих, због наставака -issus и -inthus, који су кретски завршеџи, изгледа да су Narcissus и Hyacinthus „имена за кретског хероја пролећног цвећа”.³⁴ Тиме се Нарџис доводи у везу с Хијакинџом и посредно с кључним мотивима романа. Ту је, наравно, и мотив фаталне љубави — оне која води у смрт, само што је у Нарџисовом случају смрт узрокована љубављу према себи, а код Ашенбаха љубављу према другоме. Када је у питању Нарџис, још један моменат могао би бити занимљив. То је његово чувено огледање над водом, које се може сматрати и андрогиним удвајањем — постојањем и с „ове” и с „оне” стране, по чему би онда био близак Еросу (подсетимо се, Ерос је двоуплан и у спрегу је с Танатосом). Огледање над водом управо је и апострофирано у роману: „(...) и тога часка се збило да се Тађо насмешио: насмешио се на њега, речито, блиско, умилно и отворено, са уснама ко-

²⁸ Томас Ман, *нав. д.*, 68.

²⁹ Роберт Гревс, *нав. д.*, 104.

³⁰ „Мит о Зевсу и Ганимеду био је веома распрострањен у Грчкој и Риму, јер се у њему налази религиозно оправдање за страсну љубав зрелог човека према дечаку” (Роберт Гревс, *нав. д.*, 105).

³¹ Томас Ман, *нав. д.*, 72, 73.

³² Роберт Гревс, *нав. д.*, 73.

³³ *Иџто*.

³⁴ *Иџто*, 251.

је се тек полако у осмејку отвараху. Био је то осмех *Нарциса који се нагиње над водено огледало*, онај дубоки, очарани, привучени осмех са којим он пружа руке према одсеvu рођене лепоте”,³⁵ а оно што је посебно сигнификантно јесте чињеница да је после тог осмеха упућеног Ашенбаху овај био толико потресен да је морао да „бежи са светлости терасе и врта пред хотелом, и журним корацима је *поштражио мрак* парка иза хотела”.³⁶

Бежање са светлости у мрак на симболичком, митском плану аналогно је кретању из живота у смрт!

Уз то, између Нарциса и Диониса такође је могуће успоставити везу, јер се на неким местима лепи младић звао и Антеј, „а то је друго Дионисово име”.³⁷

Очигледно је да је Ман веома плански уводио богове и митске јунаке у свој роман, водећи рачуна о мотивском поклапању, али и рачунајући с њиховим комплексним и амбивалентним карактером.

Хтонске компоненте, која је, како смо раније видели, присутна код Ероса, Аполона и, наравно, Диониса, није лишен ни заводљиви лик младог Тађа — она, рецимо, избија у моменту када наиђе на породицу Руса коју због нечега³⁸ сматра непријатељском: „Чело му се намрачи, уста му се издигоше, са усана му се ширило огорчено трзање и кидало му образ, а веће му се набраше тако мучно да су му очи изгледале упале под њиховим притиском, а из њих је, *злих* и *шамних*, избијала *мржња*.”³⁹

Не само љубав већ и мржња је, дакле, присутна код Тађа, чиме је он ближи митским представама о Еросу, Аполону и Дионису. Уосталом, и наглашена разлика у васпитању и одевању између њега и сестара акцентују његову природу која се опире реду, строгости и контроли — њему је дозвољено да буде размажен, ђудљив, да дуже спава или да касни на ручак.

О томе да је Тађо замишљен као пандан грчких богова говори и то што се увек налази у пратњи гувернанте и сестара које својим изгледом и понашањем у потпуности асоцирају на свештенице, које увек прате и одржавају култове.⁴⁰ Сестре, гувернанта и мајка јесу „жене које су чувале Тађа”. У роману су сестре, уосталом, и описане као калуђерице: „(...) примети како се у светлости лучне сијалице указују сестре *калуђеричка изгледа* са васпитачицом, а четири корака иза њих Тађо.”⁴¹

И не само породица већ и другови који се окупљају око њега сматрају га вођом и понашају се према њему као према идолу: „С њиме је било десетак дечака и девојчица (...) Но његово име се најчешће чуло. Видело се да га траже, да му се диве, и да желе да му се умиле”,⁴² наро-

³⁵ Томас Ман, *нав. д.*, 75.

³⁶ *Исто*.

³⁷ Роберт Гревс, *нав. д.*, 251.

³⁸ Историјске и (гео)политичке конотације не могу се избећи: традиционалан однос Руси — Пољаци!

³⁹ Томас Ман, *нав. д.*, 46.

⁴⁰ Сетимо се баханткиња — античких следбеница Диониса, или њиховог хришћанског пандана — калуђерица и часних сестара, које се сматрају Исусовим невестама.

⁴¹ Томас Ман, *нав. д.*, 74.

⁴² *Исто*, 47, 48.

чито дечак Јашу, кога Тађо погледа с чаробним осмехом као „на нижега који му је служио”.⁴³

И сâм Ашенбах осећа се као један од „верника” младог Пољака: „Готово да му се чинило да он ту седи *да га чува* док се одмара, — заузет својим пословима, па ипак стално *бдијући над њлеменишом људском љриликом* која лежи ту десно, недалеко од њега.”⁴⁴

Није без значаја ни чињеница да се у пољској породици појављује само мајка, пошто је одсуство оца у традиционалном поимању света знак божанског порекла детета. И у нашој усменој књижевности готово сви знаменити јунаци, дакле они који у себи имају супстрат и потенцијал божанског, јесу копилани.⁴⁵

Тађо је, дакле, замишљен као оличење савршене хармоније и лепоте (коју штити и репрезентује Аполон) и способан је да инспирише⁴⁶ и за собом поведе уметника. Он је, међутим, и оличење супротног принципа, оног који провоцира рушење постојећег морала и табуа. А у крајњим консеквенцама Тађо одводи Ашенбаха у смрт, чиме се конституише и понаша као амбивалентно архајско божанство, а не као његова поједностављена и једнострана модерна верзија. Ман је добро познавао митове и држао се њихових изворних и комплексних значења.

5.

Манова манипулација митовима очигледна је и у избору места на коме ће се кључни догађаји одиграти и у начину на који Ашенбах до њега долази.

Наиме, своје егзотично путовање Ашенбах започиње крстарењем јадранском обалом. Кратко се задржава на једном острву близу Пуле, али убрзо увиђа да то није место његове тежње и укрцава се на брод за Венецију — град с друге стране мора. Већ на овом, првом кораку пута до Венеције очигледна је Манова намера да у причу уведе смрт призивањем архајских представа о њој. При том се писац вешто послужио једном претходном смерницом — насловом књиге — да нашу пажњу усмери у назначеном правцу и омогући успостављање митских асоцијација.

Оно што нас прво усмерава у том правцу јесте чињеница да се Венеција налази с друге стране Јадранског мора. Тиме она заузима позицију коју у митском поимању света има земља мртвих, односно „онај” свет. „Гранична вода” — вода која дели „овај” од „оног” света — јесте

⁴³ *Исто*, 64.

⁴⁴ *Исто*, 49.

⁴⁵ „(...) традиционалним представама и веровањима, нелегитимност рођења могла је указивати на божанску или демонску природу непознатог оца, а тиме и на натприродност, потенцијалну надљудску и (не)људску природу самог јунака” (Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај десјош Вук — мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002, 35).

⁴⁶ „Одједном је *зажелео да пише*. Додуше веле да Ерос воли доколицу и да је само за њу створен. Али на овој тачки кризе, у напасти која га је снашла, његово *узбуђење је било управљено на стварање*” (Томас Ман, *нав. д.*, 67).

опште место светских митологија,⁴⁷ сетимо се само воде преко које Гилгамеш иде до Утнапиштима. Усмена поезија, која је рефлекс митова и митског поимања, користи се водом у истом значењу — као границом преко које морају прећи мртви или иницијанти приликом решавања „тешких задатака”. Одлазак „далеко, преко мора сиња” идентичан је одласку у „други свет”. У њему се може остати (покојници), али из њега се може и вратити — о чему певају, рецимо, свадбене лирске песме:

„Зажени се Јанко Србијанко
И испроси од далек' девојку,
Од далеко, ошкуд Црно море,
(...)
Никој не сме море да загази;
Проговара гиздава девојка:
'Куј се жени, тија ће да гази!'"⁴⁸

или епске песме о јуначкој женидби:

„Подиге се Црнојевић Иво,
Те отиде *преко мора сиња*,
И понесе три товара блага,
Да он проси лијеју ђевојку
За Максима за сина својега
Милу шћерцу дужда од Млетака.”⁴⁹

Али и сâм грчки мит, који је у подтексту Мановог романа, у том погледу био би довољно речит: мртве душе Харон превози преко реке Стикс. Вода је, дакле, граница између светова и смрт подразумева прелазак преко ње.

Ако ово имамо у виду, онда постаје јасан Манов маневар да Ашенбах у Венецију доведе преко мора а не копном, како би то из Минхена било очекивано и једноставније и како је Ашенбах сваки претходни пут и долазио до тог града. Ашенбах је, уосталом, и свестан да овог пута неће доћи у исту Венецију: „(...) и он се мирио с тим да ће воденим путем доћи у неку другу Венецију различиту од оне коју је налазио долазећи сувим.”⁵⁰

Чињеница да море прелази бродом такође је „оптерећена” митским конотацијама: брод је једна од варијанти „преносиоца” с „овог” на „онај” свет,⁵¹ а већ је поменуто да су стари Грци веровали да Харон превози душе мртвих преко Стикса. Ашенбах Јадран прелази „*времешним* италијанским бродом, *засћарелим, чађавим и шмурним*”, а затим га из

⁴⁷ „Пут у друго царство пролази кроз змајеву губицу и преко воде — као и кроз воду, и касније — по води” (Vladimir Jakovljević Prop, *нав. д.*, 400).

⁴⁸ *Антологија српске лирске усмене поезије*, приредила Зоја Карановић, Светови, Нови Сад 1996, 209.

⁴⁹ *СНП, II*, 378.

⁵⁰ Томас Ман, *нав. д.*, 28.

⁵¹ Неки од типичних начина преласка јесу: „јунак (...) путује на лађи или се пребације на летећем броду, на броду прелази ријеку уз помоћ лађара (...)” (Vladimir Jakovljević Prop, *нав. д.*, 309). Погледати и стране 322–323. и 369 — 372.

пристаништа у Венецију уводи гондолијер који са својом гондолом недвосмислено подсећа на Харона и његов чамац: „*Чудноватио бродић*, без измена наслеђен из доба балада, и тако *нарочијо црн* као што су иначе међу свим стварима *црни само ковчези*, — он је подсећао на безгласне и злочиначке пустоловине у ноћи пуној пљускања, подсећао је још више *на саму смрт*, *на носила* и туробан *сировод* и *последњи, ћуљиви љућ*. И је ли примећено да је седиште такве једне барке, та наслоњача лакована *црно као ковчеж*, *са бесјајно црном* навлаком, да је то најмекше, *најра-збудније* седиште на свету, и на ком се најпре малакше? (...) и погледа горе у лице гондолијера (...) То је био човек *недојадљиве*, чак *брујалне физиономије*, у модром морнарском оделу, и опасан жутом траком; дрско је накривио свој шешир чија се *слама већ почела расиљетати*.”⁵²

И чамац и гондолијер асоцирају на смрт и показују знаке старости и распадања, али су, уз то, непокорни и неподмитљиви, као што је и онај који вози на „други” свет: „Путник није видео могућности да продре својом вољом, сам на таласима са тим *чудноватио нејокоорним, нелагодном одлучним човеком*.”⁵³

Асоцијацију на Харона не може да избегне ни сам Ашенбах, коме се она провлачи кроз главу као духовита досетка: „Па баш и ако ти је стало до моје готовине, а мене с леђа удариш веслом и *ошћравиш ме у Адов дом*, и тада ћеш ме добро возити.”⁵⁴

Ман је самовољног гондолијера маркирао и тиме што он једини нема „концесију”. Он се, дакле, разликује од свих других који превозе путнике до Венеције, и управо том разликом још више се инсистира на симболичком значењу Ашенбаховог пута и преласка преко мора.

Још један мотив могао би се посматрати у овом кључу. То је неколико пута поновљен и вариран прелазак Ашенбаха преко моста, прво, када се преко „мостића од дасака” попне на лађу за Венецију, а онда још неколико пута у шетњи преко венецијанских канала. Један такав прелазак посебно је маркиран: „Тађо је ишао за својима (...) окретао је понекад главу, да се преко рамена, једним покретом својих особено сивих очију, увери да га *ћраћи* његов заљубљеник. Он га је видео а није га одао. То сазнање је опијало заљубљенога, *ше очи су га мамиле најпред* (...) Пољаци су били прешли преко некога кратко сведеног *мосћа*, висина лука била их је скрила од погледа пратиоца, а кад је он сам горе приспео, није их више пронашао.”⁵⁵

Млади Пољак *мами* Ашенбаха за собом и понаша се као *psihopompos*, психагог — водич душа. Идући за Тађом, Ашенбах прелази мост, чиме се на још један начин активира митска представа о одласку у смрт, јер мост се у архајском коду сматра једним обликом „границе” коју покојник на свом путу прелази, баш као и претходно помињана вода.⁵⁶

⁵² Томас Ман, *нав. д.*, 31, 32.

⁵³ *Исто*, 33.

⁵⁴ *Исто*, 34.

⁵⁵ *Исто*, 104.

⁵⁶ „Голема количина материјала показује да тај мотив потјече из предоцбе да царство мртвих дијели од царства живих узак, каткада од косе, мост преко којег прелазе мртви или душе умрлих” (Vladimir Jakovljevič Prop, *нав. д.*, 513).

6.

На путу бродом преко Јадрана дешава се и сцена која ће се такође показати симболичком. Она ће бити нека врста праситуације која ће се у нешто измењеном облику појавити и на крају романа, само у вези с Ашенбахом.

Наиме, на поменутом броду један од путника привлачи Ашенбахову пажњу. То је неко ко се налази у друштву групе младића и ко се понаша као и они, што наводи Ашенбаха на помисао да би могао бити неки од њихових другова. Међутим, „са неком врстом ужаса” Ашенбах примећује да је „младић лажан”: „Он је био стар, у то није могло бити сумње. Око уста и очију имао је боре. Бесјајно руменило на његовим образима било је вештачко, загасита коса под шеширом са шареном траком била је власуља, врат му је био опао и жилав, његови обојени прилепљени брчићи и брадица под доњом усном, јевтин надоместак његових жутих зуба, свих на броју, које је показивао смејући се, а његове руке, украшене прстеном с печатом на сваком кажипрсту, биле су руке старца.”⁵⁷

Уз то, под утицајем вина старац почиње да се понаша перверзно: „Његов стари мозак није се могао одупрети *вину* као главе младе и отпорне, он је био жалосно пијан. Тетурао се на месту, облесавелог погледа (...) није се усуђивао да се макне с места, но ипак је показивао *бедну неку раскалашност*, хватао за дугме свакога ко му се приближавао, заплитао језиком, *намигивао*, церио се тихо, дизао у блесавом задиркивању свој наборани, прстеном украшени *кажипрсти*, и са *жнусном двосмисленошћу* лизао је *врхом језика уљове усана*. (...) као да свет показује неку лаку али *незадрживу склоност да се промени и нагрди у правцу чудновајшег и наказног*.”⁵⁸

Интересантно је да на овај начин Ман у причу уводи мотив вина и његову везу с биолошки инверзним и еротски первертираним понашањем — старац покушава да буде млад и да еманира сексуалну привлачност. Тиме смо опет у домену приче о диониском, али само у њеном редукованом облику — у оном који се односи на ритуално инверзно понашање и кршење уобичајених норми колектива, док је афирмативна, плоносна страна ритуала опет изостала. Наравно, на диониско је недвосмислено асоцирано и мотивом вина.

Тако су се инверзно и еротско нашли здружени у некој врсти праситуације, која ће се при крају књиге поновити у вези с Ашенбахом. Наиме, у моменту када пожели да привуче пажњу дечака Тађа, Ашенбах ће поступити слично пијаном старцу с брода — покушаће да се преобрази у младића: „Као било који заљубљени он је желео да се допадне, и силно је страховао да то не може бити. Додавао је своме оделу *младачки веселе јојединости*, стављао на се *драго камење* и употребљавао мирис (...) често је походио хотелског фризера. (...) Речити човек (фризер — прим. Л. Б.) опра тада косу госта двома различитим водама, једном све-

⁵⁷ Томас Ман, *нав. д.*, 26.

⁵⁸ *Исто*, 29.

тлом и једном тамном, и она *йосџаде црна као у младосџи*. (...) видео је у зрцалу где се његове обрве своде одлучније и сразмерније, где се продужује крој његових очију, где им се сјај повећава пошто је капак *лако йоџирџан*, видео је како се под њима, тамо где је кожа била мрка и набрана, буди *нежан кармин*, меко стављен на њу, како његове усне, до малопре још малокрвне, *бујају као малине*.⁵⁹

Ашенбах се, као и старац с палубе, „прерушава” у младића — веселим појединостима у оделу, драгим камењем, фарбањем косе и шминкањем.

Ни наоко безначајна појединост, каква је дизање кажипрста, у Мановом роману није без функције. И она је средство којим се додатно успоставља паралела између двојице старца који симулирају младост — у једном моменту и Ашенбах ће замало начинити сличан гест: „(...) а онај кога су звали 'Јашу' пољубио је лепога. Ашенбах дође у искушење *да му йојреџи йрсџом*.”⁶⁰

Сличност између два лика иде и дубље — и један и други покушавају да еманирају еросом, само што је у случају неименованог старца тај мотив тек у назнаци, док је код Ашенбаха он развијен у кључну наративну и тематску нит.

Мотивско удвајање, какво смо управо описали, јесте типичан поступак вођења приче у роману *Смрџ и Венеџи*. Њиме Ман успоставља паралелу између ликова који су фабулом мало или нимало повезани. Тако је Ашенбах тек сведок наказног понашања старца на палуби и та сцена у почетку нам се чини само орнаментом у причи. Међутим, каснијим поступцима Густава Ашенбаха (фарбање косе, шминкање, стављање накита...) у читаочевој свести се призива ранији призор и, што је још битније, Ашенбахов коментар и утисак поводом првобитне сцене — његово гађење и презрење. Новонастала ситуација се, дакле, вреднује ставом самог лика у једном претходном, аналогном случају. Као да се ради о необичној метатекстуалности у којој се конкретним фрагментом не коментарише неки ранији део књиге, већ се једним ранијим моментом квалификује оно што ће се тек након њега десити!

Варирање ситуације у којој старац покушава да изгледа као младић можда је најочигледније и најоучљивије удвајање мотива, али свакако није једино. Понављање аналогних момената у двома различитим сижејним тачкама јавиће се у роману још неколико пута и она неће бити од мањег значаја ни за композицију романа, ни за његово разумевање и тумачење.

Једно од важнијих удвајања јесте оно којим се успоставља паралела између риђег незнанца с почетка романа и младог Пољака Тађа. Ова два лика још су удаљенија него стари путник и Ашенбах, јер се ни у једном моменту не налазе заједно на „сцени”. Они се, просто, у роману ниједном не срећу. Међутим, Ман једном необичном подударношћу међу њима ипак успоставља везу, која се, као ни у првом случају, неће показати само формално већ суштинском.

⁵⁹ *Исџо*, 102, 103.

⁶⁰ *Исџо*, 48.

Наиме, непознати човек „дивљег” изгледа који је у Ашенбаху побудио жељу за путовањем у моменту када га овај први пут види заузима следећу позу: „(...) при томе је носио домаћу платнену торбу окачену о плећа, жућкасто, како се чинило, сукнено *одело с њојасом*, сив огртач о левој руци којом се *побочио*, а у десној штап с гвозденим шилком; упирући њиме косо о тле, *наслањао се куком* на његову дршку, стојећи тако с *прекршћеним ногама*. Под уздигнутом главом, из простране спортске кошуље, пружао се његов мршави врат и на њему се истицала крупна и гола јабучица, његове очи, безбојне и са риђим трепавицама, гледале су оштро мотрећи у даљину (...) Овако — а можда делом и због његовог *уздигнутог и уздижућег њоложаја* — он је имао охоли став *гледања с висине*.”⁶¹

Сличан положај тела има Тађо док посматра уличне свираче с терасе хотела: „Тамо је стајао он у своме белом *оделу с њојасом* (...) *леву руку је ставио на ограду, десну на кук на који се наслањао, ноге је укрстио*, и *гледао је доле* на уличне певаче са изразом који је једва био осмех, само далека радозналост и љубазна предусретљивост.”⁶²

И један и други посматрају с висине, искошених тела и прекрштених ногу. Ова визуелна подударност јесте пишећев сигнал којим нам је ставио до знања да се између два лика може и мора успоставити дубља паралела. Када боље погледамо, и риђи незнанац и млади Тађо у једном сегменту приче имају исту функцију: они „маме”, „вуку” Ашенбаха у авантуру, у непознато, у егзотично и, у крајњим консеквенцама — у смрт. Обојица су, дакле, варијанте *психопроза*, што је у Тађовом случају и експлицитно: „А њему се чинило као да се смеши онај бледи умилни *психагог* тамо напољу (...) И као толико пута кренуо је да га прати.”⁶³

У прилог чињеници да би и непознатог човека с почетка романа требало посматрати као психагога говори и то што га Ашенбах среће ходајући крај ограда каменорезачких радњи „где стоје на продају *крстови, њлоче и сјоменици*, као друго, *ненасињено гробље*”.⁶⁴

Ту је и капела где се држе опела и одабрани ставови из Светог писма о будућем животу: „’Они одлазе у *Божји сјан*’, или *’И вечна свешћосћ нека им сија*’.”⁶⁵

На крају, индикативно је и то што је Ашенбах приметио човека: „(...) *међу сјубовима* прилаза, *над двема ајокалијичким зверима* које чувају *сјешенице*.”⁶⁶

Апокалиптичке звери и чувар пролаза митске су асоцијације које недвосмислено упућују на смрт. Тако је Томас Ман, користећи се двема симболичким ситуацијама, затворио свој роман у круг. Тачније, митске представе о смрти и преласку у „други” свет послужиле су му као ком-

⁶¹ *Исто*, 7.

⁶² *Исто*, 87.

⁶³ *Исто*, 110.

⁶⁴ *Исто*, 6.

⁶⁵ *Исто*.

⁶⁶ *Исто*.

позициони оквир за *Смрт у Венецији*. Овим се Ман поиграо и са природом прстенасте композиције — уместо дословног или благо варираног мотива који би дошао и на почетку и на крају дела (што је уобичајен поступак) овде се јављају различити мотиви (ситуације), али с идентичним симболичким значењем — дакле нека врста симболичког уместо мотивског оквира текста.

Да бисмо прецизније утврдили значења мотивских удвајања, потребно је још једном вратити се опису риђег човека: „Осредњег раста, *мршав*, *глобрад*, и упадљиво *зайубасиоџ* носа, тај је човек припадао типу *риђокосих људи* (...) Под уздигнутом главом, из простране *сиорџске кошуље*, пружао се његов *мршави враџ* и на њему се *истициала крујна и гола јабучица*, његове очи, безбојне и са *риђим* трепавицама, гледале су оштро мотрећи у даљину, а међу њима, у чудном складу са његовим кратким, уздигнутим носом, оцртаваху се *две усјравне енерџичне бразде*.”⁶⁷

Погледајмо сада како изгледа један од уличних свирача који забављају госте хотела: „Био је ситна раста, у лицу *мршав* и изнурен; стајао је издвојен од својих, затуривши похабани шешир, тако да је испод обода извирала гужва његове *риђе косе*; имао је, тамо на шљунку, *дрску бравуру* у своме држању, и тако добацивао на терасу своје шале у живом речитативу уз котрљање жица (...) Његова песма, само глупа у речима, добијала је у његовим устима нечега двосмисленог, неодређено саблажњивог његовом мимиком, његовим покретима, како је намигивао наговештавајући, како му се језик клизаво мицао по угловима усана. Из меке огрлице *сиорџске кошуље* коју је обукао уз одело иначе варошког кроја, пружао се његов *мршави враџ* на којем је одскакала *јабучица, крујна и некако нарочиџо наџа*. Његово бледо лице *зайубасиџа носа, глобрадо* и неодређене старости, било је као узорано гримасама и пороцима, а уз кежење покретних уста чудно су изгледале *две боре* које су се пружале између његових *риђих* обрва, јогунасте, упорне, скоро дивље.”⁶⁸

Више је него јасно да Ман осмишљено вуче паралелу и између ова два лика, који су такође одвојени фабуларним линијама, односно који се ни у једном моменту не срећу нити појављују у истој „сцени”. Да ни поменута веза није случајна и само периферна, видећемо нешто касније.

Оно што целу Манову конструкцију чини још занимљивијом јесте чињеница да у уличном свирачу можемо препознати не само риђокосог човека с почетка романа већ и двојицу ликова о којима је већ било речи — пијаног старца на броду и самовољног гондолијера.

На пијаног старца недвосмислено је асоцирано понашањем уличног свирача: „(...) и тако *добацивао* на терасу своје шале у живом речитативу уз котрљање жица (...) Његова песма, само глупа у речима, добијала је у његовим устима *нечеџа двосмисленоџ, неодређено саблажњивоџ* његовом мимиком, његовим покретима, како је *намигивао наџовешџавајући*, како му се *језик клизаво мицао џо угловима усана*.”⁶⁹

⁶⁷ *Исто*, 7.

⁶⁸ *Исто*, 88, 89.

⁶⁹ *Исто*, 88.

А на Харона гондолијера упућени смо првим делом описа: „Био је ситна раста, у лицу мршав и изнурен; стајао је *издвојен од својих*, затуривши *похабани шешир*, тако да је испод обода извирала гужва његове *риђе косе*.”⁷⁰

Похабани шешир, риђа коса и издвојеност (сетимо се да једино возач који Ашенбаха доводи до Венеције нема концесију — дакле он је *издвојен од својих*) јесу мотиви с којима смо се већ сусрели у опису ћудљивог гондолијера: „(...) и погледа горе у лице гондолијера, који се, *на повишеној ивици сивојећи, издизао* пред бледим небом. То је био човек недопадљиве, чак бруталне физиономије, у модром морнарском оделу, и *ојасан жућом траком; дрско* је накривио свој шешир чија се *слама већ почала расипљати*. Облик његовог лица, и плави, коврцави бркови нису никако одавали италијански сој. (...) Неколико пута, напрежући се, он је *развлачио усне* и откривао при том своје *беле зубе*. Набраних *риђих већа*, гледао је увис мимо госта, и одговарао одлучно, скоро осорно.”⁷¹

У овом опису, међутим, има и елемената који су гондолијеру заједнички с риђим незнанцем — то је, наравно, риђа коса, а потом и дрскост, развлачење усана, показивање зуба и опасаност, односно ношење појаса. Ова последња појединост заједничка им је с Тађом. Гондолијер, уз то, стоји на „повишеној ивици”, по чему је сличан и Тађу, који са хотелске терасе гледа свираче, и риђем незнанцу, који је на „уздигнутом и уздижућем положају”, и пијаном старцу, који се с групом младића налази „на крову првога разреда”.

Овим ликовима је, поред позиције, заједнички и један одевни детаљ — сви они имају неку врсту шешира, а „шешир са широким ободом (...) омотан траком у више боја” ставиће и Ашенбах излазећи од хотелског фризера, дакле у моменту покушаја метаморфозе из старца у младог човека. Хадов шлем и „капа невидимка”, на које је овим асоцирано, упућују на подземни свет, односно на свет мртвих.

Поред тога, заједничко им је и то што у својим срединама изгледају као странци — за риђег незнанца Ашенбах помишља да је „странац и дошљак”, гондолијерови бркови и облик лица „нису одавали италијански сој”, а за уличног свирача се „чинило да није венецијанског соја”. Требало би имати на уму да је у митском систему мишљења и странац ознака за смрт.

Ман је, очигледно, потезима који на први поглед изгледају овлаш извучени успоставио веома сложен систем релација међу ликовима које сама радња не повезује. У игри су риђи незнаца, гондолијер, пијани старац с брода и улични свирач, али се повремено у мрежу веза неким детаљима укључују Тађо и Ашенбах. Какво је значење у позадини овог сложеног ткања?

Већ је у вези с функцијом психагога повучена паралела између Тађа и риђег човека с почетка романа. С не мање заснованости, под овај заједнички именитељ могли би се подвести и гондолијер и улични гитари-

⁷⁰ *Исто*.

⁷¹ *Исто*, 32, 33.

ста. Овај последњи својим раскалашним понашањем и инсистирањем на опсценим гестовима и на смеху припрема ритуалну ситуацију која је преломна тачка у роману и која је коначно Ашенбахово предавање „туђем богу”. Уз то, он долази непосредно под Ашенбахово место на тераси, разговара с њим и, при том, са собом доноси мирис карбола којим се дезинфикује град. Он је, дакле, могући извор заразе, али је и без тога на индијску колеру — која узима маха и узрокује смрт у Венецији — посредством овог лика јасно асоцирано.

Зашто су, међутим, Ману били потребни и риђи незнаца и гондолијер и пијани старац и свирач и, наравно, Тађо да би испричао у суштини једну исту причу — причу у којој је подлога митска представа о умирању, односно о потреби да покојника неки медијатор (психагог, *psichopompos*) преведе у свет мртвих — преко воде, моста, степеница или на било који други аутентичан начин?

Изгледа да је Томас Ман пре фолклориста и истраживача који су се бавили митологијом дошао до њене основне структуре. Мислимо при том на чињеницу да је Ман, по свој прилици, увидео да се у једном комплексу митских прича иста идеја актуелизује на различите начине, односно да се приче, преносећи исто значење, само формално разликују. Варијације су, дакле, присутне само споља, на манифестном плану, али се симболичко значење не мења.⁷² Овакву структуру — варирања једне основне митске представе путем неколико ликова — покушао је да оствари и Ман у *Смрти у Венецији* и зачуђујуће аутентично у томе успео.

У грчком миту, на коме је Ман превасходно градио свој роман, Аполон, Дионис и Ерос су, као што смо видели, у појединим сегментима прича међусобно замењиви, имају исте атрибуте или сличне домене

⁷² У вези са структуром мита углавном је прва асоцијација истраживање Клод Леви Строса (*Структурална антропологија* — 1950, *Структурално изучавање мита* — 1955, *Митологије* — 1964, 1967, 1968). Оно се, наравно, подразумева и овде, и у крајње поједностављеном и сажетом облику може се свести на констатацију да се иза израженог смисла прича крије један „не-смисао, односно једна порука завијена у код”, или — да се иза огромне разнородности тривијалних догађања обрађују крајње елементарне теме: инцест, оцеубиство и братоубиство, људождерство (Едмунд Лич, *Клод Леви Строс*, превела с енглеског Милица Михајловић, Новинско издавачко предузеће Дуга, Београд 1972, 71) Али, правде ради, наведимо фрагменте предавања Олге Михајловне Фрејденберг одржаних на Лењинградском универзитету 1939/40. године, а систематизоване и написане за време опсаде Лењинграда 1941—1943: „Делови или мотиви мита су метафоре (...) све метафоре подједнако представљају слику, али у различитим облицима и одредбама; *оне су међусобно једнаке, удвосмиславају једна другу у било којој количини и окуљају се, сасвим антикаузално, око те опште слике коју изражавају различитим средствима.* (...) У митолошкој метафори постоји *једно исто значење*, статично значење слике, *мада и метафоре имају различит облик.*” Једна од илустрација ових удвајања у миту јесте прича о Атридима: „Њих су двојица — браћа Агамемнон и Менелај. Парис отима Менелајеву жену Хелену и то доводи до тројанског рата. Из тог рата Агамемнон се враћа кући али га за трпезом, у току јела, убијају жена и њен љубавник Егист. Касније, Агамемнонов син Орест и ќерка Електра убијају Егиста и мајку. Атриди су Атрејеви синови. Атреј такође има брата, Тијеста. Они убијају Хрисипа, свог полубрата. Затим Атреј убија Тијестове синове и даје их, у виду јела, самом Тијесту. Атреја убија Егист, Тијестов син. Атреј је Пелопов син. Пелопа је убио његов отац, Тантал, и дао га боговима у облику јела. Дакле, три *структурно исте верзије мита* распоређене су генеалогски” (Олга Михајлова Фрејденберг, *нав. д.*, 62, 63, 66).

дејства и судбине — баш као и Ганимед, Хијацинт и Нарцис. По том моделу замишљени су и ликови романа *Смрти у Венецији*. Сваки од њих је индивидуализован и издвојен у посебну наративну линију тако да се са себи сличним ликовима не укршта. Једино што их везује јесте Ашенбах. Али они уједно имају особине или понашање по коме су идентични другим ликовима, због чега су међусобно функционално еквивалентни.

Мотивска удвајања о којима је до сада било речи, било да су на нивоу догађаја, описа или понашања јунака задржавају се у оквирима Мановог романа и искључиво су плод пишчеве имагинације и инвенције. Мисли се, при том, на мотиве којима се успоставља паралела међу ликовима: риђа коса, шешир, искошени положај тела, појас, прекрштене ноге, мршав врат, спортска кошуља, облизивање језиком... Међутим, у овом роману присутна су и удвајања која се успостављају између мотива и ситуација двају различитих дела — Манове *Смрти у Венецији* и Платонових дијалога, *Федра* и *Гозбе* пре свега. О овим другим — интертекстуалним — аналогијама и значењима која из њих производе биће речи касније.

7.

О природи Ашенбахове уметности већ је било речи, пре свега о њеној приклоњености традиционалним обрасцима и званичном моралу, због чега је стекла висок статус у националној култури и имала запажену друштвену улогу. Намећу се, међутим, и неки други правци у којима би се она морала посматрати, као и паралеле које постоје између уметности, односно дела, и приватног живота Густава Ашенбаха.

Ашенбахово стваралаштво — складног уобличења, са смислом за лепоту, уметност која даје утисак „мајсторства и класичности” — неизбежно асоцира на аполонски принцип хармоније, равнотеже и оријентације на форму. Али није само Ашенбахова уметност обележена аполонским принципом — цео његов претходни живот вођен је управо у таквом кључу: одрастао је посамце, без другарства (Аполон је усамљен, за разлику од Диониса), никада није познавао доколицу, никада небрижан немар младости, његова најмилија реч је била *издржати*; одувек спрегнут дисциплином, елегантно је владао собом, вођен разумом и стегом које је рано увежбао, подјармљеног чувства. Његова вештина у писању била је одраз вежбе, стрпљења и промишљања а не инспирације и заноса, због чега је и сумњичио таленат и само биће уметности. Ашенбахов живот је, дакле, био подређен реду, пропису, наученом, осмишљеном.

Сводећи у једном моменту рачуне са својим прецима, он размишља о томе да је био ратник и војник као и многи од њих: „јер уметност је рат, борба која изнурује, и за коју данас ретко ко дуго има снаге. *Животи самосавлађивања и ујорности*, живот опор, *истиојан и уздржљив*.”⁷³

⁷³ Томас Ман, *нав. д.*, 83.

На почетку романа Ашенбах је још увек у тим координатама — бави се радом који тражи „пажљивост, опрезност, живу упорност и тачност воље”.

Његова друга страна, диониска, она која ће се поклонити нагону, прекршају и аморалном, избиће тек у тренутку суочења с идејом лепоте, дакле у контакту с метафизичким и оностраним, иако посредованим кроз земаљски склад и лепоту дечака Тађа. Није, међутим, само лепота везана за лик пољског дечака већ и склоност животу без крутих ограничења и правила. Вођење „умилно ништавног, беспослено несталног живота, живота који је био игра и одмор” јесте додатни импулс који је испровоцирао јављање потиснутог дела Ашенбахове природе у контакту са Тађом. Ашенбах „иде” за лепотом, али и за „животом који је игра и одмор”.

Дуализам унутар Ашенбаха наговештен је већ његовим пореклом, односно двема различитим крвима које су се у њему стекле: очеве, с чије стране су му преци били официри, судије, чиновници, дисциплиновани у служби краљу и држави и мајчине, интензивније и топлије, брже и чулније. Из тог брака „службено трезвене савесности са тамнијим, ватренијим импулсима поникао је овај уметник, овај нарочити уметник”. Већ својим генетским наслеђем Ашенбах је, дакле, био предодређен на распетост између службе и импулса, између аполонског и диониског.⁷⁴

Зато је и природно што ова друга — диониска — страна тиња негде у позадини Ашенбахове личности. Као прво, она се помаља у виду подсвесног опредељења Густава Ашенбаха за један тип јунака по коме је целокупан његов опус био препознатљив: „О новоме типу јунака који је овом књижевнику био најмилији, и понављао се код њега у разноврсним индивидуалним појавама, рано је већ писао један разборит анализатор, одредивши га као замисао ’интелектуалне и младићке мушкостии, која мирно сјоји, сшегнувши зубе у гордој сшидљивосшии, док јој мачеви и коиља шролазе кроз шело.”⁷⁵

Посежући за техником псеудоцитатности, односно навођења фиктивне критике — која ће, као што знамо, постати један од кључних по-

⁷⁴ Интересантно је да се у позадини различитих крви које детерминишу Ашенбахову подвојеност крије аутобиографски исказ. Наиме, Ман је своју сличност с Гетеом видео овако: „И ја имам од мајке веселу ћуд, а од оца збиљу, грађански ћечаш, и ешичносш месшо уметничкош ешкурешсшва! И ја сам немачки биргнер, понесен биргнерском љубављу за ред и рад. И ја волим мирни, напорни, органски начин књижевног рада место генијалног стварања; и ја волим ’трајне односе’, оно што је правилно и трајно у животу, оно што је од Бога дато, као фамилија и поредак (...) И ја волим етику здравог занатлијског мајсторства (...)” (Перо Слијепчевић, *нав. д.*, 160). Аутобиографским податком може се сматрати и то што је Ашенбах аутор „јасне и моћне прозне епопеје о животу Фридриха Пруског”, пошто Ман такође има дело посвећено том владару: *Friedrich und die grosse Koalition* (1915). Она је, додуше, настала две-три године после *Смрши у Венецији*, али је Ман у време писања тог романа морао имати идеју или нацрт за њу. У Мановој склоности „здравом занатлијском мајсторству” такође није тешко препознати тип уметничког стварања Густава Ашенбаха. На крају, Ман је Ашенбаху близак и по начину рада: „Ман формулише свој песнички рад као самоодрицање, *Entsagung*, то јест као одрицање од фантазирања у бескрај, од слатког предавања низ воду чула и осећања, као унутарњи запт и дужност према себи” (Перо Слијепчевић, *нав. д.*, 161) (подвукао аутор П. С.).

⁷⁵ Томас Ман, *нав. д.*, 17.

ступака (пост)модерне литературе — Томас Ман је, у ствари, дао један двостепен — метапоетски исказ: „интелектуална и младићка мушкост, која мирно стоји, стегнувши зубе у гордој стидљивости, док јој мачеви и копља пролазе кроз тело” односи се на јунаке Ашенбахових књижевних остварења, али и на самог Ашенбаха — јунака Мановог романа: кроз Ашенбахово тело пролазе „мачеви и копља”, док он држи позу смирености и задовољства.

Ауторски текст који следи за овим псеудоцитатом сличног је значења, само што се њиме још и дају смернице будућих дешавања и Ашенбахове еволуције: „Ко је погледао у овај испричани свет, видео је: *елегантно владање собом, које до последњеј часка скрива пред очима светића унутрашњу подривеност, биолошко опадање; жутију ружноћу, чулно ускраћену, која је способна да свој димљив жар распали до чистој пламени, чак да се вине до владарства у царству лејоше.*”⁷⁶

У Мановом опису Ашенбахових јунака такође препознајемо самог Ашенбаха који „елегантно влада собом”, скривајући „унутрашњу подривеност и биолошко опадање”, али наслућујемо и распламсавање „димљивог жара” и уздизање ка „царству лепоте”.

Друга — диониска, страсна, „распламсала” — Ашенбахова природа не захвата, међутим, само његову подсвест, већ се јавља и у виду салијеријевске свести о високој сопственој вештини и техници, али и о недостатку игривог и ирационалног елемента који би дело учинили генијалним: „Но, док ју је нација поштовала, њега самога није радовала; чинило му се да његовом делу *недостигају ознаке ваљано разигране ћуди*, производи радости, које више радују примаоце но икоја унутрашња садржина или значајна одлика.”⁷⁷

Овај други сегмент Ашенбахове људске и уметничке природе, који је, како смо видели, тињао негде у позадини и обележио пишчев однос према сопственом делу, почеће полако да се ослобађа. Диониска страст и импулсивност пробиће опну уздржаности и самоконтроле и пре него што Ашенбах угледа Тађа. Њу можемо идентификовати већ у самој жељи знаменитог писца да отпутује из Минхена у коме годинама живи и који нерадо напушта („само као здравствену меру”), а нарочито у чињеници да је ту жељу директно испровоцирао непознати риђ човек кога Ашенбах сматра „странцем и дошљаком”, смелог, чак дивљег става, чије су усне „одвећ кратке, биле издигнуте над зубима, а ови, откривени до десни, белели су се међу уснама, дуги и искежени”. Агресиван и готово анималан изглед незнанца подстакао је у Ашенбаху „немир који тражи и лута, неку младалачку жедну чежњу за даљином, осећање неко, тако живо и ново, или бар *одавно занемарено и заборављено*”. Чежња која се „појавила као напад, појачана до страсти, и чак до чулне обмане” била је, у ствари, „нагон да се удаљи од дела, од свакидашње позорнице једне *круше, хладне и страсне службе*”.

Та „одвећ *разуздана и несрећена*” жеља довела је и до привиђења у коме се појавио „предео, мочваран крај у тропима, под небом пуним гу-

⁷⁶ Исто.

⁷⁷ Исто, 11.

стих испарења, влажан, бујан, и чудовишно огroman, као неку *ипрасвети-ску дивљину* са острвима, млакама и речним рукавцима пуним глиба, — видео је како се, из недогледног сплета бујних папрати, из долина покривених биљем преобилним и набубрелим и чудновато процвалим, уздижу, ту и тамо, власаста стабла палми”. Даље у опису халуцинантног пејзажа јављају се устајале воде зеленкастих прелива, птице чудног изгледа, бамбус, трска и тигар који вреба. Јасно је да се призива егзотичан предео у коме се лако препознају дивљине далеке, тропске Азије. Овим се у роман уводи географски простор са кога ће индијска колера кренути према Европи и у Венецији стићи Ашенбаха. Предео који се Ашенбаху привидео после сусрета с непознатим човеком аналоган је оном који се јавља на крају књиге у вези с путем којим је фатална зараза дошла до Венеције: „Има већ више година откако је индијска колера показала појачану наклоност да се шири и да обилази једну земљу за другом. Помор је настао из *шојлих блаишишја делше Ганга*, дигао се из *мефијског даха* оног *бујно-неујошребљивог ипрасвети* острва којег се клоне људи, а *шигар вреба* у његовом *бамбусову* шиппражју, па је отуда без престанка и необично жестоко беснео по целом Хиндустану, на истоку је прешао у Кину, на западу у Авганистан, и идући трагом караванског саобраћаја, проширио свој ужас до Астрахана, и чак до саме Москве.”⁷⁸

Овај пејзаж, међутим, не функционише само као композициони и ритмички елеменат у нарацији којим се прави нека врста оквира у роману. Њиме се указује и на карактер „одавно занемареног и заборављеног” дела Ашенбахове природе — на дивљи, диониски део који се у почетку јавља у виду подсвесног (халуцинација, привиђење), али се до краја дела осамостаљује и избија у сферу свесног. Дионисов култ је, уосталом, и дошао у Хеладу из Азије, мада, по свој прилици, из њеног западнијег дела.⁷⁹

На латентни, диониски порив Густава Ашенбаха, коме одговара склоност к аморфности и безмерју, указују и разлози његове љубави према мору: „Волео је море из дубоких повода: као уметник који је жељан одмора јер ради напорно, који жури да се спасе и склони од захтева пуног многоличја појава на груди једноставног, огромног; од *зобрањене*, његовом задатку *ишоивне*, и баш зато *заводљиве склоности ка неразлученом, неумереном, вечном, ка ничему*. Одмарати се у савршеном (...) а *није ли нишја један облик савршенога?*”⁸⁰

Ништа и све, неразлучено и уобличено, распусност и строгост подједнако су, дакле, савршени и потребни. Ово филозофско (и митолошко) уопштавање, које се у крајњим консеквецама односи на смрт и живот, присутно је и на другим местима у делу и повремено коинцидира са два облицима друштвене стварности — ритуалним, светим и свакодневним, профаним.⁸¹ У појединим случајевима на ту, иначе комплексну

⁷⁸ *Исто*, 94.

⁷⁹ Роберт Гревс, *нав. д.*, 97.

⁸⁰ Томас Ман, 45.

⁸¹ Изгледа да је ово била једна од опсесивних тема у Мановом стваралаштву и суштина његовог погледа на свет — можда срећније и директније формулисана у роману *Јо-*

опозицију наслојени су и неки етички аспекти — неопходност и добра и зла или дисциплине и самовоље: „Али морална одлучност, с ону страну знања, с ону страну разорног и спречавајућег сазнања, — не значи ли опет и она упрошћавање, *враћање светиа и душе првобитној простоти*, па према томе и *снажење способности за зло, за оно што је забрањено и морално немогуће? А сам облик, нема ли он два лика? Није ли он у исти мах и моралан и неморалан, — моралан, уколико је резултат и израз дисциплине, неморалан пак, и чак противан моралу, уколико, по својој природи, садржи у себи равнодушност према моралу, и чак битно тежи да савије моралност под своје гордо и неограничено жезло?*”⁸²

Морална одлучност, дакле, „снажи способност за зло”. Психологија и психоанализа овде би свакако нашле место: подјармљивање чувстава и покораване моралним узусима доводи у једном моменту до ескалације и ерупције страсти, ма колико се тиме кршиле норме заједнице. Највише што се у вези с тим може учинити јесте да се те ерупције укроте тако што се одређује време (светковина, празник) и бар неки оквири њиховог дешавања. А то се ритуалом управо чини.

Код Ашенбаха ће до коначног препуштања нагону и одбацивања елементарних норми понашања доћи такође у једној (псеудо)ритуалној ситуацији. Наиме, последње стеге и механизми самоконтроле попустиће након сна који је нека врста реконструкције и евокације баханалијских, односно дионисијских оргија: „Владала је ноћ а чула му послушних; ближила се бука, галама, помешан жагор сваке врсте: звука, трештање, и мукла грмљавина, реско клицање уз то и неки одређени урлик у коме се развучио глас ’у’,⁸³ — а у сва се увлачила, јасније од свега, и са ужасном слашћу је звучала песма фруле,⁸⁴ безбожно истрајна и пуна дубоког гукања, и бестидно очаравала утробу. Но, он је знао реч, тамну али која казује оно што долази: ’Туђински бог!’ (...) Жене, запињући о предуге крзнене одеће које су им висиле о пасу, тресле су добоше са прапорцима, извраћајући главе наузнак и стењући, витлале су прштаве запаљене луче и голе мачеве, по средини су држале тело палацаве змије, или су вичући носиле у обема рукама своје дојке. Мушкарци, са роговима на челу, опасани крзном и рутаве коже, савијали су вратове и дизали мишице и бутине, ударали бесно у тучане котлове и таламбасе, док су глатки дечаци боли јарце увенчаним прутовима, хватали се за њихове рогове, и пуштали кличући да их вуку својим скоковима.”⁸⁵

сиф и његова браћа: „Је ли онда чудо да је у *светковини* увек узавирало оно *људско* и да је у сагласју са обичајима *умело да се издвоји до недовољности*, будући да су се у њој препознавали *животи и смрти*?” (Томас Ман, *Јосиф и његова браћа*, превео Тома Бекић, Матица српска, Нови Сад 1990, 54). *Изодаченост* је, дакле, део *људског* и примерена је ритуалу — у коме се испољавају и *животи* и *смрти*.

⁸² Томас Ман, *Смрт у Венецији*, 20.

⁸³ Овај глас је основна „обрада” отегнутог узвика у у дозивању младог Пољака на плажи: „Тађу! Тађу!”

⁸⁴ Фрула је инструмент који се везује за сатире, силене, Пана, дакле пратиоце Диониса. Њена функција је медијацијска, односно она је способна да преведе с „овог” на „онај” свет (в. Лидија Бошковић, *Мишко у делима Борислава Пекића*, Савремена српска проза, број 13, Трстеник 2001, 111—135).

⁸⁵ Томас Ман, *нав. д.*, 98, 99.

Ашенбахова предаја није била без отпора: „Велико је било његово гнушање, велики његов страх, поштена његова воља да штити до краја своје од туђинског, од непријатеља присебног и достојног духа.”⁸⁶

Међутим, како је светковина одмицала и постајала све узаврелија, Ашенбах се све мање буни и полако почиње да се утапа у побеснели чопор: „Опсцени симбол, огроман, од дрвета, би откривен и уздигнут: тада разузданије урликаху лозинку. Пена им излажаше на уста, витлаху се бесно, дражећи једно друго бестидним покретима и разблудним рукама, убадаху једно другоме палце у месо и лизаху крв са удова. Али онај који је сањао био је сада са њима, у њима, *припадао је туђинском богу*. (...) *И његова душа окуси блуд и бес пропадања*.”⁸⁷

Ашенбах, који је славу и признање стекао пишући о *Беднику* и који се, при том, „у тако узорно чистом облику одрекао боемства и мутне дубине, који је отказао симпатију понору и одбацио одбачено”, био је сада „предан без отпора демону”.

И ето нас у једном затвореном, зачараном кругу — Мановом *circulos vitiosus*-у: Бедник је лик Ашенбаховог романа — онај који је пристао на пад и понор, али је Бедник и Ашенбах — који је мислио да се паду и понору може бескрајно, апсолутно и пуритански одолевати! Њега као да стиже освета Диониса због порицања и борбе против диониског у себи и у свету, због одбијања да светкује: „Ашенбах *није волео уживање*. Кад год и где год је ваљало *свештовати, предавати се одмору, проводити дане у наслади*, ускоро је он — а нарочито се тако збивало у млађим годинама — *са немиром и одвратношћу* пожелело да се врати високој трудби, светој и трезвеној служби своје свакидашњице.”⁸⁸

Одбијање светковања и одмора у митском и обичајном коду, који је у роману активирао, адекватно је великом сагрешењу — као, на пример, рад у недељу или неслављење славе, Божића или Васкрса, па је освета „силе” на коју „хули” Ашенбах, очекивана. Као прво, она је Ашенбаха приклонила одмору: „Већ није више будно пазио да не протече време одмора које је сам себи одредио; није га чак ни додиривала мисао на повратак. Писао је да му пошаљу обилато новца. (...) и као што је иначе био навикао да свако окрепљење које му пружи сан, храна или природа одмах утроши на неко дело, тако је сада пуштао да се све снажење које му доношаху сунце, доколица и морски ваздух, великодушно-нештедљиво излије у занос и чувство.”⁸⁹

То је отишло дотле да га је „и помисао на повратак, на присебност, трезвеност, трудбу и високу уметност испунила толиким гнушањем да му се лице искривило као да му се физички стужило”.⁹⁰

Он одбацује уметност и врлину зарад хаоса: „Шта му је нежна срећа о којој је малопре сањао једнога тренутка, према овим очекивањима? Шта му још значи уметност и врлина према ономе што пружа хаос?”⁹¹

⁸⁶ *Исто*, 100.

⁸⁷ *Исто*.

⁸⁸ *Исто*, 61.

⁸⁹ *Исто*, 70.

⁹⁰ *Исто*, 97.

⁹¹ *Исто*, 98.

А онда, да би се до краја и у пуној мери показала моћ диониског, Ашенбах је асимилиран и инициран у култ: он (у сну) прождире вруће, откинуте комаде животиње коју прилажу богу на жртву — чиме се „причешћује”, постаје „чест”,⁹² односно „део” у „туђинском” богу, заједно са свим осталим учесницима ритуала. На крају његов *хибрис* и *тхеомахија* се, као у античким трагедијама, кажњавају лудилом и смрћу!

Посезање за сном као начином да се Ашенбах иницира у диониски култ јесте луцидно Маново решење да Ашенбахово девијантно, ексцитирано понашање повеже с баханалијама и Дионисом, јер — ритуали у том првобитном облику данас не постоје, бар не у цивилизацији којој јунак романа припада. Могућа је била, дакле, само једна оваква извитоперена, „псеудовеза” којом се изворни контекст обављања ритуала не успоставља — сан је искључиво домен личног доживљаја појединца и нема колективности, која је први услов обреда.⁹³ Уз то, не успостављају се ни његове изворне функције — не смирују се тензије унутар друштва и не успоставља се комуникација човека с природом — све остаје само на личном, первертираном нагону.

Наравно, ово је само једна од равни романа, која се може и овако изоловано посматрати. Међутим, мора се имати у виду да њеним уклапањем у комплексну структуру текста и преклапањем с другим значењским слојевима Ашенбахова девијација губи на одбојности и постаје готово прихватљива, јер се смешта у филозофски (естетски) контекст и модификује се у опчињеност уметника савршеним складом и обликом — у фасцинацију уметника лепим.

8.

Ман се, као што смо видели, доследно држи митских значења, али се и вешто поиграва с њима уклапајући их у (псеудо)филозофску⁹⁴ теорију о лепом — јасно је да се на уму има Платонов дијалог *Федар или О*

⁹² Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, knjiga prva (A—J), Zagreb 1971, 313. Породица речи етимолошки везаних за чест: чесница, чесник, учесник, учешће, причест... Нарочито је интересантно да *причест* има лексичке паралеле у грчком — χοινωνία, односно латинском језику — *communio, communicare*, у старом језику „диониство”. Скок сматра да је лексема *причест* преведеница грчких и латинских оригинала. Нама се, међутим, чини могућим да је она аутохтона, с обзиром на то да има покриће и у српским традиционалним представама — конкретно, божићна *чесница* је хлебна жртва, коју чланови заједнице комадају и једу, постајући на тај начин удеоници, односно *учесници* у богу коме жртвују. Православна хостија је истог значења: појести део хлеба, који је светом тајном претворен у тело Христово, значи постати удеоник, тј. *учесник* у Христу.

⁹³ Као илустрација за чињеницу да је колективност неопходан елемент у извођењу обреда може се навести нама ближа православна обредна пракса: литургија се може служити једино ако је у цркви двоје људи, који онда симболизују заједницу — сâм свештеник то не може да чини.

⁹⁴ Ман, заправо, симулира навођење Платонових речи у свом делу. Апострофирањем Федра он директно асоцира на дијалог *Федар*, у коме се расправља о лепом, али наведене речи нису цитат. Оне само подсећају на Платонов дискурс и активирају у читаоцу филозофску проблематику Платоновог дела.

лейоџи. На ово Платоново дело читаоца упућује прво Ашенбах присећајући се почетка античког текста у коме Сократ и Федар леже под платанима и разговарају: „Тако ми Хере: баш је лепо место за одмарање! Та ова је платана и веома широких грана и висока, па како је прелепа висина конопљике која се најраскошније расцветала да цео крај испуни најслађим мирисом; а под платаном опет умилно извири извор веома студене воде, тако да се ногом може осетити. По сликама и заветним поклонима чини се да је то свештено место, посвећено неким Нимфама и Ахелоју. Па онда, молим те, како овде ветрић љупко ћарлија, како је пријатан и пун мириса. И својим летњим шумором звонко прихвата хорску песму зрикаваца. Али од свега је најумилнија трава, која је на благу пристранку бујно израсла, тако да можеш, кад легнеш, главу наслонити као на меко узглавље. Тако си се показао као одличан водић странаца, драги мој Федре” (*Федар*, 115).⁹⁵

Овај фрагмент Платоновог дијалога Ман је само стилски прерадио, задржавајући при том све кључне мотиве — платане, извор, мирисе, зрикавце, нимфе и Ахелоја и, за нашу причу најбитније, исте сабеседнике: „Била је то древна платана недалеко од градских зидина Атине, — оно свето-осенчено место, испуњено мирисом процвалог стабла чедности, окићено побожним дарима у част нимфа и Ахелоја. Потпуно бистар, сливао се поток преко углачаних шљунака у подножју широко разгранатог дрвета; попци су гудили. А на бусењу које се спуштало у благом нагибу, тако да се при лежању глава могла држати високо, почивала су двојица, скривена ту од дневне жеге: један старији а други млађи, један ружан а други леп, мудрац крај милокрвнога. И уз љубазности и духовно привлачне шале поучавао је Сократ Федре о чежњи и врлини” (Ман, 66).

Други сигнал који нас упућује на *Федра* јесте његова тематска подударност с Мановим романом. Наиме, и у једном и у другом делу тема која наткриљује све остале слојеве текста јесте љубав мушкарца према дечаку. У оба случаја проблем хомосексуалне привлачности уклопљен је у шири теоријски и естетски комплекс, с тим што се у Платоновом делу он више филозофски промишља него што се конкретизује у фабули, док је код Мана обрнут случај. Ово последње мимоилажење последица је, пре свега, природе двају текстова — код Платона је у питању филозофска расправа, дијалог, где доминира проблемска, рефлексивна раван, а код Мана је реч о фиктивној прози, с очекиваним акцентом на догађању.

То, међутим, не значи да код Платона нема фабуларних детаља који би се дали упоредити с појединим моментима из *Смрти у Венецији*. Рецимо, и у једном и у другом делу дешава се да се старац занесе младим — код Мана Ашенбах дечаком Тађом, а код Платона Сократ младим Федром: „Божанствена, у ствари, драги мој пријатељу; ја сам се са-

⁹⁵ Због велике сличности Мановог текста с Платоновим у заградама ће се наводити аутор и страница књиге када је у питању *Смрт у Венецији*, а дело и страница када су у питању Платонов дијалози. Платон, *Ијон*, *Гозба*, *Федор*, превео, напомене и објашњења написао Милош Н. Ђурић, Култура, Београд 1955, 115.

свим занео! И то ми се догодило због *шебе*, Федре, *док сам у шебе гледао*, јер се мени чинило да те озаривала радост док си читао. Та мислио сам да ти такве ствари боље разумеш него ја, па сам те пратио, а *прайшећи ше заносио сам се* као и ти, *божанствена главо!*” (Федар, 122).

У Сократовом случају нема активне заљубљености и пожуде за Федром, али се у целој његовој беседи инсистира једино на оваквој врсти привлачности, иако је Сократу (Платону) за теоријско промишљање у вези с лепим и Еросом као пример могла послужити и љубав мушкарца према жени. Међутим, и у овом дијалогу, и у *Гозби*, чији је поднаслов *О љубави*, говори се превасходно о хомосексуалности. Платон чак и у концепту реинкарнације и сеобе душа након циклуса од десет хиљада година повољније предиспозиције даје онима који су „поштено филозофирали или филозофски љубили младиће” (Федар, 143).

Сократове реплике се такође крећу у овим оквирима — у њима се описује једино фасцинација мушкарца истим полом и то на начин који ће Ман подражавати у свом роману: „(...) немогуће је да многи не чују и не виде како љубавници прате своје љубљенике, и то сматрају као свој посао” (Федар, 118), или: „Јер старији, дружећи се с млађим, не воли да га оставља ни дању ни ноћу, него се предаје навали неодољивог нагона, који му, додуше, увек ствара задовољство кад љубљеника гледа, слуша, додирује и свима чулима осећа, тако да се с уживањем уз њега приљубљује и њему служи” (Федар, 131).

Можда је најилустративнији пример за такво подражавање следећи цитат: „(...) души је веома непријатно у том необичном стању, и она, не знајући шта би, бесни, и од беснила не може ни ноћу спавати ни дању остајати на месту где је, него из чезнућа трчи местима где мисли да ће видети онога ко блиста лепотом” (Федар, 147).

Лако ћемо у овом последњем наводу препознати детаље из *Смрти у Венецији* — Ашенбахово бесомучно лутање за Тађом: „И тако пометени дуго ништа није ни знао ни хтео, но да без престанка иде за предметом који га је распламтио, да о њему сања кад је далеко, и по обичају оних који воле, да говори нежне речи самој његовој сенци” (Ман, 82), као и његов застрашујући, баханалијски сан. Иако је природа поменутог сна, као што смо раније видели, у вези с митским и психолошким аспектима Мановог романа, подстицај је такође могао доћи и од Платона: „Сваки, дакле, према својој ћуди одабира себи љубав између лепих младића и, као да је он исти онај бог, гради га и кити себи као кип, да га поштује и *орџијама слави*” (Федар, 148).

Интересантно је и то што Платон посеже за два митским мотивима који ће се јавити и у роману Томаса Мана — он, прво, помиње Ганимеда: „(...) тада се извор оне реке, коју је Див, кад је љубио *Ганимеда*, назвао љубавном дражи (...)” (Федар, 152), а онда на посредан начин асоцира и на причу о Нарцису: „Он љуби, дакле, али кога, то не зна; а не разуме ни своје стање, нити га може описати, него као да се од другог заразио очном болешћу, не може рећи како и када; а не зна да у *љубавнику као у огледалу гледа само себе*” (Федар, 152, 153).

На сличну врсту удвајања и пројекције наилазимо и код Мана: „(...) и тога часка се збило да се Тађо насмешио: насмешио се на њега, речито, блиско, умилно и отворено, са уснама које се тек полако у осмејку отвараху. Био је то осмех *Нарциса који се нагиње над водено огледало*, онај дубоки, очарани, привучени *осмех са којим он љуби руке љубима од-севи рођене лејоше*, — један сасвим мало грчевити осмех, грчевит због безнадности своје *шежње да љуби дражесне усне своје сенке*, кокетан, радознао, и нешто мало измучен, *залуђен и зачуђујући*” (Ман, 75).

У *Федру* су се, дакле, стекли митолошки (Ганимед, Нарцис) и (псеудо)историјски мотиви (Сократ) везани за девијантно привлачење мушкараца истим полом, па је отуда и логично што је Ман посегао за Платоновим дијалогом пишући о љубави Ашенбаха према Тађу. Ту је, наравно, и питање Ероса и лепог, али, видећемо, то нису једини разлози за Манову интертекстуалну игру с античким делом.

Вратимо се сада цитату којим је асоцирано на разговор Сократа и Федра под платаном. Након скицирања спољашњих оквира догађања (платан, мириси, извор, зрикази...) Ман у свој роман уводи и тему њиховог разговора и проблеме о којима размишљају: „И уз љубазности и духовно привлачне шале поучавао је Сократ Федра *о чежњи и врлини*. Причао му је о томе како се жарко преплаши човек пун осећања кад му око угледа *симбол вечне лејоше*; говорио му је о пожудама непросвећенога и рђавога који не може да замисли лепоту кад види њену слику, који није способен да осети поштовање; говорио му је о *светој стрази* који обузме племенитог човека кад му се укаже *лице слично божанском, тело савршено*, — како устрепери, како губи свест и једва сме да гледа онамо, како *обожавља лејошу и онога који има лејошу*, и чак би му жртвовао као и статуи кад се не би морао бојати да ће људима изгледати безуман (...)” (Ман, 66, 67).

Ман је, очито, имао на уму фрагмент из *Федра*: „А тек посвећени, који се *многих ствари нагледао љре*, тај, кад опази *богу слично лице које лејошу савршено љриказује*, или кад види коју другу прилику тела, најпре протрне, па га обузме некакав *страх* као онда; па гледа то лице и одаје му *љошћу као богу*; и кад се не би бојао да би изгледао сувише помаман, жртвовао би своме љубимцу као свештеном кипу и богу; а кад га је сагледао, промени се као после оне језе, па га обузме необична врћина и зној” (*Федра*, 146).

Први део овог цитата — онај који се односи на *љосвећеног* који се многих ствари *нагледао љре* и који је способен да *љрејозна лице слично богу* — имплицира Платонову „теорију сећања”, па је неопходно да се кратко осврнемо на њу, тим пре што је она, како ћемо видети, компатибилна (ауто)поетичким ставовима Томаса Мана.

Ова Платонова теорија изложена је у дијалогу *Федон* поводом проблема бесмртности. Платон је у њему доказивао бесмртност душе, између осталог, и полазећи од чињенице да је човек способен да ствари просуђује као више или мање једнаке, више или мање лепе. Да би то могао, он мора да поседује мерила једнакости или лепоте, односно мора имати представу о једнаком и лепом, а та мерила човек има захваљујући томе

што је душа постојала и пре рођења, у неком стању преегзистенције, где је спознала суштине или идеје. Појединачна отеловљења суштаства која опажамо у животу или уметничким делима подсећају нас на претходно опажене суштине, а свако учење и сазнавање појмова само је присећање на преегзистентно знање.⁹⁶ У *Гозби* и *Федру* Платон ће стајати на сличним позицијама, примењеним на проблем лепоте — сва земаљска лепота јесте само сенка истинске лепоте,⁹⁷ коју душа препознаје по сећању и којој тежи преко Ероса.⁹⁸

Слична представа о природи и функцији Ероса односно Амора јавља се и у Мановом роману: „Амор збиља чини оно што раде математичари, који неспособној деци показују *оциљљиве слике чистијих облика*: тако се и бог радо служи обликом и бојом људске младости, *да би нам њредочио духовни свет*, и да би постала *оруђем сећања*, кити је свим одблесцима лепоте, и ми бисмо, гледајући је, подлегали болу и нади” (Ман, 66).

Негде на Платоновом трагу, односно на трагу теорије сећања, јесте и Маново схватање уметности и уметничког стварања. У једном краћем есеју, инкорпорираним у роман, Томас Ман успоставља паралелу између божјег и уметничког делања: „Каква ли је дисциплина, каква прецизност мисли била изражена у овом протегнутом и младалачки савршеном телу! Али *џа сџирођа и чистија воља*, која је у тами делајући успела да истера на светлост ову божанску слику,⁹⁹ — није ли она била *џознаџа и блиска њему, уметнику*? Није ли она *делала и у њему*, кад је, трезвене страсти пун, из мраморне масе језика ослобађао витки *облик који је видео у духу*, и приказивао га људима као пластичну слику и огледало духовне лепоте. (...) и заносећи се усхићењем мислио је да тим погледом схвата саму лепоту, *облик као божју мисао*,¹⁰⁰ *савршенство једно и чистио које живи у ду-*

⁹⁶ Кебет, један од Сократових саговорника из *Федона*, резимира његово учење овако: „А и по оној тврдњи, Сократе, којом си често умео помињати да наше учење није, у ствари, ништа друго него сећање, и по тој тврдњи, ако је истинита, морали смо негде у неко раније доба научити оно чега се сад сећамо. А то не би могло бити ако нам душа није негде већ раније била, пре него је дошла у овај људски лик” (Платон, *Последњи дани Сократови (Одбрана Сократова, Криџон, Федон)*, превео, предговор написао и објашњења и напомене додао Милош Н. Ђурић, Култура, Београд 1959, 88, 89; уп. и *Федар*: поглавље XXIV).

⁹⁷ У *Федону* је такође поменут појам лепог у овом смислу: „(...) ништа друго не чини то лепим него баш присуство онога пралепог или заједништво у оном пралепом, постала та веза овако или онако. (...) оним што је лепо оно што је лепо постаје лепо” (Платон, *Последњи дани Сократови (Одбрана Сократова, Криџон, Федон)*, 133).

⁹⁸ „Одиста је Ерот такав и тако постао; он је, дакле, љубав за лепотом” (*Гозба*, 78).

⁹⁹ „Строга и чиста *воља*, која је у тами делајући успела да истера на светлост ову *божанску слику*” подсећа на демијурга из дијалога *Тимај*, који ствара ствари овог света по моделу форми или идеја одвојених од чулних ствари. Те су идеје, међутим, судећи по овом дијалогу, одвојене и од демијурга, односно Бога творца, који је замишљен, очигледно, „као деловање Ума у космосу”. Обједињујуће (над)начело је идеја доброг или једног (тумачење Фредерика Коплстона: Фредерик Коплстон, *Иџорија филозофије, џом I, Грчка и Рим*, предговор и превод Слободан Жуњић, БИГЗ, Београд 1991, 213—214). Платонов филозофски систем зато се показује погодним да Ман успостави корелацију са својом поетицом: демијург ствара према узору идеја, као и уметник према узору „облика које је видео у духу”. Ни у једном случају не посеже се за врховним, апсолутним принципом, који је по дефиницији неделатан, непроменљив и себи идентичан.

¹⁰⁰ „За новоплатоновце *идеје* су биле *божје мисли*.” Платон се не изражава најјасније о овом питању. Коплстон сматра да би се могло рећи да је он учио да „божански ум на

ху, а овде је постављена људска слика и симбол тог савршенства, и лако и умилно изложена обожавању” (Ман, 65).

Дакле, сила која ствара човека поседује *вољу* познату и уметнику, а уметничко дело је излучени *облик* који је уметник *видео у духу*. Уметник је, значи, способен да „посети” свет *савршених облика*, аналоган Платоновом „царству идеја” или свету трансцедентних суштина, а то му онда омогућава да та *чистија савршенства која живе у духу* преводи у конкретна дела. Он облике које је видео на једном другом егзистенцијалном нивоу артикулише у свету чулног и појавног.

Платон је теорију сећања, као што смо видели, аплицирао на поједине делове дијалога *Федар* да би објаснио привлачење које изазива лепо(та).¹⁰¹ Ман је врло вешто поменуто теорију „позајмио” не из *Федона*, где је јасније артикулисана, већ из *Федра*, што му је омогућило да је искористи на два плана своје приче — на фабуларном, где препознавањем идеје лепог у дечаку Тађу мотивише девијантну љубав Густава Ашенбаха, и на поетичком — где стварање уметничких дела тумачи уобличењем материје по узору на савршенства опажена на вишем егзистенцијалном нивоу.

Сократ и Федар, који воде дијалог, описани су код Мана као старији и млађи, ружан и леп, мудрац и милокрвни. Очигледна је паралела с Ашенбахом и Тађом. Али Федар је прототип за Тађа и по томе што се понаша као психагог: „Јер као што људи пред гладном стоком носе зелену грану или какву храну, па је тако маме и воде, тако ћеш зацело и ти мене, ако ми тако показујеш беседе у књигама, *водићи око целе Ајике и куда год иначе хоћеш*” (*Федар*, 116).

За Сократа Федар чак изричито каже да личи „на некаква странца *кога воде*”. Јасно је да је и Ашенбах странац у Венецији кога Тађо „води” преко мостова, канала и тргова.

Ашенбах, уз то, последњи пут прати Тађа на исти начин као и Сократ Федра — кроз воду, која је у митском кључу, како смо већ видели, граница међу световима. Сократ и Федар иду „уз поток квасећи ноге”, при чему је Федар напред, а Сократ га следи,¹⁰² што је праслика краја романа *Смрти у Венецији* у коме Ашенбах (у машти, халуцинацији) прати Тађа који се шета морским плићакром: „А њему се чинило као да се смеши онај умилни психагог тамо напољу, као да му маше руком; и одвајајући руку од кука, да указује у даљину, да лебди пред њим у безмерност пуну обећања. И као толико пута, *кренуо је да га ираћи*” (Ман, 110).

На крају, можда најважнија паралела између *Федра* и *Смрти у Венецији* јесте мотивација девијантне, хомосексуалне привлачности неземаљ-

неки начин (безвременски, наравно) произилази из Једног, и да тај ум или садржи идеје као мисли, или постоји ’уз’ идеје” (Фредерик Коплстон, *нав. д.*, 226, 228).

¹⁰¹ „(...) А то сазнавање јесте сећање онога што је наша душа некад видела (...) Кад се, наиме, неко, гледајући овдашњу лепоту, сећа праве, па добије крила (...) Јер, као што је речено, свака људска душа по природи својој гледала је оно што јесте, иначе не би дошла у тај облик живота. Али доцније на земљи сећати се горњих ствари није лако свакој” (*Федар*, 144, 145).

¹⁰² Сократ: „Иди, дакле, напред, и у исти мах погледом тражи место где ћемо се-сти.” И поново Сократ: „А ти иди напред!” (*Федар*, 113, 114).

ском, савршеном лепотом. То је лепота коју је душа видела обитавајући у сфери истинског бића, а коју на земљи, захваљујући чулу вида, препознаје у појединим облицима: „А што се тиче лепоте, она је, као што рекосмо, сјала међу оним појавама: кад смо дошли овамо, прихватили смо је посредством нашег најоштријег чула као лепоту која најјаче сја. Вид нам се, наиме, појављује као најоштрије од телесних чула, али се њиме мудрост не види: јер она би нарочиту љубав изазивала у нама кад би нам давала онакву јасну прилику свога бића посредством вида, а исто тако и остало што је достојно љубави. А тако је само лепоти пало у део да је у исти мах и највидљивија и љубави најдостојнија” (*Федар*, 146).

Томас Ман је ову идеју само благо модификовао уклапајући је у ткиво свог романа: „Јер лепота, мој Федре, само она је у исти мах драга и видна: она је, упамти то! једини облик духовнога света који можемо примити чулима, поднети чулима. (...) И тако је за човека који осећа лепота пут ка духу, — само пут, само средство, мали Федре” (Ман, 67).

Идеја о томе да је „лепота пут ка духу” као да је позајмљена из другог Платоновог дијалога — из *Гозбе*: „(...) кад се ко, преко праве љубави према дечацама, успиње од ових ствари на земљи и кад почне да сагледа ону пралепоту, могао би готово доспети до циља” (*Гозба*, 87).

Следећи, дакле, идеју лепоте, или бар мислећи да следи ту идеју, Ашенбах се поводи за Тађом, а Сократ, мада у мањој мери, за Федром.

Наставак Мановог цитата: „А затим је изрекао најфиније лукавство, тај препредени удварач: то, наиме, да је онај који љуби божанскији од љубљенога, јер је у ономе бог, а у овоме није (...)” (Ман, 67) такође је интертекстуално поигравање са Сократовим репликама из *Гозбе*:

„— Дакле, Ероту је потребна лепота и нема је?

— Нужно следује, одговорио је Агатон.

— А шта? Чему је потребна лепота, и што лепоте никако нема, зар мислиш да је то лепо?” (*Гозба*, 72).

Онај коме је потребна лепота и што лепоте никако нема, наравно, јесте Ашенбах. Али то уједно значи да је у њему Ерос, односно бог, па је он „божанскији од љубљенога”. „Најфиније лукавство” препреденог удварача — заиста!¹⁰³

Иако је Сократово занашење Федром мање интензивно и знатно маргиналније него Ашенбахово младим Пољаком, он проблем лепог и ероса посматра у ширим оквирима од Ашенбаха — у оквирима теорије о души и трансцедентном свету идеја. Сократ (Платон) размишља о лепоти и одређује врсте привлачности које она условљава на начин који би могао стајати као мото Мановог романа: „А тек посвећени, који се многих ствари нагледао пре, тај, кад опази *богу слично лице које лепоћу савршено приказује*, или кад види коју другу прилику тела, најпре протрне, па га обузме некакав страх као онда; па гледа то лице и одаје му *пошћу као богу*; и кад се не би бојао да би изгледао сувише помаман, жртвовао би

¹⁰³ Сократове реплике су Платону послужиле у сврхе супротне Ману, односно Ашенбаху — да докаже како Ерос није у рангу осталих богова, јер није себи довољан и иде за лепотом и добрим које сам нема: „Дакле, ако Ероту треба лепоте, а оно што је добро ако је лепо, онда и њему требало и доброте” (*Гозба*, 73).

своме љубимцу као свештеном кипу и богу; а кад га је сагледао, промени се као после оне језе, па га обузме необична врућина и зној” (*Федар*, 146).

Овај и остале наведене делове *Федра* Ман је у неку руку глосирао у свом роману. Скоро сваки од појединачних мотива и елемената Платонових исказа осамосталили су се и развили у сцене или веће нарративне целине *Смрти у Венецији*. Манова намера да се послужи поступком, додуше обрнутог (инверзног) глосирања, где мото који се разрађује долази на крају уместо на почетку текста, постаће очигледнија ако у причу уведемо и псеудоцитат Платоновог дијалога с последњих страница романа.

Ради се, наиме, о симулираном навођењу Платоновог текста, с препознатљивим стилем (дијалог, мада редукован само на једну реплику), актерима (неименовани говорник обраћа се Федру) и проблемима о којима се расправља (лепота, уметност, Ерос): „Јер лепота, Федре, добро то упамти, само је лепота у исти мах божанска и видна, и тако је она пут чулнога, она је, мали Федре, пут уметника ка духу (...)” (Ман, 105, 106).

Јасна је намера да се асоцира на *Федра*, али ако тај Платонов дијалог упоредимо с Мановим текстом, постаје очигледно да су подударности само приближне, па чак и привидне. Ману је *Федар* као подтекст био неопходан из разлога на које смо већ указали. Међутим, његова поетска транспозиција филозофских и литерарних проблема није ишла за пуким пресликавањем Платона. И зато нам је Ман управо овим лажним цитатом скренуо пажњу на сопствену имагинацију и конструкцију заплета у роману. Она се знатно разликује од оне коју бисмо добили уколико бисмо се доследно држали Платона. Цео овај псеудоцитат написан је као идејни и фабуларни сажетак романа *Смрт у Венецији*. Оно што је посебно интересантно јесте чињеница да је Ману пошло за руком да филозофска питања и проблеме, дакле ненаративне елементе који су садржани у псеудоцитату, преведе у фабулу романа, која је по природи нарративна. Тако се, рецимо, став да „песници не могу ићи путем лепоте а да им се не придружи Ерос, и не наметне им се за вођу” (Ман, 106) модификује у причу о „песнику” Ашенбаху који се, поведен лепотом младог Тађа, у њега и заљубљује и кога почиње да прати и следи као свог вођу.

У следећа два цитата такође ћемо лако препознати праситуације за основне нарративне линије у роману: „Узорно држање нашега стила је лаж и глума будале, наша слава и почасни положај је лакрдија, веома је смешно поверење масе према нама, васпитање народа и омладине путем уметности и сувише је смео подвиг”¹⁰⁴ (Ман, 106), или: „А облик и

¹⁰⁴ Већ је раније скренута пажња на подударност романа *Смрт у Венецији* са биографијом Томаса Мана и његовим ставовима о уметности. Овде се то још једном потврђује. Он је, наиме, говорио: „они који су прелистали моје списе сетиће се да сам на живот уметника и песника увек гледао с највећим неповерењем. И заиста, ја никад нећу престати да се чудим части коју друштво указује овој врсти људи. Ја знам шта је песник, јер како околности потврђују, том роду припадам и ја. Песник је, кратко речено, на свим подручјима озбиљне делатности апсолутно неупотребљив, једино на неозбиљност спреман, за др-

безазленост воде заносу и пожуди, Федре, воде племенитога можда ка ужасном скрнављењу осећања које и његова лепа строгост одбацује као инфамно, воде ка понору” (Ман, 107).

Ман је, дакле, посегао за Платоновим дијалогом *Федар* да би лако и препознатљиво скренуо пажњу на естетске и етичке проблеме којима и сâм има намеру да се бави, као и због тога што је у Платоновом филозофском систему препознао паралелу или неку врсту аналогије са сопственим виђењем уметничког стварања. Међутим, *Федар* је Ману послужио само као полазиште, иако се због перманентних упућивања на старији текст чини да га се писац доследно држи. То је, ипак, само варка и Ман је разобличава псеудочитатом с краја књиге. Уз то, план радње који прати кретање уметника за идејом лепоте, којој се онда придружује и Ерос, уклопљен је, како смо видели, у шири социјални, психолошки и митолошки контекст, због чега је роман *Смрт у Венецији* постао далеко сложенији од свог античког предлошка.

*
* *

Смрт у Венецији је, како смо видели, веома сложена текстура заснована на конкретним митовима (о Аполону, Дионису, Еросу, Ганимеду, Нарцису, Хијакинту), митском типу мишљења и организовања нарације (представе о смрти; преношење истог симболичког значења формално различитим причама) и Платоновим дијалозима, *Федру* превасходно.

Ман је Платона вешто изабрао за предлошак свог романа, јер му је то омогућило да, с једне стране асоцира на фабулу, односно на неке ситуације у *Федру*, а с друге стране, да успостави паралелу између сопствене (ауто)поетике и Платонове филозофије (естетике, онтологије). Платонова теорија „сећања” показала се адекватним моделом за Манову концепцију уметничког стварања — концепцију по којој писац „из мраморне масе језика ослобађа витки облик који је видео у духу, и приказује га људима као пластичну слику и огледало духовне лепоте”. Уметник, дакле, „савршенство једно и чисто које живи у духу” преводи у ниже сфере егзистенције, па се аналогично с Платоновим светом трансцедентних облика и њиховим несавршеним одразом на земљи просто намеће. Она је, свакако, мотивисала и Манову интертекстуалну игру.

С друге стране, мит је Ману омогућио да имплицитно представи своја схватања о природи уметника и уметности. Он их је, очигледно,

жаву не само некориштан, већ штавише опасан братац.” Касније је уметника називао и „авантуристом осећања и духа склоног странпутици и понору” (Милош Ђорђевић, *Томас Ман о уметничком стваралаштву*, *Анали Филолошког факултета*, књига VI, Београд 1966, 221). Јасно је да Густав Ашенбах, који ужива поверење нације и просветних власти, а који је, као и сваки уметник, „непоправно и природно управљен према понору”, рефлектује управо наведена мишљења Томаса Мана. Како је и Ман „песник”, иза овога се крије аутобиографски и аутопоетички исказ. Тим пре што је Ман био противник „измишљања” у књижевности и што је сматрао да „дар дар изналажења није дар књижевника”, односно да су се најбољи „најрадије ослањали на стварност”. Идући за том поетском логиком, Ман је, пишући о писцима, полазио од себе самог.

видео у споју „дисциплине и разузданости” — у чему је лако могао препознати архајске принципе аполонског и диониског, интензивно присутне у миту, као и њихову синтезу остварену у најстаријим ауторским делима: грчким трагедијама (што води ка Ничеу).

Смрт у Венецији статус ремек-дела не стиче само вештом и мотивисаном интертекстуалном игром с митом и Платоновим дијалозима — захваљујући којој је уметнички транспонована Манова естетика — већ и сложеним, делом и иноваторским, литерарним, односно поетским поступцима.

Као прво, ту је жанровска неодређеност дела или бар отварање могућности да се проблематизује припадање *Смрти у Венецији* новели или роману. Потом, у делу је истакнут дијалог с текстовима из свеукупне традиције (елиотовски схваћене), односно интертекстуалност — која ће постати доминантан поступак тек у постмодерни. Ман је, дакле, наслутити и антиципирао књижевна догађања у другој половини XX века. Нарочито је интересантна чињеница да Ман посеже за псеудоцитатношћу (симулирани цитати Платонових дијалога) као једним од видова интертекстуалности. При том, овај поступак није само декор и књижевни експеримент, већ је дубоко мотивисан: управо „извитоперењем” Платоновог текста Ман указује на сопствену имагинативност у вођењу радње, асоцирајући и даље на основне идеје дијалогâ узетих за предлошке.

Наравно, када говоримо о уметничком поступку, мора се поменути и вишеструко варирање ликова и мотива, односно сложен систем понављања којим се међу њима успостављају релације и када то кроз фабулу није могуће. Тиме је Ман изградио мрежу књижевних јунака с аналогним функцијама (psihomorphos-a) — мрежу изоморфних ликова сличну миту.

Уз то, поменута псеудоцитатност остварена је поступком инверзног „глосирања”, што ће практиковати само ретки и вешти писци тек знатно после њега (Данило Киш, рецимо, у *Пецчанику*).¹⁰⁵ Код Мана је ово „глосирање” додатно спојено и са заиста ингениозним превођењем ненаративне, дискурзивне (рефлексивне, аподиктичке) структуре у наративну: Ман је (псеудо)филозофске исказе и поставке развио у поједине наративне линије свог романа.

Томас Ман је, дакле, велико знање и ерудицију, песничку вештину и инвенцију уплео у ово прозно ремек-дело. *Смрт у Венецији* управо и плени изузетном комплексношћу, богатством симболичких и значењских равни, сложеним интертекстуалним фоном и, свакако, раскошном имагинацијом.

¹⁰⁵ В. Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша: ка њојтеици Кишове прозе II*, БИГЗ, Београд 1997.

Lidija Bošković

MYTH AND PHAEDRUS AS THE BASES FOR THOMAS MANN'S
DEATH IN VENICE

S u m m a r y

Thomas Mann's novel *Death in Venice* is based on some specific myths (on Apollo, Dionysus, Eros, Ganymede, Narcissus, Hyacinthus), on the mythical type of thinking and organization of narration (ideas about death; transfer of the same symbolic meaning in formally different stories) and on Plato's dialogues, primarily Phaedrus.

Mann artfully chose Plato as a basis for his novel, because this enabled him, on the one hand, to create associations with some situations in *Phaedrus* in the plot, and on the other to establish a parallel between his own (auto)poetics and Plato's philosophy (esthetics, ontology). Plato's theory of „remembering” appeared to be an adequate model for Mann's concept of artistic creation, which certainly further motivated Mann's inter-textual game.

On the other hand, myth enabled Mann to present implicitly his concepts about the nature of artists and art. Obviously, he viewed them within the link between „the discipline and unrestraint” — in which he could easily recognize the archaic principles of the Apollonian and Dionysian qualities, intensively present in myth.

Death in Venice is characterized by complex, partly innovative literary techniques. First, there is a genre indefiniteness, so it is possible to ask the question if *Death in Venice* is a short story or a novel. Then, this work implies a dialogue with the texts from the entire tradition (understood in an Elliot-like sense), that is an intertextuality — which would become the dominant technique only in the post-modern period. It is especially interesting to mention the fact that Mann uses pseudo-quotations (simulated quotations from Plato's dialogues) as one of the aspects of intertextuality. Furthermore, this technique is not only a setting and a literary experiment, but is deeply motivated: precisely by „distorting” Plato's text, Mann indicates his own imaginativeness in developing the plot, still creating associations with the basic ideas from the dialogues used as literary bases. In addition, the mentioned pseudoquotations procedure was realized with the technique of the inverse „glossing”, which would be used significantly later, only by the rare and skillful writers after him (Danilo Kiš in *Peščanik / The Hour-Glass*). In Mann's work, this „glossing” is additionally linked to the really ingenious transformation of the non-narrative, discursive (reflexive, apodictic) structure into a narrative one: Mann developed (pseudo philosophical statements and assumptions into specific narrative lines of his novel.

One should also take into account manifold variations related to the characters and motives, that is a complex system of repetitions which establishes relations between them even when it is not possible to do within the plot itself. Thus Mann built a network of literary heroes with the analogue functions (psychopompos) — a network of isomorphic characters similar to myth.

Therefore, Thomas Mann intertwined great knowledge and erudition, poetic skill and invention into this prose masterpiece. *Death in Venice* precisely captures us by its extraordinary complexity, richness of symbolic and meaningful levels, complex inter-textual overtone and, certainly, by magnificent imagination.

ВИДОВИ КОНФЛИКТА У НАДРЕАЛИЗМУ

Јелена Новаковић

САЖЕТАК: У раду се испитују начини испољавања конфликта у оквиру надреалистичког пројекта, а на основу текстова Андреа Бретона, Марка Ристића и Вана Бора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: конфликт, надреализам, антиномија, стварност, култура, морал, жеља, сан, акција, револуција, Исток, Запад.

Дефинисан у речницима као 'судар опречних снага, тежњи, појава, оштро супротстављање, сукоб',¹ као 'сусрет супротних елемената, осећања, који се супротстављају',² или у филозофском смислу као 'сукоб, спор, борба супротних идеја или моралних начела',³ као 'однос између две снаге или два начела чије примене изискују противречне одлуке у истом предмету',⁴ конфликт, коме у српском језику одговара реч *сукоб*, заузима важно место у западној цивилизацији, где представља конститутивни и формативни елемент личности, историје и мисли,⁵ где је, дакле, не само присутан него је на одређени начин вреднован и налази се у основи многих културних феномена⁶ и психичких појава које је открио Фројд. Фројд је овај појам и увео у психијатријску употребу где се он одређује, како читамо у *Енциклопедији психијатрије*, као „постојање две противречне тежње код једне исте особе”. Те тежње могу бити друштвенокултурне или моралне природе (улога идеала и над-ја, с једне стране, и емоционалних и нагонских захтева, с друге), а конфликт произлази из неког свесног или мање свесног осећања принуде и појављује се као „примордијални чинилац настанка неуротичних симптома” кроз које се

¹ *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, Институт за српскохрватски језик, Београд 1978.

² Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1970.

³ *Филозофски рјечник*, редакцији Владимира Филиповића, Накладни завод Матице хрватске, Загреб 1989.

⁴ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Paris 1960.

⁵ За разлику, на пример, од кинеске цивилизације у којој се конфликт више посматра као „место нереди, прилика у којој се испољавају чиниоци који теже да се супротставе природном току ствари” (в. Ivan P. Kamenarović, *Le conflit. Perceptions chinoise et occidentale*, La nuit surveillée, Paris 2001, 53).

⁶ *Ишо*, 23.

остварује „нека врста компромиса” између његових различитих елемената.⁷

Посебно значење конфликт добија у контексту надреалистичког пројекта, чији је циљ да разреши конфликтну ситуацију у којој се налази западни човек, али се и сâм суочава са својим унутрашњим противречношћима. У надреализму конфликт се посматра у исто време као модалитет „неприхватљиве човекове судбине”⁸ и као средство властитог укидања. „Свет је укрштање конфликта који, у очима сваког иоле обавештеног човека, превазилазе оквир просте политичке или социјалне расправе. Нашем добу веома недостају видовњаци”, читамо у тексту *Револуција пре свега и увек*, који су групно потписали француски и неки београдски надреалисти, а који је објављен у часопису *La Révolution surréaliste*.⁹ „А пре свега, предузмимо основне мере предострожности и поновимо да смо на Западу, то јест да, далеко од тога да присуствујемо и учествујемо, као наши руски другови, у изградњи једног новог света, света чије настајање отвара људској нади неограничено поље [...], ми живимо у отвореном сукобу са непосредним светом који нас окружује, ултрасофицистираним светом, светом који, у било коме виду да га посматрамо, открива, пред слободном мишљу, да је *нема алиби*”, пише Бретон у тексту *Политичка позиција надреализма* (1935).¹⁰

Појединац са својим потребама и својим жељама налази се у двоструком конфликту: у односу на друштво које му намеће свој закон и спутава његове жеље, и унутар сопственог бића у коме се сукобљавају супротне тежње, разум и нагон, „добро” и „зло”. Фројд је показао да је човек нагонско биће, али да се на разне начине судара са препрекама које представљају закони и моралне конвенције, као и његова сопствена свест, и да је приморан да своје нагоне потискује. Како констатује Јунг, у питању је један „морал супротности где добро и зло воде беспопштеду борбу и где зло, ма какво било, мора бити окајано”.¹¹ Из те борбе, која се често појављује као сукоб између тела и душе, произлази низ других конфликта и уопште сви видови људске трагике.¹² „Само по цену патње коју изискују супротне снаге што управљају човеком снажна љубав побеђује”, констатује Бретон у роману *Луда љубав*.¹³ У књизи *Својени судови* (1932) он говори о „непрекидном сукобу који постоји код појединца између теоријске и практичне мисли које су саме по себи недовољне и осуђене да једна другу ограничавају”,¹⁴ а у тексту *Тријумф ђалске уметности* (1954) констатује да, „ако растући конфликт између присталица и противника апстрактне уметности тежи да поприми, у данашње време,

⁷ Антоан Поро, *Енциклопедија психијатрије*, Нолит, Београд 1990.

⁸ André Breton, *Clairement*, Les pas perdus, Gallimard, Paris 1924, 112.

⁹ *La Révolution surréaliste*, 1925/5, 31.

¹⁰ André Breton, *Position politique du surréalisme, Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, 252.

¹¹ Roberto Cacciola, 'La lumière qui brille dans les ténèbres'. Jung, le mal, l'alchimie, Cahiers jungiens de psychanalyse — 88, Пролет, 1997, 94.

¹² Carl-Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, Buchet-Chastel, Paris 1996, 107.

¹³ André Breton, *L'amour fou*, Gallimard, Paris 1937, 144.

¹⁴ André Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Paris 1955, 142.

размере свађе између старих и модерних, с разлогом се може прихватити да он означава кризу која је исто тако значајна и можда на сасвим другачији начин пресудна”.¹⁵

Конфликт о коме говори Бретон има социјални и морални вид: у свету са којим смо у сукобу, каже он, „све интелектуалне вредности [су] извргнуте руглу, све моралне идеје су у расулу, сва добротинства у животу искварена, невидљива”, „новац је све загадио”, а „оно што означава реч отаџбина, или реч правда, или реч дужност постало нам је туђе”.¹⁶ Али он има и егзистенцијални и гносеолошки вид, везује се за отуђеност човека који се сâм одвојио од света намећући му своју владавину¹⁷ и проишља из једног другог конфликта који претходи друштвеном поретку у коме је живела надреалистичка генерација,¹⁸ сукобу између природе и културе о коме говори један од главних теоретичара српског надреализма Ване Бор у текстовима *Увод за метафизику духа* (1930) и *Таленај и култура* (1934). Позивајући се на Фројдову књигу *Нелагодност у култури*, у којој оснивач психоанализе развија идеју да „наша такзвана култура сноси велики део кривице за нашу беду”¹⁹ и представља развитак човека и друштва као потискивање природних нагона, а целокупну културу као облик репресије који ограничава могућност задовољења жеља, Ване Бор констатује да је „потискивањем жеља прекинут [...] спонтани однос човека са спољним светом”,²⁰ што је човека приморало да са светом успостави један вештачки однос који је у функцији догматског морала и у њему изазвало сукоб супротних тежњи. На морални идеал који потискује жељу и отуђује човека надовезује се представа о стварности која узима у обзир само оно што је очигледно и доступно логичком уму, а занемарује све што излази из оквира рационалне перцепције: како констатује Марко Ристић у „антироману” *Без мере* (1928), човек је изневерио „вечни круг чудеса”,²¹ изгубио се „у пустињи конвенција и хипокризије”, „насиља и понижења, камате и наднице”,²² заробио се у „ступцима свакодневног”,²³ у једној „болесној”²⁴ реалности у којој више не налази смисао своме постојању.

Одбацујући песимистичко уверење да је човек „бачен” у свет који му остаје заувек туђ и непријатељски и да је алијенација његова судбина,

¹⁵ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1962, 324.

¹⁶ *Manifestes du surréalisme*, 252.

¹⁷ У *Пролегоменама за трећи манифест надреализма или не* (1942) Бретон супротставља антропоцентризму западног човека један нови мит: „Човек можда није средиште, циљ света. Могли бисмо прихватити да постоје изнад њега, на животињској лествици, бића чије му је понашање исто тако туђе као што његово може бити туђе кукцу или киту”, хипотетична бића „која нам се неодређено јављају у страху или осећању случаја”, а које он назива „великим прозирним бићима” (*Manifestes du surréalisme*, 350).

¹⁸ André Breton, *Limites non-frontières du surréalisme* (1937), La clé des champs, Pauvert, Paris 1967, 20.

¹⁹ Сигмунд Фројд, *Из културе и уметности*, Матица српска, Нови Сад 1979, 290.

²⁰ *Стеван Живадиновић Бор*, приредили З. Гаврић, Р. Матић-Панић и Д. Сретеновић, Музеј савремене уметности, Београд 1990, 55.

²¹ Марко Ристић, *Без мере*, Нолит, Београд 1986, 37.

²² *Истио*, 21.

²³ *Истио*, 38.

²⁴ *Истио*, 37.

надреалисти сматрају да је човек некада живео у складу са природом и да је његова отуђеност последица лаганог опадања његове првобитне способности општења, његовог удаљавања од првобитних начина сазнавања под превлашћу логичког ума који је потиснуо његове ирационалне снаге и одвојио га од природе. Позивајући се на Рембоову формулу да је „прави живот одсутан”, Бретон констатује да смо ми изгубили приступ у живот „због погрешног корака пре много векова”, али да ћемо, „ако тај корак поновимо”, моћи да „обухватимо све што видимо а што је од нас скривено у истој заслепљујућој светлости”.²⁵ Мисао о алијенацији, према његовом мишљењу, везује се за мит о паду и изгубљеном рају, али ослобођена сваке религијске конотације која упућује на непрекидну и често узалудну борбу човека са својом грешном природом. Са тог становишта расцеп од кога потиче двоструки конфликт који раздире човека није непремостив и може се превазићи, а човек може да поврати своје првобитно јединство. Бретон то изричито и каже, замењујући често реч *конфликт* речју *антиномија*, којој даје веома широко значење супротности или противречности, и представљајући положај западног човека као низ антиномија које треба укинути да би се приступило „правом животу”: „Можемо се надати да ћемо само призивањем аутоматизма и ничим другим разрешити, изван економске равни, све антиномије за које, пошто су постојале и пре оног облика друштвеног поретка у коме ми живимо, могу са њим да не ишчезну. Те антиномије захтевају да се потрудимо да их укинемо зато што су болно доживљене, као да и оне подразумевају робовање, али дубље, коначније од робовања времену и што та патња, као и она друга, не сме да затекне човека неспремног. То су антиномије између будног стања и спавања (стварности и сна), разума и лудила, објективног и субјективног, запажања и представе, прошлости и будућности, осећања заједништва и љубави, па чак и живота и смрти.”²⁶

Свакодневном животу, подређеном друштвеним и моралним принудама и антиномијама логичке мисли, супротставља се једно раније стање када је човек живео у складу са спољашњим светом и самим собом, слично детињству које је обасјано „рајском светлошћу безузрочности, бесциљности, неконвенционалности”²⁷ и које нас можда највише приближава „правом животу”²⁸ или првобитном добу човечанства, када човеков поглед „није био искривљен ’начином гледања’ који му је на Западу вековима наметан”,²⁹ изгубљени рај „правога живота” у коме влада жеља, у коме сви сукоби ишчезавају а чију слику надреалисти налазе у примитивној уметности која наговештава „извесно измирење човека са природом и са самим собом”.³⁰ На супротност између „примитивног” и „цивилизованог” човека надовезује се једна друга супротност,

²⁵ Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *Le surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Larousse, Paris 1972, 145.

²⁶ *La clé des champs*, 20.

²⁷ Марко Ристић, *Паж*, Уочи надреализма, Нолит, Београд 1985, 131.

²⁸ *Manifestes du surréalisme*, 56.

²⁹ André Breton, *Main première* (1962), Perspective cavalière, Gallimard, Paris 1970, 221.

³⁰ Henri Béhar, *Maryvonne Barbe et Roland Fournier*, Les pensées d’André Breton, L’Age d’Homme, Lausanne 1988, 68.

супротност између Запада, где су „прекинуте све људске споне осим оних чији је разлог био интерес”,³¹ а који надреалисти сматрају царством отуђености и неаутентичности и чија културна „исквареност” повлачи за собом „немогућност, за онога који говори са извесном строгошћу, да га слуша велики број оних за које говори”,³² и Истока, који у надреалистичком дискурсу има доста широко и неодређено значење и представља израз побуне против човековог положаја у савременом свету,³³ означавајући каткад покушај „руских другова” да изграде „један нови свет”, како то наговештава Бретон,³⁴ или словенску ирационалност отелотворену у Достојевском који се, како запажа Марко Ристић, „борио против заробљавања логиком у најспољашњијем смислу те речи, проповедајући логику сна, тражећи једну дубљу истину иза истине разума”.³⁵

Верујући у могућност да човек пронађе изгубљени рај ако у духу Фројдових, надреализму прилагођених теорија прихвати своје ирационално, Бретон и други надреалисти, како је констатовао Мишел Божур, стварају темеље једне нове космологије у којој ће „антропоцентрична” визија „бити превазиђена у једној аналошкој визији у чијем ће окриљу хуманизована природа и натурализовани човек несметано водити дијалог, у заносној прозирности”.³⁶ Та нова космологија сажета је у неколико нових појмова које они проналазе да би изразили свој покушај, као што је појам *надстварности*. У тексту *Талас снова* Арагон констатује да, уочивши „односно стварног којим неодређено обухвата све што постоји, дух му природно супротставља односно нестварног. А када превазиђе ова два појма, он замишља један општији однос, у коме се ова два односа додирују, а који представља надстварно”.³⁷ Ова констатација налази одјека код Марка Ристића који се на њу изричито позива у *Маргиналијама* (1929),³⁸ али који у више наврата и сâм изражава исту мисао, одбијајући да своје „анториману” *Без мере* потчини своје закључке „плитким уобичајеним разликовањима између стварног и нестварног, као и оним између доброг и злог, између истинитог и неистинитог, између лепог и ружног, између природног и натприродног, између великог и малог”,³⁹

³¹ *La Révolution d'abord et toujours*, La Révolution surréaliste, 1925/5, 31.

³² André Breton, *Légitime défense* (1926), Point du jour, Gallimard, Paris 1970, 44.

³³ „Та реч [...] мора одговарати неком посебном немиру овога времена, његовој најскривенијој нади, неком несвесном предвиђању” (*Point du jour*, 47). „Латинска цивилизација је одслужила своје и ја лично тражим да се одрекнемо њеног спасавања... Истоку, победнички Истоку, ти који имаш само симболичну вредност, располагај мнине, Истоку гнева и бисера! Допусти ми да препознам твоја средства како у куљању неке реченице, како у тајанственом вихору цеза, тако и у наредним Револуцијама” (*истио*, 25). „Исток је свуда. Он представља сукоб метафизике и њених непријатеља, који су и непријатељи слободе и мисли. И у самој Европи, ко може рећи где није Исток? На улици, човек крај кога пролазите носи га у себи: Исток је у његовој свести” (*La Révolution surréaliste*, 1925/5, 31).

³⁴ *Manifestes du surréalisme*, 252.

³⁵ *Уочи надреализма*, 121.

³⁶ Michel Beaujour, *Terreur et rhétorique. Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Bafrethes & Cie. Autour du surréalisme*, Jean-Michel Place, Paris 1999, 120.

³⁷ Louis Aragon, *Une vague de rêves*, Le commerce, 1924/2, 103.

³⁸ *Уочи надреализма*, 165.

³⁹ *Без мере*, 215—216.

и констатујући у своме одговору на питање о сну у анкети *Челусті дијалектике*, објављеној у алманаху *Немогуће*, да је „подједнако реално бити у сну или бити на јави”, да је сан „природни део надреалног”, а да је „надреално” сама „стварност”.⁴⁰

Поларитет између стварности и сна уступа место једном новом поларитету између уобичајене, парцијалне, сведене стварности, подређене законима логике и друштвеним и моралним конвенцијама, и једне целовите стварности или надстварности која обухвата и рационално и ирационално и у којој се све супротности измирују а конфликти укидају. Појам „надстварности” изражава надреалистичку веру у могућност постојања једног света који се лако прилагођава човековим жељама, у коме се препреке између сна и стварности расплињавају, а човек прелази без напора из једне области у другу, једне земље чуда коју надреалисти желе поново да освоје. У првом манифесту (1924) Бретон изражава веру у „будуће разрешење оних двају наизглед тако противречних стања која представљају сан и стварност у некој врсти апсолутне стварности, *надстварности*, ако се тако може рећи”,⁴¹ а у тексту *Надреализам и сликарство* (1928) констатује да је та надстварност „садржана у самој стварности, и није ни изнад ни изван ње”.⁴² Надстварност је део иманентног света и не супротставља се стварности него њеној суженој представи која је своди на извештај број разуму схватљивих чињеница, она представља „праву” стварност, ослобођену окова апстрактне мисли која је своди на област разуму прихватљивих чињеница и проширену и на област ирационалног, стварност откривену у једној новој светлости која показује и њене скривене видове и обестварује уобичајену визију, отварајући пут ка једној новој визији у којој се супротности више не налазе у односу антагонизма него у односу комплементарности. Надстварност није ни одређено место у простору и времену, него, како уочава Ристић у своме одговору на питање о чулима у анкети *Челусті дијалектике*, „не мање стварна од стварности”, појављује се као нека „натчулна област”, тако да оно што омогућава продор у њу „није сводљиво на категорију чула”. У другом манифесту (1930) Бретон говори о „извесној тачки у човековом духу са које живот и смрт, стварно и имагинарно, прошлост и будућност, саопштиво и несаопштиво, узвишено и ниско престају да се опажају као међусобно противречни”, подвлачећи да надреалистичка активност нема другог покретача осим „наде у одређење те тачке” и посматрајући то „одређење” као „уништење бића у једном унутрашњем и слепом сјају, који не би био ни душа леда као ни душа ватре”,⁴³ али у роману *Луда љубав* прецизира да никада није било речи о томе да се у тој тачки „смести” јер би она „тада престала да буде узвишена”, а он би „престао да буде човек”.⁴⁴

⁴⁰ *Немогуће* — *L'impossible*, Београд 1930, 15.

⁴¹ *Исјо*, 27.

⁴² *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965, 46.

⁴³ *Manifestes du surréalisme*, 154.

⁴⁴ *L'Amour fou*, 171.

Разматрајући мисао о „крајњој тачки”, Мишел Каруж говори о њеном езотеријском и религијском пореклу,⁴⁵ а Жилијен Грак у њој открива аналогију са *сатџоријем* у Зену, који представља „неку врсту изненадне илуминације или наглога скока, када се појмови субјекта и објекта поништавају а свака противречност ишчезава”, констатујући да „то *осићварење*, које може да укине супротност између осећања *ја* и постојања чулног света” представља „једину ствар коју вреди тражити”. Оно се креће у правцу „не-вредности акције”, „врлина пасивности, потпуног душевног *ојушијања*, упијања”,⁴⁶ што одговара његовој сопственој визији човека као „људске биљке”, израженој у његовим романима. Није дакле реч о неком „окамењеном” апсолуту који се појављује као угашена звезда, па је довољно само одредити његово место, него о извесној „тачки у духу” која се „никако не може сместити у мистичну раван”⁴⁷ и којој води оно што Бретон, после Жида, назива „расположивошћу”, „лирским” ставом према свету, односно поетска активност која се за Ристића појављује као „саучесништво у стварном и надстварном”⁴⁸ и која није „бежање од живота” него „егзалтирање живота у ономе што је најтајанственије, најнадахнутије, најнатприродније, али што безусловно припада само њему: животу”,⁴⁹ тачки у којој, по речима Бретона, „уметничко стварање, чији је циљ да потврди непријатељство које може подстаћи жељу бића у односу на спољашњи свет, стварно доводи до усклађивања те жеље са спољашњим предметом, а тиме и до измирења са бићем, у извесној мери, самог тог света”.⁵⁰

Али, за разлику од пустоловине Граковог јунака, надреалистичка пустоловина је мање пасивно препуштање снагама ирационалног, а више кретање у коме се сан спаја са делањем, разарање са стварањем, да би довело до „потпуног обнављања наше психичке снаге”.⁵¹ У другом манифесту Бретон каже да би „било бесмислено приписивати надреалистичкој активности само деструктивни, или конструктивни смисао”,⁵² а у *Сјојеним судовима* да ће будући песник „превазићи обесхрабрујућу мисао о неотклоњивом расцепу између акције и сна”.⁵³ Да би се доспело до „крајње тачке” у којој сви конфликти нестају, не треба напуштати стварност, него, према Рембоовој формули, обогаћеној тековинама психоанализе, „изменити живот” афирмацијом ирационалног и, према марксистичкој формули, „преобразити свет” укидањем друштвених препрека које коче човеков слободан развој.

⁴⁵ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris 1950, 33.

⁴⁶ Фотокопија рукописа Граковог одговора на питање Да ли вас занима будизам?, у Bernhild Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Wilhem Fink Verlag, München 1966, 197.

⁴⁷ André Breton, *Entretiens (1913—1952)*, Gallimard, Paris 1969, 153.

⁴⁸ *Без мере*, 216.

⁴⁹ *Уочи надреализма*, 131.

⁵⁰ *Point du jour*, 149.

⁵¹ *Manifestes du surréalisme*, 167—168.

⁵² *Истио*, 14.

⁵³ *Les vases communicants*, 170.

Тај подухват представља истраживање несвесног, помоћу лудила, посматраног као облик одбијања постојеће стварности и као израз побуне против друштва, сна, који може допринети „решавању основних животних питања” откривајући постиснуте жеље,⁵⁴ и аутоматског писања помоћу кога надреалисти настоје да изразе „стварно функционисање мисли”. Али он је и субверзивна активност. „Нека човек, који данас је два преживљава, ту одмери своје изгубљене моћи” и нека се „у општој отуђености одупре својој сопственој отуђености”, каже Бретон.⁵⁵ Надреалистичка побуна која се рађа из незадовољства постојећом стварношћу испољава се кроз жестоки конфликт са свим облицима власти, са свим што спутава човекове жеље, конфликт у коме је Сартр видео начин да се ликвидира Едипов комплекс. У другом манифесту Бретон констатује да се надреализам није плашио „да претвори у своју догму апсолутну побуну, потпуну непокорност, систематску саботажу” и да полаже наду „још само у насиље”.⁵⁶ А у тексту *Револуција пре свега и увек* читамо: „Управо нас одбацивање сваког прихваћеног закона, нада у нове снаге, скривене и кадре да уздрмају историју, да прекину смешно уланчавање чињеница, наводи да скренемо поглед к Азији”.⁵⁷ Смисао који надреалисти дају речи *Истиок* постаје одређенији: та реч означава превратничке и обнављачке снаге. Како запажа Морис Надо, „Исток није само домовина Мудраца, он је за надреалисте и резервоар сирових снага, вечита домовина ’варвара’, великих рушилаца, непријатеља културе, уметности, смешних игрица Западнака. Стални револуционари, наоружани горућом буктињом пожара, они су с трагом Атилине коњице остављали пропаст и смрт, како би могло доћи до новог препорода. Па и сама руска револуција, тајанствена јер је азијатска, престала је у очима Бретона и његових пријатеља да изгледа као ’мутна криза владе’ ”.⁵⁸

Надреалистичка побуна у почетку има облик скандала, инспирисаног Лафкадијевим „безразложним чином”, а нарочито понашањем Жака Вашеа који је ушао на премијеру једног Аполинеровог комада са револвером у руци, говорећи да ће пуцати у публику — и тим чином надахнуо Бретона да у другом манифесту дефинише „најједноставнији надреалистички чин” као излазак на улицу са револвером у руци и насумично пуцање у гомилу,⁵⁹ а можда донекле и Александра Вуча да напише текст *Ако се још једном сејим или начела* (1929) у коме је реч о сличном поступку⁶⁰ — да би се затим претворио у револуционарну акцију која је у знаку марксистичке идеологије и која треба да доведе до промене друштвених структура. „Надреалисти су, упоредо са величањем човекове невиности, веровали да могу да величају смрт и самоубиство”, каже Албер Каму.⁶¹

⁵⁴ *Manifestes du surréalisme*, 20.

⁵⁵ *Perspective cavalière*, 225.

⁵⁶ *Manifestes du surréalisme*, 155.

⁵⁷ *La Révolution surréaliste*, 1925/5, 31.

⁵⁸ Морис Надо, *Историја надреализма*, БИГЗ, Београд 1980, 105.

⁵⁹ *Manifestes du surréalisme*, 155.

⁶⁰ Александар Вучо, *Песме и поеме*, Српска књижевна задруга, Београд 1980, 35.

⁶¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris 1951, 123.

За надреалисте се, дакле, конфликт који мучи западног човека разрешава субверзивним чином који добија обележје скандала, дакле кроз један нови конфликт, према поступку „двоструке негације” којим се последице прве негативности укидају новим негативним деловањем.⁶² Против сукоба они призивају нови сукоб, који добија позитивну вредност и претвара се у конструктивни елемент, у нужну етапу у решавању неких животних питања. Укидање антиномија и измирење супротности коме они теже појављује се као исход једне кризне ситуације која се никада коначно не разрешава. Ако у часопис *La Révolution surréaliste* уносе цитат Лао Цеа: „Вратићу их употреби везаних струна”,⁶³ њихово трагање за јединством ипак остаје у оквирима западњачког менталитета где представља „трагање за могућим путем који ће нам омогућити да се суочимо, да га погледамо у лице, са неизбежним, непобитним, суштинским првобитним расцепом како бисмо били кадри да савладамо бол који он нужно изазива”, док кинеско, на пример, има за циљ „да открије у аналошком складу један начин живота, било да то трагање поприми таоистички облик симболичног места смештеног изнад двојства, места у души које се налази испод могућег сукоба, или конфучијански облик потврде јединства наше свести са светом који је окружује”.⁶⁴ Ако надреалисти верују да ће човек пронаћи изгубљени рај и ступити у једно ново златно доба у коме ће ишчезнути сви конфликти, како спољашњи тако и унутрашњи, они циљ свога подухвата не проналазе у хармонији. Златно доба није за њих удобна равнотежа него непрекидно обнављање животних снага, које каткад поприма марксистичке конотације, а које Бретон назива „расположивошћу” или „слободом”, употребљавајући овај последњи термин у једном крајње динамичном значењу које не искључује појам конфликта („жива сила која повлачи за собом стално напредовање”,⁶⁵ „непрекидно скидање окова”, „величанствени низ корака које је човеку допуштено да начини без окова”).⁶⁶

С друге стране, испоставља се да је надреалистички покушај повезивања сна и делања, психоанализе и марксизма — осуђен на пораз. За Бретона ониричке активности односе на крају превагу над револуционарном акцијом, тако да он остаје, да употребимо Тирионов израз, један од „револуционара без револуције”.⁶⁷ Што се тиче Марка Ристића и других београдских надреалиста, они се, у духу Марксове формуле „преобразити свет”, опредељују за револуционарну акцију која ће довести до промене политичког и друштвеног система, али је њихово ангажовање уједно и крај српског надреалистичког покрета који се утапа у марксистичку идеологију.

215 ⁶² B. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, Paris 1963,

⁶³ *Je les ferai revenir à l'usage des cordes nouées* (*La Révolution surréaliste*, 1925/3, 21).

⁶⁴ I. P. Kamenarović, *Le conflit. Perceptions chinoise et occidentale*, 22.

⁶⁵ *Arcane* 17, 117.

⁶⁶ *Nada*, Gallimard, Paris 1964, 79.

⁶⁷ Cf. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Laffont, Paris 1972.

LES ASPECTS DU CONFLIT DANS LE SURREALISME

R é s u m é

Ce travail examine les aspects du conflit dans le surréalisme en se référant aux textes de ses représentants éminents, tels André Breton, le chef du mouvement surréaliste français, et Marko Ristić et Vane Bor, théoriciens du mouvement surréaliste serbe qui s'est développé à Belgrade parallèlement à celui de Paris.

Dans le surréalisme, qui se confronte lui-même à ses propres contradictions intérieures, le conflit est considéré à la fois comme une modalité de l'„incacceptable condition humaine” et comme un moyen de sa propre abolition. Le point de départ de l'entreprise surréaliste est la constatation que, dans le monde occidental, l'individu, avec ses besoins et ses désirs, se trouve dans un double conflit avec la société qui lui impose sa loi et repousse ses désirs et entre ses propres tendances opposées, la raison et l'instinct, le „bien” et le „mal”. Ce conflit se manifeste par une série d'antinomies que les surréalistes se proposent d'abolir (le conscient — l'inconscient, le réel — l'imaginaire, le désir — la loi, l'amour — la mort, le rêve — l'action) et qui se résolvent dans le concept de „surréalité”. Cette notion, qui englobe la réalité dans sa totalité et qu'ils inventent pour exprimer leur tentative, n'exclut pourtant pas l'idée de conflit car on accède à la „surréalité” par un cheminement où le rêve s'unit à l'action, la destruction à la construction, et par un acte de subversion qui prend la forme de scandale. Contre le conflit les surréalistes invoquent un autre conflit, qui obtient une valeur positive en se transformant en un élément constructif, en une étape nécessaire au règlement de certaines questions vitales.

Cette tentative est cependant condamnée à l'échec. Pour Breton, les activités oniriques l'emportent en fin de compte sur l'action révolutionnaire, tandis que Marko Ristić et les autres surréalistes de Belgrade acceptent l'idéologie marxiste et s'engagent dans une véritable action révolutionnaire qui fait disparaître le mouvement surréaliste serbe.

ГВИДО ТАРТАЉА И ИТАЛИЈАНСКА КЊИЖЕВНОСТ

Желько Бурић

САЖЕТАК: У раду се приказује рад Гвида Тартаља на представљању италијанских писаца југословенској књижевној публици и његово присуство у италијанској књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: преводи, прикази, архивски материјал, антологија, избор, белешке, поема.

Интересовање за италијанску књижевност међу српским и хрватским писцима између два светска рата било је и интензивно и продуктивно. Српски и хрватски писци млађе и средње генерације, жељни књижевног препорода и модернизације, пратили су помно оно што се у италијанској књижевности дешавало уочи, за време и после Првог светског рата, од Д'Анунција, крепусколара и футуриста до читавог низа млађих аутора, будућих великих и значајних имена италијанске књижевности, какви су постали Унгарети, Монтале, Саба и други.

Један од оних који је у послератном периоду — ако не више, а оно благовременије од других — учинио много на обавештавању наше књижевне јавности о збивањима и новинама у италијанској књижевности био је Гвидо Тартаља, књижевник, песник, преводилац, највише познат као аутор књижевних дела за децу.

У периоду између 1920. и 1930. године Гвидо Тартаља је веома активно пратио збивања у новијој италијанској књижевности, за њих је, на известан начин, био везао и сопствену књижевну каријеру. Свакако да при том није без значаја споменути да су таква интересовања представљала и део породичне традиције.

Поред немалог броја разноврсних књижевних прилога, пре свега превода и приказа, и поред оригиналне песничке делатности, о односима Гвида Тартаље према италијанској књижевности можемо судити и на основу једне количине архивског материјала коју смо љубазношћу господина Ива Тартаље добили на увид.

Међу тим материјалом налази се једна антологија италијанске поезије која се појавила 1920. године под насловом *Poeti d'oggi*.¹ Саставили су је Ђовани Папини, писац и мислилац противречних опредељења,

¹ *Poeti d'oggi*, Vallecchi editore, Firenze 1920.

учесник у футуристичком покрету, тачније у његовом фирентинском крилу, и Пјетро Панкрати, књижевни критичар, хтели су да у антологији представе управо своју генерацију и њен књижевни рад. Књига је наишла на велики публицитет, била оспоравана и хваљена, у сваком случају њено излагање представљало је прворазредни књижевни доживљај. Гвиду Тартаљи, који је приказ те књиге објавио у *Критици* 1921. године,² она је, чини нам се, била вишеструко инспиративна; дружећи се с њом, а о том дружењу сведоче многобројне белешке и преводи писани по књизи оловком, упознао је новију италијанску поезију и пожелео да је представи нашој читалачкој публици.

Први пут је то учинио у божићном прилогу *Новоџ листџа* за 1922. годину када је под скупним насловом *Примери из савремене италијанске поезије* објавио преводе неколико песама Винченца Кардарелија, Николе Москарделија, Алда Палацескија, Артура Онофрија, Серђа Корацинија и Кората Говонија, уз основне биографске белешке о њима.³ Занимљиво је да тај прилог Библиографија Лексикографског завода не региструје, што није без значаја, јер је у случајевима већине тих италијанских аутора реч о њиховом апсолутно првом појављивању у нашој штампи. Године 1928. године у *Леттопису Матице српске* Гвидо Тартаља је поновио подухват из *Новоџ листџа* и под насловом *Новија италијанска лирика* објавио још шири избор текстова савремених италијанских песника, уз више података о њима и уз уводни приказ о италијанској поезији новијег времена. Уз имена која су се појавила у *Новом листу* ту су још и Камило Збарбаро, Паоло Буци, Рикардо Бакели и Сибила Алерамо,⁴ једино ова последња ауторка није заступљена у антологији *Poeti d'oggi*. Иначе, у заоставштини коју смо погледали налазе се листови са преводима куцаним писаћом машином за које претпостављамо да их је Гвидо Тартаља хтео уврстити у избор поезије за *Леттопис*. Поређењем припремљеног материјала са објављеним открива се да су из коначне верзије испали преводи песама Ђузепеа Липаринија, Аде Негри, Ђованија Папинија и, што је највећа штета, Ђузепеа Унгаретија. Примерак антологије којим се служио Гвидо Тартаља упечатљиво је и сугестивно сведочанство о његовој преводилачкој и, на неки начин, критичарској делатности.

Неке од аутора присутних у антологији *Poeti d'oggi* Тартаља је представио и у засебним прилозима: Корацинија⁵ па онда и Пучинија⁶ 1922. опет у *Критици*. Можемо овде споменути још неке италијанистичке прилоге Гвида Тартаље: о савременој италијанској прози писао је у два наврата: први пут 1930. године о Масиму Бонтемпелију, творцу такозваног магичног реализма, тачније о преводу Ника Бартуловића његовог романа *Figlio di due madri* (*Син двеју мајки*);⁷ потом 1931, када под на-

² *Poeti d'oggi*, *Kritika*, 2/1921, 11/12, Zagreb 449.

³ *Нови лист* (божићни прилог), 1922.

⁴ *Новија италијанска лирика* (приредио и превео Гвидо Тартаља), *Летопис Матице српске* 102/1928, CCCXVII/2, Нови Сад 244–257.

⁵ *Sergio Corazzini*, *Kritika*, 3/1922, 2, 85–86.

⁶ *Mario Puccini*, *Kritika*, 3/1922, 8/9, 400–401.

⁷ *Масимо Бонтемпели* (*Син двеју мајки*), *Летопис Матице српске* 104/1930, CCCXXV/1–3, 270–272.

словом *Година дана италијанске прозе* даје један живахни пресек прозне продукције у Италији 1930. године; затичемо обиље имена италијанских аутора и оних чије име и данас нешто значи (Бонтемпели, Алваро, Говони) и многих других које је прекрио заборав.⁸

Читање и бављење италијанском модерном поезијом оставило је, по свој прилици, трага и на песничко стваралаштво Гвида Тартаље. Његове књиге поезије објављене двадесетих година, *Зачарани круг*,⁹ затим *Лирика*,¹⁰ за коју је предговор написао Јован Дучић, а посебно *Песма и град*,¹¹ сведоче о његовим песничким тражењима у којима се често заустављао управо пред стиховима песника који се налазе у антологији Папинија и Панкрација. Збирка *Песма и град*, на пример, следи неке италијанске моделе (фрагментаризам италијанске поезије из првих деценија XX века, теме и поступци у којима осећамо присуство, на пример, Палацескија и Софичија). То је најбоље осетио један други добар познавалац италијанске модерне књижевности дадаиста Драган Алексић, који о тој Тарталиној збирци у једној краткој белешци пише између осталог: „Морамо признати да г. Тартаља има још једну ноту, која је модерна и добра, а то је спонтани израз, интуиција форме и спољна синтеза догађања. Могуће песник није ни приметио колико је благотворно дејствовао на њега Алдо Палацески, који је у тој форми израза дао најбоље делове модерне талијанске лирике.”¹²

У заоставштини коју смо споменули налази се и неколико писама, дописница и листова који осветљавају једну интимнију, животнију страну односа Гвида Тартаље према италијанској књижевности; говоре нам о неким књижевним идејама, замислима, покушајима, сновима, на крају крајева, о будућој књижевној каријери.

Најважнији део тог материјала јесу два писма Ђованија Папинија из 1922. године у којима он одговара на молбу Тартаље да се сагласи са објављивањем једне збирке својих прича које би Тартаља одабрао, превео и приредио за штампу. Папинијеве краће текстове Тартаља је преводио још 1921. и 1922. године у *Кријици*¹³ и у *Српском књижевном гласнику*.¹⁴ Писма упућена Тартали конвенционално су љубазна, сагласност се даје, Папини моли да му се по изласку из штампе пошаље примерак књиге. Овако гласе писма:

Pieve S. Stefano (Arezzo) 24. VIII. 1921

Caro Signore, non ho nessuna difficoltà a concederle il diritto di tradurre le mie opere in serbo, tanto più che ho sentito parlar di Lei e mi pare anche di averla conosciuta a Roma nel 1917.

⁸ *Година дана италијанске прозе*, Летопис Матице српске, 105/1931, CCCXVIII/1–2, 99–102.

⁹ *Зачарани круг*, „Вук”, Београд 1924.

¹⁰ *Лирика*, „Вук”, Београд 1924.

¹¹ *Песма и град*, Штампарија и литографија Саве Раденковића и брата, Београд 1923.

¹² Исечак из новина пронађен у заоставштини.

¹³ У броју 9/10 за 1921. и у броју 5/6 за 1921/22.

¹⁴ У броју VI/5 за 1922.

Ma bisogna che Lei si metta d'accordo anche col mio editore (Attilio Vallecchi, 8, via Ricasoli, Firenze) al quale puo' scrivere a nome mio.

L'avverto anche che ho concesso al sig. Ivan Gruden di Lubiana il diritto di tradurre in *sloveno* il mio ultimo libro (*La Storia di Creisto*).

Cordiali ringraziamenti e saluti dal suo G. Papini

Pieve S. Stefano (Arezzo) 22. IX. 1922

Caro Tartaglia, grazie della notizia e dei giornali. Non saprei (e non potrei) ora scrivere una prefazione speciale per il volume — credo che la sua bastera'. La scriverei, forse, per un libro piu' importante.

La prego di darmi anche una copia della traduzione appena sara' uscita — per tutto ottobre saro' quassu' (Pieve S. Stefano, Arezzo) poi a Firenze (10, Via Colletta).

Ha notizie di Cerina? Come sta?? Dov'e'?

Cordiali saluti dal suo G. Papini¹⁵

О том пројекту Гвида Тартаље постоје још нека сведочанства. Међу књигама које је поседовао Тартаља постоји и књига Папинијевих прича *Il Tragico Quotidiano* и *Il Pilota Cieco* и у којој су видно обележене приповетке одабране за превод: на унутрашњој страни задњих корица књиге Тартаља је оловком скицирао насловну страну своје будуће књиге у две верзије: *Машићања и крв* (са назнаком: одабрао и превео Гвидо Тартаља, Београд 1923); у другој верзији све је исто изузев знаке: превео и предговором пропратио Гвидо Тартаља. Постоји и посебан лист на којем је исписан садржај књиге: изабраних 11 приповедака под заједничким насловом *Речи и крв*, док у загради стоји *Машићања и крв*. Овај наслов потиче од једне друге Папинијеве књиге приповедака која се зове управо *Parole e sangue* (Речи и крв). Постоје и листови, руком писани,

¹⁵ Писма из заоставштине коју смо прегледали. У преводу гласе овако:

Драги господине, немам никаквих тешкоћа да Вам уступим право да преводите моја дела на српски, утолико више што сам чуо за Вас, а чини ми се чак и да сам Вас упознао у Риму 1917. године.

Потребно је пак да се договорите и са мојим издавачем (Атилио Валеки, 8, ул. Риказоли, Фиренца) коме можете у моје име писати.

Обавештавам Вас да сам г. Ивану Грудену из Љубљане уступио право за превеоћење моје последње књиге (*La Storia di Cristo*).

Срдачни поздрави и захвалност од вашег Ђ. Папинија

Драги Тартаља, хвала на вестима и на новинама. Не бих умео (и не бих могао) да сада напишем некакав посебан предговор за ту књигу — мислим да ће Ваш бити довољан. Написао бих можда за неку важнију књигу.

Молим Вас да ми примерак превода дате чим изађе — током читавог октобра бићу овде горе (Пјеве С. Стефано, Арцо) потом у Фиренци (ул. Цолета 10)

Имате ли вести о Черини? Како је? Где је?

Срдачни поздрави од вашег Ђ. Папинија

где Тартаља говори о Папинију; вероватно је реч о споменутом предговору за књигу.

Неколико писама и дописница (тачније седам дописница и три писма) упућених Тартаљи током 1922. и 1923. године на адресе у Сплиту, Загребу и Београду из пера су већ споменутог Марија Пучинија, данас мало познатог књижевника, који је, међутим, био увршћен у антологију *Poeti d'oggi*. Средишња тема њихове преписке јесте евентуална помоћ у погледу узајамног представљања италијанској односно југословенској публици. Марио Пучини је настојао да преко Тартаље југословенска књижевна јавност буде упозната са његовим романима. Већ смо споменули Тартаљино представљање Пучинија у загребачкој *Критици*; Пучинијев текст против Д'Анунција објављен је уз помоћ и у преводу Тартаље 1923. године у београдском часопису *Будућност*.¹⁶ Карактеристична је с тим у вези једна Пучинијева реченица са једне дописнице у којој говори о штети коју је Д'Анунцио нанео југословенским народима и наставља: „ја се слажем са Прецолинијем и верујем, попут Мацинија, у братску сарадњу Италијана и Словена”. Реченица која илуструје један веома важан историјско-политички тренутак везан, с једне стране, за приврженост идеји југословенства Гвида Тартаље и, с друге стране, за прихватање, сасвим атипично, те нове политичке творевине од стране интелектуалних кругова око Ђузепеа Прецолинија, у оно доба веома утицајног интелектуалца, оснивача, између осталог, и значајног часописа *La Voce*. Ево текста споменуте дописнице у целини:

Egregio amico,

a quest'ora Ella sara' anche in possesso, credo, del mio ultimo volume di racconti (il 1. e il 3. mi sembrano assai degni). Speravo di poterle mandare la rivista *Aperusen* coi suoi versi, ma ancora non si e' pubblicato il n. di agosto-settembre. Appena uscito, mi faro' un onere d'inviar alcune copie. Sono intanto assai lieto che le sia piaciuta la mia filippica antidannunziana, la quale ha infatti avuto all'estero molto successo (e anche in Italia). Se lei la tradurra', sara' letta con piacere, credo, in Jugoslavia che' la montatura D'Annunzio ha dato fastidio e ne da a tutti, ma al popolo Jugoslavo piu' che mai (io sono con Prezzolini: e credo mazzinianamente a una collaborazione fraterna tra italiani e slavi). Mi scriva di Lei e del suo lavoro; e creda alla mia buona amicizia.

Suo aff. Mario Puccini

P.S. mi pare di averLe mandato due copie dell'opuscolo antidannunziano. Se una Le e' di troppo e puo' rimandarmela, mi fara piacere. Grazie¹⁷

¹⁶ М. Пучини, *За што смо проишванунзианци. Преслишавање савести једног човека из нове генерације*, превео Гвидо Тартаља, „Будућност”, III/2, 90–96, 3, Београд 1923, 139–143.

¹⁷ Из заоставштине; текст у преводу гласи овако:

Поштовани пријатељу,

сада сте већ вероватно добили моју последњу књигу прича (прва и трећа ми делују прилично достојне пажње). Надао сам се да ћу Вам моћи послати часопис *Аперусен* са Вашим стиховима, али још није објављен број август-септембар. Чим изађе, постараћу се да Вам буде послато неколико примерака. Веома се, иначе, радујем што вам се свидела моја фи-

Што се тиче узвратног представљања књижевног рада Гвида Тартаље италијанској публици, у Пучинијевим писмима у више наврата спомиње се објављивање песама и пропратног текста о Тартаљи најпре у угледном часопису *Nuova Antologia* (што је пропало), а онда у локалном часопису из Фолиња (Foligno) који је најпре излазио под именом *Aperusen* (1922), да би потом променио име у *Il Concilio* (1923). На једној од дописница читамо да ће Тартаљине песме бити објављене у броју за октобар 1922. године. Успели смо да дођемо до примерка споменутог часописа *Aperusen*¹⁸ и овде у целини објављујемо прилог посвећен Гвиду Тартаљи; утолико пре што се из заоставштине коју смо прегледали не види да ли је сам Тартаља икада добио примерак тог броја *Aperusen*-а. Прилог је објављен у рубрици *Letterature straniere* и састоји се од четири песме Гвида Тартаље (*Инџима, Догађај, Пролеће, Близанци*), које је по свој прилици он сâм превео на италијански, и од пропратне белешке коју је потписао Марио Пучини:

Letterature straniere

I.
Intima

Il mio sogno di stanotte era ingenuo e romantico.
Ho sognato un fiore grande e bianco,
lo colsi in qualche luogo dalla terra umida
ed in sogno sono passato presso il cancello della cara
e ho lasciato il fiore sulla finestra
che odori o che muoia, Dio lo sa.
Cara, quando ti svegliasti questa mattina, all'alba
dimmi: col primo sole dalla finestra ti si effuse
l'odore del fiore del mio sogno?

II.
L'avvenimento

Mi tormenta il pensiero se io non sia stato, nell'infanzia, un sonnambulo.
Poiché' tutti quegli avvenimenti piccoli, che ricordo, a tratti, ad intervalli
come scie di lapislazzuli sul ciclo vespertino
e che rinascono di tempo in tempo
come spente visioni notturne, col guardare il mondo dall'altezza d'oltre i tet-
ti con luna

липка против Д'Анунција која је и у иностранству имала успеха (као и у Италији). Ако је преведете, мислим да ће бити радо читана у Југославији зато што Д'Анунцијева подвала смета свима а југословенском народу поготово (ја се слажем са Прецолинијем и верујем, попут Мацинија, у братску сарадњу Италијана и Словена). Пишите ми о себи и о свом раду и верујте у моје искрено пријатељство.

Срдачно ваш Марио Пучини

П. С. Чини ми се да сам Вам послао два примерка књижице о Д'Анунцију. Ако вам један не треба и ако ми га можете послати, биће ми драго. Хвала

¹⁸ Захваљујући колегиници Персиди Лазаревић са Универзитета у Пескари.

piena tra larghi rami di noce
 li' dietro cancelli silenziosi
 ed i quali significano pure una vita intera e totale
 ...un fanciullo va nella notte e fissa la luna
 e stende le mani inconscio verso prati lontani...
 io credo che fossero stati e che non sono sogni,
 Eppure spesso sento
 con rinascimento disperato, che la traccia loro impallidisce, impallidisce
 sempre piu'.

E qualche volta, cosi', solo durante la pioggia estiva del pomeriggio
 mi viene da piangere la coscienza mia stanca, che lamenta
 e che viaggia per sentieri abbandonati
 e che rode se stessa, follemente
 la quale soffre come puerpera nelle doglie del parto
 e tutto causa uno scialbo pensiero di avvenimento il quale soltanto forse avvenne
 e forse no, ed il quale, anche se avvenne, non si ripetera'
 a dispetto della carne giovanile e dell'inquietudine dello spirito che soltanto
 sogna la
 ribellione.
 dell'avvenimento che il tempo ha ingoiato fatalmente, e che non si ripetera'
 mai piu'.

III. Primavera

E' caduto un uomo dal terzo piano:
 un muratore della Slavonia, con maniche rimboccate, dall'alta costruzione al
 sole
 mentre l'odore di lilla' s'effondeva per l'aere primaverile.
 Lo videro iersera in un'osteria, alla periferia, dinanzi un bicchiere di vino —
 gli occhi lacrimanti gli lucicavano sotto la lampada.
 Ed una ragazzina portando Grieg sotto il braccio
 passando per la via fatale cantava sottovoce
 un'argentea aria primaverile, nel mattino d'aprile.

IV. Gemelli

Deve essere maestoso anche quello che non fu creato
 nelle sette prime epoche di creazione, ne' poi.
 Il cervello mi hanno tormentato i racconti di visioni gigantesche
 che si intralciano con musica negra nello spazio
 e circolano nell'aere mio impossibile di fantasie
 trafiggendo il cielo gelato nel petto dell'Orsa maggiore
 nel giorno della Purificazione
 e che portano nei fianchi fiamme d'altri mondi
 come segni miracolosi ed amuleti.

.....
 Ha sognato qualcuno stanotte la propria morte? il proprio morire?
 Lo sento: egli deve avere fratellanza spirituale con me

che questa notte sognai la stessa cosa.
 Chi sa se ha quando, in sogno, prima,
 forse nell'infanzia veduto la sua trasformazione
 in stella lontana?
 Questo dev'essere un viandante, mio compagno spirituale,
 il quale crede nella realta' dell'impossibile
 e nella realta' di cio' che non esiste
 nel monco senso umano per lo spazio ed il tempo.
 Egli, lo presento, morira' con me nello stesso istante
 e con me s'innalzerà oltre le nuvole e salira' sui Gemelli
 per disegnare col tremolio del suo splendore sopra mari e laghi
 nuove e mirabili forme magiche, prima immaginate
 a gioai dei viandanti venturi

Guido Tartaglia

Guido Tartaglia e' un poeta di Spalato, jugoslavo. C'e', nella sua poesia, il candore e talvolta l'imprecisione della poesia popolare: soprattutto di un popolo giovane ancora in atto di crescita. Ma c'e' anche, cosi' nella tecnica, come nel pensiero di Guido Tartaglia, un artista consumato: che s'e' giovato, e sapientemente, di tutte le esperienze modernissime perche' il suo nobile animo e la sua sensibilita' finissima si definissero in termini il piu' possibile lirici. E' un vero poeta che *Aperusen* e' lieta di far conoscere, per prima, in Italia. M. P.¹⁹

Посебну пажњу завређује један лист из споменуте заоставштине који сведочи о још једном књижевном пројекту, нажалост нереализованом, који је везан за италијанску књижевност и у којем је требало да учествује и Гвидо Тартаља. На листу је исписано, хронолошким редом, 25 имена великана и значајних аутора италијанске књижевности од Дантеа и Петрарке до младих аутора који се управо налазе у антологији Папинија и Панкрација. Напоредо са тим именима, некад у загради некад без заграде, налазе се имена српских и хрватских писаца и преводилаца, међу којима и Тартаља, који би били, претпостављамо, задужени за преводе појединих наведених аутора. Није увек јасно да ли је подела дефинитивна или не; од имена ту су Миховил Комбол, Анте Цетинео, Олинко Делорко, Анте Петравић, Владимир Назор, Сибе Миличић, Тодор Манојловић, Божидар Ковачевић; Гвидо Тартаља је себе бележио словом *T* и оно се налази иза имена Д'Анунција, Палацескија, Унгаретија и Кардарилија.

Не знамо, наравно, да ли је Гвидо Тартаља сâм смислио нацрт за ту амбициозну антологију италијанске књижевности или је то резултат заједничких договарања са неким од потенцијалних сарадника. Сигурни смо, међутим, да је на том листу круг најзначајнијих делатника у обла-

¹⁹ *Aperusen*, Foligno, бр. 10, 536—538; белешка у преводу гласи: Гвидо Тартаља је југословенски песник из Сплита. У његовој поезији има чистоте и, понекад, недоречености народне поезије: једног, пре свега, младог народа који се још увек развија. Има, такође, како у техници тако и у мислима Гвида Тартаље нешто од зрелог уметника који се користио, и то умешно, свим модерним искуствима како би се његов племенити дух и његов веома фини сензибилитет могли што лирскије изразити. Реч је о правом песнику и часопис *Aperusen* веома је срећан што га пре свих може представити у Италији. М. П.

сти превођења и ширења знања о италијанској књижевности на нашим просторима добро омеђен и да у њему Гвидо Тартаља заузима своје заслужено место.

Željko Đurić

GVIDO TARTALJA AND ITALIAN LITERATURE

S u m m a r y

Gvido Tartalja was a writer, poet, translator, best known as an author of literary works for children. In the period between 1920 and 1930, he very actively observed trends in recent Italian literature, in a way relating his own literary career to them, too. Certainly, it should be mentioned that such interests also represented a part of his family tradition. He was one of those who in the post-war period, if not more comprehensively, then more promptly than others, did quite a lot in informing our literary public about the events and novelties in Italian literature. In addition to a significant number of various literary contributions, primarily translations and reviews, as well as to his original poetic work, we can also evaluate Gvido Tartalja's attitude to Italian literature on the basis of a certain amount of archive material which we were able to study by the courtesy of Mr. Ivo Tartalja. This research endeavour is dedicated to shedding light on these above-mentioned dimensions of Gvido Tartalja's literary work.

ПАРНАСОСИМБОЛИСТИЧКА ПОЕЗИЈА Р. ДРАИНАЦА

Слађана Милић

САЖЕТАК: Поезија Р. Драинца је од свог почетка 1916. до 1922. године парнасосимболистичка и тада се песник потписивао својим правим именом — Радојко Јовановић. Овом периоду припадају прве две збирке: *Модри смех* (1920) и *Афродитин врџ* (1921). Обележен је очигледним утицајем Дучића, Ракића, и у мањој мери Војислава Илића, Диса и Пандуровића. У првој збирци и песмама пре ње доминирају мотиви платонске љубави, смрти и Бога. Друга збирка у целини је испевана у славу љубави и жене, уз смелију еротику у односу на ранију поезију. Драинац се доследно држао и омиљеног стиха својих узора, дванаестерца, а преузео је и поступке поентирања, каденцирања и римовање.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: парнасо-симболизам, дванаестерац (александринац), поентирање, каденцирање, љубав, смрт, Бог, дескрипција, рима, еротика.

Раде Драинац (село Трбуње код Блаца, 1899 — Београд, 1943) значајан је српски међуратни књижевник. Писао је поезију, приповетке и романе, манифесте, путописе, књижевну и ликовну критику, драме, полемисао са савременицима, бавио се новинарством. Један је од најплоднијих песника свог времена са једанаест збирки поезије изашлих у раздобљу од 1920. до 1940. године. То су: *Модри смех*, *Афродитин врџ*, *Ероџикон*, *Воз одлази*, *Искрцавање на Јаву*, *Лирске минијатуре*, *Бандит или њесник*, *Банкеџ*, *Улис*, *Човек њева*, *Дах земље*. Драинац је као песник прошао кроз више фаза. Започео је као следбеник Дучића и Ракића, у чему се није могао наслутити велики преокрет који настаје 1922. године, када Драинац своје право име (Радојко Јовановић) мења и постаје авангардни песник. Авангардна фаза траје до 1930. године. Након тога Драинац негује упоредо надреалистичке елементе и социјалну поезију, а од 1938. традиционализује своје песништво, па су му последње песме у духу парнасосимболизма.

Прва фаза Драинчевог стваралаштва, парнасосимболистичка, иако је у критици навођена, није изучавана. Многобројни су критичари који су о Драинчевој поезији писали, али је њихово интересовање најчешће привлачила авангардна фаза јер је, саображена са европским песни-

штвом, највреднији део Драинчевог књижевног рада. И у изборима Драинчеве поезије ситуација је иста. Песме настале пре 1922. ретко се налазе у изборима и антологијама.

Тешко је утврдити која је Драинчева прва песма јер већином није бележио када и где су настајале. Оно што се поуздано зна јесте да је књижевним радом почео да се бави као ђак избеглица у Француској. Повлачећи се преко Албаније, средином децембра 1915. доспео је у Валону, одакле је упућен у Француску. Похађа лицеј Св. Рамбера код Лиона, чији су ђаци издавали лист *Наша нада*. У њему марта 1916. излази Драинчева *Прича без наслова*. То је први објављен Драинчев књижевни рад. Из тог су периода и песнички почеци. Испод песме *У сумраку* (објављене 1919) Драинац је записао: „Лион, 1916”, што је најранија година о којој имамо поуздано сведочанство. Од осталих песама објављених 1919. године само још две су датиране: *Виђење* (1917) и *Јесенски уздах* (1917). *Јесенски уздах* је прва објављена Драинчева песма. Изашла је у *Забавнику* листа *Ејоха* у новембру 1919. Испод ње је записано „Saint-Jen sur mer”, што је смешта у другу половину 1917. године коју је Драинац провео у Српској школи у Сен Жану. Највећи број раних песама изашао је у *Ејохи*, а средином 1920. Драинац прекида сарадњу са овим часописом и почиње да објављује у *Балкану*. Једна песма је објављена у *Београдском дневнику*. Ниједна од песама објављених у часописима није ушла у *Модри смех* иако су у овој збирци и песме из ратног раздобља. У напомени на крају Драинац бележи: „Све ове песме написао сам од седамнаесте до деветнаесте године”¹ Сем наведене белешке, то доказују и белешке уз песме *Јесен* (Saint-Jen sur mer, 1917) и *Јесен у мом селу* (Девесе, 1917). За песму *Зимски снови* Драинац је забележио да је настала у Парк Сент Мору, близу Париза, 1918. године. У овом месту обрео се након напуштања школе почетком године. Следеће године (1919) Драинац се враћа у Србију и неке од песама *Модрог смеха* настале су тада: *У јунске ноћи*, *Сан*, *Исјовесћи*, *Јесења шејња*, *Ејилоџ*.

Модри смех и песме пре њега нису имале већег одјека у критици. Прву оцену изрекао је Велибор Глигорић, Драинчев школски друг у Француској. Он је у извештају о годишњем раду Бачке дружине у Српској школи у Сен Жану споменуо и Драинца. Похвалио је искреност, а критиковао све остало. Једина критика *Модрог смеха* сажета је и саркастична: „У књизи су заступљени сви наши песници. Оба наша Војислава, Дучић, Ракић, Пандуровић, Дис и цела плејада младих и најмлађих. У свесци има и неколико властитих песама аутора.” (Белешка је објављена у листу *Проџрес* од 25. маја 1920, а овде се цитира из *Дела Р. Драинца*, књ. I, 449.) Иако поразна, оцена је у суштини тачна. Драинац је заиста на својим почецима верни следбеник парнасосимболизма и то је видљиво свуда — у мотивима, скали осећања, лексици, стилским средствима, у избору стиха и строфе, у ритмичко-интонационим поступцима. Најуочљивији су утицаји Војислава Илића, Јована Дучића и Милана Ракића. Пошто збирка излази 1920, у јеку наступа авангарде, наведена

¹ *Дела Р. Драинца*, књ. I, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999, 61.

критика оштра је и стога што у таквој књижевној клими Драинац делује још више као закасни епигон, ван савремених књижевних токова.

Војислав Илић утицао је на Драинца дескриптивном поезијом, док антички мотиви и сатирична поезија нису уопште инспирисали Драинца. Такође не преузима ни у једној песми Илићев стих, хексаметар. Драинац, као и Војислав Илић, пејзажу даје симболично значење — он треба да искаже стање песникове душе. Нема песама у којима се лирски субјект губи као што је случај у Илићевим песмама *Јесен*, *Вече*, *У њозну јесен*, */Сиво, суморно небо.../*. То лирско ја доминира Драинчевим раним песмама и даје им исповедни тон. Са пејзажа се увек прелази на емоције. Природа је подстрекач сећања и осећања. Ако се неко и појави поред лирског субјекта, то је драга, као у песмама *Тишине ме њлаше*, *Јесен у мом селу*, *Јесења шейња*, *Ајића*, *Ајрилски уздах*. Он углавном лута сâм и без икакве утехе, а у песми *Сваком оном који њаји* Драинац се чак враћа романтизму и романтичарском сањару и усамљенику:

Друже и брате, ма са које стране!
Кад ти бол нанесе овај народ груби,
Знај да један човек твоје тешке ране
Оплакује болно и искрено љуби.²

Драинац је нарочито прихватио Илићеву слику јесењег пејзажа. Јесен је најзаступљеније годишње доба у Драинчевим раним песмама. Последњи циклус *Модроџ смега* и зове се *Јесењи уздах*. У скоро свим детаљима Драинац гради јесењи пејзаж из Илићевих песама *Елеџија* (1880), *Сан* (1883), *Под љујким небо* (1883), *Госпођици Н.* (1886), */Сиво, суморно небо.../* (1886), *У њозну јесен* (1889). Од поменутих песама три се налазе у Поповићевој *Анџолоџији новије српске лирике* (*Јесен*, */Сиво, суморно небо.../*, *У њозну јесен*) и оне су могле да буду довољне за утицај на младог песника, али је по свему судећи Драинац Илићеву поезију познавао из ширег избора. На њега су утицале и мање познате Илићеве песме. У Илићевој песми *Елеџија* (1880) јавља се страх пред јесењим пределом:

И страхом срце учас се притаји
Гледајући мутно на јесењи дан.³

Драинчева песма *Зимски снови* развија тај мотив. Након описа замрзлог пејзажа и неизбежног „јецања” ветра, лирски субјект исповеда свој страх:

Сам сам... Дрхтим... Стра ме... Чини ми се сада
Да се дижу мртви...

Код оба песника јесењи односно зимски пејзаж, у овом случају, изазивају патњу, тескобу, страх и мисао о смрти. Доживљај нестајања наглаша-

² Све Драинчеве песме у овом раду цитирају се из *Дела*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999.

³ Илићеве песме наводе се из *Песме*, Матица српска, Нови Сад 1975.

вају и боје: црна, сива, жута као и мутни видик у коме се губи све што окружује лирског субјекта. Ево неколико карактеристичних стихова код Илића:

Све обави јесен магловитим велом
(*Задоцњели њујник*)

Јесења магла земљу крије
(*Госдођици Н., 1886*)

Мутно је небо сво
(*У њозну јесен*).

И Драинац има сличне слике:

И дубока сета ових мутних дана
(*Јесењи уздах*)
Јесен... Мутно вече... Непрозирна магла
(*Јесења шетња*).

На смрт асоцирају и увело лишће, вроне или гавранови. Све се то налази и код Илића и код Драинца.

Илић:

И увело лишће на земљицу пада
(*Задоцњели њујник*)
Увели ладолеж већ је суморно спустио вреже
И листак последњи вене од зимског студеног даха
(*Зимска идила*)
А доле, скрхане ветром, по земљи гранчице леже
(*/Сиво, суморно небо.../*)

Драинац:

Кроз сплетове црних оголелих грана
(*Јесењи уздах*)
Са дрвећа често, мртав листак падне
(*Јесен*)
У мом селу сада мртво лишће пада
(*Јесен у мом селу*)

А ја мислим, тужан, на увеле гране,
На опало лишће и на ледну јесен

(*Јесења шетња*)

Пада свело лишће

(*Проклејство*).

Нестајањем предметног света и визуелне слике појављује се звук. Код обојице песника то је звук звона као најавна опела. Драинац инсистира на том значењу персонификујући звона. Док код Илића звона „јекну” (*Молишва*) или „затутње” (*Јујро на Хисару*), код Драинца звоно „плаче” (*О, да л’ знаше, Звоно у сумраку*) и „јеча” (*Вече*), чиме се с дескрипције прелази на доживљај лирског субјекта. Исти поступак се уочава у слици ветра. Илићеве слике из песме *У јозну јесен*:

Чуј како јауче ветар кроз пусте пољане наше

.....

А ветар суморно звижди

Драинац не само да преузима кроз исту персонификацију него их појачава поређењем које казује људску жалост и патњу:

И јауче ветар к’о болесна деца

(*О да л’ знаше*)

Сву ноћ ветар плаче к’о за братом сестра

(*Сву ноћ дују*).

У песми *Зимски снови* Драинац развија то поређење и везује га за душу, успостављајући директно везу између пејзажа и преживљавања:

Умрли су гласи... Само ветар јеча...
Зимска ноћ мирише на вечите ране.
Моја бона душа, к’о плашљива деца,
Заплаче се горко па опет престане

(*Зимски снови*).

Претећу силу која уништава живот, истовремено уносећи динамику у умртвљен и статичан пејзаж, Драинац уводи кроз вихор. У неколико стихова он варира и развија слику из Илићеве песме *Зимска идила*, али јој даје песимистично значење:

Док с планина вихор бесном хуком брише

(*Јесенски уздах*)

И док вихор ломи голе јабланове

(*Јесенски уздах*)

И вихор ледни обалама бришу
(*Јесен*).

Студен се у песмама са зимским пејзажем претвара у студен душе, у осећања усамљености, недостатка љубави и радости. Овакву слику Драинац је могао да нађе у Илићевој песми *Елегија* (1880). Употребљивао је у песмама *Зимски сновни* и *Проклејство*, које такође почивају на елегичном расположењу. У првој студен „брише над уморним селом”, а у другој она „дави”.

Један од честих Илићевих епитета је *суморан*. И Драинац га употребљава врло често да би успоставио везу између природе и емоција:

Ох! Како је јесен суморна и ледна!
(*Јесен*)

Цео свод суморни згрлила би рука
(*У дубоку јесен*)

У суморној тузи црни видик чами
(*Крик*)

Ја се мрзнем цео и сумор ме дави
(*Проклејство*).

Драинац је из Илићеве поезије преузео слику јесени за исказивање песимизма, али на њега није утицала песма *Јесен* из 1883. године у којој се јесен слави као време обиља и плодности, а тиме и спокојства. Драинчева слика јесени настаје варирањем истих мотива, уз мање-више ограничен лексички фонд, а основно значење јесењег и зимског пејзажа никад се не мења. И као што је јесен синоним за патњу, смрт, песимизам, тако су пролеће и лето синоним радости, љубави и среће. У таквим песничким сликама приметнији је утицај симболиста јер се Илићеве песме заснивају на словенској митологији, а она се код Драинца не појављује. Јачи утицај симболиста огледа се и у лексици, као и у тежњи да се пејзажу да метафизичко значење. Код Илића „бледи месец сја” (*У ноћи, Звезда*), а код Драинца се „цери” (*Виђење*). Код Илића „звездице миле расипају зрак” (*Звезда*) или „трепере чудним красом” (*Дух прошло-сти*), а код Драинца изазивају страх: „И плаше ме звезде што се небом круне” (*Тишине ме плаше*). Илић је ближи романтичарима са „тавном ноћи” (*У ноћи*), „бајном ноћи” (*Љубав*), Драинчев „модри сутон” уноси Дучићев колорит у песму.

Дучић и Ракић су доминантни узор Драинчеве парнасосимболистичке фазе. Дис се може препознати у неким песмама, а Пандуровић само у општем песимистичном погледу на живот. Шантић није међу онима за које се може тврдити да су оставили већег трага у Драинчевом песништву, што не значи да га није читао. Драинац и Шантић повезани

су општим одликама нашег парнасосимболизма. Шантићеве љубавне песме у збиркама из 1901, 1908. и 1911. могу се повезати са Драинчевом љубавном лириком неким мотивима (очекивање драге у врту, љубавна патња, симболика пејзажа), али то ни издалека није утицај који су извршили на Драинца Дучић и Ракић.

Утицај Дучићевих *Дубровачких њоема* видљив је у Драинчевим песмама *Дубровачка серенада*, *Анђелковић везир* и *Дебарска врачара*. У њима Драинац жели да постигне слику једног тренутка. *Дубровачка серенада* је песма са мотивом трубадурског удварања госпи под прозором. Пејзаж је преузет из Дучићевих *Јадранских сонета*. Месечев „сребрн пут” (*Поред воде*)⁴ и „хладно сребро” у Драинчевој песми налазе своје место у стиху „И пучина мора сребром месец боји” (*Дубровачка серенада*). Песма *Анђелковић везир*, са поднасловом *Из давне прошлости*, спаја историјско и мистично: песма мујезина „јеца у мистичној страви”. Последња строфа, као поента, нуди фантастичну слику:

Јер са дугим крстом, кроз небо бескрајно
Једно чудно биће прелете са хуком
И месец се потом зацери над луком.

Небеско предсказање победе хришћанства над исламом је кроз фантастику уобличен мотив непобедивости и силине српске средњовековне државе из Дучићевих песама *Цар*, *Жијије*, *Коиљаници*, *Радовиштије*, *Слава*. Такав утицај је још видљивији у песми *Дебарска врачара*, која такође има поднаслов *Сонет из давне прошлости*. Тежња да се постигне мистична атмосфера присутна је и овде у сликању врачаре која треба да предскаже краљу Милутину будуће победе. У последњој строфи Милутин

Победе проснива, и сам себе виде,
Где путањом славе чврстом ногом иде.

На исти начин у Дучићевој песми *Жијије* цар Душан види своје победе:

...како прође сводом
страшна сен Немање победничким ходом.

Из ових стихова се види и одакле Драинцу слика небеског предсказања. У обе Драинчеве песме уочава се паралелизам између пејзажа и догађаја (мрачна ноћ и мистично предсказање), као и контраст тамног окружења и истакнутог јунака. Као што је у *Дебарској врачари* светли краљ у тамној ноћи, тако је у песми *Анђелковић везир* јунак у ноћи без месечине, али са сјајним накитом („С прстију његових сјаје мадопери”). Обе песме су створене истим поступком, усмереним да ефекат постижу визуелношћу песничке слике и симболичким поентирањем у последњој строфи. Ути-

⁴ Све Дучићеве песме, сем посебно наведених, цитирају се из *Песме*, Српска књижевна задруга, Београд 1908.

цај Дучићевих *Царских сонета* огледа се и у сонетној форми наведених Драинчевих песама. Славу српске прошлости Драинац је нашао и код Ракића у *Косовском циклусу* иако није директно преузео ниједан мотив. Повезује их враћање у прошлост у којој се тражи изгубљен сјај бившег царства.

У Драинчевим песмама из прве две збирке доминирају мотиви љубави и жене. Половина песама из периодике и *Модрог смеха* јесу љубавне песме, а цео *Афродитин врш* испеван је у славу жене и љубави. Драинац је у овом периоду написао и четири приповетке. Њихова тематика је такође љубавна. Мото приповетке *Једна болна усјомена* (1919) одговара свим овим приповеткама и песмама, а гласи: „Љубав, бол и срећа изненадно долазе.”⁵ Један део песама исповедног је карактера и говори о несрећној, неузвраћеној и прошлој љубави, о жени која наноси бол и у њима је приметнији Дучићев утицај. Други део љубавне поезије слави уживање у љубави у распону од платонског до чулног и то води до неких Ракићевих песама.

Мотив несрећне љубави Драинац често повезује са дескрипцијом, са јесењим пејзажем, у намери да их сједини у слику потпуног песимизма и несреће. Песма *О да л’ знаш?* завршава се следећом строфом:

О да л’ знате само, да вас неко сада
У очају жуди и за вама јеца
Док над тмурним градом вејавица пада
И јауче ветар ко болесна деца.

Песма *Јесен у мом селу* по наслову и прве две строфе типична је дескриптивна песма, али се на њеном крају појављује мотив растављених љубавника. Лирски субјект се пита:

А шта ради Она усред мога села?...
Да ли стално плачу њене лепе очи?...
Колика је туга њеног доброг срца?...
Колике су патње њене нежне душе?...
Боже! Шта је с њоме? — Да ли тужно грца
Докле лишће пада?
— Шта ли ради сада?

Песма је настала у Девесеу 1917. године и подсећа на Дисову песму *Међу својима*, која је такође настала у избеглиштву, али остаје отворено питање да ли је Драинац тада могао да је прочита. И у песми *Крик* патња због љубави увећана је доживљајем природе:

Јесен... Пустош... Ладно... И самрт се ближи...
Досада и чама... Јецање и сузе...
О с очију мојих вал црнине дижи,
Ти, што прошлог лета, моје срце узе.

⁵ *Једна болна усјомена*, СД, III, 213.

Ако пејзаж није декор, поређење се заснива на детаљима јесење слике. У песми *Слашко њиће* љубав се јавља „у пролетње ноћи”, али се њен губитак пореди са јесењим лишћем:

Душа ми је пуста и труне лагано,
К’о увело лишће од јесење кише.

Смрт природе као симбол свеопште смрти доводи Драинца до мотива мртве драге. Ноћ у којој лирски субјект доживљава сусрет са мртвом драгом јесте зимска ноћ, чини му се „да се дижу мртви”, чиме је наговештено присуство оностраног. Драга је најпре „црна сенка”, затим „биће”, а на крају ступа „у бледоме сјају”. Она се појављује из света таме и задобија светачку светлост, али је сва нематеријална, она је сенка и мирис:

То је она!... Ено — у бледоме сјају
Како мирно ступа. — Њене бујне власи
Напупелих ружа мирисе одају;
У оку се њеном једна звезда гаси.

Главни делови ове слике већ су нам познати. Налазе се у Дисовој песми *Можда сјава*. И тамо песник у појави мртве драге уочава очи, косу и цвет:

Да ме виде, дођу очи и ја видим тад:
Њену главу с круном косе и у коси цвет,
И њен поглед што ме гледа као из цвећа...⁶

Мотив мртве драге јавља се и у песми *Звуци њеног гласа*. И тамо је смрт наговештена замрлом природом:

Док су поља тиха к’о у велу смрти
.....
Док сновима мртвим почивају врти.

Нестанак љубави у овим песмама означава и крај живота, животне снаге и радости. Љубав је непреболна, сећање и сан само су недовољна утеха (у песмама *Сан*, *Звоно у сумраку*). Неке песме сучељавају прошлост и садашњост, при чему се срећа види само у прошлости, нпр. у *Успоменама*). Љубав постоји само кроз патњу, потврђује се у болу, али ње се лирски субјект никад не одриче, пристајући зарад љубави и на сопствено нестајање. Љубав води ка смрти:

Чини ми се да ми већма коса седи,
И да срце моје задње кида жице,
Да ми очи гасну и да копни лице,

⁶ Све Дисове песме цитирају се из *Песме*, Матица српска — СКЗ, Нови Сад — Београд 1970.

И ускоро да ћу црни свет да молим,
Па ипак осећам да те Богом волим,
О осмеху душе, са усана бледи!

Жена је у овим песмама кобна. Она је биће коме је мушкарац подређен. Она узима оно што жели. У песми *Без наслова* пије „кап по кап вина” његовог бића, а у *Исјовесџи* узима „крв” („Сву крв сам ти дао младалачке моћи”). Крв и вино (у метафоричкој замени) представљају животну снагу. У доба када је песма настала, савремена поезија је стварала врло сложена значења користећи се појмовима крви или хришћанских симбола (што вино може да буде). Драинац ту могућност није искористио, код њега они имају искључиво значење патње, што показује колико је у том тренутку удаљен од савремене поезије.

Жена је несхватљива и недодирљива. У песми *Виђење* појављује се само на тренутак, и то у сумрак, а сместа и нестаје као привиђење. Она је уз то тајанствена и тужна попут жене у Дучићевом *Заласку сунца*. И остали елементи ове песме одјек су Дучића: све се одиграва у некој „мирисној луци”, „дуж алеја цветни”, она ће минути „ка вили уз обалу струму”. Између жене и мушкараца јесте јаз, међу њима нема разумевања. Песма *У сумраку* завршава се стиховима:

Али... Дал’ осети што сам хтео рећи,
Што од тебе беше бескрајно далеко?

Љубав је неисказива. „У мени се беше све преобратило у осећања без израза”⁷, каже приповедач у *Једној болној усјомени*. „Неки пут осетим потребу за речима, за изразима, јер оно што је најдубље у мојој души остаје неречено”⁸, објашњава у приповеци *Чар међу звездама* (1919). Љубав која се завршава ћутањем појављује се у Дучићевој песми *Сусрећ*. Жена одлази

...плачна, замрзла и нема,
Ко што беше дошла, тужно и полако.

И у Драинчевој песми *Ћушање* драга не дели емоције лирског субјекта:

А ти си ми тужна, к’о без искре моћи,
Ко да ниси срећна поред мене драга.
.....
Твоје очи негде у даљину гледе,
И ледне ме стежу твоје руке мале.

И друге Дучићеве песме из циклуса *Душа* утицале су на Драинчево виђење жене у раним песмама.

⁷ *Једна болна усјомена*, СД, III, 215.

⁸ *Чар међу звездама*, СД, III, 219.

Другу групу Драинчевих љубавних песама чине оне које опевају остварену љубав, љубав као испуњење човековог бића, срећу и елан. Као што су песме прве групе биле везане за мотиве јесени и смрти, тако се ове везују за пролеће и лето. Рађање природе стапа се са рађањем људских осећања. У песми *Смирици* каже се:

Жеље су ми благе к'о пролетње вече

а и драга се пореди са пролећном вечери:

Ја те хоћу, бајну, к'о пролетње вече

Драга се види испод „...цветних грана, / У мирисној башти куд су руже спиле”. И када није у природи, лирски субјект ће је пожелети међу цвећем: „На кревету меком, међу хрпом цвећа.” Песма *Априлски уздах* цела је не само позив на љубав већ и химна пролећу:

Дошао је април пун сјаја и песме...
Кроз радосно небо смех зракова капље
И жути се цвеће расцветалих зова,
Док зелено грање врелу љубав шаље
Као да уздише од тегобних снова. —
Дошао је април, пун сјаја и песме...

Слика се и у овим песмама гради утисцима свих чула и персонификацијом. Драинчеве боје нису разноврсне: природа је углавном зелена, небо модро, а светлост је најчешће месечева. Симболистичко музичко начело јавља се у песмама *Љубави* и *Једној чедној љубави*. У првој је љубав изједначена са музиком:

У часима мучним и бескрајно тужним
Храниш душу моју складним музикама.

Поезија се пореди са музиком у другој песми:

Нека звоне тобом песме моје свете,
К'о у топлом зраку концерт чедних птица,
Нек из срца мога стихови полете,
К'о акорди звучни са трепавих жица.

Две своје песме Драинац је назвао серенадама. То су песме *Песничка серенада* и *Серенада*. Њихови мотиви сасвим су адекватни насловима. *Песничка серенада* започиње стиховима:

Кад у летње вече струна те пробуди
И зајеца боно у звезданом зраку,
Не уздрхти тада, нити стегни груди,
Од стихова што ћу просути у мраку.

Песма *Серенада* садржи исте елементе: ноћ, љубавни жар, песму под прозором:

Задрхтаће боно мандолина стара,
И док лицем твојим трепте златне боје,
Мелодију — пуну љубавнога жара —
Пробудићу прстом...

Овде се поново показује колико је Драинац далеко у том тренутку од авангарде. Годину дана пре *Модрог смеха*, у *Лирици Ишаке*, Црњански је објавио песму са насловом *Нова серенада*, али она нема ничег заједничког са Драинчевим песмама. Песма Црњанског пародира традиционалну серенаду, а затим развија озбиљно-медитативни тон. Црњански разграђује жанр подокнице, Драинац жанр следи у свим детаљима. Али ако се није угледао на Црњанског, угледао се на Ракића. И Ракић има песму *Серенада* и нарочито је њен први део (*Allegro*) утицао на Драинца.

Драинчева летња и пролећна љубав је са југа, љубав егзотична, страсна. Такву жену, страсну и са југа опевао је Дучић у песми *Лето*. Жена је ту „страсна као лето”, које се код Дучића дочарава и обиљем мириса. И код Драинца налазимо такве стихове:

Сви мириси јужни уснама ти трепте
(Без наслова)

У ноћима звезда нектарима јужним
Причешћујеш душу, без бола и срама
(Љубави).

Одјек Дучићевих *Јадранских сонета* можемо наћи у песми *Без наслова*, у поређењу драгиних очију са звездама:

Сву дубину неба очи ти попиле
Сто сањивих звезда зенама ти цепте.

У Дучићевој песми *Звезда* драгине очи су пуне звезда. Драга код Драинца ипак није апстрактна и идеална као код Дучића. Дучић је говорио о сну, о жени „већој но све жене” (*Жена*). Драинац се опредељује за конкретност:

Илузија ниси, јер осећам лепо
Да си стварно нешто, које живот носи; —
(Илузија и стварност).

Његово виђење жене ближе је Ракићу. Он у љубави види потврду животне силе и бекство од смрти. У песми *Тишине ме њлаше* драга се јављује као спасење, она је та која може да одагна страх. Лирски субјект

суочен је у овој песми са метафизичким силама (као у Дучићевим *Јабланима*).

Осећам, да тонем у пустоши плаве.
Ноћ је ова чудна. Нигде једне струне,
И гуши ме мирис полегнуле траве,
И плаше ме звезде што се небом круне.

Излаз налази у љубави, обраћа се драгој: „Узми ме за руку и води ме лако”. И Ракић позива драгу да га спомене у својим молитвама јер је уплашен и несрећан:

Јер знај да мене кобне мисли море,
И да се, као слабо дете, бојим.⁹

На Драинчеве љубавне песме утицала је и Ракићева еротика. Она је у већини случајева код Драинца тек наговештена. У *Песничкој серенади* еротика је наговештена кроз смели позив на љубав. Лирски субјект жели да жени упути „слободне речи”, „истинске и смеле”, „...вреле / Стихе као прве младожењске ноћи”. Ипак, за разлику од Ракића, који у *Искреној песми* такође упућује жени искрене речи о чулној љубави, али је назива и „бедном женом”, Драинчева драга остаје узвишено биће у односу на мушкарца, без обзира на то што се сада у њој види и еротски објекат. Песме у којима је Драинац кренуо ка смелијој еротизи, што ће наставити у *Афродитином врџу*, јесу *Аишића* и *Песма стирасији*. *Аишића* има посвету која треба да песми да обрисе егзотике као и њено име: „Теби, драга Атића, остављеној на далеком југу.” Песма еротски чин уздиже до космичког и метафизичког доживљаја. Такав прелазак започет је у другој строфи, развијен у трећој и заокружен поентирањем у четвртој строфи. Друга строфа у прва три стиха описује еротски чин, а четврти стих доживљај из физичког света помера у непознато, али вечно „негде”:

Љубио сам очи, њене дуге косе
И грлио дуго њено месо млечно;
Љубио сам страшно њене ноге босе
И тонуо негде... у пијанство вечно.

У трећој строфи еротски доживљај се стапа са осећањем присуства тајанствених природних сила, симболички схваћених као музика („мелодија сфера”). Сени које „лебде” померају слику од чулног, физичког и воде до спиритуалног:

Падале су звезде кроз просторе плаве
Шедерван је шап’о мелодије страсне, —
Мелодије сфера, пуне тамне страве, —
Лебделе су кроз зракове јасне.

⁹ Све Ракићеве песме цитирају се из књиге *Песме*, Матица српска — СКЗ, Нови Сад — Београд 1970.

Последња строфа еротски доживљај доводи до божанског чиме се уздиже изнад свега постојећег. Тренутак еротског спајања постаје тренутак додира божанског. Лирски субјект тада осећа снагу и величину сопственог бића. Он је тада „Тиранин ко Алах, велик као Буда”. У Ракићевој песми *Муџина имџресија*, која се у другим елементима разликује од *Аџиџе*, Драинац је нашао поређење љубавног доживљаја са будистичким блаженством:

Да спокојан будем и тих као Буда!
Дај ми уста твоја, дај могућност тајну!

И у *Песми сџрасџи* не постоје границе чулног доживљаја. Страст се уздиже до несвесног и спаја са смрћу:

Ох! Како би умро у заносу томе!...
Да ми страст несвесна жељну смрт огласи;
Да се све утиша у животу моме,
Док ме јоште крију твоје густе власи.

Ракићева *Очајна џесма* такође упућује позив жени да се преда страсти, од еротског чина не очекује само телесно задовољство већ и врхунски духовни доживљај:

Да сав изнемогнем под витким ти телом,
И да душа моја најзад буде сита...

Песмама *Аџиџа* и *Песма сџрасџи* Драинац је са платонске љубави прешао на еротску, а то га је даље водило до *Афродџиноџ врџа* и *Ероџико-на*. Обе песме су из 1920. године; да тада еротика улази у Драинчево стваралаштво, показује се и у прози. Једина приповетка из 1920. има тему еротског маштања, а онда и остварења еротских жеља главне јунакиње Лоле. И овде се из чулног прелази у бесвесно и нематеријално: „Осећа да се терет све више наваљује на њу и да губи свест, а да се цело њено биће разлива у млаки мирис.”¹⁰ Као што пољубац у *Песми сџрасџи* „трепти и пече”, тако овде Лола пружа своје „упаљене усне.”¹¹

Међу раним Драинчевим песмама има и мисаоних, али ни ту он није самосталан. Човекову егзистенцију сагледава под утицајем Ракића, Диса и Пандуровића, а о Богу размишља као и Дучић. Песма *Почетџак и крај* човеков живот приказује у духу Дисовог и Пандуровићевог песимизма. Срећа се налази само у идеалном свету небеске преегзистенције. Као што у Дисовој *Тамници* биће „пада” у овај свет „с невиних даљина” и „с очима звезда”, тако је и код Драинца биће на почетку „небесно дете” у „царству лепоте”:

Небесно сам дете. Ништа ме не боли.
Ја уживам царства лепоте спокоја;

¹⁰ *Једна усџомена (Лола)*, СД, IX, 396.

¹¹ *Исџо*, 397.

Све ми пружа снаге, опија и воли;
Све ме грли игром очараних боја.

Даљи живот се своди на бол, патњу и разочарање као у Пандуровићевим песмама *Осрамоћени сан*, *Амбиције*, *Редом*, *На каменој клуџи*, *Рези-нација*, *Јамби о свршејку*. Дисов и Пандуровићев сплин видљиви су у Драинчевој мисаоној поезији. Јавља се и мисао о узалудности живота јер је цео живот само ход ка гробу. Натуралистичку слику гробља Драинац је преузео из Пандуровићеве песме *Јамби о свршејку*, где се каже:

Расточиће нас беда, болест и смрт
У житку масу и несношљив смрад.¹²

Драинац додатно чини слику језивијом тиме што лирски субјект гази и посрће преко лешева:

И гробља се нека, ужасна и мрска —
Укажу. А мирис већ умрлих људи
Силно ум им мути. Под ногом ми рска
Неко труло тело, пуно ледне студи.
И ја посрћем...

И за Драинца је суштина живота пад и он тиме завршава песму. Пад је истакнут као поента песме јер је издвојен повлаком, а пошто се налази на крају стиха и реченице, обележава га и пад реченичне интонације:

Без свести, одједном, међ' мртваце смрадне
Не знајући зашто и због чега — падам.

У песми *Пред крај* смрт је смирење, заборав и нестанак свих људских патњи и овоземаљских болова као у Дисовој *Нирвани*. То су „ноћи, без звезда и зрака”, „тишине бескрајне” у које се упловљава „ко у море снова”.

Мисаоним песмама припадају циклус *Своме Богу* и песме *Дубока реч* и *И ја имам ѿачку*. Говоре о односу између Бога и човека и под очигледним су утицајем Дучића. Циклус од три песме *Своме Богу* исказује апсолутно предавање Богу и љубав према њему. Том љубављу човек се уздиже до божанског, како се казује у првој песми:

Јесте, ти си мој Бог. И ја ти се молим.
О кад чујеш некад свете песме моје,
Осетиш ли тада колико те волим,
И кол'ко сам раван величине Твоје.

И у другој песми се варира исти мотив:

¹² Сви Пандуровићеве стихови цитирају се из *Песме*, Матица српска — СКГ, Нови Сад, Београд 1969.

Тебе душа слави и толико воли
Као твоје што су тајне неизречне.

Осећај божанског присуства јавља се ноћу, у тренуцима мира и самоће, као и код Дучића, а сусрет са Богом истовремено је и катарзично прочишћење душе, спознаја самог себе:

Дуго си ми прич'о о тајнама неба.
Изрек'о си ноћас бескрајне лепоте.
Ја сад добро знадем све што бићу треба;
Душа ми је пуна знања и добротe

(*Своме Богу*, III).

Бог је свеприсутан и једино преко њега човек спознаје свет, али не и суштину самог божанског. Његове тајне су „неизречне”, а човекова мисао „мала све да схвати сада”. Драинчев однос према Богу емотиван је а не рационалан, али је и однос Бога према човеку такав. Драинчев бог је бог праштања и љубави, он прилази као „добра мати” и „милује”.

Песме *И ја имам шачку* и *Дубока реч* у први план стављају човека, али човека као божије биће. Он је неодвојиви део божијег света и самог Бога јер је „нешто од нечега вечног” и „искра нечег неизречног” (*Дубока реч*). Понављање неодређених заменица показује непојмљивост и неизрецивост Бога. У песми *И ја имам шачку* човек је део природе и космичког поретка:

Ја сам прах звездани, што у ноћи трепти
Сви ветрови мноме очајнички хује,
Ал' и сунце душом упаљено цепти,
Сви животи света у ме живо струје.

Обе песме се завршавају мишљу да, без обзира на порекло и природу човековог бића, постоје границе његовог сазнања и његових моћи. Ограничен је простором и временом, за разлику од вечног и неограниченог божијег присуства, као што каже у трећој песми циклуса *Своме Богу*:

Ал' је мисо мала све да схвати сада,
Просторе времена, пустоши бескрајне,
И куд биће твоје за векове влада.

Међу раним песмама Драинчевим налази се и једна родољубива песма *Из шућине* са поднасловом *На Крфу*. Објављена је у *Ејохи* децембра 1919, а могуће је да је настала у време избеглиштва. Инспирисана је родољубивим циклусима српске модерне (Дучићевим *Моја ојтаџбина*, Диковим *Ми чекамо цара*, Ракићевим *Косовским циклусом*, Бојићем и Пандуровићем). У првом плану су традиционалне националне и епске вредности као што су част, јунаштво, слободољубље. Драинац се позива на „еп славе”, не случајно, јер су све те вредности утврђене у нашој епизи,

то је видовданска етика коју, у исто време кад излази ова песма, Црњански руши. Драинац се користи и традиционалним атрибутима епских јунака, мачевима и сабљама:

И спустисмо маче

И смрт ће оживет' на сабљама старим.

Сабље и мачеве као симболе српског витештва налазимо и у Дучићевим песмама *Брегалница*, *Химна победника*, *Вардар*, *Ave Serbia*. Дучићева песма *Херцеговина* као врховно начело једног народа истиче част:

Знаће да је само она земља светла
Где никад још није пала суза срама.¹³

Драинац своју песму такође завршава позивом да се брани част:

У бој, браћо мила, за част наше мајке!

У Дучићевој песми *Ave Serbia* отаџбина се назива „светом мајком”, а однос хероја према њој пореди се са блискошћу мајке и њених синова. Отуд се и код Драинца спомиње мајка као метафора отаџбине. Ослобођење је представљено као зора код Дучића, Пандуровића и Драинца:

Пандуровић: Уз кржаве зубље што нас зори воде
Дучић: Само зоре које из очаја свану...
Драинац: И чекамо, горди, да нам зора сване.

Драинчева песма почива на мотиву коначног обрачуна са непријатељем, у будућем великом боју који треба да покаже снагу народа да се издигне и узвиси у победи.

Све Драинчеве песме до 1921. испеване су у дванаестерцу, стиху који су неговали парнасосимболисти, пре свега Дучић. Драинац није употребљавао једанаестерац, стих који се јавља код Ракића паралелно с александринцем. У песмама *Серенада*, *Вече* и *Звоно у сумраку* (објављеним у периодици) и *Исјовесћ душе*, *Почетак и крај*, *Илузија и стварност* (из *Модрог смеха*) јављају се и стихови краћи од дванаестерца, али то не значи да га Драинац напушта од 1920. Краћи стихови су усамљени у доминантном дванаестерцу, а ако се боље погледају, уочава се да су идентични полустиховима дванаестерца. Као пример могу се навести стихови *Серенаде* која садржи, у односу на остале песме, највише стихова краћих од александринца: од двадесет једног стиха седам је шестераца и један стих је петерац. Први и други стих друге строфе гласе:

Вечерас ћу доћи / под прозоре твоје,
Насмејан и срећан.

¹³ Песме *Херцеговина*, *Ave Serbia*, *Химна победника* цитирају се из књиге *Песме*, Рад, Октоих, Дучићеве вечери поезије, 2000.

У истој строфи други шестерац је чак регуларнији од претходног стиха, дванаестерца, код кога долази до померања цезуре за два слога унапред:

Мелодију / — пуну љубавнога жара —
Пробудићу прстом...

Стихови *Тајне вечности* такође се могу узети за пример. У другој строфи су следећи стихови:

Сан природе целе / трепти као гама
Дрхтава и бона.

Трећа строфа гласи:

И мислим. / — Ко љубав, што пламеном својим
Умара и гори, / — једна чежња дуга
Топлу крв таласа / у грудима мојим...

Шестерац из друге строфе ритмички и метрички истоветан је полустиху „Умара и гори” из треће строфе. Показује се да Драинац није напуштао ни у једном тренутку дванаестерац, већ га је само у неким случајевима прекидао на половини. Већина шестераца долази након опкорачења. Драинац није много употребљавао опкорачење, бар не уколико се упореди са својим учитељима у овом поступку Дучићем и Ракићем, који су га у неким својим песмама довели до савршенства. Опкорачење између строфа код Драинца се јавља у два случаја: у песмама *Исјовесити душе* и *Дебарска врачара*. Драинац је преузео од Дучића и Ракића поступке поентирања. Један од тих поступака је ритмичко-интонационо издвајање речи која означава прелазак на симболично значење, као на пример у Дучићевој песми *Зимски њасител*:

Нити смрзло звоно час да куцне који,
Укочено, мирно, још сказаљка стоји,
Показујућ тако сред долине неме
Сат, када је најзад умрло и време.

Овакав поступак сусрећемо у Драинчевој песми *Тајна вечности*:

И вечно, у ноћи, кад сан очи моје
Не склапа уморно; кад над градом овим,
Као боне чежње, трепте бледе боје,
Са ранама новим
О патњама мислим, што жалосно пију
Оне, који вечност у грудима крију.

Интонационо издвајање Драинац није употребљавао само за поентирање у последњем стиху. На пример, у песми *Ајрилски уздах* налази се у другој строфи, издвајајући љубав као врхунско осећање:

И ти нећеш знати како снова цепти
Љубав, која беше уништена снегом...

Појављује се овакав поступак и у песмама *Почетак и крај*, *Први снег*, а није везан за поентирање.

Други поступак који је Драинац опонашао јесте каденцирање од три такта, с тим што цезура код Дучића долази иза првог такта, а код Драинца иза другог. Стих из Дучићеве песме *Подне* изгледа овако:

Свод се светли топал' / стаклен, изнад вода.

Ево неких Драинчевих стихова:

Све покрио, давно, / један покров таман
(*Јесен*)

У бој, браћо мила, / за част наше мајке!
(*Изјужине*)

Снива, дуго снива, / моја душа млада
(*Јесенски уздах*).

У неким стиховима Драинац тактове постиже самосталним реченицама унутар стиха и када нису у функцији каденцирања, на пример у стиховима:

Све је празно. Пустош!... Нигде једног звука
(*Кораџи смрти*)

Не знам... Све је прошло... Само ране стоје
(*Зимски снови*)

Један од чешћих поступака каденцирања код Драинца јесте појачавање метричке паузе у претпоследњем стиху јаком синтаксичком паузом, повлаком, чиме последњи стих долази после интонационог прелома и постаје каденца. На пример:

И кобно, очајно... као шум фантома —
Над животом својим лудачки се смеје
(*Сву ноћ дузу...*)

Једине љубави, која беше чиста —
Дуге песме у гроб понећу са собом
(*Једној чедној љубави*)

Преко моје душе, сањиве и боне —
Снова неког Бога расипље се свила

(У мајске вечери).

Колико се Драинац трудио да примењује каденцирање, показују и стихови песме *Тишине ме њлаше*. Инсистирајући на паузи након претпоследњег стиха, применио је сасвим неуобичајено правописно решење, заједно је ставио тачку и зарез и црту:

Задњи су ми даси с душе откинути; —
О узми ми руку, води ме и ћути!...

Примењивање ритмичко-интонационих поступака које су усавршили Дучић и Ракић показује степен утицаја ова два песника на Драинца. Захваљујући тим поступцима, Драинчева песма, чак и кад се не везује за неки од мотива парнасосимболизма или неку од песама претходника, ипак асоцира на Дучића и Ракића.

Збирка *Афродитиин врџ* изашла је 1921. године у пишчевом издању. Потписана је, као и претходна, правим именом ауторовим — Радојко Јовановић. У години када излазе *Манифест експресионистичке десничке школе* и Алексићев манифест дадаизма, Драинац издаје шеснаест песама које не доносе ништа ново и превратничко српској поезији, већ су даље развијање наслеђа парнасосимболизма. Наслов збирке одговара садржини. У њој се ређају слике љубави и природе.

Дескрипција има значајно место у *Афродитииним врџама*. Прва песма започиње и завршава се дескриптивном сликом:

Тихо плаче мелодија плава
под разблудним нитом месечине сиве,
снивају о чежњи сунцокрет и трава
кроз ноћ кад блудни месечари живе.

Петнаеста песма у целини је дескриптивна и тек у последњим стиховима везује се за љубав:

Глогови лисни крили су уздах вечери
а ја те љубљах, љубљах...

Ако дескрипција није развијена, онда се у песми природа појављује у виду метафора и компарација. Развијене дескриптивне слике у својој основи имају биљни свет, а допуњене су детаљима из животињског света, небеског пространства, звуцима и мирисима. Све то у Драинчевој песми живи у нераздељивом јединству. Природа је персонификована (што се уочава и у већ наведеним стиховима), а чула уједињена у синестезији: „тихо плаче мелодија плава” (I песма), драга је тиха као магла (VIII песма), тонови су „млаки” (XI песма), „мелодија вечног колорита” (XV), сени су „тихе” и тишине „гранитне” (XVI). У односу на песме пре *Афродитииног врџама*, слике природе су разноврсније, а заједно стварају

представу природног обиља и света као рајског врта. Предметни свет, као вештачки, сведен је на минимум. У другој песми ствари нестају до-ласком ноћи, губе се пред вечним законима природе:

Издахнуле ствари пред велом тишина;
 кроз видокруг што сања
 падају звезде из модрих висина
 и замиру болно сред поспаног грања.

Четврта песма супротставља занете љубавнике остатку света:

Погурен просјак одлази с наших врата
 о врату са пробушеном хармоником.

Просјак долази из сиромашног света, насупрот обиљу у природи, а про-бушена хармоника је непотребна ствар, као што је и тај свет непотребан љубавницима. Они су се од света изоловали и ништа не може да нару-ши идилу и хармонију врта љубави.

Све песме *Афродитиног врћа* обраћање су драгој по имену Мема. Она је стопљена са природом и вегетативно је биће. Њено тело је „соч-но” (V песма) и може бити натопљена руменилом јутра:

...бићеш натопљена
 руменилом јутра ко мак морем жита,
 као дивља рада заморна и снена
 у дну шуме скрита.

Метафоричним преношењем Мема је „оаза”, али је и та оаза природа:

Ти си она оаза од сунца жита,
 пољана росе, рубина и светлости.

Мемине руке су „сличне голубима белим”, а љубав према њој такође се приказује сликом из вегетативног света:

Пустила си жиле у крв моју
 и твоје се стабло вечно плави
 ко лист ловора кроз јунску боју.

Мема на дојкама има „пупољке”:

...ја те нећу стезат
 јер знам да те, изуједан, боли
 пупољак на дојки
 модар као незреле купине.

Дојке са пупољком појављују се код Црњанског у песми *Мрамор у врћу* из *Лирике Ишаке*, али Драинчева песма и песма Црњанског имају пот-пуно различито значење. Црњански еротику доводи у везу са насиљем и

смрћу, а Драинчева песма слави уживање у еротској љубави, а тиме и у животу. Ова слика код Драинца има искључиво еротски набој, а код Црњанског се укључује у мрежу сложених значења.

Еротика се преноси и на природу. У првој песми месечина је разблудна („под разблудним нитом месечине сиве”), а у ноћи живе „блудни месечари”. Лирски субјект екстазу подједнако доживљава и кроз природу и са женом:

са екстазом сам пио ноћну сребрну кишу
и мирисе твојих груди што страшћу одишу.

Природа и жена стапају се у јединствен еротски објект који буди сва чула лирског субјекта („пити” као укус, мирис, сребрна боја активира вид). Зато се и однос према јесењем пејзажу променио. Он више не означава престанак љубави, јер љубав овде побеђује све, већ спокој у плодној природи:

пијемо раскош зрелих кукуруза
и сносимо мирно окраћале дане.

И у *Афродитином врћу* јавља се трубадурски мотив. Песма коју ће драгој певати „ноћни певач” изједначена је са самим животом, а тиме и љубав. Страст је хиперболисана и као и у *Песми сћрасћи* претвара се у крајност, доводи до нестајања:

и у врелој страсти умримо полако.

Љубав је такође крајност. Она је „божанско осећање” (XIV песма), али и „нагон вечни самртника свију” (II песма). Љубав је спој еротског и духовног, Мема је у исто време „вера” и „грех” (IX песма), она је и чулна и патријархално стидљива. У V песми она дрхти „још у ритму страшно”, а у VI се срами због обнажених груди. Спој платонског исказивања љубави и духовног доживљаја са еротским мотивима јавља се некад у истој песми. Пример је шеста песма у којој лирски субјект најпре жели да спозна душу своје вољене:

Зашто склапаш очи сред подневне сете,
те моје зене не могу у њих да се удубе
да кроз њих и душу ти прелете.

Након тога се јавља пожуда, подстакнута њеним обнаженим грудима као еротским делом женског тела. Неке од песама задржавају се на емоцијам, на духовном доживљају и немају еротских слика.

Песме у којима се јављају еротске слике смелије су од *Песме сћрасћи* и Ракића који је био Драинцу првобитни узор за увођење еротике у поезију. Сем женског тела, песме *Афродитиног врћа* описују еротску игру као врхунац животне радости. Чулно уживање је заправо уживање у животу и ту нема места стиду јер се ради о човековој природи:

Играмо се на кревету,
 смејемо се, узимамо разне позе,
 ти ми пружаш сису као мајка детету
 не срамиш се више,
 говоримо језиком страсне прозе,
 између твојих ћути моја нога...

Драинац описује снагу жудње и чулности, снагу нагона. Метафора за нагон код Драинца јесте крв: у III песми, на пример, жудња је „крвава”. Као и у песми *Без наслова*, бесвесно пијанство чула повезује се са вином. Та веза више није случајна, понавља се у неколико песама и уводи у слике еротске симболике. У II песми пијанство од вина претвара се у пијанство крви, али се та крв може попиту из „крунице крина”:

О кап крви твоје у круницу крина
 дај ми да попијем
 ко румену капљу коринтскога вина.

Крин (љилиан) још од *Библије* симбол је невиности јер га Богородица добија уз вест о безгрешном зачећу. Повезивањем крви и симбола невиности Драинац гради слику која алудира на губљење девичанства. Тражећи да попије кап из крунице крина, лирски субјект заправо тражи драгино подавање и задовољавање његових еротских жеља.

Еротика *Афродитиног врџа* јесте смела и откривена у појединим сликама, нарочито у односу на ранију Драинчеву лирику и лирику његових претходника, али није провокативна на начин на који је то (у исто време) код авангардних песника, нити на који ће бити у каснијем Драинчевом стваралаштву. Она искорачује из патријархалног односа према еротици тиме што отворено о њој говори, али не руши табуе, односно не спаја је са до тада неспојивим мотивима. Другим речима, остаје у оквирима „нормалног” и „дозвољеног”, смелост је у степену откривености еротског садржаја а не у врсти самог садржаја.

У *Афродитином врџу* Драинац делимично напушта строфичну организацију песме и дванаестерац. Од шеснаест песама ове збирке само три песме су са катренима који раније доминирају. Ове три песме (X, XII, XIII) задржале су дванаестерац и доследно римовање укрштеном римом. Оне су традиционалније и по садржини, у њима нема наглашене еротике. Пета песма састоји се из једног катрена, једног дистиха и једанаест стихова који нису подељени у строфе. Последња два стиха седме песме такође су издвојени у дистих. У осталим песмама нема строфичне организације, али то не значи значајну иновацију форме. Ако се погледају стихови пете песме, запажа се да последња четири стиха, уколико се издвоје, могу да чине сасвим правилан катрен. Они представљају и синтаксички и ритмичко-интонационо заокружену целину:

Остани још мало; снага јоште жуди
 ујед твојих зуби чудно сладотворан,
 још у ритму страсном дрхте твоји уди;
 о Мема, остани, ја нисам уморан.

Једну синтаксичку целину у четири правилна дванаестерца чине и последњи стихови IX песме:

Ти си она оаза од сунца жута,
пољана росе, рубина и светлости,
дражесни театр и чаробна флаута
кроз коју расипљем арије младости.

И у осталим песмама може се показати како по четири стиха чине синтаксичку и ритмичко-интонациону целину, чак и кад нису исте дужине. Драинац није напустио катрен, само га није графички издвајао.

Афродитиин врџ се од претходних песама разликује појавом неримованих стихова и стихова који нису александринци. Од укупно 267 стихова *Афродитииног врџа*, 51 стих није римован (однос је 4 : 1), што показује да је рима ипак задржана у *Афродитииним врџу*. Ни у метрици се Драинац није лако ослобађао раније употребљеног облика. Дванаестерац доминира: од укупног броја, 101 стих је александринац. На другом месту су десетерци, а на трећем једанаестерци. Најмање има петнаестераца и стихова од три слога (само по два). Као ни у осталим елементима песме, радикалних промена у дужини стиха није било. Међу стиховима краћим од дванаестерца највише је шестераца, као и у песмама пре *Афродитииног врџа*. Статистика показује и нешто што се не може уочити на први поглед: стихови краћи од шестерца показују тенденцију неримовања. Има укупно једанаест таквих стихова, а само два су римована. Ситуација код дванаестерца је обрнута: највећи број ових стихова је римован (94 : 7). Показује се да је ослобађање од александринца ишло преко његове поделе на шестерце, а то је даље водило ослобађању од риме. Али то ослобађање није доминантно начело *Афродитииног врџа*, па и ова збирка остаје у оквирима парнасосимболизма и ван тадашњих савремених књижевних токова.

Драинчева парнасосимболистичка фаза интересантна је не само као слика Драинчевих почетака. Она показује како су српски авангардни песници, пре него што ће прокламовати побуну против традиционалног песништва, били његови следбеници. По томе Драинац није никакав изузетак јер симболистичке песме налазимо и код Настасијевића, Винавера, Црњанског. Тако се Драинац и својим почецима уклапа у општу развојну линију српске поезије између два рата. Ти почеци свакако нису врхунска остварења нашег парнасосимболизма, већ и због саме чињенице да је у њима Драинац исувише верни следбеник, а мало свој и оригиналан, а нипошто у њима не треба видети ни врхунце Драинчевог песничког пута (како су неки међуратни критичари сматрали). Па ипак, не треба их ни олако одбацивати и запостављати. Без њих слика о Драинцу није потпуна. Драинац је значајан, између осталог, и по томе што одражава својим песничким развојем развој српске међуратне поезије, а ако му се „одузму” почеци, та слика неће бити иста.

Slađana Milić

PARNASO-SYMBOLIC POETRY OF R. DRAINAC

S u m m a r y

The poetry of R. Drainac is parnaso-symbolic from its very beginning, from 1916. to 1922. and the poet used his real name of Radojko Jovanović. First two collections of poetry belong to this period: *The Blue Laughter* (1920) and *The Garden of Aphrodite* (1921). His poetry was obviously influenced by Dučić, Rakić and in a way by Vojislav Ilić, Dis and Pandurović. Motifs of love, death and the god predominate his first collection and the poems written before it. His second collection presents the glory of love and woman, and eroticism is more evident than in his early poetry. Drainac was faithful to his favourite verse, 12-syllable, and he accepted some methods as pointing and rhyming.

ДЕЛА НАШИХ МУЗИЧКИХ СТВАРАЛАЦА КОМПОНОВАНА НА СТИХОВЕ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Владимир Јовановић

САЖЕТАК: У раду се наводе све музичке композиције које су наши музички ствараоци компоновали на стихове Десанке Максимовић од 1939. до 2001. године. Указује се на различитост њихових музичких облика и жанрова, као и на њихову досадашњу заступљеност на концертном подијуму, радију и телевизији. Наглашава се изузетан домет музичке транспозиције песничке речи ове песникиње остварен у појединим песмана за глас и клавир и њихов допринос обогаћивању наше музичке баштине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: наши музички ствараоци, песме за глас и клавир, музичко транспоноване песничке речи Десанке Максимовић.

Од објављивања песама *Једна смрт* и *Пијање* у београдском часопису *Мисао*, у јануару 1920. године,¹ Десанка Максимовић је и као песник и као личност непрестано привлачила пажњу наше и светске културне јавности, књижевне критике и читалаца свих узраста. У минутих осам деценија написано је о многозначности и уметничком квалитету њене поезије укупно хиљаду четири стотине тридесет приказа, критика, огледа и студија,² у којима су Сима Пандуровић, Велимир Живојиновић Масука, Милан Богдановић, Велибор Глигорић, Борислав Михајловић Михиз, Драган М. Јеремић, Зоран Гавриловић, Љубица Ђорђевић, Стеван Раичковић, Никола Милошевић, Иван В. Лалић, Љубомир Симић, Андреј Вознесенски, Наталија Кореневска, Георги Сталев, Манфред Јенихен, Золтан Чука, Ђакомо Шкоти и други наши и инострани угледни књижевни критичари, историчари и теоретичари књижевности и песници указивали на богатство речника, версификације и нијанси у поетским сликама ове песникиње, као и на њену рафинирану музикалност, неизмерну осећајност, стваралачку искреност и непоновљиву мудрост. Сагласни да је Десанка Максимовић у свакој својој песми увек била „ловац срца свог рођеног” (*Прича о песнику*), једноставна и сваком

¹ *Мисао*, књ. 2, св. 1, 1920, 422 и 424.

² Александра Вранеш, *Библиографија дела Десанке Максимовић 1972–1998*, Београд 2001.

разумљива и блиска, поменути критичари, историчари и теоретичари књижевности и песници истицали су да се она никада није поводила за разним „-измима” (симболизам, импресионизам, експресионизам, дадаизам), који су током њеног седамдесетогодишњег књижевног рада настајали и нестајали на овим просторима, него је остала доследна себи и стварала поезију од најтананијих и најпригушенијих интимних доживљаја до сликовитих излива љубави и нежности према човеку, природи, за вичају и свету.

Захватајући многим својим песмама саму суштину човековог постојања, борећи се сваким својим стихом за победу добра над злим или бар за осуду зла и истичући љубав као највећу вредност дивота, Десанка Максимовић је својим богатим и разноврсним песничким делом већ крајем треће деценије прошлога века почела да привлачи патњу и наших музичких стваралаца. Од тада до данас, према сазнањима до којих сам дошао после вишегодишњег истраживања, четрдесет три композитора са ових простора написали су у различитим музичким облицима и жанровима чак сто седамдесет пет вокално-инструменталних, вокалних и инструменталних композиција на стихове ове песникиње, с тим што сам успео да пронађем сто педесет пет њихових партитура и рукописа, затим тонске записе једанаест музичких композиција чији нотни записи нису сачувани, као и наслове девет изгубљених музичких дела — три кантате, једне поеме, четири песме за глас и клавир и једне хорске композиције.

Вокално-инструменталне композиције

а) Умешничка музика

Због наше већ много пута испољене и доказане небриге за очување дела из српске културне баштине, од укупно пет кантата које су написане на стихове Десанке Максимовић сачуване су само две — *Поема 1941* композитора и диригента Јована Бандура и *Самогласници* композитора и хорског диригента Златана Вауде, док су партитуре кантата *Сјомен на усјанак* (1950) диригента и композитора Војислава Илића, *Крвава бајка* (1954) композитора и хорског диригента Радосава Анђелковића и *Трајим ђомиловање* (1965—1966) композитора Војислава Костића — изгубљене, као и њихови тонски записи.

Кантата за бас-баритон соло, мешовити хор и симфонијски оркестар *Поема 1941*, коју је Јован Бандур написао 1947. године на стихове песме *На зробу сирељаних ђака*, чини први део његове трилогије кантата — *Народноослободилачка трилогија*.³ У њој Бандур музички уобличава трагедију крагујевачких гимназијалаца из 1941. године по узору на старе

³ Трилогију кантата *Народноослободилачка трилогија* Јована Бандура сачињавају кантате *Поема 1941* (1947), *Југословенска партизанска райсодија* (1947) за солисте, хор и оркестар и *Расјева се земља* (1949) за сопран и тенор соло, мешовити хор и симфонијски оркестар.

барокне „ламенте”, који су били грађени на начин пасакаље, због чега ова кантата и има поднаслов *Quasi una passacaglia in 7 variazioni*.

Кантату за баритон, дечји хор и камерни оркестар *Самогласници* компоновао је Златан Вауда 1953. године. Њену транскрипцију за клавир урадио је у рукопису 1975. године, који је са мањим исправкама штампао 1991. године. Ова младалачка Ваудина композиција ритмичко-музички осликава стихове песме *Самогласници* и остварује одређене боје и звучне особености сваког самогласника захваљујући одговарајућим променама тоналитета.

Вокално-симфонијску поему за мешовити хор и симфонијски оркестар *Крађујевац* написао је композитор Душан Костић 1961. године. Посвећена крагујевачким ученицима који су стрељани 1941. године, она има два оркестарска става — *Виђење* и *Тама*, док у трећем ставу — *Крвава бајка* — наступа и мешовити хор као колективни тумач „озвучених” стихова из истоимене песме Десанке Максимовић.

Симфонијску поему за рецитатора, мешовити хор и симфонијски оркестар *Краљевачки октобар 1941* завршио је композитор Витомир Трифуновић 1996. године и посветио је стрељаним друговима у Краљеву 1941. године. Прва два њена става — *Окућација attacca — 14. октобар* и *In memoriam* — оркестарска су, а у трећем ставу — *Верујем*, који је аутор компоновао инспирисан стиховима песме *Моја земља њројасћи неће*, наступају још рецитатор и хор.

Поему за рецитатора, женски хор и симфонијски оркестар *Трајим њомиловање* написала је композиторка Мирјана Шистек 1976. године. Нажалост, то је још једно дело из наше музичке баштине чија је партитура изгубљена.

Тројица београдских композитора — Никола Жанетић, Станојло Рајичић и Александар Обрадовић једини су наши музички ствараоци који су компоновали песме за глас и симфонијски или камерни оркестар на стихове Десанке Максимовић. Никола Жанетић је написао 1959. године песму за соло бас и симфонијски оркестар *Крвава бајка*, Станојло Рајичић је завршио 1980. године циклус песама за соло сопран и симфонијски оркестар *Трајим њомиловање*, који има четири песме — *О њрашћању*, *За сужње њомилване*, *О женидби сина* и *За војничка гробља*, док је Александар Обрадовић десет година касније написао циклус песама за соло сопран и камерни оркестар *Зелени вишњез*. Прву од пет песама овог циклуса *Зелени вишњез* одабрао је из истоимене песничке збирке Десанке Максимовић, а остале четири — *По расшанку*, *Пролејња њесма*, *Сшрејња* и *На бури* припадају првој песничкој књизи ове песникиње — *Песме*.

Двадесет четири наша музичка ствараоца компоновали су у последњих шест деценија ХХ века осамдесет седам песама за глас и клавир и једну песму за глас, виолончело и клавир на стихове седамдесет пет песама из дванаест песничких збирки Десанке Максимовић. Четрдесет осам прокомпонованих, тридесет строфичних и шест варирано строфичних соло песама Петра Кристића (*Покошена ливада* и *Девојачка молба*), Милоја Милојевића (циклус песама за глас и клавир *Гозба на ливади* — 1939, *Тишина*, *Љубав*, *Чекање*, *Љшро*, *Тамничар*), Миховила Логара (Же-

не-војници, изгубљена), Станојла Рајичића (Циклус песама за глас и клавир *Тражим ђомиловање* — 1979, *О ђрашћиању*, *За сужње ђомиловане*, *О женидби сина*, *За војничка ђробља*; циклус песама за глас и клавир *Немам више времена* — 1988, *Обећала си да ћеш бићи вечна*, *Снећ на ђробу*, *Усахле реке*; соло песме *Тражим ђомиловање за неројкиње* — 1977, *Ојомена* и *Зла ноћ* — 1991, *Чежња*, *Збоћ мене* и *Љубавно ђисмо* — 1992), Николе Жанетића (*Крвава бајка* — 1959), Драгутина Гостушког (*Вожња*, изгубљена), Александра Обрадовића (циклус песама за глас и клавир *Зелени вићез* — 1990, *Зелени вићез*, *По расћанку*, *Пролећња ђесма*, *Сћрејња*, *На бури*; соло песма *Песма крај извора* — 1952), Рудолфа Бручија (*Вечерња ђесма* — 1952), Душана Костића (*Крвава бајка* 1949, изгубљена и *Ојомена* — 1996), Надежде Мосусове (*Сребрне ђлесачице* — 1950), Душана Трбојевића (Циклус песама за глас и клавир *Тражим ђомиловање* — 1972, *Пролоћ*, *Пасћорала*, *Молба*, *Прећња*, *Побуна* — само клавир, *Ећилоћ* уместо *Проћас*, *За ђесникињу*, *земљу сћаринску*, *За оне који не умиру на време*, *За ђуде који јасно виде*, *О ђрашћиању*; соло песма *За ђесникињу*, *земљу сћаринску* — 1998), Николе Петина (*Човек* — 1998, *Предосећане* — 2000), Дејана Деспића (циклус песама за глас и клавир *Озон завичаја* — 1991), Војина Комадине (циклус песама за глас и клавир *Тражим ђомиловање* — 1986, *За војничка ђробља*, *За ђасћиву срца*), Александра Кораћа (*Пролећње ђесме: I*, изгубљена), Мирјане Живковић (циклус песама за глас и клавир *Ничија земља* — 1986, *Додир*, *Искусћиво*, *Међу ђланећама*), Зорана Јовановића (циклус песама за глас и клавир *Немам више времена* — 1975, *Рука*, *Сад је извесно*, *Пћичја сахрана*; циклус песама за глас и клавир *Послови су заврћени* — 1995, *Поћоћиљени брод*, *Реквијем*, *Послови су заврћени*; соло песме *Сћрејња* и *Ојомена* — 1975, *Чежња* — 1980, *Бајка* и *Разћовор у ђрању* — 1993, *Смрћ заврана*, *Последњи дани* и *Објавиће једном на велика звона* — 1995, *Крвава бајка*, *У ројсћиву*, *Србија је велика ћајна*, *Мајке оћћужују* и *На бури* — 1996), Миланке Мишевић (*Предосећане* и *У зимски дан* — 1966), Вере Миланковић (*Одазвале су се само ђиће* — 1972), Растислава Камбасковића (*Љубавно ђисмо* — 1987), Иване Стефановић (циклус песама за глас и клавир *Мој свети* — 1974, *Мој свети*, *Свод небески*,... уместо *Мој свети*, *Свод небески је хладан*, *Недељна ђројвед*), Димитрија Големовића (*У ћосћима* — 1973), Наталије Бендеровић (*Тајни сасћанак* — 1975, *Тищина сћава* — 1978, *Ојорука* — 1980) и Наташе Даниловић (*Селице* — 1993) показују да су наши композитори најчешће били инспирисани песмама из прве песничке збирке Десанке Максимовић — *Песме* (1924, године; 14 песама; 21 песма за глас и клавир), за којом следе песничке збирке *Немам више времена* (1973; 12; 12), *Тражим ђомиловање* (1964; 10; 13), *Ничија земља* (1979; 10; 10), *Озон завичаја* (1990; 10; 10), *Песник и завичај* (1946; 8; 11), *Гозба на ливади* (1932; 5; 5), *Зелени вићез* (1930; 2; 2), *Нове ђесме* (1936; 1; 1), *Пролећни сасћанак* (1954; 1; 1), *Шумска ђуљашка* (1959; 1; 1) и *Заробљеник снова* (1960; 1; 1). Истовремено, може се рећи да су наведене песме за глас и клавир најмногобројнија скупина музичких композиција написаних на стихове ове песникиње, најмногобројнија скупина соло песама која је до данас код нас компонована на стихове једног нашег песника и најмно-

гобројнија скупина целовитих и у изразу веома самосвојних и снажних музичких остварења у којима је досегнут највиши домет музичке транспозиције песничке речи Десанке Максимовић, с обзиром на то да су у њима осећајност и мисаоност ове песникиње значајно продубљени и интензивирани минуциозно урађеном вокалном и клавирском деоницом, као и честим метричким, агогичким и динамичким променама.

Управо због тих и таквих песама за глас и клавир које надахнуто музички тумаче поезију Десанке Максимовић и обогаћују нашу музичку баштину, соло песме и јесу најзначајнија скупина музичких композиција које су наши музички ствараоци компоновали инспирисани поетским делом ове песникиње, без обзира на то што је у некима од њих поетичка и језичка мелодија поетског изворника доминантнија од његове музичке транспозиције.

б) *Музика за децу*

Малу оперу за децу *Дечја соба* написао је композитор Миленко Живковић 1940. године на текст истоименог позоришног комада за децу Десанке Максимовић, чије је љупке сцене из живота, рада, игре и сновиђења деце оденуо у музичко рухо ведрога и приступачнога садржаја.

Музичка прича за децу *Медведова женидба*, у којој је Зоран Јовановић музички „надоградио” стихове истоимене песме Десанке Максимовић, има једноставан и деци разумљив музички језик, распевану вокалну деоницу и хармонски богат звук. Компонована је за осам солиста и клавир 1974. године. Њену транскрипцију за камерни оркестар аутор је урадио 1993. године.

Духовити и љупки стихови о игри и маштаријама девојчицаи дечакâ које је Десанка Максимовић са изузетном љубављу писала неколико деценија, инспирисали су петорицу београдских музичких стваралаца да компонују укупно деветнаест песама за децу чија је заједничка одлика — једноставна мелодијска линија и изразит ритам. Александар Кораћ и Петар Поповић написали су по две такве песме за солисту, дечји хор и инструментални ансамбл — *Лујке рачунају* и *Првак*, односно *Ал' је леј дечји свети* и *Шумска љубашка* (1998), Божидар Станчић им се придружио песмом за дечји хор, флауту и клавир *Ближи се, ближи лејо*, док је Зоран Јовановић, у другој половини 1995. године, написао за децу чак тринаест песама за глас и клавир — *Мали чувар*, *У гостима*, *Старинари*, *Шарена шорбица*, *Кос и нос*, *Пушничар*, *Бака*, *Кршнице*, *Иде јесен*, *Водоноша*, *Телад и чобаница*, *Вейрова усјаванка* и *Молба малог жира*. Енрико Јосиф компоновао је песму за дечји хор и камерни оркестар *Радуј се*, али су њени и нотни и тонски записи изгубљени.

в) *Поуларна музика*

Овој групи вокално-инструменталних композиција припадају песме за певача солисту, групу певача и народни оркестар које су на стихове Десанке Максимовић написали Радослав Граић — *Ойићи ћу у њасише*, *Срећа* и *Сељанкина усјаванка* (1974) и Петар Поповић — *Предосећање* (1983), као и песме за певача солисту и забавни оркестар Дарка Краљића

— *Стрешња* (1996) и Гордане Илић — *Предосећање, Стрешња, Песма, Пролећна песма и Ојомена* (1998).

Вокалне композиције

а) Умешничка музика

Композицију за мешовити хор *Ослобођење Цветице Андрић* написао је композитор Јосип Славенски 1947. године на основу поетског текста који је обликовао од прве две строфе прве песме и последње строфе четврте песме истоимене поеме Десанке Максимовић. Ова хорска композиција има једноставну мелодијску и хармонску фактуру.

Балада за мешовити хор *Крвава бајка*, коју је бањалучки композитор и фолклориста Владо Милошевић завршио 1951. године, прати ритмички ток стихова истоимене песме Десанке Максимовић и користи се елементима нашег музичког фолклора.

Хорску композицију *Свајшовска песма* написао је композитор Миховил Логар на поетски текст Десанке Максимовић у две верзије: за женски хор и за женски хор и клавир. Обе верзије су компоноване на принципу *gisecage-a*, контрапунктског облика у којем је нашао примену имитациони поступак.

Хорску композицију *Војничко гробље у Солуну*, хорског диригента и композитора Драгољуба Шарковића инспирисали су стихови Десанке Максимовић о гробљу Зејтинлик у Солуну, где су сахрањени српски и савезнички војници који су погинули на Солунском фронту 1918. године. Она има три верзије: за женски хор и клавир (1986), за женски хор и симфонијски оркестар (1988) и за женски хор и рецитатора (1994).

И друга хорска композиција овог аутора — *Чезња* такође показује његово интересовање за женски хор. Њена прва верзија настала је 1980. године, док је њена друга верзија урађена 2001. године.

На стихове песме *Пролеће, а ја венем* новосадски композитор Никола Петин написао је 1998. године композицију за соло сопран и женски хор *Девојачка чезња*, у којој је интензивирао њен играчки карактер да би што сликовитије дочарао пролећни занос и веселост живота.

б) Музика за децу

Три песме за децу Десанке Максимовић *Први мај, У ђосћима* и *Поздрав њланинара шуми* инспирисале су двојицу наших музичких стваралаца да напишу једноставне и веселе истоимене композиције за трогласни дечји хор — Радосав Анђелковић песму *Први мај*, а Станислав Препрек песме *У ђосћима* и *Поздрав њланинара шуми* (1974).

в) Популарна музика

Зоран Јовановић компоновао је 1996. године на стихове Десанке Максимовић укупно двадесет једну истоимену песму за соло глас без инструменталне пратње — *Младићева шужбалица, Сестрина шужбалица, Мајчина шужбалица, Девојке-војници, Сен погинуло раћника, Пролећња*

йесма, Обудовела невестѿа, Романѿичарска усѿаванка, Покајање, Признање (Бина), Једна смртѿ, По расѿанку: I, Предосећање, По расѿанку: II, По расѿанку: III, Девојачка молба, Сѿрах, Пиѿање, Песма крај извора, Љубавна йесма и Сељанкина шужбалица.

г) *Музика у едукативне сврхе*

Захваљујући уѿбенику *Солфеђо кроз йесму* Љиљане Пантовић, поједине песме компоноване за децу почеле су да се употребљавају, осим за јавне наступе и у едукативне сврхе — у настави солфеђа за увежбавање и савладавање одређених интервала, ритма и једногласног и двогласног певања. Међу њима је и пет песама које су написане на стихове Десанке Максимовић: *Чук, чук, Тихо, звезде, ѓазийе, Вейрова усѿаванка* и *Иде јесен* Љиљане Пантовић и *Хвалисави зечеви* Александра Обрадовића.

Инструменталне композиције

Умешничка музика

У клавирским композицијама *Пјесма о душама умрлих шрава шћо лебде над йокошеном ливадам* и *Сунце над ливадам* петроварадинског композитора Станислава Препрека осликане су његовим особеним хармонским језиком ситуације и расположења у песамама Десанке Максимовић *Покошена ливада* (прва, друга и пета строфа) и *Змија*.

Играни филм *Крвава бајка* снимљен је 1969. године у режији Бранимира Торија Јанковића. Једна од битних компоненти великог успеха са којим је тада приказиван у земљи и иностранству била је и музика Војислава Костића.

* * *

Све у свему, сто седамдесет пет музичких композицијаи и различити жанрови којима оне припадају показују да је поезија Десанке Максимовић, у свим њеним видовима и песничким родовима, у раздобљу од 1939. до 2001. године, непрекидно инспирисала наше композиторе. Имајући у виду све песме ове песникиње које су они музички транспоновали, могло би се рећи да су показали нешто веће интересовање за песме из њене последње четири песничке збирке; *Тражим йомиловање* (1964), *Немам више времена* (1973), *Ничија земља* (1979) и *Озон завичаја* (1990), пре свега због тематске разноврсности и снаге осећања, немира мисли и искуствене мудрости саме песникиње, али такође због њене способности да своју поруку подједнако добро испева у строфама и римама, као и у слободном стиху најразличитијег метра, што им је свакако омогућавало остваривање надахнутог, самосвојног и често веома модерног музичког исказа.

Наши музички ствараоци најчешће су налазили инспирацију у љубавним и мисаоним песамама Десанке Максимовић, а затим у њеним песамама за децу и родољубивим песамама.

Љубавне песме ове песникиње имају тематско и емотивно средиште у љубави и природи и испеване су у строфама с различитим бројем стихова и распоредом рима или у катренима чији су стихови римовани укрштено (abab) и обгрљено (abba), што је веома погодно за компоновању строфичних песама за глас и клавир и глас и симфонијски оркестар, песама за женски хор и вокалних и вокално-инструменталних композиција које припадају популарној музици.

У мисаоним песмама Десанка Максимовић поставља изузетно значајна питања о нашој прошлости, садашњости и будућности, о смислу стваралаштва, о пролазности свега и коначној победи смрти, на која покушава да дâ или бар да наговести праве одговоре, користећи се при том слободнијим начином изражавања у погледу строфа и рима или искључиво слободним стихом, због чега ове њене песме и јесу најчешће „озвучене” у облику прокомпоноване песме за глас и клавир.

Њене одабране песме за децу опевају игру, маштања, ђачке дане, другарство и боравак малишана у природи претежно у катренским строфама са истим бројем слогова у сваком стиху и са укрштеним (abab) или обгрљеним римовањем (abba), што је омогућило композиторима да напишу већи број солистичких и хорских вокално-инструменталних композиција за децу чија је заједничка одлика — једноставна мелодијска линија и изразит ритам.

Све родољубиве песме ове песникиње, које су наши музички ствараоци компоновали као кантате, поеме, хорске песме или песме за глас и клавир и глас и симфонијски оркестар, имају изванредну експресивност и драмски набој, углавном су строфичне и њихово римовање је најчешће укрштено, али са готово редовним прекидањем риме (— — abab), (ab — ab) или (ababc — a — c).

Стваралачки приступ наших композитора стиховима Десанке Максимовић био је двојак: неки од њих су уважавали изворни поетски текст у потпуности или уз незнатна одступања, док су други правили његове знатније измене које су подразумевале понављање или изостављање појединих његових строфа, стихова и речи, затим промену редоследа речи и додавање речи које се у њему не налазе, као и спајање појединих његових стихова са стиховима из других песама ове песникуње.

Првој групи музичких стваралаца припадају, поред осталих, Петар Крстић, Милоје Милојевић, Александар Обрадовић, Никола Петин, Мирјана Живковић, Зоран Јовановић, Растислав Камбасковић и још неколико наших композитора, док су најизразитији представници друге групе — Станојло Рајичић, Душан Трбојевић, Дејан Деспић, Душан Костић, Рудолф Бручи и Ивана Стефановић, који су зналачким преобликовањем песама Десанке Максимовић потребама својих стваралачких замисли постајали и успешни „либретисти” сопствених музичких композиција.⁴

⁴ На пример, у песми за глас и клавир *Пролог*, првој од пет песама из циклуса песама за глас и клавир *Тражим љомиловање* Душана Трбојевића, композитор је учинио следеће измене у стиховима песме *Пројас* Десанке Максимовић: од 10 стихова 1. строфе одабрао је само 1, 2, 3. и 8. стих, у коме је уместо „дајем законик” написао „законик дајем”; од 8 стихова 2. строфе одабрао је делове 1. и 3. стиха, као и 6, 7. и 8. стих у целости, с тим

Зоран Јовановић је написао највећи број композиција на стихове Десанке Максимовић — двадесет једну песму за соло глас без инструменталне пратње, деветнаест песама за глас и клавир, тринаест песама за децу за глас и клавир и музичку причу за децу *Медведова женидба* за осам солиста и камерни оркестар или клавир. Такође, значајно интересовање за поезију ове песникиње показали су и Станојло Рајичић, који је тринаест њених песама музички транспоновао у песме за глас и клавир и глас и симфонијски оркестар, затим Дејан Деспих (десет песама), Александар Обрадовић (шест песама), Душан Трбојевић (шест песама), Милоје Милојевић (пет песама), као и Миленко Живковић (мала опера за децу *Деца соба*).

Најчешће компонована песма Десанке Максимовић јесте *Крвава бајка*, чији су стихови инспирисали настанак истоимених песама за глас и клавир Душана Костића, Николе Жанетића и Зорана Јовановића, затим кантате Радосава Анђелковића и баладе за мешовити хор Влада Милошевића, као и трећег става вокално-симфонијске поеме *Крађујевац* Душана Костића.

Наши музички ствараоци *уметничке музике* — Станојло Рајичић, Душан Костић, Зоран Јовановић, Никола Петин, Миланка Мишевић, Александар Обрадовић, Драгољуб Шарковић, Димитрије Големовић, Станислав Препрек, Растислав Камбасковић, Војин Комадина и Душан Трбојевић, *музике за децу* — Љиљана Пантовић и Зоран Јовановић и *популарне музике* — Дарко Краљић, Петар Поповић и Гордана Илић — показали су знатно интересовање и за песме *Ојомена*, *Предосећање*, *Сирејња*, *Чезња*, *У ђосџима*, *На бури*, *Љубавно њисмо*, *За војничка гробља* и *О љрашћану*, које су компоновали као истоимене композиције у различитим музичким облицима и жанровима.

С обзиром на то да поезија Десанке Максимовић непрестано инспирише наше композиторе већ више од шест деценија, уверен сам да ће она и убудуће бити захвалан и подстицајан „материјал” за стварање нових вокално-инструменталних, вокалних и инструменталних дела у различитим музичким облицима и жанровима, од којих ће она најбоља, као и до сада, обogaћивати нашу музичку баштину.

што је у 1, 7. и 8. стиху уместо речи *чедоубица*, *али* и *него* написао *оцеубица*, *ал'* и *но*; од 8 стихова 3. строфе одабрао је 3—8. стих, а у 5. и 8. стиху уместо речи *али* и *него* написао је *ал'* и *но*; од 10 стихова 4. строфе одабрао је 4. и 6—10. стих, а у 9. и 10. стиху уместо речи *али* и *него* написао је *ал'* и *но*; на крају соло песме додао је стих „Ја законик дајем” који се, иначе, не налази у песми *Пројас*. Дакле, може се рећи да се Трбојевић — „либретиста” у песми за глас и клавир *Пројас* најчешће користио *принципом скраћивања њојског шекста изворника* (од укупно 36 стихова песме *Пројас* употребио је само 21 стих за компоновање соло песме *Пројас*), затим *принципом инверзије речи у стиховима* да би појачао архаичност песничког језика Десанке Максимовић, као и *принципом додавања стихова оригиналном њојском предлошку* да би постигао још веће истицање владарске осиноности цара Душана и ауторитаризма његовог *Законика* и његове правде.

Прилоџ I

*Песме Десанке Максимовић које су инспирисале
наше музичке ствараоце*

1. Ал' је лей дечји свей
2. Бака
3. Ближи се, ближи лейо
4. Вейрова усјаванка
5. Воденица
6. Вожња
7. Војничко гробље у Солуну
8. Девојачка молба
9. Девојке — војници
10. Додир
11. За војничка гробља
12. За људе који јасно виде
13. За нерошкиње
14. За оне који не умиру на време
15. За њасјву срца
16. За њесникињу, земљу сјаринску
17. За сужње њомиловане
18. Збоџ мене
19. Зелени вишез
20. Зла ноћ
21. Змија
22. Иде јесен
23. Искусјво
24. Једна смрј
25. Јушро
26. Кос и нос
27. Крвава бајка
28. Кршице
29. Лушке рачунају
30. Љубав
31. Љубавна њесма
32. Љубавно њисмо
33. Мајке ойшужују
34. Мајчина шужбалица
35. Мали чувар
36. Медведова женидба
37. Међу њланешама
38. Младићева шужбалица
39. Моја земља ѡройасји неће (Верујем)
40. Мој свей
41. Молба малоџ жира
42. На бури
43. На гробу сјрељаних ѡака
44. Недељна ѡройовед
45. Обећала си да ћеш биши вечна
46. Објавише једном на велика звона
47. Обудовела невесја

48. Одазвале су се само њицице
49. О женидби сина
50. Ојомена
51. Ојорука
52. О њрашњању
53. Ослобођење Цвеша Андрић
54. Ошћи ћу у њасћире
55. Песма
56. Песма крај извора
57. Пшњање
58. Поздрав њланинара шуми
59. Покајање
60. Покошена ливада
61. По расћанку: I
62. По расћанку: II
63. По расћанку: III
64. По расћанку: V
65. Последњи дани
66. Послови су завршени
67. Пошћљени брод
68. Првак
69. Први мај
70. Предосећање
71. Признање
72. Прољас
73. Прољешња њесма: I
74. Прољешња њесма: II
75. Прољеће, а ја венем
76. Прољећна њесма
77. Пшћја сахрана
78. Пушћичар
79. Радуј се
80. Разговор у грању
81. Реквијем
82. Романшћарска усћаванка
83. Рука
84. Сад је извесно
85. Самољасници
86. Свашћовска њесма
87. Свод небескије хладан
88. Селице
89. Сељанкина шћужбалица
90. Сељанкина усћаванка
91. Сен њогинулоћ рашћника
92. Сесћрина шћужбалица
93. Смршћ гаврана
94. Снећ на гробу
95. Србија је велика шћајна (Сћомен на усћанак)
96. Сребрне њлесачице
97. Срећа
98. Сшћаринари
99. Сшћрах

100. *Стрејња*
101. *Тајни сасџанак*
102. *Тамничар*
103. *Телад и чобаница*
104. *Тихо, звезде, ѓазиие*
105. *Тиџина*
106. *Тиџина сјава*
107. *Ѓук, ћук*
108. *У ѓосџима*
109. *У зимски дан*
110. *У ройсџву*
111. *Усахле реке*
112. *Хвалисави зечеви*
113. *Чежња*
114. *Чекање*
115. *Човек*
116. *Шарена џорбица*
117. *Шумска љуџаџка*
118. *Хаику сџихови из џесничке збирке **Озон завичаја***

Прилоџ II

Песме за глас и клавир на сѣихове Десанке Максимовић

ОЗОН ЗАВИЧАЈА

(текст Десанке Максимовић)

Десанка Максимовић

1. $\text{♩} = 60$

лут - рос про - зор-а

до - во су - то, зма - ла је та у - та - ца?

$\text{♩} = 80$

Ки - ш. Са про - зор-а гла - да

ви - ли - ве пр - ни до - чу - ра - ка. лу - тар - ас

allargando

sa - bo y up - se ce um - no - sa y - bya - za - no, y - bya - za -

no. poco *f*

$\text{♩} = 58$

mp *p*

mf *p*

lyr - poc upo - so - za po - me cy - so, po - me cy - sa...

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Музыка записана на пяти линиях: верхняя линия — вокал, две нижние — фортепиано. В начале вокальной партии указаны динамические обозначения *mp* и *f*. Под первой нотой вокала — русские слова: «и у нас-то суг-но это-же-ру-». В фортепиано используются динамические обозначения *p* и *pp*. В конце фрагмента в фортепиано указано *ritenuto* и номер произведения 27.8.1991. В нижнем правом углу страницы — номер 2.15.

MOJ CBET

Текст: Димитър Мачковски

Andante molto $\text{♩} = 72$

Никола Стефановски

Mezzosoprano

Piano *pp*

8

12

17

f Moj cber *mf* ca ca ca - ca - ja

f *sub. pp*

42 Poco

exp Maj car
 in ca-ji ca-cri-ja in se-ze-pe-ze-ze-ri

44 *mf* in se-ze-pe-ze-ze-ri in se-ze-pe-ze-ze-ri *ff* in se-ze-pe-ze-ze-ri in se-ze-pe-ze-ze-ri

47 Senza misure, recitativo a tempo allarg.....

ff *espress* *p* *pp* *ppp*

Detailed description of the musical score: The score is for a piano and voice piece. It consists of four systems of music. The first system (measures 42-43) features a vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'Maj car in ca-ji ca-cri-ja in se-ze-pe-ze-ze-ri'. The piano accompaniment begins with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The second system (measures 44-45) continues the vocal line with lyrics 'in se-ze-pe-ze-ze-ri in se-ze-pe-ze-ze-ri' and includes a *ff* dynamic marking in the piano part. The third system (measures 47-49) is marked 'Senza misure, recitativo' and 'a tempo allarg.....'. It features a vocal line with a *pp* dynamic and a piano accompaniment with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The fourth system (measure 50) shows the piano accompaniment concluding with a *ppp* dynamic.

ТАМНИЧАР

(Песник: Максимовић)

Милоје Милојевић

Scritto

Где је стран - на там - ни - чар ко - ји

Piano

S.

чу - ва пра - та о - ног - же - во - та? У ноћ

Pno.

S.

па - хи три зут зун - нем там - ни - чар - стом по же - ле - зу

Pno.

S.

вост - ни - ца а - на ко - јих сви се - бе не - ко - се не оје - се - ба,

Pno.

S
 Не-про-зр-яи-шас-то-ра-до-ко-на-ма-се-на-ок-на-ма-и-ли-ко-жа
 17

Рно.

S
 се про-ми-че му- - - - кло. На-што-ни-сли-хо-
 18

Рно.

S
 до-ли-те-хо-и-ла-виз, ка-да-ми-се-по-си-те-ва?
 19

Рно.

S
 Га-де-по-нас-бу-д-ла-ни-там-на-чар, ја-би-х-кис-ла-да-ми-ти-ло,
 20

Рно.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system includes a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has lyrics in Cyrillic: "та - ко от - но - пе - та - та ко - ја е - са." The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system shows the vocal line resting (indicated by a horizontal line) while the piano accompaniment continues with a similar texture. The third system also shows the vocal line resting, with the piano accompaniment continuing. The fourth system shows the vocal line with a few notes and the lyrics "Етј?" (Etj?). The piano accompaniment continues with a similar texture. The score is in a minor key, indicated by the key signature of one flat.

S
та - ко от - но - пе - та - та ко - ја е - са.

Pno.

S

Pno.

S

Pno.

S
Етј?

Pno.

ЗЕЛЕНИ ВИТЕЗ

(Лірика Максимових)

Л. 61

Dolce, espressivo

Александр Обрадович

Soprano

pp

Дра - га, дра - га.

Piano

fpp

S

про-ща - о је крај про-зо - га ви - таз зе - ле - ни

Pno.

S

pp *cresc.*

по ар-ту су о-ст-во не-ма-је зе-лу-је
 в о днаро

Pno.

pp *mf* *cresc.*

S

mp *pp* *cresc.*

про-те. Са-да по шу-му-ма зо-ло-во-ск-а-го

Pno.

mp *mf* *p* *cresc.*

A

S *mf* *p* *Poco largo* \downarrow 50 *ppp* *Poco largo* \downarrow 50

je - no - mi, de - na se rucis - sa ca - re - re - mi - ra

Pno. *mf* *poco rit.* *p*

B *p*

S *ppp* *fpp*

ro - na. Ka - o - no - no - mi mi - xy - ru

Pno. *ppp* *fpp*

S *fpp*

mi - di u - tra - ku - ya - ve.

Pno. *fpp*

S *p*

He - kta - mi - ka mi - ra - sja ro - sa o - ba - ze mi - je.

Pno. *pp* *fpp*

C

S. *Do - mo se gor - oca br - za* *ka - o ot - ve - se mu z na.*

Pno.

S. *a do - lni - oca re - ke stu* *ka - o ze - le - se tris - oca*

Pno.

D

S. *mi - je.* *na - cu* *zru - cu* *no - cu.*

Pno.

S. *Cja - he - no y otn - da ot* *ny - no - na - ka* *ka - o stu kc - ni - nom*

Pno.

E

p *cresc.* *mp*

p *a poco a poco cresc.*

mf *f*

f

мо - яхъ са - ка, се - за - буи и о - че - са мо - яхъ о - че - са сп - са - та зба - та.

pp *pp* *pp* *pp*

pp *legato* *a poco cresc.*

pp

f

p

p

pp

p *poco cresc.* *p* *p*

p *poco cresc.*

p

p

The image shows three systems of a musical score for voice (S) and piano (Pno.).

System 1: The vocal line starts at measure 35 with a circled 'G' above it. The lyrics are: "ты - ма и - зо - ми 348" (with a fermata over 'ма'), "и - зо - ма и - зо", and "и - зо - ма". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in both hands.

System 2: The vocal line starts at measure 40. The lyrics are: "и - зо - ма и - зо ма и - зо ма и - зо ма и - зо ма и - зо ма". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A *pppp* dynamic marking is present. At the end of the system, the word *decrec.* is written below the piano part.

System 3: The tempo is marked *Largo*. The vocal line starts at measure 53 with the lyrics: "и - зо ма и - зо ма и - зо ма". The piano accompaniment features a wide intervallic texture. A *pppp* dynamic marking is present. The system ends with the word *dim.* written below the piano part.

ЗА СУЖЊЕ ПОМИЛОВАНЕ

(Десница Максимовић)

Andante moderato Стојко Рајић

fp cresc. poco a poco marc.
mf

f

10

f cresc. *ff*

Andante

Тра - жим по - ми - ло - ва - ње за суж - ње,

ца - ре, по - ми - ло - ва - ње. За

суж - ње ца - ре, тра - жим по - ми - ло - ва -

ње, ко - ји где - да - ју у - бес пра - да се

Allegro moderato

30

ма куа по - бу и ко-ра-ча, с'ко-ж-ма ни - ко
 но-ле да ста - но и как не о - пат о - гна - се
 не-ви - нны и как да - жу на - ру

cresc. *cresc.* *mf* *Andante* **40** *f* *Allegro*

The score consists of five systems of music. The first system is in 4/4 time, featuring a vocal line with a triplet and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with another triplet and piano accompaniment. The third system is marked *mf* and *Andante*, with a measure number of 40. The fourth system is marked *f* and *Allegro*, showing a change in tempo and dynamics. The fifth system continues the *Allegro* section.

Andante moderato

f

За по-ми-ло-ва-не ро-би-ја-ше

p

espr.

50

ко-ји-ма ни-ко-да ко-нак, ко-ји-ма хле-бар

espr.

не-ве хлеб да про-да.

ca

с'хо-ји-ма ни у хра - му лу - ди не во - ле да

чи-та - ју за-јед-но о - че наш,

с'хо-ји-ма сло-бод-но раз - го - ва-ра са - мо

у - хо-ди. *Andante* за себ-ра, суж-не

decresc. *mf*

но-ми - ло - ва - не, суж - но,

ко - їм су веч - ни дж - ни - ци ца - ра,

70

p **Allegro moderato**

ко - їм прош-дост ка - о злу ма - їн - їу

не мо-гу ні-кад са се - бе да сау - ку, од

80 **Allegro**
p cresc. poco a poco

ко - жи и зли - ков-ши но - во - хри-та-ни

p cresc. poco a poco

над - ме - но се ту - же и кри - лу.

sempre cresc.

дру-го-ви из де - ть - ства бе - же за

sempre cresc.

пр - ку о - ку - ку на ну - ту.

Allegro **90**

f

Musical score for a vocal and piano piece, page 240. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in Russian and a piano accompaniment. The tempo is *Moderato*. The score includes dynamic markings such as *s*, *cresc.*, *ff*, and *marc.*, and rehearsal marks 100 and 110.

The lyrics are:

суж-ме, на-ре, за суж-ме, на-ре,
 за суж-ме по-мн-ло-ве-не,

38 МА-КО-ВО ДО-МН - ДО - БА -

ff

cresc.

f Andante pesante

ма, ОА ВО - ДО-МНУ-КОГ КА-МЕ-НА

f Moderato

те - же.

110

f marc.

dim

p

This musical score is for a vocal and piano piece. It consists of four systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment with lyrics "МА-КО-ВО ДО-МН - ДО - БА -" and a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system continues with lyrics "ма, ОА ВО - ДО-МНУ-КОГ КА-МЕ-НА" and includes markings for *f Andante pesante*, *f*, and *mf*. The third system has lyrics "те - же." and a *f Moderato* marking, with a measure number of 110. The fourth system features a piano accompaniment with a *f marc.* marking, followed by a *dim* (diminuendo) and *p* (piano) marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Vladimir Jovanović

WORKS OF OUR MUSICAL CREATORS COMPOSED FOR
DESANKA MAKSIMOVIĆ'S VERSES

S u m m a r y

According to the insights gained by the author of this paper after the research lasting several years, our musical composers most often found inspiration in Desanka Maksimović's love and reflexive poems, and then in her poems for children and patriotic poems. In the last six decades of the 20th century, our forty three composers wrote different music forms and genres, i.e. one hundred and seventy five vocal-instrumental, vocal and instrumental compositions for the verses of this poetess, nine of which were lost — three cantatas, one poem, four songs for the voice and piano, and one choir composition. Eighty eighth songs for the voice and piano composed by our twenty four musical artists represent the most numerous group of music compositions written for Desanka Maksimović's verses; it is the most numerous group of solo songs so far composed in our country for the verses of any domestic poet, and the most numerous group of completed works specific in their expression, very strong music creations which reached the highest peak of music transposition of the poetic words of this poetess, because in them her sensitivity and reflexivity were deepened and intensified by the meticulously done vocal and piano sections, as well as by the frequent metric, agogic and dynamic changes. Precisely because of the features of these and such songs for the voice and piano which in a musical, inspired way interpret Desanka Maksimović's poetry and enrich our musical heritage, these solo songs are the most significant group of music compositions created by our musical artists inspired by the poetic opus of this poetess, regardless of the fact that in some of them poetic and linguistic melody of the poetic source is more dominant than their musical transposition.

МИТСКИ МОДЕЛИ У *БАШТИ СЉЕЗОВЕ БОЈЕ*
БРАНКА ЂОПИЋА

Анђела Иванић

САЖЕТАК: Тумачење слике света *Баштије сљезове боје* заснива се на кључним речима Ђопићевог дела, књижевнотеоретским категоријама (мотив, јунак, време и простор) и три групе митова (о изгону из раја, односно Долини плача, затим о Деметри и Персефони или Христовом васкрснућу, и о златном добу, потопу или Атлантиди).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: наслов, мотив, реминисценција, симболика, мит, рај, свет, дјед Раде, прича, предговор, боје, идилично, хтонско, време и простор, јунак приповедач, иницијација, сазнање, бинарне опозиције.

Баштија

Необична насловна синтагма *Баштија сљезове боје* започиње кључном речи, првом просторном и метафоричном одредницом битном за даље разумевање текста. *Баштија* се појављује на свега три места у целој збирци прича: у наслову, у предговору и у уводној причи. Ова последња је мотив са основним значењем и тиче се конкретне „баштице крај наше куће” где би се „у једно од најпријатнијих доба године, скоро преко ноћи, расцвјетао [...] црни сљез и љупко просинуо иза копчастице поцрњеле ограде”. Друга башта је она из пишчевог предговора, метафоричног значења: „сједим над својим рукописима и причам о једној башти сљезове боје”. То више није никаква „баштица крај наше куће” већ читав низ збирка прича о детињству, дједу, старцима, људима из рата („о добрим старцима и занесеним дјечама”, о „добрим људима и светим бојовницима”). Уосталом, још су стари Грци збирке својих песама поредили са скупљањем и збиром цветова. На крају, на трећем месту (заправо на првом када узимамо књигу у руке), налази се општи, надређени и симболични појам *баштија*, који без обзира на садржину означава исто што и врт, ограђен простор (у уводној причи ове збирке помиње се „копчастица поцрњела ограда” и „потамњела баштенска ограда”), уређен простор, место где расте гајено биље (цвеће и/или воће) и носи са собом реми-

нисценције на неке „познате” баште и вртове: рајски (персијска позајмљеница *рај* означава „ограђен врт”), божји, еденски, царски, представља заправо посебан простор и свет, у којем понекад владају други закони од овоземаљских. Које су одлике тих вртова и у каквом смо ми односу према њима, најбоље ћемо одредити ако се сетимо мита о првом човеку: Адам је изагнан из еденског врта, изгубивши га заувек, а врт му је постао недоступан и забрањен. Без обзира на човекову судбину у тој причи, рај је остао бајослован, у њему влада свеколико обиље (што је божанског карактера), „тече мед и млеко”, траје стање вечног блаженства, настањен је разним птицама и животињама, биљкама и дрвећем, у њему теку реке, има злата и драгог камења... У јудео-хришћанском рају „живе” Бог и његово дело, човек, све до греха сазнања, када Бог остаје сам. Античка грчка представа о детињству људског рода везана је за мит о златном добу, срећном и безбрижном, без зла, рада, када је смрт долазила лако као сан. Да се подсетимо шта каже сам писац у предговору о каквој башти пише: „[...] сједим над својим рукописима и причам о једној *башти* слезове боје, о *добрим сџарцима* и занесеним *дјечацима* [...] журим да испричам *златну бајку о људима*. Њено су ми сјеме посијали у срце још у *дјетињству* и оно без престанка *ниче*, *цвјета* и *обнавља се*.” (Овај предговор садржи неколико упутстава за читање збирке, стога ћемо се више пута враћати на њега.)

Биљке

Мотиви као што су *башта*, *слез* или *пролеће* имају заједничко значење са мотивом биљке који иначе није посебно развијен. Ако се обрати пажња на конкретно помињање одређеног цвећа, а то је углавном само слез, и само у првој причи, онда уочавамо две његове карактеристике које су битне за разумевање концепције читаве збирке. Дјед Раде једне године „боји” слез у башти плавом бојом, а друге црвеном. Два дела збирке у својим насловима имају ове две боје.

Ницање биљке у пролеће знак је новог почетка, рађања, обнове природе, младости, снаге, живота, а у аграрној култури симболизован је житом, као у миту о Персефони и Деметри. Жито се појављује као мотив и у овим причама као саставни део поднебља. Сви симболи мотива ницања нове биљке подударни су са значењима зелене боје.

У предговору писац, као што је већ наведено, каже: „[...] желим да испричам *златну бајку о људима*. Њено су ми *сјеме посијали* у срце још у *дјетињству* и оно без престанка *ниче*, *цвјета* и *обнавља се*.” Овде је очигледно реч о метафори која у себи поред хуманистичке идеје садржи и слику познате јеванђељске параболе, и слику зрна жита које сваке године испочетка *ниче*. Метафоре су и боје слеза, овде назване плавом и црвеном. Очигледна је идеја обнављања или кружног кретања времена. Боја „златне бајке о људима”, као и жита, подударне су једна другој, а то је је жута боја. У првој причи по којој се зове читава збирка, овако је описан дјед Раде: „[...] такав незнајша у бојама какав је био мој дјед, е, та-

квог је било тешко наћи. Његов спектар сводио се на свега четири основне боје [...]” (13). У тој уводној причи помињу се заиста само четири боје: жута, модра (плава), црвена, и зелена. Сива се помиње, али није прихваћена у дједовој визији света, док је жутом називао све чему није умео тачно да одреди боју.

Биљка се појављује као конкретни слез у башти, затим као збир цветова — башта — метафора збирке прича (о детињству — плави слез, и о каснијем животу — црвени слез), и на крају (тј. на почетку, у предговору), златна бајка биљка вечна је прича о људима — тема која заокупља пишчеву мисао. *Башта слезове боје* представља приче о људима.

Боје

Зелена. Претходно су набројане боје које је писац навео у уводној причи и предговору, а које су у вези са биљним светом поменутим у наведеним текстовима. Касније се у причама нигде не помиње слез, а од житарица само у причи *Дане Дрмогаћа* „она два свијетла перца [...] (која се) зазелене на мркој ораници” (79). У народном говору ова се боја употребљава за означавање одређених животиња сиве боје, то су коњ зеленоко, затим вук (како тврди дјед Раде), и како је Милка Ивић приметила, још и у народној поезији „мач зелени”, и „сив зелен соко”. Многим домаћим животињама даје се име према тој боји, па ће се во звати Зекоња, крава Зекуља, пас Зељов, а коњ Зеленко, Зекан, или кратко Зеко, што можда има везе и са прљавосивом зечијом, односно вучјом бојом, која се слива са бојом траве и околиша, тако неопходном овим дивљим животињама. Свети Ђорђе, претхришћански асимиловани бог пролећа, првобитно јаше на коњу зеленку, тек касније на белцу. Зеком се зову још и мачка, свиња, врста мале рибе, јарац, морски пуж, па чак и човек зелених очију, што само говори о општој распрострањености назива за ову посебну нијансу боје. Ђопић ту боју назива управо тако: „Остала само жујова? — [...] што није бар нека зекуља, *марвичне зашћишћине боје*, могао би се начинити да је није видио” (*Добри момак Василије*, 112). У *Дани Дрмогаћа*, где се прича о младости дједа Раде, помињу се „далека вучја времена”, што овој боји даје значење између две супротне стране њене симболике, између природног и демонског, што би се могло назвати *бојом дивљине*. То у потпуности одговара одлици места и времена у којима је живео човек у сталној борби за залогај у суровој личкој природи и са дивљим животињама. Одбрана вукове боје била би својеврсна одбрана дједовог интегритета. О зеленој боји би требало рећи још само то да се не помиње нигде више, али то не значи да је уопште нема, јер је њена супституција увек у слици пролећа, ливада и гајева, честих мотива прича и то искључиво *Јушара љлавог слеза*. У *Данима црвеног слеза* та боја се скоро уопште и не помиње, а пошто те приче нису о детињству, добија се утисак да зелено симболише младости, с обзиром на садржину тих прича из првог дела, радост, комедију или чак еротику. Требало би ипак ову боју издвојити од наредних, које се заиста налазе у збирци као по-

стојећи мотиви, а више пажње дати мотиву пролећа и његових значења него зеленој боји као његовом светлосном еквиваленту. Томе у прилог иду и многобројне слике зелене природе која окружује актере прича другог дела збирке, јер се радње, услед ратних, војних и народних кретања, често одвијају у некаквом спољашњем простору.

Сива. Врло ретко се појављује као боја у *Башти*. Честа супституција су изведенице од речи *ивео*. Повезује се са тугом (у спрегу са плавом бојом) и сенкама (са значењем хтонског). „Сивом и тужном бестрагијом”, на пример, назива се живот (*Дане Дрмогаћа*, 80), или кад приповедач каже да се „крз сив сутонски пепео, провуче [...] невесела арија”, то онда означава тугованку стрица Нице за дечачки слободним животом (*Маријана*, 49). Дједово тврђење да вук не може бити сив него зелен у потпуности одговара опозицији човек (ропство) — вук (слобода и дивљина).

„*Слезова боја*.” Прво што нам сам наслов нуди поред кључне речи наслова јесте неодређеност слике света: одредба „*слезова боја*” као боја тог посебног простора/света остаје недефинисана. Боје су издвојене у поднасловима (плава и црвена), а у причама не представљају изразиту пишчеву преокупацију, али се ипак могу уочити као нека врста лајтмотива. Оне чине саставни део насловних метафора (*Јуџра њлавоџ слеза* и *Дани црвеноџ слеза*) и носе сопствену симболику која је због архетипског порекла симболике боја уопштена, већим делом заједничка за све културе и народе. Од предговора преко подналова и само понекад у причама могу се издвојити следеће основне боје: „слезова”, црна, плава, златна, и црвена, али се у тексту јављају њихове сликовите супституције (голубији, сиви, пепељаста, боја сутона, боје јесени, бакарна, рујна...). Ако желимо да одредимо „слезову боју”, сетићемо се да је слез светлих латица, ружичаст, љубичаст, тешко је рећи какав, нарочито градском човеку. И сам приповедач има проблема с одређивањем боја, али са разлогом: „[...] ја још ни данас сигурно не знам какве је боје слез” (15), јер „на слезову цвијету једва да је негдје и било трагова модре боје, али ако је дјед казао да је модра, онда има да буде модра и квит. Исто се тако могло десити да неке године дјед рекне за ту исту башту да се црвени, и онда за ту годину тако и важи” (13). У поднасловима јасно су обележене баш те две боје: плава (или модра како каже дјед) и црвена. Заправо наслов баш због нејасне дефинисаности може да обједини обе боје из подналова. И обрнуто, у поднасловима су одабране оне две боје којима је дјед Раде бојио башту. Радивоје Микић у књизи *Ојис њриче* (Просвета, Ниш 1998) закључује за главног јунака првог дела збирке: „бркање боја и свесно пренебрегавање упозорења да лисица није ’жута’ нити је пак вук ’зелен’, могу значити само једно — потребу дједа Рада да има свој свет и да у том свету, опет, могу владати сасвим посебне законитости” (114). „Башта” је, дакле, метафора за посебан (ограђен или унутарњи) свет, а своју необичност и неодредивост прима још док је конкретна башта („крај наше куће”), кроз дједово тумачење и унуково схватање света, или још даље, кроз приповедачево сећање.

Плава. Наслов првог циклуса прича о детињству гласи *Јутра њлавоџ сљеза*. Површинским разумевањем ове метафоре читалац би могао да се задржи на слици небеско прозрачних, чистих, јасних, веселих плавих јутара као небески чистог, веселог и невиног детињства. У овом објашњењу једино сигурно тврђење јесте да се јутра могу поредити са детињством. Прастара су поређења и паралеле између човека и природе, између периода у човековом животу и периодичних смењивања природних појава. Тако ће према кретању сунца (божанства) сваки почетак бити представљен зором, јутром, сунчевим исходом, а крај или смрт заласком, сликом вечери (смрт божанства). Према томе, требало би раздвојити тумачење слике „јутра” од слике „плавог сљеза”. С једне стране, прва метафора се односи на време, на човеково животно доба, док се друга односи на башту која је „сљезове боје”, и која је овде посебна (плава) боја, посебна заједно са симболиком коју носи и која чини саставни део приповедне слике света.

Обе ознаке за боје (плава и црвена) прастаре су симболике. У *Rječniku simbola* Шевалијеа и Жербрана (Nakladni zavod МН, Zagreb 1987) под одредницом *њлаво* стоји: „Од свих боја [...] је најдубља: поглед у њу тоне не сусрећући запрека и губи се у бескрају као да боја непрестано узмиче. Плава је најмање материјална боја: у природи се обично приказује као да је сачињена од прозирности, то јест од нагомилане празнине, празнине зрака, воде, кристала или дијаманта [...] дематеријализује све оно што се у њу ухвати. Она је пут у бесконачност, гдје се збиљско претвара у имагинарно. То је боја птице среће [...] недохватне, а сасвим близе [...] Кад је свијетла, плава је боја пут сањарења, а кад потамни, што и јест у складу с њезином природном тежњом, тада постаје путем сна. Свјесна мисао у њој мало-помало препушта мјесто несвјесној, као што и дање свјетло у њој неосјетно постаје ноћним [...] плава боја није од овог свијета: упућује на предоцбу о мирној и узвишеној вјечности, која је надљудска или нељудска. У њезину гибању Кандински види истодобно удаљавање од човјека и кретање усмјерено једино према његову властитом средишту, које човјека ипак привлачи бесконачности и буди у њему жељу за чистоћом и жеђ за наднаравним [...] нуди само бијег [...] који напоследку одводи у потиштеност [...] дубина плаве боје има свечану надземаљску озбиљност. Та озбиљност призива помисао на смрт [...].”

Овако обиман цитат наведен је зато што свим изабраним особинама и симболикама плаве боје могу да се додају примери из *Башиће сљезове боје*. Ти примери говоре често и сами за себе. Нарочито се цео први део *Јутра њлавоџ сљеза* може тумачити значењима ове боје, иако се у причама, чини се, нигде не инсистира на њој. Постоје места која се не истичу нарочито, општа су, на пример: „Сутрадан, у *џолубије* сунчано јутро, све је већ било иза мене као *сан*, само *сан*” (*Поход на мјесеца*, 29); или „[...] кроз *сив суџонски њејео*, провуче се *невесела* арија [...]” (49), или „[...] извадио из *њлаве* хартије Петраков *саи* [...]” (18). Индиректно тој плавој боји (*модрој* као чивит) одговара тамна боја ноћног неба, честа у овим причама. У читаочевој уобразиљи свакако ће се појавити та ноћ-

на, тамна боја неба у ситуацијама када главни јунаци, дјед Раде и унук, гледају у пун месец на небу (*Чудесна сйрава*) или када Петрак самарција води петогодишњег дечака у ноћну пустоловину (*Поход на мјесец*), као што ће то ноћно плавило и читав доживљај ујутру остати у несвесном памћењу „*иза мене као сан, само сан*”, затим у помињању ноћних крађа старог лопова Саве. У прве две набројане приче таква плава боја ће имати значење оностраног, несвесног, вечности, заборављања (сат извађен из плаве хартије) или — у другој причи — недодирљивог, бесконачног, нељудског и бега у непознато. Прича *Млин њојочар* такође садржи нешто од симболике ноћне боје неба са значењем *несвесно* и *смрт*: „Има тако по нашим потпланинским селима *џајновијих* мјеста око којих се плету разноразне приче, обично пуне *сйраве*, везане за *ноћ*, *смрт*, *нечисте силе* и *зубљење душе*” (31). У причи *Дане Дрмогаћа* увече у мраку и тишини „*џошече* дуга прича, *невесела џамна њонорница* чији се жубор само *ноћу* чује” (80). Последња прича о дједу Ради *Слијейи коњ* садржи исти мотив ноћноплаве боје: „У љето, једне *чисте иванданске вечери*, нашег коња *несџаде* [...]” (88). Тај мотив се може преко досад набројане симболике објаснити и мотивима нестанка, односно смрти у вези са судбином коња и дједа Раде.

Утицај плаве боје, тј. њене симболике, протеже се и кроз *Дане црвеног сьеза*, на пример у причи *Плави лончићи* или можда чак одсликано небо у језеру *Пошџољеног дјетњисџива*. У *Плавим лончићима* мотив плаве боје уграђен је у слику родне планине Грмеч коју дечак борац види на хоризонту, а налази се и у мотиву лончића. Обе слике имају директан и једнак однос према главном јунаку ове приче и повезане су мотивом исте боје: „[...] Грмеч, рођена планина, тек ту и тамо покаже своја грбава леђа, већ увелико избрисана *даљином*, *џрозирнойлава*, и јест и није — *као сан*.”

— Куме Перајица, јесмо ли оно ми?

[...]

— Е, да ми је ико казао да *Грмеч* може бити овако *џлав*, не би’ му вјеровао. У нас, код куће, има један *џаки лончић*, донио ћић Вук из Крупе” (128—129). С једне стране, дечак борац одређује родни крај несвесно се поистовећујући са Грмечом употребивши фразу *јесмо ли оно ми*, а с друге стране, прави поређење Грмеча и лончића на тему повратка, бега родном крају и кући, потиштености због отргнутости од дома, као што ће се открити у даљем следу приче. И овде се симболика плаве боје делом тиче само боје (даљине, прозирности, имагинарно као сан, потиштеност, туга). У причи *Пошџољено дјетњисџиво* налазимо слику „[...] *блиједо небо* одсликано у мирној *води* пространог вјештачког језера”, на супрот слици „*граје негдашњих јушара*” (овде реч *јушро* већ носи својство да је плаво, примивши га из првог поднасловa збирке) или „*ведра*, сунчана дана”, као могуће ведре слике будућности пуне живота, сада потопљеног краја.

Плава боја (као и свака друга боја) има две супротне варијанте, светлу и тамну. Светла, бистра, прозирна, боја потока, садржи значења среће, сањарења, занесености (Петрак би „[...] једног дана изронио из

прозирне поплаве млаког михољског љета и то се одмах знало: [...] читав ће се свијет претворити у заљуљан дјечји сан”). Тамна варијанта, због присуства црне боје, ближа је хтонском и тузи.

Црвена. Постоји свакако јак разлог за провлачење „делова” плаве боје кроз други циклус прича *Дани црвеног сљеца*. Ако смо према поређењу доба дана и човековог животног доба поредили јутро са детињством, онда ће дан одговарати зрелом добу. Неки критичари су метафору овог поднаслова тумачили због црвене боје симболом за револуционарну борбу која је саставни део тематике другог дела збирке. Под одредницом *црвено* у наведеном речнику симбола стоји (и поред неких двојних или супротних значења: живот, радост, борба, али и рат, крв, смрт, пакао, ђаво) и оно које нам сада највише одговара: иницијација, у живот или у смрт. Црвена је боја рађања (Љубинко Раденковић, *Симболика светиња у народној мађији Јужних Словена*, Просвета, Ниш 1996), што се подудара са двоструком иницијацијом: рађамо се први пут у животу, а други пут у смрти. Ако се у првом циклусу прича о детињству, у другом о младости и одрастању, врло лако ћемо симболику црвене боје, у којој се још увек јавља нешто плаве, схватити управо као друго рођење, други живот, другачији свет од оног првог, плавог. Плава и црвена биле би по томе супротних тежњи, јин-јанг боје. Још у првим покушајима одрастања (*Полход на мјесецу*) јавља се боја иницијације: „Над нама *разгорено* небо најављује близину *најшајансјивенијег* путника мјесеца” (27). Дечака „силови то вуче у непознато” *све рујнији* и *шири пожар* месеца. Ово су две иницијације, ка тајни непознатог и оностраног, али и преурањено осамостаљивање: „[...] пред *хладњикавим неземаљским* видиком какви се јављају само у *сну*, помало је и *сјрашно* и *шужно*... Даље се или не може или се не иде [...]” (28). Трагови плаве боје у доминантној црвеној наговештавају остатке детињства у процесу одрастања (*Плави лончићи*).

Црвена боја није уопште унета јасно и доследно у садржај прича другог дела збирке, иако би то било очекивано. Уместо на њој писац инстинстира на једној другој боји са којом се слаже у приказивању демонског.

Црна. Ову боју још у предговору писац назначавала као симболичну: *црна слушња*, *Црни су им коњи*, *црне пошковице* (наводи Лоркине стихове). Јасно је да и слутња и коњи могу имати и позитивну и негативну конотацију, али у овој боји нема амбиваленције, што је иначе карактеристично за сваку другу боју. Црна је дата као прожимајући елемент неких мотива: „*вражји сумрак*” (*Браћа*, 121), „*чађаво сунце*”, „*мрки руб планине*” (*Бомбашаи пред музејом*, 124), „*врше ђаво по црном трњу*”, „*у највећој ѿмини*” (*Колико је саши*, 145—146), „*живот уклепих сенки*” (*Пошљено дјевињство*, 170). Црно је боја смрти, такав је хтонски свет, коњи смрти (коњ је, нарочито када је црне боје, хтонска животиња), дубоке воде (осим плаве и бистре, могу бити мутне и црне), симболизује хаос и ништавило, ноћну тмину, зло, тескобу, тугу, несвесност, „повезује се са свиме што омета и успорује развој по вољи божјој” (*Рјечник simbola*, одредница *црно*).

У причама другог дела *Башће сљезове боје* долази до мешања црвене и црне боје, на пример већ поменуто „чађаво сунце”, затим „*иакао од ватре*”, „по асфалу, ено *крв* тече као поточић” (*Колико је саћи*, 147). Комбинација ове две боје, њихове симболике живота и смрти, даје следеће решење: иницијација (црвено) у живот као у смрт (црно), јер *пре-сћанак дејтињсћива* је својеврсна смрт за дечака, а даљи живот *загорчан је смрћу, рајним љаклом...* То је видљиво већ у првој причи другог дела *Дјечак с љавана*, која симболише својим местом у збирци преломни тренутак у животу. После пале бомбе на ујакову кућу страдао је таван — скровити, лични кутак дечака: „[...] растргнут експлозијом, *смрћно рањен, на умору...*” (смрт — црно, рана — црвено), а приповедач се и даље пита после толико година: „Шта је ово, зар се још увијек нисам коначно *разбудио?*” (то су остаци плаве боје са значењем „сан”), „На овом свијету, изгледа, нема у исто вријеме мјеста и за бомбардере и за *ојчињене* дјечаке [...]” (99). Реч је о одбијању да се одрасте. Улога црне боје помагло је подређена симболици црвене боје. Са црвеном ће се повремено мешати остаци плаве. Да тако стоје ствари, доказаће и многи примери сталне жалопојке за „занесеним дјечацима” (*Ораси, Пошћољено дјејтињсћиво, Треба наложити ватру, Релејна сћаница, Плави лончићи*). Међутим, постоји, како смо видели у примерима плаве боје, и мешање плаве и црне у сликама ноћне таме, ноћног неба, тамних слутњи у детињству (Петраков нестанак, нестанак дједовог коња).

„Копљаста, поцрњела ограда” из уводне приче мотив је који има вишеструку улогу: да би ограничила простор баште, као копљима, и то црне боје. То врло подсећа на црне коњанике црних потковица (из предговора), на зло које вреба свуда унаоколо, јер када дједов унук заиста изађе из дедине заштите, када одрастањем почне да стиче искуство, наићи ће на суровост, хаос и разочарање, и патиће за дечаштвом, детињством, односно „*дедином баштом*”, као и први човек за рајем из ког је заувек избачен због греха сазнања.

Златна боја. Ова боја је (као и црна) најављена још у предговору. Она је саставни, нераздвајни део *Јућара љавоџ сљеза*. Ћопић у писму мртвом пријатељу пише: „[...] журим да испричам *златну бајку о људима*”, бајку „о једној башти сљезове боје, о добрим старцима и занесеним дјечацима” (10). Метафора *златна бајка* прво асоцира на античко митско златно људско доба. Идиличној представи златног доба пандан је свакако и библијски, рајски врт, као и Ћопићева „башта”. Ова боја има божански и соларни карактер и самим тим и животворни, позитиван аспект. Када је реч о „златном добу”, симболише савршенство и идилу. Да је реч о идили (изузетно у *Јућрима љавоџ сљеза*), показују многи мотиви својствени идиличном хронотопу: родна кућа, преци, домаће животиње, добродушност и честитост, млин, потоци, родни крај, шума, религиозни мотиви, као и циклично понављање неких радњи и догађаја, помињање одређених годишњих доба.

Два годишња доба стално ће се помињати: пролеће и јесен. Мотив јесени се највише јавља, а везан је најчешће за лик самарције Петрака. У

јесен је и Михољдан, крсна слава дједа Раде, ту је сјај касног бабљег лета, печење ракије, зрели кукурузи, а вероватно и све жуте и златне боје зрелости у тексту непоменуте, а подразумеване у читаочевом „унутрашњем оку”. Самарџија Петрак као да је саставни део јесени, он *освиће* сваког Михољдана да честита славу. Његово појављивање прати златна боја „плавог” детињства: „Он би тако истом једног дана *изронио* из *џрозирне џојлаве* млаког *михољског љеџа* [...]” (*Ти си коњ*, 20); у јесен је и нестало: „Те *јесени* нико га под Грмечом није видио” (*Чудесна сѣрава*, 18), и „расплинуо (се) у *сјај* и тишину бабљег *љеџа*” (24). „А ти ’Петракови дани’ у рану *јесен* обично су увијек били *џразнични, сјајни* и пуни шапата” (*Поход на мјесеџ*, 25). У јесен ће наићи и Дане Дрмогаћа, још један старац, дједов пријатељ. Златна боја нигде није директно поменуто (сем у предговору), али се могу наћи неке замене у предметима и појавама сличним њеним одликама (сјај, празничност, слава, икона, месец, светлост сунца, ватра). Примећује се да свака од досад набројаних боја има двоструко значење (анализирајући боје, Љубинко Раденковић у поменутој књизи наводи за сваку двострука значења и корелације са другим бојама), тако ће месечева хладна ватра на небу бити супротстављена топлој „смиреној дједовој ватрици” у долини. Хладни месечев пожар супротан је и топлом сунчевом зраку. Затим месец који вуче у непознато противан је дједовој ватрици — оличењу дома, заштите, кућног огњишта, идиле. У мотиву ватре, жута/златна меша се са црвеном. У *Данима црвеног сљеџа* постоји мотив пандан „дједовој ватрици” (у *Треба зајалиџи ватру*), али је супротан: занесени старац очекује дечаче који су страдали за време рата, пре двадесет година, баш на том месту, очекује непостојеће дечаче, сада можда одрасле људе, а ватру до краја приче уопште није запалио (ње и нема). Заправо те боје у другом делу збирке уопште нема.

Калаџија Мулић, јунак из другог циклуса прича *Баџџе сљеџове боје*, последњи је изданак такозваних златних времена. У причи *Последњи калаџиџа* стари занатлиџа ће се сетити „*златних бакарних* времена” (102), јер пред пропаст старог Аустроугарског царства, кад је све бакрено (тада најквалитетније) посуђе покупљено за ливење ратне мунициџе (негативан аспект црвене боје), наслутила се промена времена, а уследиће калајисано посуђе, и на крају *џвожђуриџа* ратног отпада, слично као смена нараштаја у грчком миту о генерацијама људског рода.

Златна боја се подразумева и у причама где се појављује лик сликара брадоње који иде по селима и слика људима иконе. Она је нарочито обележје са свечачких ореола и може се довести у директну везу са жутом бојом светлости која сја око светих људи. Само злато као метал симболизује светлост. У причи *Светџи Раде лојовски* златна боја се шири и на самог главног јунака *Јуџара*. Ако се има у виду како је дједов побратим Петрак долазио и на крају нестало, онда би заиста требало помислити да у том начину причања постоји некаква тенденџија ка, рецимо, хтонским значењима или симболизовању обележја „оног света”. Јер жуто као јесења боја опалог лишћа и зрелих плодова, као и боја мртваца (куге, грознице и вештице), боја сунца — божанства, односно боја злата

— вечног метала који због своје трајности симболизује рај и налази се у њему, није случајно дата као обележје јунацима о којима се прича када су они већ одавно мртви; односно није случајно дата јунацима који су били господари света у којем је живео јунак приповедач, тј. јунацима који су и даље господари тог, неповратно изгубљеног света. Жуто постаје боја прошлости и у њој се изједначава са њеном типичном, плавом бојом.

Очигледна је подударност плаве и жуте боје, а толико присуство златне у *Јуџрима ѿлавоѡ сьеза* као да противречи овом поднаслову. У својој студији о бојама Љубинко Раденковић наводи за плаву боју да се њоме у народу често назива и жута. То су типичне боје *Јуџара* које мешајући се међусобно значе и *идилично деџињсџиво*. Ако се у слици потопљеног и несталог завичаја у причи *Поџоџљено деџињсџиво* помисли на боје, у њој ће корелирати златна (као неповратна и вредна прошлост, названа у миту златним добом) и плава боја воде језера. Пример мешања црне и жуте као боја смрти јесте „непостојећа бакица” из истоимене приче, обучена у црно и у жути опанцима. Она је проглашена мртвом, без доказа да је икада рођена, а намерава да оконча са собом као са причином, у Уни. Поетичке смернице се највероватније налазе у првој, насловној причи где је дјед све што није стало у његов спектар од четири основне боје неодређено описивао том бојом двоструког значења: „Жуто је, а као и није жуто, него нешто онако — и јесте и није” (13).

Знакови времена и ѿростора

Од најстаријих времена људски живот се пореди са природом, њеним кретањима и променама. На пример, према четири годишња доба могу се звати четири човекова животна доба: пролећем — младост, летом — зрелост, јесени — старост, а зимом — смрт. Такође, рећи ћемо за некога да је „у зениту свога животног/радног напона”, што долази од дневног рачунања времена. Сунце и Месец, небеске појаве, били су стара божанства, чије је „понашање” праћено и према којима је прорицана будућност. Као што је већ поменуто, зора, праскозорје или јутро од прадавних времена симболисали су било какав почетак или рођење, а залазак сунца, предвечерје, вече, насупрот томе, значили су крај или смрт. Називи за доба дана узети као метафоре у два подналова (*Јуџра ѿлавоѡ сьеза* и *Дани црвеноѡ сьеза*) свакако су преузети из старог митског поређења човека и природе, што је задржано и у свакодневном говору. Два годишња доба увек ће се понављати у *Јуџрима ѿлавоѡ сьеза*: пролеће и јесен.

Пролеће. Ово годишње доба традиционално је у књижевности везано, још од антике, за „весео” поглед на живот и свет, за буколику и комедију. Све приче или епизоде које почињу у пролеће биће проткане хумором, комиком, чак ће неке приче имати типичне одлике комедије (*Раде с Брдара, Маријана*). Народни изрази буколичко-хришћанског по-

рекла, с обзиром на сеоско, домаће окружење, саставни су део тих прича: дјед Раде ће подићи руке задивљен „блаженим говеђим незнањем” свог најменика с Брдара, којег назва и „бесловесним бравчетом које ни бекнути не зна”. Пролеће се помиње и у причи из младости дједа Раде о друговању и првој љубави, што се природно доводи у везу са овим годишњим добом. Следећи степен у низу пролећних мотива биле би еротске сеоске догодовштине око „млина поточара”, које долазе са Великим Јовом, најмеником примљеним око Ђурђевдана у кућу Ђопића, дакле у пролеће. Севдах стрица Нице, љубавна песма непознатој Маријани, дешава се такође у ово годишње доба.

Лето. У граничном тренутку насилног напуштања детињства и преласка у свет збиље, борбе за живот, насилног одрастања, онда када буде страдао таван ујакове куће, као и рођаково прво дружење са „чупавим дјевојчурцима”, биће лето (*Дјечак с шавана*).

Јесен. Ово годишње доба највише се помиње јер је најчешћи оквир за приче у којима се прича о старцима. Везано је посебно за мотив славе, Михољдана, на коју је увек долазио самарција Петрак. Присуство самарције представља посебан период који се стално обнављао и имао посебно име: „А ти 'Петракови дани' у рану јесен обично су увијек били празнични, сјајни и пуни шапата, па ме тако повуку и ошамуте да не знам куд бих прије: кроз кукурузе, низ поток, уз бријег” (*Поход на мјесеци*, 25). Постоји спрега мотива који чине слику јесени: светлост, златна боја зрења, жита, славске свечаности, заносна атмосфера, затим доласци дједових побратима и пријатеља Петрака и Дане Дрмогаће, као и најавна смрти стараца. Јесен као симбол старости у причама *Јушара* везује се за старачку мудрост („мудри смијешак зреле јесени”, 80), али и за тренутке посвећене изучавању старина („дечак с тавана” с јесени истражује оставштину предака).

Зима. Зима ће се само једном поменути у првом делу збирке, онда када умире дјед Раде. Бела боја која употпуњује слику дворишта с утабаним снегом подређена је, у мотивском смислу, снегу, зими и међави чудовишту „која неуморно засипа све под собом” (89), а с обзиром на њихову улогу у природном годишњем циклусу, овде је у функцији само хтонска симболика ове боје. У другом делу збирке зима/смрт биће доживљена као саставни, горки део живота. У причи *Сјоруки сељачак* дјед Раде се помиње као пандан сељачићу који се „сналази” у општој пометњи, скупљајући шта нађе, при разним акцијама војске, само да непријатељу не остане. Јунак приповедач коментарише: „Како га нећу бранити кад ноћас, негдје ту око Бање Луке, исто овако чечи и мој дјед Раде с торбом о рамену — побуних се ја. — Што да пропусти овакву згуду и да се зеричак не окористи [...] Тетак Аћим, напротив, зину у мене забезекнуто и без ријечи: зна он добро, као и ја, да се дјед Раде још прије двадесет година упокојио, благо, у Господу [...] па му, грешнику, и не пада на ум да се са празном торбом ломата око Бање Луке [...] а канда ипак

није сасвим увјерен да се и дјед Раде неће одједном приказати у овој шашавој ратној ноћи. Какав му је само унук, намишљалица и фантазија, не би било чудо да се и добри дека повукодлачи” (118). Могућност појављивања дједа — авети у сразмери је са годишњим добом, зимом, дјед Раде „живи” заједно са природом у свим причама, а пошто је већ толико година упокојен, јавља се управо у зиму, у доба које симболише смрт. У народу, иначе, постоји веровање у такозване беле дане, који падају између Божића и Богојављења, који се још зову и „некрштени дани”, када се, наводно, по земљи крећу душе умрлих и остале нечисте силе.

Месец. Мотив месеца има неколико значења. Не појављује се у свим причама где и мотив ноћи, јер се ноћ, нарочито у другом делу збирке, јавља и без њега, као супституција хтонског и црне боје (за разлику од звездане или летње ноћи, нарочито из *Јушара*). Ово небеско тело у читавој збирци названо је *најшајансџвенијим* или *вечийим џујником*, а на тој симболици је изграђена и једна од Ђопићевих прича — *Полоход на мјесец*. Као владар ноћи и снова, у истој причи ће месечево појављивање узроковати пустоловне, сањарске амбиције за путовањем, за оностраним (чак до неба и месеца), односно за одласком од куће. Друго значење месечеве слике (његовог лица које се пореди са људским) проналазимо у причи *Чудесна сџрава*. На крају приче, пошто је дједа уверило куцање Петраковог сата у могућност да је и његов власник ипак жив (тј. да му куца срце), са унуком седи „до касно у ноћ” на млинском прагу, одакле посматрају пун месец. Ако повежемо мотиве ове приче: 1) *брижу око Петраковог несџанка*, 2) *џраг* (који на кућним вратима представља свето место где су се још у праиндоевропска времена сахрањивали мртви или под којим се налазе душе предака, или конкретно као граница између унутрашњег и спољашњег простора, између два света), 3) *млин* (као место где се скупљају нечисте силе, што сазнајемо тек неколико прича касније), 4) *до касно у ноћ* (што значи и вишестепену занесеност свим оним на шта она асоцира), 5) *месец* (симбол оностраног, хтонског, сабласног, вечног путника и господара мртвих, вечно путујућих душа), и 6) *џун месец* (као лице човека), онда у неком вишеструко пренесеном смислу разумемо ову слику с краја приче као несвесно дечачко сазнање о судбини самарције Петрака. Ако се још подсетимо с почетка приче како се Петрак креће („лута од села до села”), када долази („На Михољдан, крсну славу [...] је освитао код наше куће”), како изгледа („свечан и обријан”), па све те карактеристике лика упоредимо са сликом месеца који је вечити путник, показатељ је времена, и има сјајан и људски лик, онда слика месеца на крају заиста изгледа као нека врста слике Петраковог ускрснућа (што није усамљен пример у књижевности).

Сат. У истој причи главни, насловни мотив јесте сат, односно справа за мерење времена. Мерење такве апстрактне категорије као што је време код дједа Раде могло се поредити само са магијским чином, па ће се „гледање на сат” овде називати „гледањем у сат” и поредити се са гатањем у длан. Необична је концентрација речи које се односе на чуло

вида: васер-вага, као урокљиво око, од које је дјед закретао главу, наведени примери са глаголом *зледаџи*, израз *џазџи као очи у злави*, као и слика са краја приче (гледање у месец). Сви ти мотиви потенцирају идеју о жељи за сазнањем или о погледу у нешто пред нама, у слику света, о виђењу те слике, као и покушају њеног разумевања (упореди немачку реч *Wissenschaft*, наше изразе *увидиџаџи неџџо*, *видеџи суџџину* или санскртску *veda*). У том смислу кретање помоћу сата (који куца као срце) кроз простор и време може се поредити и са кретањем душе (срца) помоћу њеног унутрашњег ока. Она је понекад вечити путник, управо као и месец, а способна је да се свуда креће и све види, управо као и месец коме су се за одговор на крају приче „обратили” дјед Раде и дечак приповедач. Сат као показивач времена, дело људских руку, показао се заправо као лош, у најмању руку нетачан саветодавац, иако би се могло рећи и обрнуто, јер сат је престао да ради, а човек му је сâм приписао нетачан одговор. У другом делу збирке ручни сат је описан мотивима идентичних асоцијација и значења: „[...] Илији, откад је добио сат, заиста се нешто *разбисџило љред очима* као да при себи има неку *џајансџвену ламџу* па је само дигне у висину *очију* и — *зле!* — *све сџвари џокажу свој љрави лик* и *џофронџе се као за џараду*” (*Колико је сџџи*). Идеја унутрашњег ока из приче *Чудесна сџрава* позива се кроз први издвојени пример који потиче од изрза *бисџар џоглед/око* (одаје разборитог човека) или *бисџар вид* (који далеко и добро види), затим у другој слици где ће нас „стајаџи епитет” ове збирке *џајансџвен* вратити на слику месеца — небеске лампе. Питање сазнања истине (такође из прве приче) дато је овде у слици насталој од изрза *џоказџи своје љраво лице* и научно-војнички уређене слике света. Да је сазнање погубно, доказаће и последице настале када усред ноћног чекања на одбрану главног града Илија упита наглас непознату јединицу из мрака „Ехеј, Швабо, колико је сџџи, здравља ти?!” да би наврио сат. Ту настаје хаос, „прави пакао од ватре и грмљавине, па су се све до јутра макљали и носили и са Швабом и са својима” (147). У истој причи постоји још једно поређење сата са „унутрашњим оком” (интуицијом): „Дошло некако Илији тако при души као да се у овој [...] ноћи изгубио и скренуо некуд с линије [...], а његова једина звијезда-водиља, узданица његова, угасила му се на рођеној руци и оставила га самог у пустој немјерљивој бестрагији” (146). У проширеном, другом издању *Баџџе сљезове боје*, које није ушло у сабрана дела, постоји прича *Банџска сџрава*, још један наставак *Чудесне сџраве*. Идеја „унутрашњег ока” овде није јасно назначена, али се може преиначена препознати у мотиву „путоказа”. У тој причи група изгубљених бораца покушава помоћу васер-ваге (која је код дједа Раде била као неко урокљиво око) да дође до свога завичаја. Када стигну на циљ, овакав ће бити сусрет њиховог водника Малете и необичног путоказа родног завичаја: „Узе Малета ту васер-вагу, окрени-обрни, меће је на сто, на под, на греду, па ће ти истом гргутнути:

— Нема шта, ваљана стварчица, исправна, али ће то, око све прилике, бити нешто за Банат, за равну земљу. Јесте ли видјели да се она само на равном смири и покаже своју трепетљику. Да, да, банатска

справа, управ тако. Није њој рођеној равничарки, баш најлакше било да се ломата с вама по оним пустим брдринама. Сирота машиница, куд забаса у ове наше камените подбигузе” (Бранко Ћопић, *Башта сљезове боје*, Просвета, Београд 1972, 305). Као што је дједу Ради сат био жив а гледање у сат као гатање, тако ће и Малета својим гледањем у васерицу, справу са трепетљиком/душом/унутрашњим оком, прорећи скоре миграције крајишког народа у Војводину. Васер-вага је овде чудесна или тајанствена лампа која осветљава и показује пут у скривену будућност.

Вода. Време се понекад понаша као простор: могуће је кретање кроз њега, а понекад се претвара у непремостиве препреке. Потоци су опште место, лајтмотив *Јушара*, идиличан мотив који симболизује срећу, живот, радост, игру. Насупрот њима, у *Данима* доминира слика језера. У причи *Поштойљено дјетинство* јунак се враћа у родни крај и не налази га, већ затиче вештачко језеро које је све прекрило, као што је и прошлост у људској свести прекривена слојевима или *дубинама* времена. Могуће је направити два поређења ове слике и познатих митских прича. Једна је библијски потоп, којим се завршава једна епоха, а започиње нова. Друга је антички грчки мит о Атлантиди, бајословном континенту који у једном дану нестаје под водом. Ћопић нигде не инсистира на вези са овим митовима, већ само постоје евентуалне читаочеве асоцијације на њих, због неких сличности. У све три приче велика вода прекрива претходни свет, који самим тим постаје неповратан, заборављен, прекривен прошлошћу. Потоп симболише брисање, прекид или нестанак претходног стања, што вероватно произилази из поређења са измењеном сликом краја или пустоши земљишта после повлачења воде. Архетипска основа за стварање митских прича послужила је и у сликању прошлости прекривене вештачким језером. Људски фактор, негативна одредба новог доба, поред других фактора, разлог је нестанка старог света. Непробожна вода за људско око је и граница светова („Ту, на још новој незасјеченој ивици језера, све се прекида, нестаје”, 170) и животворни елемент („— Не ту све почиње [...] Ово мало мирно море, сада тако пусто и туђе нама обојици, постаће сјутра завичајни видик неког новог дјечака”, 172), али и материјализована метафора прошлости као непроменљивог и „сачувањеног” времена. Ћопић повезује мотиве воде и времена управо њиховом заједничком симболиком, вечностју: „свемоћна вода, животворни вјечити елемент који не стари, без година, без промјена...” (*Поштойљено дјетинство*, 172). Мотиви *воде*, *време* и *живој* еквиваленти су. У истој причи израз супротног значења у односу на слику стајаће воде, „хладна *стируја* времена”, тиче се болног тока живота.

Несвршени златолски вид. У *Јушрима* *илавог сљеза* јунаци се често нашају на исти начин или се неки догађај приказује у периодичним размацима. Скоро сви јунаци тако су описани: дјед Раде је увек у некаквом разговору, у спору са саговорником, помиње виле или опрашта; Петрак увек долази на славу и прича о коњима; Сава задева дједа и прича о својим лоповлцима; унук приповедач слуша приче старијих, посматра дједа Раду...

Најочигледнији пример тог приповедачког поступка јесте грађење лика самарције Петрака. Он је „читаве године *лушао* испод Грмеча, [...] и људима *йравио* и *ййрављао* самаре, *йройијајући* своју зараду”, а „[...] На Михољдан [...] је *освишао* код наше куће, [...] и *здравио се* с дједом” (*Чудесна сйрава*, 17), „*дочекиван* с највећом радости”, он се, међутим, „најприје *йройишује* за коње” (*Ти си коњ*, 20). Издвојени глаголи и речи изведене од таквих глагола означавају радњу која је дуже време трајала или се понављала. Када се описују *Петракови дани*, каже се да су они „*обично* [...] *увијек били* празнични, сјајни [...]”. Али није приказ учесталости и трајности везан само за овог јунака. То се шири и на друге јунаке, на укућане, на догађаје, као уобичајена понашања. На пример, почеци прича у том су смислу увек уопштени уводи са наглашеним значењем „да је то што је испричано тако увек бивало”: „У нашој кући сваки члан фамилије *имао је* своје госте. Стрицу Ници *долазили су* српски доброволци, амерички рудари [...] Маму *су обилазиле* куме [...] па чак *сам* и ја *имао* своје рођене госте који, истина, *обично нису ни смјели да завире* у кућу, него су ме *звиздукањем* и разним знацима *зивкали* да дођем *ви-рећи* иза плота, свињца, аборта, [...] али, мене су, ипак, највише *йривлачили* гости мога дједа Раде [...]” (*Ти си коњ*, 20). Или о младости дједа Раде: „Док *се* гласна братија *размешала* [...], он је *сједио* међу њима [...] *уживајући* у њиховим причама, *дивећи се* и *чудећи*” (*Дане Дрмогаћа*, 74). Фразе и синтагме које одређују време — „Петракови дани”, „кад је стриц Ницо код куће”, „док је мој дјед Раде момковао у Лици”, „скоро сваке године у прољеће”, „кад је умрла дједова баба Милица”, „баш у те чемерне дане” — скоро по правилу стоје на почетку приче, смештајући је на тај начин у петрифицирани временски оквир *Јушара йлавоџ сьеза*.

Касније у *Данима црвеноџ сьеза*, у једној од првих прича увода у другачији свет, прекида се таква слика света. Петраков пандан, стари занатлија „калајџија Мулић, живахан спечен Циганин”, који је „*обилазио* [...] *йреко йедесетй година наша села* и *калајисао* бакарно суђе” (100), бесмислено гине од заосталог ратног отпада — бомбе коју баца пред праг сељака не погодивши се с њим у откупну цену. Бесмисао новог доба оличен је и у неплеменитом поступку занатлије, бирташа симболичног презимена — Марка Бенића, који је иначе „*годинама*”, „*йихо* и *ником на смейњи, живео*”, „*йроводећи дане* за излизаним шанком своје радње” (*Не йтражи Јазбеца*, 149). Ако се глаголи и изрази који означавају да је нека радња дуже трајала нађу у уводима прича другог циклуса, не носе исти смисао као у претходно описаном периоду детињства које је трајало десетак и више година, где је слика обнављања дала утисак трајности или поновљивости. Ситуације и стања у којима налазимо јунаке *Дана* трају највише до неколико недеља, у складу са динамиком и разноликошћу радњи овог циклуса: „*сийа* са зидова малтер и *уједа* дим за очи [...] више се *рве*, *бубейта* и *џризе*. [...] Миканов брат Јоваш *йрејуцава се* са групом усташа [...] Дотужили су му *већ од раноџ јушра*” (*Браћа*, 121), „љути Крајишници, потамњели од неспавања, прашине и сваког другог ђавола који им, ево *већ друџи дан нейрекидно јаше за врайом*” (*Бомбашци йред музејом*, 124), „*коначно* и Шеста личка *найушйта* брда роднога краја, Подгр-

меча, и *креће* некуда према Врбасу” (*Плави лончићи*, 128), „*већ данима и недјељама* бригада се *варака* с премоћним непријатељем” (*Милош лисац*, 136), „*љуља се већ сајима*” (*Ораси*, 142), „*дананоћно* у борби [...] *џура* чувена Крајишка дивизија” (*Колико је саји*, 145). За разлику од наведених примера из првог дела збирке, где је радња вршена дуже време у прошлости, у овим примерима је употребљено садашње време. То на неки начин, иако говори о догађајима који су се збили пре више деценија у рату, позива на поређење са било којим „садашњим” тренутком.

Идилични хронолој. Кружење радњи, понављање догађаја, њихова учесталост у прошлости, описи начина живота као да затварају све оно старо време у једну изоловану, окамењену целину, детињство, „време наших дедова” у неповратну прошлост, која је постала наша баштина, а чије су специфичне слике симболи крајње идиличног значења: кућа, село, поток, гај, Подгрмечки крај, људи, лепоте природе, домаће животиње. Као што каже Бахтин, „органична повезаност, сраслост живота и његових догађаја с местом — с родном земљом и сваким њеним кутком, с родним планинама, родном долином, родним пољима, реком и шумом, с родном кућом. Идилични живот и његови догађаји неодвојиви су од тог конкретног просторног кутка у којем су живели очеви и дедови, у којем ће живети деца и унуци. Тај просторни микросвет, ограничен и довољан себи, стварно није повезан са другим местима, са осталим светом. Али локализован у том ограниченем просторном микросвету, низ живота поколења може бити неограничено дуг. Јединство живота поколења (уопште живота људи) у идили, у већини случајева, стварно се одређује *јединством места* (курзив А. И.) [...] То јединство места условљава ублажавање свих временских граница и стварно доприноси стварању цикличне ритмичности времена која је карактеристична за идилу” (*О роману*, 352—353). У прилог тумачењу слике света *Јушара њлавоџ сјеза* могу се додати још неки примери: грејање дједових леђа, за дечака занимљиви разговори старца, наивност и доброћудност дједова, буколичка поређења, коњ као племенита домаћа животиња, стајаћи мотиви — одлике краја као што су догоровштине са најамницима, приче о лоповуцима, спадалима, жандарима, о ракији, религиозни моменти (слава, икона, свећа, светац), ратарско окружење (жито, кукуруз, млин, њива), приче о царевима и царевинама, идилична пролећна или јесења слика света. Бахтин то приказује као „спој људског живота са животом природе, јединство њиховог ритма, заједнички језик за природне појаве и догађаје људског живота. Наравно, у идили је тај заједнички језик махом постао потпуно метафоричан и само мањим делом остао реалан (највише у земљорадничко-радничкој идили)” (*истио*, 355). Бахтинова идеја враћа на поређење смене периода у природи са људским добима живота, пролећа као младости и њеног весеља или старости као златне јесени богате презрелим плодом.

Идилично-буколичка слика из јунакове прапостојбине „далеких вучјих времена”, дједове Лике, где „належе на рамена језеро згуснутих звијезда, а душу извлачи ојкава пјесма невидљивих дјевојака”, залази у ле-

гендарно и космогонијско, са тек раздвојеном земљом од неба, као и преиначеним мотивима вила/сирена/злих сила које одвлаче човекову душу.

Повраћак исходишћу

„— А је л’ жив мој Радоја, моја веселачина? — опет гракну *йуишник* ширећи се на улазу у двориште.

Тек сад се дједове очи нетремице заковаше за придошлицу. Тај *глас, однекуда добро йознаи, али као да долази с другог свијета, йроже* дједа чудном, неземаљском језом.

— Шта је сад ово, ево, *канда, већ и мрџви устјају*, а?... Па шта, кад је преко ноћи нестало силне царевине и њезине моћи, онда могу, вала, сербез и *йокојници ходати около, докони су*.

Тако у себи закључи мој добри дјед, па ће ти се осоколити да заподјене разговор и с тим — далеко од нас било! — *уставшим из мрџвих*.

[...]

— Е, Раде, Раде, зар се више *не сјећаш Драгиње Кечине*, хајдук-цу-ре из Дренове Увале? — одврати путник новом *загонетком*.

Опет уз дједа нови *йрнци: ойкуда йо шайће младоси, како ли се то йрошлоси враћа?* Није ли *живој окренуо најрашке, своје исходишћу?* Свака су чуда данас могућа, особито у овај шумни дан *йрезреле јесени*, кад *чавка* гласно чвакће *о смрџи и расџанку*, а отежао кош, пун кукуруза, *смирено* најављује да се ваља *зерчак одмориџи*, па *ојет* — Јово *нано-во* — у *сјетву*, у *вјечито обнављање*, *чекати она два свијетла йерца да се зазелене на мркој ораници*.

И *окрену дједов живој назад, йусџи се йрком у йрошлоси, сусџижу-ћи две дурачне дјечачине* [...]

— *Ајме мени*, зар натоварих на плећа већ шездесет година! *Куку, јадни Раде*, шта се ово зби с тобом!

С јауком, сручи се дјед на свог госта. *Пограби га чврсито, уйойљенички, као да се сјасава од чийавоџ своџ варљивоџ живоџа који га одвуче низ маџицу, у џужну и сиву бесџраџију*.

— Дане, Дане, *камараџе мој, одакле ми џи дође!*

Одакле? Из оне скровите вртаче гдје су, заједнички, оставили дјетињство. *Остјавили, а ево га ни до данас йребољели нијесу*” (*Дане Дрмоџа-ћа*, 79—80).

Наведени одломак представља дједов модел чежње за дечаштвом. Његова улога у *Јуџрима* митска је, јер та је прича о прамоделу, о идиличном прапростору, одакле је дјед потекао, и о правремену, идиличној дједовој младости, пре пресељења у Босну. Као што јунак приповедач у читавој збирци говори о једној истој теми, о такозваној патњи за изгубљеним рајем, тако и јунаков узор, коме се враћа кроз све ове приче, пати за неповратном прошлосћу, за немогућим. Основна идеја овог митског узора има и другу, сличну варијанту у миту о Персефони и Деметри (о Изиди и Озирису или о Исусовом васкрснућу). Метафорична

слика из предговора о биљци која без престанка ниче, цвета и обнавља се, чији је корен неуништив, садржи идеју о кружном кретању: постоји почетак од којег се креће, пролазе се разне фазе пута, и враћа се на крај — почетну тачку, одакле се може кренути поново. Жеља за одласком и повратком некаквој себи својственој суштини, за сигурношћу која се налази у сопственом корену, у читавој се збирци распростире кроз најразличитије мотиве и приче: од наведеног мотива из предговора, преко дједове ватрице у долини којој се унук враћа, одлуке стрица Нице да се насели у Банат, затим већ наведеног сусрета дједа и Дане Дрмогаће, где се мотив повратка пореди и с мотивом клијања жита на пролећној ораници, али и са повратком у хтонско, пренатално, онострано, односно са сликом „уоставших из мртвих”, затим дезертера из *Плавих лончића*, потом замишљеног дједовог вукодлачења, закључка да „треба наложити ватру” као што је била дједова и сачекати неког изгубљеног дечака „плаввојка, као зрео јечам” (168), враћање у потопљени родни крај („на још новој, незасјеченој ивици језера, све се њрекида, несћаје. — Не, шу све њочиче — шапуће дошљаку негдашњи дјечак”, *Пошњољено дјетњњство*, 170), све до *Нејосњојеће бакице* која се враћа чак из „Афабрике”, до прихватања религиозности наших старих родитеља у *Мађарцу с чељадећим ногама*, или у *Зашњочнику* Стеванова одлука да треба ићи „трбувом за кривом као и наши стари”, што је својеврсна поента на општу тему непризнатог и расељеног народа, генерацијском одлажењу, као митско-историјски модел о лутајућем народу: отићи и вратити се мајци земљи (као и дјед Раде правој земљи, тлу). На крају крајева, није ли сама пишчева одлука да пише о свом детињству, дедовини и земљацима, одлука да се, онако како би он то најбоље могао, врати своме исходишту?

Главни јунак

Ценћар свейта. Из перспективе јунака приповедача у читавој збирци, средишња тачка ослонца је дјед Раде као главни јунак приповести, али према перспективама осталих јунака свет има више главних тачака око којих се окреће. На пример, дјед Раде је окружен са две стране, прво укућанима, а с друге стране налази се читава рођачко-побратимска браћија: брат Вук и брат Сава, затим побратим Петрак и камарат Дане Дрмогаћа. С Вуком и Савом у некој је врсти сталног дуела. Они су слични по родбинском односу са дједом Радом, али се разликују по личном опредељењу или склоностима, један је бивши жандармеријски фелдвелбел, а други некадашњи крадљивац ситне стоке и коња. Њих тројица се чак називају „мртви аустријски чвор лопов — жандарм — покорни поданик” (у *Нициној ракији*). Док Вук Раду дестабилизује суровим истинама о млинарењу или о Нициној ракији по селу на глас изашлој (у *Несмиреном рајњнику*), дотле Сава ставља свог брата у сваку неприлику: проноси глас да је брат Раде фантазирао код млина, упућује га да види где се сликају свеци, „глатко и речито” се моли новопеченом свецу Ради и љуби га у руку пред људима, али му, рецимо, никада не би пало на памет да му

украде и посмртну свећу, и не одриче се „свог брата и правог светитеља” ни пред жандарима, јер то је „скроман и честит лопов који има душе и срца” (*Раде с Брдара*, 48). Други пар је побратимски, од тога је један занатлија са којим се често виђа, други хајдук који израња из заборављене прошлости. У сусрету са њима дјед Раде дели искрену радост, често остаје изненађен, али и дубоко потресен њиховим животним истинама: да је човек (ако је уопште достојан таквог поређења) исто што и коњ или да су неки посебни тренуци и људи у нашим животима пресудни. Брат Вук и камарат Дане Дрмогаћа на сасвим су супротним странама неке претпостављене скале вредновања света и људи. Ова два лика нигде се не сусрећу, за разлику од Вука и Саве (у *Несмиреном райнику*). Ако пратимо перспективу која полази од тих ликова, добијају се овакве, упрошћене слике света: за брата Вука би, као за бившег аустријског жандармеријског фелџабу, свет био пун лопова које власт треба да ухапси; за брата Саву свет је пун стоке и ствари које треба „дићи”; за Петрака свет је пун коња; за Дану Дрмогаћу пун хајдучких непријатеља — жандара и осталих представника власти, а самим тим и повода за кавгу. За стрица Ницу свет је чак до Америке, а за унука приповедача пун је занимљивих људи и прича авантура.

Сви они припадају групи људи — луталица чији је центар света у облику пута. Они долазе, задржавају се и одлазе, пролазе, беспосличе, путују, селе се... То су путујуће занатлије, сликар брадоња, самарџија Петрак, и калаџија Мулић, па чак и лопов Сава и бивши „прогонитељ лопова” Вук, најменици, али и јунак приповедач, са својим првим одласком за најтајанственијим путником месецом. Једини дјед Раде остаје увек на једном месту, у својој кући, дочекује, разговара, пије с њима ракију или потеже своје виле на непослушнике. Сав свет се креће поред дједа Раде, а он као да је непокретан откад је дошао из Лике. Одлази само у млин због жита или се тамо препушта сећањима на драге покојнике. Из унукове тачке гледишта свет се и физички распостире у некој врсти концентричних кругова око дједа. Центар је дјед у својој собици, са сликом млина као јединог преосталог светог места (цркава у тим крајевима није било у близини, а и брат Вук толико „наблати” сеоски млин да преостаје једино онај на слици, који симболично стоји уместо слике неке цркве). Тој собици унук има приступа, грејући деди леђа. Следећа, шира граница тог централног места свакако је кућа са баштом, двориштем и окућницом. Центар света се даље шири на село са ливадама, потоцима, њивама и гајевима, а затим и на читава села под Грмечом, родном планином као обележјем краја. Његова „грбава леђа” асоцирају на слику погрбљеног старца Грмеча коме се „враћају” дезертери из *Плавих лончића* (као што се и унук приповедач враћа своме деди или се „пентра [...] преко дједа, преко невидљива жива брда” /37/ да му греје леђа). Границе тог света делимично су неодређене и увек се шире у зависности од дједровог саговорника и искуства причалаца и слушалаца: једном сазнајемо да је то Бихаћ („Савин свијет простире се до Бихаћа, јер је чича неколико пута тамо лежао у хапсу”, *Чудесна сѝрава*, 14), затим Уна, па Цазин („варош с краја свијета” или „иза крајње границе свијета, та-

мо негдје за светлуцавим сребрним Цазином, градом из самарцијиних прича”, *Свети Раде лојовски*, 64). Међутим, има још даљих крајева ван граница познатог или представљеног приповодачевог света детињства, на пример Америка из пустоловина стрица Нице или у другом делу збирке чувена Афабрика из приче „непостојеће бакице”, Шведска у коју се одлази „трбувом за крувом”. Деда и унук деле централно место у збирци, јер центар је и приповедач, у детињству нераздвојан од свог дједа Раде о ком прича. Централизација простора се прекида дједовом смрћу. То потврђују сами наслови, на пример последња приповетка *Јушара* — *Свак своју њесму*, затим у првој и другој причи другог дела (*Дјечак с шавана* и *Последњи калајџија*) ефекти експлозије и распршивања антиципирају дифузну слику света и разбијање слике концентричних кругова, као и померање центра перспективе са дједа Раде на непознате људе. Савршенство старог света симболизовано простором у облику круга (или концентричних кругова) престаје са преласком јунака приповедача из једног у другачији свет. Тема прича у *Данима црвеног сљеца* није више један већ такозвани колективни јунак. То је слика света пуна митраљезаца и разних обичних, често добронамерних људи, затечених у различитим ратним и поратним ситуацијама („добри људи и свети бојовници”). Некадашњи приповедачев центар света из детињства и касније постоји кроз његово сећање, којем ће се враћати конкретно као родном тлу у *Пошљеном дјетињству*. Покушај реанимације тог центра у свом сопственом ја (у *Треба наложити вајру*) одвија се разлагањем на прво и треће лице, на себе и на старчића, занесеног као што је и сам приповедач, који, као некада дјед Раде у *Походу на мјесеца*, чека код ватре (додуше још неналожене) неке своје озебле дечаке које је срео у рату, пре двадесетак година, о којима би се бринуо. Ово је разложено бивше биполарно „ја + дјед Раде” расцепљено после дедине смрти и остало без своје друге половине. То је помало иронично, гротескно и сабласно извитоперено сопствено ја које покушава да удвајањем васкрсне некадашњу целовитост своје двоструке природе. У следећој причи вештачко језеро над завичајем, које пресеца слику краја, а потом је и удваја, на природу је пресликано приповедачево душевно стање: „по његовим ивицама, непотребно удвојени и сувишни, окренути наглавце, ћуте околни брегови. Ти нови брегови ниједи су као и сви утопљеници, али ипак живе некаквим својим животом уклетих сјенки” (170). Приповедач унук је нема сенка свога дједа Раде.

Свети Раде. Само летимичан поглед на наслове у првом делу збирке указује на то да у њој постоје сакрални мотиви: *Коњска икона*, *Свети Раде лојовски*, *Мученик Сава*. Већ се у другој причи по реду *Чудесној сјрави* наилази на фразе настале при црквеним обредима (дјед прима сат „побожно као нафору пред олтаром”, 17). У причи *Раде с Брдара*, подучавајући најамника, дјед помиње светог Петра на небесима, Оче наш, Богородице дјево, посмртну свећу, свету недељу, цркву, па чак се може ту уврстити и израз „блажено говеђе незнање” — буколичко стање раја. Дједов доживљај млина повређен еротским причама брата Вука по-

тиче из аграрно-хришћанске сакралности: „[...] Зар у млину, у светињи, гдје се меље брашно за крув, [...] за чесницу [...]” (36). Ту је и низ икона светаца, мученика и богоугодника, „преко потребних човеку сељаку” (*Коњска икона*, 39).

Необичности дједа Раде помињу се у свакој причи. Углавном сазнајемо да је помало сујеверан, сасвим религиозан, праведан, добронамеран, благонаклоно гледа на људске мане, прашта... Његов специфичан лик илустрован је у *Дани Дрмогаћи* овако: „Дјед Раде био је *добродушно* и *честитио* сеоско момче, права *бијела врана* међу пустопашном и распојасаном гомилом својих вршњака, личких спадала и лопова од сваке руке. Док се гласна братија разметала штокаквим крадљивачким подвизима и другим неподопштинама, он је сједио међу њима и *насмјан* и *радознао*, уживајући у њиховим причама, *дивећи се* и *чудећи*, *најбољи слушалац* *какав се даде замислити*. *Није му ни на ум падало да некад неког укори* за какав лоповлук, а његови пајдаши, опет нису ни помишљали да му замјере што је друкчији од осталих.

— Нека нашег Раде, *није он за те њослове*.

— *Родио се као светица, па ће се као светица и њодерати* — без имало злобе говорили су они, а кад би му испричали какав свој нов хајдучки подвиг, осјећали су се *олакшани* и *чисти*, *као да су били код њога на њовједи*. Чуо Раде, насмијао се и *опростио*, *као што би*, ваљда, и *драги бог учинио*.

Момцима је лакше било изаћи на крај и са жандармима, лугарима и разним другим подозривцима кад је Раде био међу њима. Из њега је *зрачила* таква *дјечачка њросјодушност* да је одмах, 'на лицу мјеста', *њо-њош враџбине*, *сјенила* будне очи чувара реда, па им се, за тренутак, чинило да пред собом имају *све само божје цвијеће* у прољеће, а не згољне препредењаке и мацане, који само ждракају шта би се дало придићи и што није за небо чврсто приковано” (74).

Дане Дрмогаћа ће и после пола века утврдити дједов карактер: „Ама, Радоје, ко те створи тако *добра* и *незлюбива*, то ми не стаје под капу. Чума ме покупила ако ти *џоре*, *код светиог Пеџра*, не измолиш какво лијепо мјесташце чак и за ове џандарске вуцаре [...]” (81).

У једном разговору са самарцијом Петраком дјед у поређењу с коњем добија најбоље атрибуте и похвале: душа од коња (односно душа од човека), верност, утеха, јер је племенит: не вара, не заклинџе се лажно, не лаже, није пакостан и завидљив, не отима жену другоме (као у десет божјих заповести!). При таквом поређењу слушалац заиста зажели једним својим делом да се поистовети са племенитим бићем. Али ту је и индиректно поређење човека и коња по њиховом тешком радном веку: „ти као да човјеку правиш *самар*” чуди се дјед Петраковој осетљивости према коњима (у *Ти си коњ*). Важност која се придавала коњима у тим крајевима скоро сасвим је подједнака оној према људима, тако да се може говорити о извесној тотемизацији коња као члана или изразитог представника заједнице. „Рођење” ждребета је повод за неодлазак у школу, а старог слепог коња, из саосећајности, старци прихватају као некаквог заједничког пријатеља: „Кад сљедеће јесени, као и обично, са-

марција Петрак стиже на нашу славу, Михољдан, он и дјед просто се помамише око слијепог коња. Више су се бавили њиме него, боже нас прости, самим светим Киријаком Михаилом. [...] оставише славску софру и остале госте и преселише се у шталу, код коња. Тамо су, пијући, наизмјенично пјевали, плакали и љубили дората, све док тако и не поспаше у сијену под јаслама. [...] Толики кумови, пријатељи и достови, а стари Раде отишао да с парипом славу слави и чаше испија. Пречи је њему дорат него ми сви” (87—88). Коњ јесте типична ознака заједнице, па су и језик и фразеологија специфичан идиом који одаје слику таквог краја и начина живота. Лопови су често коњокрадице, а жандари, кад хоће нешто да кажу, „заржу”, као уосталом и „коњски свештеник” самарција; онај ко је досадан назива се „коњском мувом”, док ће за намернике луталице стриц Ницо рећи „с главе скинуто, испод репа извађено”, тј. да су разуларени и расамарени. (И у другом делу збирке приказан је исти поглед на свет: медреса је због своје фасаде „путаста кућа”, а митраљез се назива шарцем.) Круг прича „коњско-сакралне” тематике завршава се помало софистички: дјед је коњ (трећа прича), коњ је светац (шеста прича), значи и дјед је светац (девета прича), и то коњокрадички, лоповски. „Аха, сипљиви мој *йарийе*, ево и тебе *йосвейише!*”, као да потврђује овај редослед и самарција у причи *Свети Раде лоповски* (61). Чак је и ореол на слици дједа Раде назван „светачком потковицом”. У последњој причи о дједу, коњ, тотем заједнице, има симболично и хтонско обележје водича душа у онај свет. Али могло би се рећи и то да ова прича са краја једног периода симболично наговештава да, кад нестане традиције оличене у нашим старинама и начинима живота, нестаје и читав један свет.

Ђопић наглашава да је овај јунак био као светац, као „драги бог” и на друге начине. Дједов брат Сава, узимајући „брадоњиног новопеченог божјег праведника Раду лоповског” (66), жали се на свог светог Јована јер му се чини да је увече, када пође „по свом послу”, и сам светац кренуо назорице за њим са оном својом секиром, а овај нови ће му, као своме, прогледати кроз прсте. Мотив светачког атрибута развија се још од првих прича о живописцу различитих па и „вучијих светаца”, којима је уместо крста сликао ловачке пушке или карабине. Дједов атрибут су виле, које су вероватно потекле од васпитне, такозване рајске батине. Он их врло често помиње или „потеже” на своје непослушнике, синовца Ницу („вришти дјед у себи, а већ види своје *йресвейише виле* како *сијевају као бич светиоџ Илије*”, *Маријана*, 53) и на брата Саву када се вратио из среског затвора: „И де ти реци, ко је сад веће говече [...] ил’ ти, ил’ они [...] или, на крају, ја главом који свеца изигравам и слушам так’у бену, а не тражим виле да те ваљано измјерим преко леђа због твог тртљања, лоповије и твоје магареће вјере?

— Ожежи, брате, колико боље можеш, *йосвейишла ти се драга рука!*” (72).

Са светачким се мешају неки пагански мотиви света умрлих. Тако ће слика дједа Раде — свеца пасти „однекле одозго, из раскошне орахове крошње”, из крошње дрвета под којим се, по народном веровању,

скупљају нечисте силе. То уопште није необичан спој, јер уметност је „ђавоља работа”, што ће потврдити и у том друштву присутни калајџија Мулић, муслиман, „трпко мрштећи лице”, јер „за њега је свака цртарија била недопуштена”. Сликање живог човека као свеца неспојиво је са хришћанским религиозним каноном. Погађајући који би то могао бити насликани светац, самарџија Петрак помишља на „вучије свеце” на које он иначе не ради, „да се због кривице чопор шумских разбојника (не) окоми на коње” (60). Нека врста поређења човека и вука, тотема дивљине, постоји од самог почетка збирке: дјед стаје у одбрану вука (да је зелен) као у одбрану сопственог интегритета, потиче „из далеких вучјих времена”: „Ја се с вуцима родио и одрастао, читавог вијека с њима муку мучим” (15), помиње се могућност дједовог вукодлачења (у шаљивом смислу), а у проширеним *Данима Баџиће сљезове боје* из 1972. године постоји прича о припитомљеном вуку с људским именом, чувару који једе суву кукурузу и сурутку, исто као и човек. Вук из те приче шепав је, а човек га никако не може научити да лаје, него овај „понекад само, за вјетровите ноћи, почне да завија, ослободи, боже! Као да слуги на нечију смрт” (друго издање, 1972, 358). Веселин Чајкановић у *Мићу и релиџији код Срба* наводи хромог вука као атрибут подземног бога Хромог Дабога. У низу прича о напуштању родног краја, где остају само старци, „црни *изгледани* саговорници” који „другују” с вуковима, симболика приближавања човека и ове животиње искључиво се односи на повратак „вучјим временима” симболишући смрт друштва никлог у тој дивљини. Дјед Раде као светац и типични представник одређене старине и краја заправо има три атрибута: коња, вука и виле. Ова три атрибута поникла су из свакодневице, симболишући 1) племениту али и хтонску животињу, 2) природу, дивљину и смрт, и 3) говече и жито (вилама се скупљају и сено за зимску исхрану говеда, и слама после жетве).

Бранко Ћопић је писао о људима, традицији и вредностима којих одавно нема. Ти људи живе само у сећању, и зато их је бојио у хтонску жутозлатну и светачку златну боју, која није од овога света. У различитим ситуацијама дједу Ради, као јунаку приче, приписује се свест о томе, те он закључује да не припада овом свету: „Ја *више* нијесам човек од ове државе, *дошло* вријеме да се умире, па то ти је” (*Млин ѿошочар*, 36), или ће пренеражено ћутати „*као да није чељаде од овога свијета*” (61), кад препозна себе у насликаном светцу, рећи ће: „Шта ћеш, *дошло* вријеме да се умире, па то ти је” (62). Побратим самарџија Петрак, чија је смрт у претходним причама унапред сликовито наговештена, дочекује новог свеца као да већ има неко искуство о томе, „као кад кобила *осјећти* да јој је ждријебе *недје* у близини” (62). Други пријатељ дједов камарат Дане има глас као са другог света, а употребљено је и поређење са доконим покојницима који ходају уоколо. *Последњи калајџија* ће страдати на почетку другог дела збирке. Сав тај свет старца исприповедан је као свет мртвих, оживљених само за причу. Нестанак свих наведених старца свеца приказан је помоћу библијских мотива еманација Јехове: мотива светлости, ватре, ветра и гласа. Петрак ће се расплинути у *сјај* и *шишину* бабљег лета, Дане Дрмогаћа се обраћа дједу *гласом* који је као са оног

света, а пошто нестане, васкрснуће у приповедачевој интуицији као јесењи *вейтар* који ковитла целу природу, а дјед Раде ће се „неопазитице и *уѓасити*” (89) као свећа или ватра, не дочекавши да *чује* коњско *рзање*.

Велики незнајша. То што дјед признаје да није од ове државе, у разговору са братом Вуком говори о другачијем свету у ком он живи. То није свет искуства већ наивности и добронамерности. Он се на неки начин стално „спотиче о стварност”, долази у сукоб са њом, остаје изненађен, јер живи у витешко-сакралним нормама: кобила не може бити модел за коња светог Ђорђа, човек се не сме узвисити изнад себе, саблажњиве еротске приче не жели знати, јер не падају под нормирани кодекс понашања религиозног човека... Боје из прве приче симболишу различита искуства, а дјед Раде је још у првој причи прозван „незнајшом” у бојама, што је имало одређене последице: „Како је на овоме нашем *шареном свијету* већина створења и предмета *обојена 'и јест' и није' бојом*, то је с мојим дједом око тога увијек долазило до неспоразума и неприлика” (*Башша сљезове боје*, 13). Сличан мотив разноликости и неизвесности у слици света дат је у синтагми *шарена, чарала-варала башша* (увод *Несмиреног рајника*, издање из 1972, 109).

Приповедачевој слици света као да недостаје слика жене. Оне су „у најбољу руку, биле нешто на форму досадних, вјечито присутних мачака: мотају ти се око ногу, тару о куху, мијаучу и гребу, а без њих ипак није ниједна кућа. Шта ћеш, божја казна, трпи и ћути” (*Ти си коњ*, 21). Међутим, за скоро сваког јунака везана је нека прича о жени. Дједу је умрла баба — ракијашица Милица, стрица су на силу оженили (*Женидбе мођа сџрица у Несмиреном рајнику*), лопов Сава у љубавнику своје жене види лопова који искаче из његове куће, Вук само прича о еротским догодовштинама, иначе не помиње се да има жену, Петрак је дубоко разочаран женом уопште („а је л' икада коњ отео жену свом најбољем другу?... Шта је мене некад окренуло овим путем?”, 23), слично Дани Дрмогаћи, разочараном у хајдук-цуру, који се оженио није никад. Дечак приповедач ретко помиње мајку (умро му је отац, а после дедине смрти одлази у ујакову кућу и касније је никада више не помиње). Очигледно постоји фрустрираност женом и зато је она потиснута у задњи план прича. Ако се уопште помиње, она је или за подсмех или за узор. С једне стране насликана је галерија ниских женских ликова: „позадружне снаше” и „безобразне жене”, јунакиње из „Суђења”, „нека Микача, гром-баба, удовичетина, која је знала и косити барабар с мушкарцима, а иначе није имала узла на језику” (35—36), стричева Евица, срамна љубав из Загреба, симболичног имена и пејоративног надимка, који постаје тачка сукоба дједа и унука због дечје (младачке) радозналости као жеље за сазнањем (*Изузеџан доживљај*, 171, у *Несмиреном рајнику*). А с друге стране је идеализовани тип жене у више варијанти: хајдук-цура Драгиња Кечина из Дренове Увале (којој вредност пада после удаје за „жацмана”, али се искупљује страдањем), цорлава тетка бирташа Марка, лик брижне мајке у *Арџиљерицу Марку Медићу*, „цуретак” који је испратио некада приповедача ових сећања на расстанку с родним крајем, „не-

постојећа бакица” чији је коначни циљ родна кућа и мужев гроб, помајка која верује у чуда (*Мађарац с чељадећим ногама*). Најидеалнији и најневинији тип буколичког створења близак слици жене светице налази се у лику грмечке чобанице као моделу за сликареве иконе: „Жене су [...] најчешће поручивале Дјеву с Младенцем и свету Петку, па би се на благочестивој икони нашле овјековечене и питоме голубије очи какве грмечке чобанице која, онако тргаста и дућкаста, једва зна измуцати како јој се зове ћаћа и матер, а већ код стрица Тодора запиње у грдној неприлици:

— Ћић Тодор?... Е, не знам како је њему име” (*Коњска икона*, 39).

Не може се говорити о правој јунакињи нигде у збирци. У том свету пажњу привлаче само деда, стриц, старци, пријатељи, побратими, камарати, браћа, дечачко друговање, ратно друговање, генерацијско друговање. Жена може само да раздвоји или угрози пријатељство два друга (док се јунак бавио старим стварима са тавана, рођак се дружио са девојчицама). То је стара митско-епска ситуација, а довољно је сетити се само Гилгамеша и Енкидуа да би се и у *Башићи* уочили неки основни модели обредног понашања (друговање, пут, сазнање истине, женидба). То су (1) „стричеве женидбе”, које само говоре о неприхватању да се одрасте, ожени, већ да се остане вечити дечак (зато се циклус о овом јунаку и зове *Несмирени рајник*); затим (2) дједово и Данино прво међусобно бријање „под кржљавом лијеском”, претхришћанским олтаром (упореди израз *саставићии око лијеске*, такође *бићии кришћиен* или *нормалан*, односно здравог или зрелог расуђивања и понашања); (3) сви одласци на далеки пут (на месец, у Америку, у Шведску); (4) навијање сата; (5) дозвола за слушање прича као прастари обред приступа у свет одраслих („већ изустих да кажем [...] па паметно заћутах, ваљда први пут у животу”, *Светии Раде лойовски*, 60). Када дечак пожели да чује Петракову јадиковку до краја („а је л’ икада коњ отео жену свом најбољем другу?... Шта је мене некад окренуло овим путем?”), то му ускраћује дјед шаљући га у кућу по нож, који је иначе био у дједовом цепу („Ех, у цепу! А мени због њега промаче добар комад”). Није случајно изабран нож као неопходан предмет у том тренутку када прича постаје неразумљива (или претешка) детету. Било је потребно удаљити дете од разговора одраслих и пронаћи му довољно важан разлог због којег би и само отишло. Нож је обредни реквизит којим се убија, жртвује, припрема храна, дељају предмети, којим се човек украшава, али и служи при порођају. За њега се везује првенствено слика крви, црвене боје забране, табуа и иницијације. Дете нема право на употребу ножа до тренутка иницијације, зато и жуди да га поседује, подједнако као и за недослушаном причом. Жеља за сазнањем (*Колико је саћии*) као и у библијској причи изазива човекову пропаст (улогу рајске змије преузима ратни непријатељ: „Ехеј, *Швабо*, колико је сати, здравља ти?!”, 147). Петраков, односно дједов, затим Илијин сат, Јовичина „васерица”, небеско тело, као и око/чуло вида, медији су и вође при кретању кроз време и простор, а симболи су метонимичног порекла за „унутрашње око” или интуицију. Жеља за сазнањем, медиј и виђење јесу тројство. Кретање кроз вечност, сазнавање оног што је било,

јесте или биће, прорицање, представља заправо спој са Богом, судбином, односно провиђењем, чији је симбол такође око (порекло архетипске слике тог односа може се илустровати фразом *йо очима сам ше йо-знао*). Претпостављени мотив свеприсутног, божјег ока налази се у причи *Дјечак с шавана*, у тренутку који још није био погодно време за одрастање: „— Голубови! — шапну рођак [...] Лов нам није пошао за руком. Немилосрдно опрезне, птице су панично сунуле у *будну окайу йусйош љејњеџ неба*, која нас је *џрубо одџурнула* с малог таванског прозора. Залутасмо у шуму офарбана дрвета, гвожђа, месинга, стакла и хартије. Ту, иза сваке справе и суда, канда се крио још неки дјечак, наш вршњак” (98). У причи постоји опозиција између јунаковог проучавања таванске старудије као игре и јединог интересовања, с једне стране, и првих рођакових дечјих љубавних искустава датих сликом појаве „чупавих опалењих дјевојчурака” око куће, с друге стране. Мотив голубова са тавана традиционални је симбол заљубљеног пара, а лов на голубове је предсказивање љубавног лова, који се у почетку не остварује, а касније само рођак излази из таванског простора у свет међу девојчурке, потом у борби постаје митраљезац (заправо доживљава две иницијације). „Гругутањем” или „гугутањем” писац назива боју гласа својих јунака када они говоре из љубави, и то је чест мотив целе збирке (на пример *Дрмогаћа о Драгињи Кечиној*, дечак о „плавим лончићима”, кумови „на рампи”). Јунак приповедач, забављен литературом са поткровља, заборавља на голубове, а његове очи су два пута засењене летњим светлом, када га одбија „будна оката пустош” и када излази из поткровља у дан и живот као у туђину, када је „касно, врло касно запазио” девојчурке. Спознајне опозиције ја/свет („шарена, чарала-варала башта”), мушкарац/жена, или ја/Бог превазилазе се сазнањем чије је основно средство око и чуло вида.

Завејти Богу

У хришћанству су два најпознатија савеза са Богом: онај из Старог завета, жртвовање Исаково, и други из Новог завета, распеће Христа. „Уговор” који човек склапа са Богом има за циљ да се обезбеди сигуран опстанак и будућност човека, а Бог заузврат добија поштовање и култ. Жртвовање Исаково представља симболички прелаз са људске жртве на животињску на одређеном ступњу развоја људске заједнице. Четврта прича у *Данима црвеног сљеза*, после прве три као симболичних прекида са претходним временима, традицијом и моралним вредностима, говори о савезу са „богом рата” (чији је светитељ, на пример, „*свејта Енобе*” из *Плавих лончића*, насупрот старом „премореном и равнодушном” божанству, сунцу, у *Бомбаџима йред музејом*). Уместо краве за гладну војску, уместо жртве причеснице интендант одводи на сељаков наговор његовог синовца: „Јак је, млад, мого би топа вући, а камоли неће митраљез” (*Добри момак Василије*, 112). Писац се у описивању лика стално поиграва његовом појавношћу: доброћудна момчина се често „окреће спорим

говеђим покретом”, а и „с лаким трачком наде, интендант осмотри своју принову неће ли се, којом срећом, ипак *преобрати* у говече, али Василије је *тврдоглаво остијао оно што јесте* [...]” (113). Па и сам Василије, незадовољан што је пристао на необичну трампу, као и лошијим положајем него што га има сад она његова жујова, пребациваће себи да је говече. Интендантово очекивање да се момак „преобрати” у говече сасвим одговара очекивању познаваоца и читаоца библијске приче о жртвовању Исака, да се у чину жртвовања сина оствари чудо преобраћања у овна. Смисао жртве у Ћопићевој причи обрнут је оном у библијској, иако је у основи исте функције (уговор са богом). Ако је у жртвовању Исака приказан напредак цивилизације, у *Данима црвеног сљеза* приказана је деградација, назадак, јер ратној стихији потребне су првенствено људске жртве (али и културне жртве — цркве, цамије, музеји, као у *Браћи* и у *Бомбашима пред музејом*).

Други, хришћански савез са Богом — разапињање Христа и испљивање читавог људског рода једном жртвом — код Ћопића није толико парафразирани као жртвовање Исака. Мотив распећа, односно распетости, појављује се први по редоследу још у *Походу на мјесец*, у последњој слици приче: „И како тада, тако и до данашњег дана: *стојим распећ* између смирене дједове *вајрице*, која постојано горуцка у тамној долини, и страшног бљештавог мјесечевог *јожара*, хладног и невјерног, који расте над хоризонтом и силовито вуче у непознато” (30). Заједничко за оба савеза јесте то да се врше на некаквој узвисини, брду (Морија, Голгота), што симболизује близину „горњем свету” и Богу. И код Ћопића налазимо долину и брдо као просторне, митске опозиције: интендант се спушта по краву, а на врху брдске косе схвата превару, дечак приповедач налази се негде на некаквој узвисини изнад долине у којој је дједова ватрица. (То нису једини примери опозиције горе — доле или духовно — световно; на пример, другарство дједа и Дрмогаће започиње изласком из вртаче у којој су се обријали.) У овом другом случају уговор са Богом чини се да не доноси неке нарочите гаранције за живот и будућност, јер човек је углавном растрзан између неких својих унутарњих супротности, чак је понекад и више пута расцепљено *ја*, као у причама *Поштомљено дјетињство* и *Треба наложити вајру*. Поход на месец завршава се овако после наведене слике распетости: „Је ли паметније бити мјесечар или с миром сједити код своје куће, па кад загусти, тјешити се ракијом као мој стрикан?”, што заправо говори о болу с којим човек живи на овоме свету, са којим се рађа, одраста и умире. Сусрет два „камарата” пропраћен је јауцима и плачом: „Ајме мени [...] Куку, јадни Раде [...]”, „С јауком сручи се дјед на свог госта. Пограби га, утопљенички, као да се спасава од читавог свог варљивог живота који га одвуче низ матицу, у тужну и сиву бестрагију. [...] заједнички (су) оставили дјетињство [...] а ево га ни до данас пребољели нијесу. [...] Заплакаше загрљени камарати” (80). Можда би се могла пронаћи нека поетичка упутства за тему болног и плачног људског живота и у последњој реченици прве, уводне приче збирке: „па ти се просто *йлаче*, иако не знаш ни шта те *боли* ни шта си *изгубио*”. Три издвојене речи као да одговарају значењима боја у наслову

и два поднаслова: суза је симбол плача и бола, може бити *дечја* или *старацка*, *радосница* или *крвава*, човек *илаче од шуге* или *се смеје до суза*. Бол припада обреду иницијације, црвеној боји и крви, а губитак је означен плавом бојом прошлости и туге — управо као што је наговештено у поднасловима два дела збирке. Неодређена „слезова боја” надређена им је, а одговарала би искуству плача или суза, што се може извести и етимолошким поређењем са речју *слез* — слуз и суза. То би могла бити не само рајска већ и „башта *сузаве* боје”, позната још и као „Долина плача”. Бол се понекад испољава као ругање живота човеку, као у случају Маријане, из тужне стричеве песме, која се „претвара” у кобилу: „Ипак је стрикану најтеже падало да кочијаши, кад би се путовало некуд у околину [...] а на метар испред њега љуљају се сјајне округле Маријанине сапи. Дај сад зини и запјевај, мајчин сине, у овој тјескоби [...] ипак ти је глупава поруга стално испред самог носа, никуд од ње побјећи. То ти је овај тијесни живот [...]” (55). Унук приповедач још као петогодишњак осећа да се свет око њега затвара и стеже: „Ово можеш, оно не можеш, ово је добро, оно није, ово смијеш казати, оно не смијеш” (*Поход на мјесеци*, 25). Момак Василије „се обзире лијево-десно као да тражи куд би из ове тјескобе (тијесно у кући, тијесно крај стрица, тијесно у њиховој долини, стијесниле их разне војске!)” (111). Према том двогубом односу у природи дједово тумачење света ће се сводити на „и јест и није” боју. Двострукост се огледа и у самом човеку. Сава је, рецимо, један човек преко дана, а сасвим други када падне мрак. Човек је помало као луда из *Догађаја у милицији*, која једном напушта своје дете, други пут га узима назад. А и дјед Раде за себе каже: „Ја светитељ, је ли? Болан, чоче, ја сам стотину пута пожелио да манем и кућу и чељад, и своје село, па да заждијем кроз бијели свијет, странпутицама мог веселог Нице” (63). Бинарне митске опозиције могу се пратити кроз приче и мотиве: дете — старац, пролеће — јесен, вечно завађена и нераздвојна „браћа”, „наши” и „њихови” митраљесци који подједнако воле орахе, ниске жене — жене светице, прошлост — садашњост, родни дом или завичај — свет, жандар — лопов или хајдук, коњ — човек, трагична збиља — лаки хумор, сан — јава... Постоји извесна једнакост симболике између двострукости једног бића, и заједничког у две супротстављене стране, битан је само угао из ког се посматра, изнутра или споља. Човек живи на уском простору између два света („у тескоби”), у кратком интервалу између рођења и смрти, на међи (која јесте крајњи део једне стране, али подједнако и друге), и ако искорачи исувише у било коју страну, сукобиће се са искључивошћу једног од тих светова: „помало је и страшно и тужно... Даље се или не може или се не иде, ако већ путник није будала и 'вантазија', што би казао мој дјед, предобри душевни старац чија ме љубав грије и овдје, на овој опасној *граници* гдје се кида са земљом и тврдим свакодневним животом” (*Поход на мјесеци*, 28). Тако ће дјед и унук седети и на млинском прагу и, гледајући у месец, неће знати да ли су на земљи или роне кроз облаке заједно с месецом; на ивици вештачког језера све почиње и све се завршава; око сеоског млина води се двоструки живот, а то место је само заједничка међа; постоји прави млин и онај иди-

лични са слике; подељеност света и људи нарочито долази до изражаја после дједове смрти: прича која следи има изразит наслов *Свак своју њјесму*; „непостојећа бакица” не постоји у папирима, а постоји као живо чељаде, при том ниједно од та два стања није повољно јер се међусобно искључују, осим у смрти. Слика живота на међи симболизована је отуђеношћу лика Пантелије Хинића, командира „на рампи” (158): с једне стране рампе грли се и љуби с кумом (божјим замеником на земљи!) „да све рампа шкрипи између њих”, а кад се одмакне на другу страну, службено и хладно тражи легитимацију од „друга”. На крају крајева, и сам богочовек, као полазиште за сликање човека и његове аутопројекције на свет који га окружује, двоструке је природе. Стварност се не прихвата само рационално, зато ће дјед рећи „жудо је, а као и није жудо, него нешто онако — и јесте и није”, а и дечак из *Плавих лончића* за призор на хоризонту каже „И јест, и није — као сан”. На исти начин се толико мешају и та плава и њој супротна црвена боја у читавој збирци. Онда када човек прихвати своју сопствену распетост, кад погрешити и опрости, постићи ће онај исти савез са Богом као што га је симболично и Христ уместо свих нас учинио: „Чуо Раде, насмијао се и опростио, као што би, ваљда, и драги бог учинио” (74).

* * *

Избором одређених мотива и проналажењем међумотивских асоцијација унутар дела и њиховог груписања уочено је да приче у циклусу *Башића сљезове боје* стреме симболичним значењима, која увелико подсећају на основне идеје и окоснице прича неких познатих светских митова или одају митски поглед на свет. Иако Ђопић полази од уобичајеног, свакодневног и конкретного, од насловних мотива па све до последње приче, не могу се превидети такви елементи. У сеоској средини Подгрмечког краја гајени су кукуруз и говеда, а коњ је био најплеменитије домаће живинче. Отуда поређења човека и коња или човека и говечета, али и човека и типичне биљке, житарице. То истовремено чини и први, миметички план прича. Ђопић се користи фразама и изразима поднебља о ком пише, пословицама, као и специфичностима краја, људи и обичаја, уткивајући у њих и ове три наведене одлике. Коњи, говеда и жито тотема су заједнице, а истовремено и атрибути главног јунака с којим су у нераскидивој мотивској и композиционој спрези. Испитивана су симболична значења мотива простора и времена, а преко њих и сама митска повезаност са оним кога у потпуности представљају — са Богом, природом, светом или чак са сопственим ја.

Ту су типичне слике људи и помало издвојеног и архаичног света у ком су живели, а које су послужиле Бранку Ђопићу као основе за причу о крају и народу чији је потпуни нестанак или одлазак предосетио још средином прошлог века. Није необично да *Башића сљезове боје*, која прича о том свету, какав је био и како је полако нестајао, садржи све одлике и општа места митских прича о насталој земљи, златном добу, потопљеном крају или изгубљеном рају. Насловна метафора и њена кључна реч *башића* садрже архетипску основу и самим тим могућност двоструког ту-

мачења: „башта” се може подједнако односити и на рајски врт, и на свет у ком данас живимо. Она симболише прошлост и губитак или болну садашњост.

Anđela Ivanić

MYTHICAL MODELS IN BRANKO ĆOPIĆ'S *BAŠTA SLJEZOVE BOJE*
(*THE MALLOW-COLOURED GARDEN*)

S u m m a r y

The three basic mythical models discussed in this paper could be named after the content of several myths: expulsion from Paradise or the Valley of Tears, Demeter and Persephone or Christ's Resurrection, and The Golden Age/Atlantis or The Flood.

Although Ćopić starts from the mimetic level of narration, one should not disregard the symbolic meanings and archetype structure of the motives and inter-motive links. Horses, cattle and wheat, an inseparable part of the main hero's everyday life, are at the same time the totems of the presented reality, while horses, fairies and wolves are the saintly attributes of the main protagonist.

The paper also studied the symbolic meanings of the motives of space and time, and through them the mythical link with what they represent, with God, Nature and one's self.

УТОПИЈА И АНТИУТОПИЈА КАО КЊИЖЕВНИ ПРОЈЕКАТ

Небојша Лазућ

САЖЕТАК: У раду се даје преглед погледа на утопију и антиутопију с посебним акцентом на Борислава Пекића и српску књижевност. Рад је увод у анализу Пекићевих антиутопија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: утопија, антиутопија, мит, град, држава, простор.

Романе Борислава Пекића *Беснило*, 1999 и *Ајлантиду* назвали смо антиутопијским. Уколико постоје антиутопијска, логично је очекивати да постоје и утопијска дела. Када је сер Томас Мор 1516. године написао књигу на латинском језику и назвао је *Утопија*, вероватно нико није могао знати да ће сва дела која буду након ње обрађивала неко непостојеће али идеално уређено друштво носити заједнички назив — утопије.

Морово дело је значајније за социологију и политику него за књижевност, али је ипак управо у њој настало највише утопијских дела. Назив књиге Томаса Мора настао је ауторовим комбиновањем двеју грчких речи: *ου*, што значи 'не', и *τοπος*, речи која има значење места. Ако их спојимо, добијамо кованицу *не-место*, што упућује на то да је реч, заправо, о непостојећем месту (држави).

Ако и реч *антиутопија* подвргнемо етимолошком испитивању, открићемо да она садржи чак две негације. Поред оне Морове, изворне, у термину *антиутопија* друга негација добијена је тако што је на реч *утопија* додат још један префикс, такође грчки. То је *αντι*, а пошто и он има значење негације и противљења, добили смо термин који садржи двоструко противљење нечему. Управо стога је антиутопијска књижевност ознака за онај део књижевног стварања којим се снажно негира постојеће или потенцијално, реално или измишљено друштво или стање.

Заслугом Томаса Мора, или из неких других разлога, тек највише дела с утопијским и антиутопијским садржајем написано је управо у енглеској књижевности. Навешћемо само најпознатије ствараоце овог жанра попут Џорџа Орвела и његова чувена дела *1984* и *Животињску фарму*, као и не мање познати роман Олдоса Хакслија *Врли нови свет*. Херберта Џорџа Велса помињемо на крају иако хронолошки стоји на почетку због једне занимљивости везане за његов опус: као што је напоредо писао научнофантастичне и „обичне” романе, он је истовремено писао

дела утопијског и антиутопијског садржаја. Његове најзначајније књиге су *Временска машина*, *Осврће доктора Мора*, *Када се заспали пробуде* и друге. Поред Мора, мислиоца који је критички сагледавао тадашње енглеско друштво, не би требало да заборавимо да су у Енглеској стварали и велики сатиричари Данијел Дефо и Џонатан Свифт. Сви они утицали су на то да се у енглеској књижевности снажно развије овај вид књижевног стварања.

Унапред се ограђујући од било које врсте биографизма и позитивизма, морамо поменути једну добро познату чињеницу из живота Борислава Пекића: добар његов део он је провео у Лондону где се могао добро упознати с том традицијом енглеске књижевности. Сетимо се да је радња романа који претходе његовој антиутопијској трилогији углавном на Балкану, у Југославији и Београду, док се она у антиутопијским романима премешта у западни свет. Уз то, епидемија беснила у истоименом роману избија на лондонском аеродрому Хитроу.

И руска књижевност има богату традицију антиутопијских дела. Неке најчувеније светске антиутопије написали су руски писци, нпр. Јевгениј Замјатин роман *Ми*, затим Владимир Војнович *Москву 2042*, Владимир Набоков роман *У знаку незаконито рођених*. Међу њих спадају неки незавршени романи Валерија Брјусова и једно дело које није роман, али је једна од најстрашнијих досад написаних антиутопија: *Архийелаџ Гулаџ* Александра Солжењџина.

Као што се може видети, антиутопијска дела су се доста брзо проширила у разним националним књижевностима и културама. Интересантно је да тако богата књижевност каква је немачка није изнедрила значајније утопијско или антиутопијско дело, али су зато немачки мислиоци дали немерљив допринос теоријском разматрању овог питања. Српска књижевност, већ смо то казали, нема дугу и значајну традицију писања оваквих дела.

Иако Томасу Мору дугује име, утопија свој настанак дугује једном другом великану људске цивилизације — грчком филозофу Платону. Овом мислиоцу, тачније Пекићевој везаности за многе његове идеје враћаћемо се пуно пута током овог рада пошто писац антиутопијске трилогије није скривао своју духовну сродност с творцем идеалистичке филозофије. Видећемо да она није превасходно филозофске већ више идеолошке и политичке природе. Уосталом, последњи роман трилогије добио је име по једном од најчувенијих митова чији настанак дугујемо Платону — миту о Атлантиди.

Када у својој познатој књизи *Историја западне филозофије* Берtrand Расел наслови 14. главу као *Платонова Утопија*, читалац се нађе у чуду јер добро зна да Платон никада није написао дело с оваквим насловом. Међутим, после неколико реченица схвата да Расел у ствари говори о познатом Платоновом дијалогу *Држава*: „Платонов најважнији дијалог, *Држава*, састоји се углавном из три дела. Први (отприлике до краја V књиге) састоји се из конструкције једне идеалне државне заједнице, која представља најпознатију од свих Утопија.”¹

¹ Берtrand Расел, *Историја западне филозофије*, Београд 1962, 123.

Познати канадски теоретичар књижевности Нортроп Фрај је у чланку *Врсте књижевних утопија* утврдио како је утопија „спекулативни мит”, тј. мит за који се унапред зна да никада неће бити реализован у реалном животу. Фрај даље у овом свом често цитираном чланку примећује да је било „покушаја — један или два — да се утопијске конструкције схвате дословно, те да се на њима заснују стварна друштва, али је повест тих заједница невесело штиво”. Он затим духовито примећује да живот „подражава литературу до одређене тачке, али не и до те тачке”.²

Не знамо тачно да ли је Фрај, када је помињао један или два случаја, имао на уму баш следећи, али је он свакако добра илустрација ситуације која настаје када се порука мита не схвати алегорично већ дословно. Настављачи Платоновог учења у новом веку називали су се новоплатоничарима, а најпознатији међу њима Плотин дошао је на једну помало бизарну идеју о којој нас обавештава Фредерик Коплстон у првом тому свог капиталног дела *Историја филозофије*: „Заноси се мишљу [Плотин] да у Кампанији оснује град, Платонополис, који је требало да буде конкретна реализација Платонове државе, а чини се да је за тај пројекат добио и императоров пристанак; али из других разлога император после неког времена повлачи своју сагласност и тако овај план пропадне.”³ Независно од овог податка, код Бертранда Расела можемо наћи једну реченицу која премошћује Фрајову идеју о утопијама као „спекулативним митовима” и о племенитој али неуспелој Платиновој замисли. Расел је закључио како, „за разлику од модерних Утопија, Платонова Држава била је можда усмерена на то да се стварно оснује”.⁴

Ако је и постојала било каква шанса да се остваре многобројне утопије, оне су ипак све пропале, јер да није тако, не би било антиутопија, па ни Пекићеве антиутопијске трилогије. Несумњиво је да су, историјски посматрано, прво настале утопије, а тек много касније и антиутопије. Једино могуће објашњење за појаву антиутопија јесте разочарање због немогућности да се реализују утопијски пројекти. И не само то, нагли развој науке и технике почео је у човеку да изазива зебњу за његов дотад привилеговани положај у свету. Немогућност да оствари сан о утопијском друштву изазвала је у њему уверење да је сасвим извесно остварење и најгорих песимистичких визија. Опште је позната ствар да су се оба светска рата прво десила у главама људи, а тек онда и на бојиштима широм Европе и света.

Нортроп Фрај је у већ поменутом чланку *Врсте књижевних утопија* покушао тачно да одреди време када су се утопије прометнуле у своју супротност, у антиутопије. Он сматра да је половина 19. века онај датум у људској цивилизацији када се првобитно јединствена утопија поцепала у два опозитна дела. Према Фрајовом мишљењу, утопија „као форма најбоље успева онда када анархија представља највећу претњу”.⁵ Ово ње-

² Нортроп Фрај, *Врсте књижевних утопија*, Књижевна критика, бр. 2 (тематски број: утопија), Београд 1985, 21.

³ Фредерик Коплстон, *Историја филозофије. Грчка и Рим*, Београд 1999, 567.

⁴ *Нав. д.*, 132.

⁵ *Нав. д.*, 23.

гово тврђење, *mutatis mutandis*, можемо преформулисати у то да антиутопија најбоље успева онда када диктатура представља највећу претњу друштву. И, заиста, највећи број антиутопија настао је као реакција на неиспуњена обећања претходних утопија.

Стефан Моравски у чланку *О утопијама у уметности нашег времена* износи неколико теза о утопији као уметничком и књижевном феномену. Његова најважнија теза је да постоје писци који поседују „утопијски настројену свест”, која их, по природи ствари, нагони да пишу дела утопијског садржаја. Истовремено Моравски жели да нагласи како свака утопија или антиутопија, пре свега, говори о времену у коме аутор таквог дела живи: „То значи да је сваки пројекат бољег стања ствари само једна врста одговора историјском *овде и сада* (подвукао Н. Л.), као и нагомиланим негативним искуствима о човековом тешком положају у одређеном тренутку.”⁶

Ово запажање Стефана Моравског да су поједини ствараоци „предодређени” за писање утопијских, односно антиутопијских дела, сматрамо веома значајним за посматрање опуса Борислава Пекића као целине. У Пекићевом случају то је још значајније, јер нам је намера да покажемо како романи антиутопијске трилогије нису „периферни” у његовом опусу, што би се можда могло закључити по нешто слабијем интересовању критике и књижевне науке за њих.

Ако усвојимо такво гледиште, онда ћемо и романе антиутопијске трилогије проучавати као интегрални део Пекићевог прозног израза. Битно је истаћи да се романи трилогије суштински, дакле структурално и композицијски, не разликују много од било којег романа из пишчеве „класичне” фазе. Разлике су, уколико инсистирамо на њима, у домену тематике романа и приближавању граничном подручју између тривијалне и уметничке књижевности.

Поменута теза Стефана Моравског коренспондира с резултатима до којих је дошла Јасмина Лукић и које је изложила у чланку *Утопијски пројекти у романима Борислава Пекића*. Сагледавајући Пекићеве романе као целину, запазила је једну закономерност у свим пишчевим делима: „Утопијско се мишљење у Пекићевој прози јавља у различитим формама и добија неуобичајено велики значај. Ако бисмо појам утопије тумачили у најширем смислу, као неоствариву тежњу, занемарујући при томе питање тиче ли се она индивидуалне или колективне судбине, могли бисмо чак да устврдимо како се у практично свим Пекићевим романима појављује нека форма утопијског мишљења или неки утопијски пројекат.”⁷ Тако Јасмина Лукић примећује неостварену жељу Икара Губелкијана да начини идеални скок, жељу Андрије Гавриловића да спасе бар једног дављеника или жудњу Арсенија Његована „да успостави идеалан,

⁶ Стефан Моравски, *О утопијама у уметности нашег времена*, Књижевна критика бр. 2, Београд 1985, 9.

⁷ Јасмина Лукић, *Утопијски пројекти у романима Борислава Пекића*, СРПСКА ФАН-ТАСТИКА. *Најприродно и нестварно у српској књижевности*, САНУ, Београд 1989, 588.

не само материјално-поседнички, већ духовно-сувласнички однос према својим кућама”.⁸

Да бисмо поткрепили тврдњу Стефана Моравског да су неки писци предодређени да пишу утопијска или антиутопијска дела, можемо се позвати на једну од најкраћих, али и најефектнијих дефиниција структуре, ону Јурија Михајловича Лотмана, према којој је структура „модел одражавања стварности у ауторовој свести”.⁹

Уколико применимо Лотманову дефиницију структуре на текстове Борислава Пекића, видећемо велику подударност у пишем сагледавању стварности и њеној (антиутопијској) презентацији.

Вратимо се за тренутак Платону и његовој визији идеалне државе. Када се бавимо овим питањем, мора нам бити јасно да је Платонова конструкција настала као резултат његовог сложеног система идеалистичке филозофије, његовог учења о идејама. Иако је сматрао да је реалан свет само бледи одраз вечитог и непроменљивог света чистих идеја, Платон, изгледа, није желео да одустане од замисли да и на земљи понови склад који постоји у свету идеја. Иако писана с најбољим намерама, његова *Држава* садржи у себи клице каснијих ауторитарних система. На овај аспект Платоновог дијалога указао је Луис Мамфорд: „Оно на шта би требало обратити пажњу код Платона су та јединствена ограничења која његови обожаваоци — а ја сам још увек један од њих — превише милостиво превиђају све до наших дана, све док се изненада нисмо сами суочили са модернизованом верзијом тоталитарне државе коју је Платон описао. Берtrand Расел је то први открио приликом посете Совјетској Русији раних двадесетих година, скоро две деценије пре него што су Ричард Кросман и други указали да је Платонова Држава, далеко од тога да буде пожељан модел, била прототип фашистичке државе, иако се ни Хитлер нити Мусолини, још мање Стаљин, нису квалификовали за титулу Филозофа — Краља.”¹⁰

Мамфорд даље у тексту развија тезу да у основи сваке идеје о утопији лежи мит о просперитетном добу, који се, преношен усменим путем и надахнут митском свешћу, најчешће јавља као мит о „златном добу”. Сасвим је вероватно, наставља даље Мамфорд, да је његова основа подупрта свешћу о неком просперитетном добу, које се затим пројектовало у свест обичних људи као остварење вечитог људског сна о срећи и хармонији. Он чак даје и приближне временске координате: то златно доба постојало је при крају задњег леденог доба. Овај податак и не би био од неке велике важности да у антиутопијској трилогији Борислава Пекића тако често не налазимо синтагму *златно доба*.

Мамфорд не демистификује само нацрт Платоновог плана о идеалној држави већ помало саркастично запажа да је „чак и хумани Мор, мада толерантан и великодушан по питању религиозних убеђења, прихватио ропство и рат”.¹¹

⁸ *Истио*, 588.

⁹ J. M. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo 1970, 257.

¹⁰ Луис Мамфорд, *Утопија, град и машина*, Књижевна критика, бр. 2, Београд 1985, 6.

¹¹ *Истио*, 10.

Шта нам могу рећи подаци да се оснивач утопије и онај који јој је подарио име нису увек придржавали начела хуманости на којима су била саздана њихова дела? Углавном то да је Нортроп Фрај ипак био у праву када је утопију означио као спекулативни мит, као мит који не може имати своје остварење у реалности.

Чак и према етимологији, утопије нас упућују на простор, уз време, основну категорију физичког света. Изгледа да оне захтевају изолован простор; стога је највећи број њих смештен у граду или на острву. И у једном и у другом случају ради се о изолованим местима, значи о простору који се може добро уредити, у крајњем случају, месту које се може ефикасно и строго надзирати.

Платон, творац мита о утопији и творац мита о Атлантиди, увек је имао на уму своју Атину, али је у складу с поделом стварности: на свет идеја и реални свет, сматрао да је чак и један тако напредан град каква је Атина несумњиво била у то време добар само за свет реалности.

У првом роману антиутопијске трилогије — у *Беснилу* — Пекић се придржава неписаног правила да се утопијска, у његовом случају антиутопијска конструкција гради на изолованом сегменту простора, што аеродром јесте. Појава, ширење и епидемија беснила у истоименом роману одиграва се искључиво на лондонском аеродрому Хитроу.

Социолози и филозофи обично избегавају да једнозначно дефинишу појам утопије, ипак, Карл Манхајм је у својој утицајној књизи *Идеологија и ушћојца* дао кратку и језгровиту дефиницију утопијске свести. Са становишта социологије сазнања, он каже следеће: „Утопијска је она свест која *није* конгруентна са 'бићем' које ту свест окружава.”¹² На неколико места у књизи Манхајм допушта могућност да „данашње утопије постану сутрашња стварност”, што опет сугерише на то да и најмрачније антиутопије такође могу једнога дана постати стварност.

Књига *Идеологија и сазнање* поставља проблем утопије на право место јер се у њој покушава дати одговор на питање да ли се може поистоветити утопијска с идеолошком свешћу. Тај одговор је, према мишљењу Карла Манхајма, одричан; он разлику између утопијске и идеолошке свести види у чињеници да утопијско мишљење у исто време „трансцендира стварност” и покушава да разори постојећи поредак ствари.

Овај закључак Карла Манхајма о значајној разлици између утопијске и идеолошке сфере мишљења може нам помоћи да у довољној мери разлучимо друштвене активности аутора трилогије у односу на његов уметнички рад у процесу изградње анти(утопијских) пројеката у књижевности. Тиме, наравно, избегавамо да начинимо и методолошку погрешку и поистоветимо идеје писца са, на пример, идејама неког лика у његовом роману или с поруком читавог дела.

Заводљива али истовремено и погрешна замисао да ћемо изградњу антиутопијских светова у Пекићевој трилогији једноставно објаснити тиме што се идеологија „прелила” из његовог живота у његово дело мора

¹² Карл Манхајм, *Идеологија и ушћојца*, Београд 1978, 191.

се одмах одбацили у светлу сазнања о дистинкцији између утопијске и идеолошке свести на коју је упозорио Манхајм.

Било би такође веома далеко од истине поништавање очигледне повезаности утопијских и антиутопијских пројеката, били они спекулативни или не, с идеолошком и, у крајњем случају, с политичком мисли. Међутим, евидентност те везе не допушта нам да једну појаву аутоматски објаснимо постојањем друге; такав начин закључивања био би својеврсна таутологија у разматрању овог питања.

А да је већ било случајева да се Пекићево књижевно дело тумачи његовом биографијом и немилим догађајима из његовог живота, илустроваћемо само једним примером: „Српски писац Борислав Пекић робијао је у затворима социјалистичке Југославије, те је део животног искуства унео у антиутопијске представе својих романа *Беснило*, *Ајланџида*, *Нови Јерусалим*, 1999.”¹³

Узгред, поред методолошке, аутору овог чланка поткрала се и једна материјална грешка: *Нови Јерусалим* није роман већ збирка приповедака, а погрешно ју је сврставати заједно с романима јер су они концепцијски повезани у трилогију. Ипак, тачно је запажање да је *Нови Јерусалим* у врло блиским интертекстуалним везама с читавом антиутопијском трилогијом, нарочито с романом *1999*, из кога је и настао. Али о том односу ћемо говорити када будемо интерпретирали роман *1999*.

Упоредо с порастом дела с утопијском и антиутопијском садржином расло је и интересовање теорије књижевности за њихово истраживање. Та теоријска мисао се у приличној мери фрагментизовала и специјализовала за поједине жанровске категорије анти(утопијских) остварења: тако се, на пример, неки теоретичари баве искључиво анти(утопијском) идејом у научнофантастичној литератури.

У новије време, нарочито у англосаксонској критици, осетила се потреба да се, поред најфреквентнијих термина утопије и антиутопије, уведу и неки нови. Они би, по природи ствари, морали бити ознака за нове појаве у антиутопијској идеји и у вези с њом. Један од њих, на коме се посебно инсистира у последње време, јесте *дистопија*. Шта је то, дакле, што разликује класичну утопију и антиутопију од дистопије, у чему је њена *differentia specifica*? Један од могућих одговора пружио је Дарко Сувин који предлаже да дистопијом „назовемо заједницу у којој су друштвено политичке институције, норме и односи између појединаца организовани на *знајно лоцији начин* него у заједници у којој живи аутор”.¹⁴

Поред термина дистопије, чији се аутори залажу за то да се он на суштински начин разликује од термина антиутопије, постоји и више других термина углавном синонимних с антиутопијом. Пошто су настали на енглеском говорном подручју, навешћемо их у оригиналу: *negative utopia*, *satirical utopia*, *inverted utopia*, *false utopia*, *contra-utopia*. (У срп-

¹³ Дејан Ајдачић, *Тајно и јавно у топографији словенских антиутопија*, Антиутопије у словенским књижевностима, уредио Дејан Ајдачић, Београд 1999, 92.

¹⁴ Дарко Сувин, *Утопизам од оријентације до акције*, Антиутопије у словенским књижевностима, уредио Дејан Ајдачић, Београд 1999, 17–18.

ском преводу: *негајтивна утопија, сатирична утопија, изокренућа (изврнућа) утопија, лажна утопија и контраутопија*.) Као што се може видети, добијени су варирањем основног појма утопије, односно додавањем разних префикса који мењају његов основни садржај. Понекад се у тој фрагментацији и специјализацији претерује, па се као резултат тог претеривања утопијски и антиутопијски садржаји проналазе и тамо где их нема или где не преовлађују. О овој појави писао је Петер Куон у чланку *У прилог књижевнанаучном пристоју утопији*, а текст је објављен у тематском броју часописа *Књижевна критика* посвећеном утопијској књижевности: „Појам утопија постао је, заправо, бесадржајна, помодна реч, не само у науци о књижевности него и у свакој духовно-научној есејистици. Данас као да и нема феномена о којем се одмах не расправља као о 'утопији' или 'анти-утопији'. Атрактивност овог појма је управо у његовој особености да се односи на најразнородније предмете (градове, пределе, заједништва, појединце, помисли, идеале, програме, уметничка дела) и да притом изазива најопречније представе (бежање од реалности и мењање стварности, сањарења и предвиђања, недостатности и остварљивости, надања у боље и страха од тоталног угњетавања).”¹⁵

Посебно је интересантан термин који је настао као палиндром изворне ознаке, то је *аипоју*. Њиме се и ортографијски желело показати да су утопија и антиутопија у ствари један књижевни облик, само са супротним предзнаком. Иначе, ни писцу антиутопијске трилогије није страна виртуозна игра речима, која ипак има и суштински, а не само формални значај. Мислимо на име Ноемис изведено из имена Симеон у роману *Златно руно*. Али, као што смо већ казали, овај Пекићев палиндром вешто је нађена игра речи којом је аутор стилски ефектно приказао мистично Симеоново преображење.

Да се утопија не мора појавити искључиво као идеолошко, социолошко или филозофско, већ и као чисто језичко питање, показује пример из митске прошлости на који упућује познати италијански теоретичар уметности Ђило Дорфлес. У својој књизи *Похвала дисхармонији* он је проучавао мит о изградњи Вавилонске куле, и то с оног аспекта по коме је тај мит и најпознатији: дисперзије једног монолитног језика на велики број међусобно неразумљивих. Као веома значајна, њему се учинила блискост језичких облика *balbus, balbutiens, barbar* с именом Вавилон.

Сви наведени облици описују оне који нису говорили течно, који су „муцали”. Дорфлес не приписује само себи ово откриће већ наводи да је и један од најважнијих представника немачке класичне идеалистичке филозофије Шелинг приметио подударност наведених значења речи.

На шта би то могла да упућује веза између древног мита о Вавилонској кули и појаве разногласја међу људима, пита се Ђило Дорфлес.

Његов настанак Дорфлес објашњава потребом да се превлада актуелна „пометња језика”, пометња која је постојала у време формирања мита. Наравно, степен растакања језика током цивилизацијског развоја

¹⁵ Петер Куон, *У прилог књижевнанаучном пристоју утопији*, Књижевна критика, бр. 2, Београд 1985, 27.

само се увећавао и тиме се смањивала могућност повратка на један монолитан језик. Говорећи језиком лингвистике: хетероглосија је неумитно потиснула хомоглосију.

Било Дорфлес сматра да се и овај мит може објаснити на сличан начин као и остали у којима се описује нестајање важности неког древног ритуала. У овом случају изгубљена је примордијална комуникација која је — ако вавилонски мит схватимо дословно — постојала у „зори” људске цивилизације. Жаљење за губитком те првобитне хармоније довело је до стварања мита који нам говори да би се хомоглосија можда једном могла поново вратити. А та тежња за повратком у стање високе сагласности и разумевања је, у овом случају, утопијски пројекат, али у језику.

Дорфлес на једном месту у књизи и говори о тој „превавилонској ситуацији” поредећи је с положајем човека пре него што је изгнан из раја: „У-топија се, у крајњем случају, састоји у веровању да постоји садашњи или будући ’топос’ где би био могућ повратак хомоглосији. (...) Више него претсказања, ова утопија, која би спасила човечанство од непрестаних супротности и сталних неразумевања у споровима измеђе истока и запада, између севера и југа, између Кастиљанаца и Каталонаца, између Фламанаца и Валонаца, између Словенаца и Хрвата, између Ретроромана и Немаца, итд. пре је несагледива, и ако се икад оствари то ће бити на вештачки начин, стављајући у први план само један језик, наметнут економским и политичким нужностима.”¹⁶

Писац књиге не говори директно о томе, али је јасно да је један језик — енглески — већ наметнут као глобални и да се тиме „језичка утопија” донекле остварила. Али појавио се својеврстан парадокс: енглески се као светски језик употребљава на толико много различитих начина изговора да они наликују муцању (*balbettavano*), о чему је писао Дорфлес и чиме се поново враћамо суморном закључку како је утопијски сан ипак недостижан.

Када пажљиво проучимо амбијент у коме се пројектује утопијски или антиутопијски пројекат, открићемо да се увек ради о једном јасно омеђеном простору. Та просторна ограниченост анти(утопије) најчешће се испољава у два вида: као град и као острво. У оба случаја ради се о издвојеним деловима реалности, што има своје дубоко оправдање пошто се анти(утопијски) светови и замишљају као антипод обичној свакодневици. А да је место (топос) пресудно у настанку утопија, говори и етимолошка анализа самог термина, о чему смо већ говорили на почетку рада.

Платонова *Држава* писана је с ауторовом сталном подсвесном мишљу да у ствари пише о своме граду полису — Атини. Опсесивна Платонова замисао састојала се у томе да да опис идеалне државе организоване према принципима и одразу његове идеалистички конципиране филозофије. Зато је дијалог *Држава*, уз *Законе*, његово најамбициозније замишљено дело. Неки други дијалози попут *Филеба* или *Критиона* успели су да се наметну начином постављања суштинских естетских питања,

¹⁶ Било Дорфлес, *Похвала дисхармонији*, Нови Сад 1991, 19—20.

али су ти и други дијалози Платону остали мање важни пошто у његовој идеално замишљеној држави није било места за „подражаваоце” (миметичаре) идеалног света.

Ова прва позната утопија не може се довољно добро схватити уколико се њен настанак не смести у шири оквир сложеног Платоновог система идеалистичке филозофије. Утицај и значај његове филозофије протеже се пуних две и по хиљаде година кроз људску историју и цивилизацију. Борислав Пекић као писац такође није одолео заводљивим идејама овог великог мислиоца; видећемо да је прихватио неке од њих, рецимо ону о вечитом (цикличном) ходу историје, и да ју је уградио у свој поетички кредо.

Основа Платонове филозофије јесте паралелно постојање двају различитих светова, и то: „1) свет релативне стварности, свет ствари које постају и нестају (то γυνομενον και απολλυμενον) и 2) свет праве или апсолутне стварности, свет идеја, који свагда остаје сам себи једнак (то αι κατα ταυτα ον); први је предмет чулног, а други предмет појмовног сазнања.”¹⁷

Овај Платонов фундаментални принцип заснивања промишљања света и појава у њему битан је за његово, али и за сва каснија заснивања утопијских, односно антиутопијских пројеката. Посматран с аспекта света чистих и непроменљивих идеја, реални свет изгледа пролазан и нужно несавршен, можда је тачније рећи — везано за природу анти(утопијских) подухвата — недовршен. Из тог дизбаланса јавља се код неких аутора потреба да премосте понор између два, да употребимо термин из формалне логике, несамерљива света. Отуда је и „утопијски настројена свест” тежња да се поправи несавршена креација постојећег света и да се он приближи или сасвим поклопи с представом идеалних односа савршеног света.

Антиутопије су као контрапункт утопијама настале услед сазревања свести и увиђања да је описани поступак „побољшавања” постојеће креације једноставно немогућ. Најкраће речено: утопија и антиутопија су теза и антитеза о нади.

Из свега реченог до сада чини се сасвим јасним смер којим се одвијао процес настанка утопијске и антиутопијске литературе, али и сваког другог анти(утопијског) пројекта; тај смер је увек одређен кретањем од утопије к антиутопији. Зато се питање утопије и антиутопије тако често посматра и као идеолошко јер, као ниједно друго у књижевности, оно подлеже разним социолошким и идеолошким анализама.

Када смо поменули град као место дешавања утопијских и антиутопијских пројекција, морамо поставити питање: зашто баш град? Луис Мамфорд у већ помињаном чланку *Утопија, град и машина* даје одговор на њега: „Већина садржаја који су постојали у граду — куће, олтари, складишта за жито и вино, ровови, имиграциони радови — већ су постојали у мањим друштвима; али, мада су ова била неопходна претход-

¹⁷ Милош Н. Ђурић, *Платонов живот и дело* (увод), у Платон, *Одбрана Сократова, Криџон, Федон*, Београд 1985, 28.

ница граду, сам град био је преобраћен у идеалну форму — одсјај вечитог реда, видљиво небо на земљи, средиште преобилног живота — другим речима, утопија.”¹⁸

У таквом идеално уређеном граду уочава се изражена хијерархија, о чијем се поштовању и одржавању брине добро организована друштвена сила. Управо због тог елемента присиле многи мислиоци су корене модерних антиутопијских реализација пронашли у архетипским утопијама.

У антиутопијској трилогији Борислава Пекића, у роману *Беснило*, најдоследније је спроведено неписано правило да се радња дела мора одиграти на јасно омеђеној територији. У свету познати лондонски аеродром Хитроу, са својим релативно малим простором, али зато с пуно књижевних ликова различитих нација, раса и конфесија, упућује на ауторову интенцију да га схватимо као микрокосмос реалне стварности или, како се то обично каже, свет у малом.

У роману *1999* као изоловани део стварности појављује се „изровани пашњак с кртицама”, и он се такође може разумети као микрокосмички антиутопијски простор, нарочито када се упореди с огромним просторним и временским координатама у самом делу. Што се тиче последњег романа трилогије — *Атлантиде*, у њему је простор антиутопијског пројекта проширен до највеће могуће мере, наиме, он је читава планета и можемо, за разлику од претходна два романа, препознати тежњу да се антиутопијска стварност прикаже на плану макрокосмоса.

Ипак, у *Беснилу* је јединство места (топоса) најстроже примењено, као што је то већ учињено у неким најпознатијим утопијама и антиутопијама, попут *Града сунца* Томаза Кампанеле или романа *1984* Џорџа Орвела, у којима се дешавања одвијају баш у граду.

Поред града, најчешће место анти(утопијских) замисли је острво, које јесте још изолованије и отуђеније од реалног света. Платону дугујемо још један чувени мит европске и светске цивилизације, мит о мистичном острву Атлантиди. Њему и питању да ли је реч о „спекулативном” или историографски утемељеном миту вратићемо се када започнемо с интерпретацијом романа који дугује име — али не само то — Платоновом штуром опису несталог острва у „сократским дијалозима” *Тимеј* и *Критија*.

Услед снажног развитка научног и техничког знања и могућности да се сагледају тешко појмљива међугалактичка растојања, утопије нарастају скучене оквири града државе или острва и пројектују се на непознате светове удаљене светлосним годинама од Земље. На тој релативизацији времена и прекорачењу граница простора темељи се жанр научнофантастичне књижевности.

Чувени мит о Атлантиди изазвао је многобројне контроверзе међу теоретичарима књижевности чије је поље проучавања мит, пре свих представника архетипске и митске критике. На најосновније питање да ли је ова напредна цивилизација стварно могла постојати, а онда у страшној катастрофи одједном нестати, ни до данас није пружен категоричан одговор. Зато је он и могао бити узор каснијим писцима утопија да

¹⁸ *Нав. д.*, 13.

сачињавају своје текстове уз пуно стваралачке слободе, коју мит ионако допушта. Тако је Френсис Бекон своје дело *Нова Атлантида* оставио недовршеним желећи да и тим чином ода почаст Платону и његовом архетипском тексту.

Ако се вратимо на други део Фрајове синтагме *сјекуларивни мит*, потребно је да се запитамо о правој природи мита на којој почива анти(утопијска) књижевност. Највећи број митова настао је у далекој прошлости и усмено се преносио из генерације у генерацију.

Каснија фиксираност у тексту одузела је миту семантичку гипкост, квалитет који је усмени садржај добијао током много векова упорног предања. На другој страни, митови бележењем добијају мање-више коначни текстуални облик и постају поузданији уколико је та особина уопште релевантна за мит као културну појаву.

Имајући у виду значај оне невидљиве границе којом је хришћанство разделило ток људске цивилизације, митови се најједноставније могу поделити у две велике групе: на паганске и хришћанске митове. Понекад се митско мишљење протеже и на оне области културног и уметничког деловања за које никада не бисмо помислили да се налазе под утицајем његове поруке. Пишући о књижевним појавама које су превасходно карактеристичне за 20. век, о „научној фантастици” и о „негативној утопији”, Јован Делић у књизи *Хазарска ѓризма* поставља једно „помало и реторски интонирано” питање: „Не баштини ли свака ’негативна утопија’ неколика библијско-хришћанска мита, чак и онда када изгледа да је од њих савршено далеко. Као што свака утопија може налазити свој ослонац у хришћанској представи о рају, тако и антиутопија рачуна с архетипом пакла. Представа о паклу повезана је са још два хришћанска мита: то је мит о страшном, посљедњем суду, и апокалипса, односно мит о дефинитивном крају овог грешног свијета који изазива божански гњев и нестаје, али га зато замјењује нови, безгрешан, сјајан и праведан, који ће донијети рај на земљу.”¹⁹

Није случајно да је баш 20. век век смрти утопија и доба у коме преовладавају разни облици антиутопијског писања. Антиутопије се обично „крију” иза жанровски профилисане прозе, најчешће је то научна фантастика, а један од битних разлога овој појави може бити временска дистанца која је овога пута усмерена у будућност.

И Пекић у својим антиутопијским романима о најважнијим, судбинским питањима човечанства проговара у форми налик на необавезну, тривијалну прозу. Његова проза о најбитнијим телеолошким и есхатолошким питањима, која би према књижевној логици захтевала „високи” стил на трагу Џона Милтона, Вилијема Блејка или, код нас, Његоша, јесте амалгам судбинских човекових питања исказаних језиком блиским тривијалном писму. Међутим, антиутопије не дају нимало вере у време које долази, па отуда и „ниски” стил тривијалне литературе потпуно одговара намери аутора да прикаже мрачни свет ка којему се креће човечанство.

¹⁹ Јован Делић, *Хазарска ѓризма*, Београд — Титоград — Горњи Милановац 1991, 291.

Антиутопија се формирала као неостварена утопија, потпуно изокренута визија утопијских идиличних слика, као коначно отржење и одустајање од тежње за бољим и савршенијим светом. У епистемологији је већ прихваћен поступак којим се нека појава објашњава моделом који представља оно што она у ствари није. У сличну врсту односа улазе утопија и антиутопија, понашајући се као лик и одраз тог лика у огледалу. Стварност огледала десну руку човека препознаје као леву и обрнуто.

Уколико позовемо у помоћ математику као науку која на најформалнији, а многи сматрају и на најегзактнији могући начин успоставља везу са стварношћу, онда бисмо као аналогију односу утопијске и антиутопијске књижевности могли искористити релацију позитивних и негативних бројева: они су истог квантитативног садржаја али различитог предзнака. Идући трагом других аналогија, могли бисмо њихов однос и другачије илустровати, али сви ти примери говоре једно: утопија и антиутопија су један исти књижевни облик. Разлика је само у ауторској намери, његовој тежњи да свет прикаже у позитивном или негативном светлу.

Није редак случај да се о утопијској, па, дакле, и антиутопијској књижевности, априорно негативно суди. Такав један суд о утопијској књижевности изнела је Марија Митровић у тексту *Утопија, фантастика, реализам*, у коме се бавила естетском вредношћу утопије као књижевног жанра: „Утопија не спада у велике и значајне књижевне жанрове. Иако постоји од античких времена до данас, њена остварења не стоје у најблиставијем књижевном сазвежђу, а њену форму читалац данас осећа као ислужену, механичку, недовољно животну и немаштовиту. Њена чврста везаност и ослањање на политичку теорију, као и њено настојање да изрази пре свега политичку теорију, као и њено настојање да изрази пре свега ауторско друштвено-политичка схватања и циљеве, одвајала је утопију од литерарних дела заснованих на естетским премијама.”²⁰

Ово мишљење би се и могло прихватити да је ауторка ограничила оштрину суда на (зло)употребу утопијских и антиутопијских облика у оним делима масовне културе где је анти(утопијска) порука само помоћно поетичко средство. У њима се, по правилу, баналан заплет и схематичан стил покривају озбиљношћу анти(утопијске) теме, која је, видели смо већ, иманентна овој врсти литературе.

По општем суду, један од најбољих романа након Другог светског рата у, сада већ прошлом веку, *Господар мува* Вилијама Голдинга написан је као утопијска сатира на мање познати роман *Корално острво* Роберта Мајкла Балентајна из 1855. године. Идиличну причу о групи дечака на коралном острву Голдинг је преобликовао у антиутопијску постнуклеарну приповест о, такође, групи дечака. Али они временом почињу да имитирају одрасле и понављају исте оне грешке које су и довеле до пропасти човечанства. Оно што желимо показати овим примером састо-

²⁰ Марија Митровић, *Утопија, фантастика, реализам*, СРПСКА ФАНТАСТИКА, Натприродно и нестварно у српској књижевности, САНУ, Београд 1989, 393.

ји се у томе да не зависи успелост романа од „естетских премиса” већ од начина и квалитета примене конкретних књижевних поступака (композиција, стил и др.). Иначе, Голдингов роман може се читати као врхунско дело и без знања да је писано као антиутопија неког другог романа.

Овде је право место за једно разјашњење о односу утопијске и антиутопијске књижевности. Често се у литератури о антиутопијској књижевности можемо срести са ставом да она успоставља пародијски однос према изворној утопији. Одмах ћемо рећи да је овај став погрешан, а покушаћемо да покажемо и зашто је погрешан. Пре свега антиутопије нису настале као реакција на ову или ону појединачну утопију већ као реакција на читаву утопијски усмерену књижевност, на утопију као жанр. Управо стога антиутопијска дела нису пародија утопијских већ су њихова негација која се оформила као сазнање о немогућности остварења утопијских замисли.

Роман Борислава Пекића *Одбрана и последњи дани* писан је управо у пародијском кључу, и то према чувеном Платоновом дијалогу *Одбрана Сократова*. Дакле, поред тога што је често експериментисао с формом, Пекић је ступио у сложен интертекстуални однос с овим класичним филозофским али и књижевним делом. Нећемо говорити на овоме месту о томе колико је у Пекићевом роману успешно спроведен пародијски поступак, али када смо већ толико пута поменули пародију, укратко ћемо рећи нешто и о њој.

Појам и улога пародије у књижевности у изучавањима руских формалиста, Јурија Тињанова пре свих, задобио је скоро средишње место; а затим се формирао круг поетичких начела која су довођена у везу с њом. Међутим, Ј. М. Лотман, као кључна фигура совјетске семиотике,²¹ ревидирао је неке ставове руских формалиста иако се често позивао на њихове теоријске поставке. Јуриј Михајлович Лотман у књизи *Предавања из структуралне поетике* наводи како је улога пародије у развоју књижевности предимензионисана и да је „деструктивни текст пародије у извесном смислу лабораторијски жанр, пародија увек у историји књижевности игра помоћну, а не централну улогу”.²²

Највећи број антиутопијских дела окренут је будућности, што је још један разлог да се она повежу с научнофантастичном прозом. Још од времена када је настала, дакле од романа Жила Верна и Х. Џ. Велса, научна фантастика је испоставила пред ауторе тих остварења један задатак, а његова суштина садржана је у способности дела да са што већом вероватноћом предвиде будућност. Од писаца научне фантастике тражи се да предвиде могући степен развоја науке и технике, док се од аутора антиутопијске литературе захтева да процене како ће се развијати друштвени односи у времену које долази. Ти друштвени односи се могу свести

²¹ В. Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд — Приштина 1984, 238—269.

²² Ј. М. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo 1970, 251.

на релацију човека према другом човеку и на постојање или одсуство слободе у неком будућем друштву.

Тиме што је антиутопија одавно потиснула утопију и начинила од ње само књижевноисторијску чињеницу, на сасвим одређен начин показује како писци сагледавају и данашњу стварност. Пекић је писац чији развојни пут сведочи о немогућности остварења утопијске чежње, ма каква она била; из тог пораза људскости (*humanitas*) у њему је сазрела свест о угрожености основних вредности цивилизације и он је у својим делима тај проблем поставио као средишњи. Тако се ауторов пророчки дар окренуо најпесимистичкијим пројекцијама времена које је пред нама, чиме смо добили стваралачку визију нихилистичке и неизвесне будућности.

Пекићев разарајући песимизам једино би могао да се пореди с оним у романима Миодрага Булатовића. Они су до сличних естетских резултата дошли сасвим различитим поетичким трасама. Код Борислава Пекића зло је сложен систем који поседује особину да се саморегенерише кроз историју; аутор му приступа трезвено, аналитички и, наизглед, незаинтересовано. Он просто бележи поразе које трпи цивилизација, приказује зло као планирани друштвени пројекат, као логички след константног опадања човекових потенцијалних моћи. У његовим романима, а то се најјасније може видети у антиутопијској трилогији, приказан је коначан нестанак цивилизације која је давно кренула погрешним смером.

У романима Миодрага Булатовића зло је, напротив, инстинктивно, нагонско, урођено (предестинирано), хаотично, без реда и смисла. Борислав Пекић стално осећа потребу да испита узроке који су довели до победе негативних сила, да многобројним дискурзивним упадицама покуша да неконтролисаној ерозији људскости да привид систематског распада. Булатовић, насупрот томе, нагомилава све страшније и страшније слике и, као резултат тог барокног гомилања гротескности савременог света, препушта читаочевој свести да формира „естетски предмет” поништавања и немогућности постојања човечности. И у његовим су делима, само не тако експлицитно, антиципирани будући догађаји.

У читавом опусу Борислава Пекића, као и у романима *Беснило*, *1999* и *Ајланида*, уочићемо закономерно позивање на паганске и хришћанске митове подједнако. Пагански митови су углавном античког порекла,²³ док су хришћански најчешће из Новог завета. Пекић је делове појединих хришћанских списа најчешће употребљавао за епиграфе, мота својих дела.

На један од основних проблема у вези с митом и на њему заснованој поезији указао је немачки филозоф неокантовац Ернст Касирер: „Сваки научник је и даље у миту налазио оне објекте који су му били најприснији. У суштини, разне школе виделе су у чаробном огледалу мита само властита лица. Лингвист је налазио у њему свет речи и име-

²³ В. Јасмина Ахметагић, *Антички мити у прози Борислава Пекића*, Београд 2001.

на, филозоф 'примитивну филозофију', психијатар веома сложен и занимљив неуротичан проблем."²⁴

Касирер жели рећи да се мит понекад злоупотребљава и да се њиме покушава објаснити све и свашта. Наравно, потпуно је јасно да ниједна научна дисциплина нема ексклузивно право на мит, па била то етнологија, антропологија, лингвистика, наука о књижевности, историја културе, филозофија, психологија или било која друга дисциплина која у миту препознаје главни предмет свог научног интересовања.

Иначе, када је реч о појединим особинама мита, можемо рећи да он увек чува основне координате људског деловања или, како је то формулисао чувени тумач митова Мирче Елијаде, да „мит изриче само оно што се *стварно* догодило, говори о ономе што се у потпуности очитовало”.²⁵

У сваком миту постоје тзв. бинарне опозиције, најбитније су *живош* — *смрш*, *добро* — *зло*, *херој* — *кукавица*. У њима се јасно огледа несавитљивост митске свести, одсуство воље да релативизује било шта. Управо је висока етичност — схваћена као Кантов категорички императив — духовна вертикала која древне митове чини тако блиским. И зато, увек када се позивамо на неки мит, ми у ствари из прошлости призивамо архетипски ритуал, чијим је непрекидним понављањем он и настао.

Борислав Пекић је непогрешиво препознао основе своје поетике: мит и консеквенце мишљења заснованог на митском сагледавању историје (повести).²⁶ Та своја разматрања изложио је у есеју *Мит књижевности и мит стварности*: „У теоријским коментарима књижевне праксе крије се, научном методологијом инспирисан, покушај да се у равни интелигенције објасни нешто што се уистини збива у равни интуиције, (а интелигенција му је тек мање више спретни посредник), да се баш не каже у мутним, враџбинским просторима црне магије... (...) Рационална објашњења ирационалног доживљавају, стога, судбину сваке философије која путем ограниченог разума хоће да нас помири са егзистенцијом неограниченог Бога.”²⁷

Из обимног текста издвојили смо овај сегмент који, чини се, добро илуструје ауторово схватање процеса настанка књижевног дела, али и сасвим видљиву скепсу према могућности да се то исто књижевно дело тумачи. Борислав Пекић је овим поставио нека суштинска питања, па и сумње с којима се суочава наука о књижевности.

Међутим, једном другом приликом и другим поводом Пекић је, *mutatis mutandis*, поновио овај став. То се догодило када се нашао у улози тумача сопственог дела, „фантазмагорије” *Злајно руно*. Овога пута као

²⁴ Ернст Касирер, *Мит о држави*, Београд 1972, 40.

²⁵ Mircea Eliade, *Mit i zbilja*, Zagreb 1970, 9.

²⁶ Овде смо напоредо навели термин који је аутору антиутопијске трилогије много ближи и који чешће употребљава. Пекић *повешћу*, односно *антиролошком повешћу*, спецификује и жанровски објашњава текстове своја два прозна дела (*Време чуда*, 1999), а употребљава га и у наслову свог другог дела *Сеншменштална повест британског царства*.

²⁷ Борислав Пекић, *Мит књижевности и мит стварности*, Одабрана дела Борислава Пекића, књ. 1, Београд 1984, 69.

читалац свог дела, Пекић је написао: „Када ми је затражена дефиниција фантастике и фантастичног у књижевности, прво што сам у покушајима да је изведем искусио био је утисак противуречја, инхерентан, изгледа, намери да се дубље окарактерише а не само површно опише феномен чија се природа не *познаје*, да се рационалним умом схвати — јер то је претпоставка сваког дефинисања — нешто што је, као ирационално, изван његовог домашаја.”²⁸

У овом изводу Пекић је, уместо раније употребљених појмова *интелигенција* и *интуиција*, искористио други опозитни бинарни пар: *рационално* и *ирационално*. У оба случаја ове појмове чија се значења умногоме преклапају Пекић је употребио како би показао да није могуће помирити два непомирљива принципа, односно да се неки процеси у људској свести не могу схватити, па тако ни на задовољавајући начин описати. То његово становиште је, дакле, било толико чврсто утемељено да бисмо његов однос према могућности разумевања књижевног стварања могли назвати агностичким, тј. недоступном моћи сазнавања.

Прво име за које везујемо интуицију као филозофску категорију сигурно је француски филозоф Анри Бергсон, који ју је ставио у сам центар своје филозофије. Дотад помало и занемарена од других филозофа, код Бергсона интуиција је постала основна спознајна метода. У сложеном и строгом, али у последње време помало и заборављеном систему мишљења Анрија Бергсона, основна разлика између филозофије и духовних наука уопште и тзв. егзактних наука јесте у следећем: филозофија испитује категорију времена, а егзактне науке категорију простора. При том, од Канта наовамо простор и време су прихваћени као основне категорије у којима је могуће постојање бића.

Била би то предугачка дигресија да детаљно представљамо Бергсонову суптилно разрађену и стилски беспрекорно написану филозофску теорију о интуицији; рећи ћемо само да се интуицијом у једном синтетичном виду открива трајање, а то је онај прави живот а не постојање окамењене ствари којима се баве на геометријским принципима засноване науке.²⁹ Анри Бергсон као најоригиналнији представник „филозофије живота” својом филозофијом утицао је и на стваралаштво Марсела Пруста, писца чувеног романа *У трагању за изгубљеним временом*.

Борислав Пекић се духовно приближио Анрију Бергсону тврдњом да су интуиција и интелигенција две супротне методе, тачније методе којима се истражују различите категорије стварности.

Колико је нама познато, први мислилац који је указао на подвојеност наизглед монолитног људског духа јесте Блез Паскал, научник и

²⁸ Борислав Пекић, *Фантасџика и псеудо-фантасџика „Злајног руна” са становишта аутора*, СРПСКА ФАНТАСТИКА. Натприродно и нестварно у српској књижевности, САНУ, Београд 1989, 621.

²⁹ В. Анри Бергсон, *Стваралачка еволуција*, Сремски Карловци — Нови Сад 1991.

Сличан интуицији јесте и појам епифаније који се више везује за хришћанство и чија је суштина у директној спознаји божанске природе. На епифанију као средство спознаје и њену улогу у књижевном стварању нарочито је полагао Џејмс Џојс.

филозоф чије се незавршено дело насловљено једноставно — *Мисли* све више открива као извор свежих идеја за помало посусталу европску филозофску мисао.

Већ у првом одељку *Мисли о духу и сџилу* Паскал настоји да укаже на оштру подељеност између „математичког (научног)” духа — *esprit de geometrie* — и „оштроумног” духа — *esprit de finesse*. Иако га није назвао интуицијом, нема места сумњи да Паскалов „оштроумни дух” који суди једним јединим погледом потпуно одговара Бергсоновом појму интуиције.

Навешћемо један краћи цитат из Паскалових *Мисли*, из кога ће се моћи видети знатна подударност са ставовима које је Пекић изнео у есеју *Мити књижевности и мити сџварности*: „Шта чини, дакле, да извесни оштроумни духови нису математичари, то је што они никако не могу да се привикну математичким начелима... (...) Човек их једва види [начела, прим. Н. Л.]; он их више осећа но што их види; бескрајно му је тешко да укаже на њих онима који их сами не осећају. То су ствари тако танане, и толико их је, да је потребан веома и веома бистар ум па да их човек осети, и да суди правилно и поуздано по томе осећању, не могући то најчешће доказати по реду као у математици, зато што не располаже њеним начелима и зато што би то био бескрајно тежак подухват.”³⁰

Оно што овде можемо прочитати сродно је Пекићевом ставу о писању и тумачењу.

У науци о књижевности већ дуго постоји методолошка константа, чија је суштина у томе да се једна појава у књижевности јавља као реакција на већ постојећу. Овим начелом руски формалисти су објашњавали смењивање стилских формација и при томе су у млађој стилској формацији запажали поетичке одлике супротне старијим стилским формацијама.

Уколико одемо још даље у књижевну прошлост, нешто налик томе открићемо и код Фридриха Шилера, који није био само велики песник већ и проницљив тумач настајања књижевног дела. Гласовита је његова расправа *О наивном и сентименталном њесништву*,³¹ која је такође настала на бинарној опозицији двеју супротстављених врста песништва.

Заиста је много појава у књижевности које су настајале или биле тумачене на том начелу супротности, али је то својеврсно књижевно манихејство добило најрадикалнији облик када се читава књижевност почела сагледавати кроз његову призму. Руски симболиста Валериј Брјусов развио је идеју да је целокупна дотадашња књижевност настала из, како је казао, „два корена”: „Један [корен] који води од Софокла, према Шекспиру и даље ка Гетеу и Пушкину, који су сматрали да је у поезији најбитније ’приказивати живот у његовим најкарактеристичнијим цртама’, и други, ’непризнат’, који је циљ поезије видео у њеној ’тежњи да изрази тајне душе, да продре у поноре духа’. Корен те поезије ’може се

³⁰ Блез Паскал, *Мисли*, Београд 1988, 34.

³¹ В. Фридрих Шилер, *О лејом*, Београд 1967, 221—312.

пратити од тајанствених Есхилових хорова преко дела средњовековних мистика... до непојамних стихова Едгара Поа и нашег Тјутчева.”³²

Као што смо могли видети, начело супротности не мора увек бити препрека, већ може бити и нови квалитет настао из додира међусобно опречних принципа.

Сада се можемо вратити одломку из Пекићевог есеја *Мити књижевности и мити стварности* и закључити да је аутор антиутопијске трилогије веома темељно истраживао процесе настајања и тумачења дела. На пресудан утицај мита у заснивању Пекићеве поетике критика је врло рано упозорила. А један од термина којим се објашњава пишчева везаност за митско мишљење јесте и *митомахија*, термин који је Никола Милошевић употребио у предговору Пекићевим *Одабраним делима* из 1984. године. Милошевић у предговору каже: „Кованица 'митомахија' саздана је по аналогији са изразом 'гигантомахија' и требало би да послужи да њоме означимо Пекићев глобалан уметнички став према свету, или, простије речено, оно што чини суштину његове књижевне поруке.”³³

Било који читалац Борислава Пекића сигурно је већ приметио да сваки роман, а често и свако поглавље романа, има мото чији садржај коренспондира с текстом који следи. Највећи број тих цитата је из завршног списка Новог завета Откровења св. Јована Богослова. Ово је текст мистичног садржаја, за који Вистан Хју Одн каже да „песник који себе назива хришћанином мора се осећати нелагодно када схвати да Нови Завет не садржи стихове већ само прозу (осим у апокрифном и гностичком *Ошкровењу Јовановом*)”.³⁴ Одн овај део Библије назива апокрифним и гностичким, дакле неправоверним и јеретичким текстом.

Из таквог списка Пекић је преузео највећи број стихова, а највише њих односи се на мистично рађање новог Јерусалима. С Пекићевим инсистирањем на симболици новог Јерусалима потпуно се поклапа један став из неколико пута помињаног чланка Нортропа Фраја *Врсте књижевних утопија*. Тај Фрајов став је концизан и на један доста необичан начин долази у блиску везу с Пекићевом мотивском опседнутошћу новозаветним описом стварања новог Јерусалима. Фрај, говорећи о митској основи утопија, наводи: „Хришћански облик мита о *телосу** је град, Нови Јерусалим, крај и циљ човековог ходочашћа.”³⁵

Можемо лако замислити да је једну овакву реченицу могао написати и Пекић пошто је у њој толико речи кључних за његово стваралаштво и поетику: *хришћанство, мити, град* (као утопијски пројекат), *нови Јерусалим, крај, човек, ходочашће*.

³² Мила Стојнић, *Теорија Андреја Белог у контексту руског симболизма*, у Андреј Бели, *Симболизам*, Београд 1984, 15.

³³ Никола Милошевић, *Борислав Пекић и његова „митомахија”* (предговор), *Одабрана дела Борислава Пекића*, књига 1, Београд 1984, 4.

³⁴ Вистан Хју Одн, *Изабрани есеји*, Београд 2000, 226.

* *Телос* (грчки) 'циљ'.

³⁵ *Нав. д.*, 32.

Могући одговор на указану подударност можда је у чињеници да текстови који пледирају да имају архетипски карактер захтевају и речи архетипског значења.

На основу свега реченог, две речи, тачније два термина, често су се и још ће се чешће појављивати у тумачењу свакога романа антиутопијске трилогије: *антии(утопија)* и *миџ*.

Конечно, за (анти)утопијску књижевност са сигурношћу се може рећи да једино у њој, од свих других (фикционалних) видова испољавања — што искључује форме као што су путописи и сл. — категорија простора доминира над временском.³⁶ Изнета теоријска разматрања проблема (анти)утопијске књижевности могу се пронаћи, али и проверити, у текстовима антиутопијских романа Борислава Пекића.

Nebojša Lazić

UTOPIA AND ANTI-UTOPIA AS A LITERARY PROJECT

S u m m a r y

Utopia and anti-utopia have been discussed at length in philosophy, sociology, history and other related disciplines, but literature has not studied the nature of their relation so much. As one of the starting postulates, we adopted Northrop Frye's wellknown opinion according to which Utopia is „a speculative myth”.

Chronology of the development of the myth about (anti)utopia is obvious: Utopia precedes anti-utopia and by its appearance influences the creation of the anti-utopian response.

The original anti-utopias — even according to their etymology — direct us toward space as one of the basic categories of physical world. Therefore the greatest number of (anti)utopias is located in the geometrically restricted space, most often in a town or an island.

In a diachronic string, the paper follows the development of thoughts about the Utopian, i. e. anti-utopian elements in the society, literature and art. At the very beginning of the deliberation about this issue, there is Plato with his doctrine about the world of ideas and the world of reality.

On the basis of these researches, one could come to only one conclusion: utopian and anti-utopian literature are just two poles of one and the same literary phenomenon.

³⁶ Већ смо навели да у Бахтиновом хронотопу, по речима самог аутора, време представља „водеће начело”. На сличан начин говори о супремацији времена над простором у књижевном делу и Жерар Женет у есеју *Књижевност и простор*. Женет то објашњава речима: „Начин постојања једног књижевног дела превасходно је временски” (Жерар Женет, *Фигуре*, Београд 1985, 35).

ПЕКИЋЕВА ГОТСКА ХРОНИКА

Горан Радоњић

САЖЕТАК: У раду се разматрају основни књижевни поступци у Пекићевом венцу приповедака *Нови Јерусалим* и долази се до закључка да се у њима проблематизује сама књижевност и њена функција.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: вијенац приповедака, наслов, поднаслов, мото, вријеме, теме, композиција, моћ, револуције, историја, Гулаг, књижевност, функција.

Књигом *Нови Јерусалим* (1988)¹ Борислав Пекић се поново, након своје прве књиге *Време чуда*, укључује у традицију вијенца приповједака. Специфичност овог жанра је у његовој двоаспекатској структури: с једне стране, приповијетке су цјеловити и разграничени текстови, који према томе представљају посебна дјела; с друге стране, постоје сигнали да приповијетке, узете заједно, стварају текст који је обимношћу приповиједанња и ширином фиктивног свијета сличан роману.

Наслов *Нови Јерусалим* и поднаслов *Готска хроника* спољни су сигнали цјелине у прагматичкој функцији, а то је и мото, узет из Откровења Јовановог. Они сугеришу да постоји тематска повезаност приповједака. Мото најчешће сажима основну идеју дјела. Овдје, умјесто да књига даје потврду библијским стиховима о новом Јерусалиму, она их негира и руши њихов смисао, стварајући цитатну полемику.² Наиме, не само да се у књизи не описује библијски свети град него се у тој готској хроници (готској, што значи да је „пуна језе, мрачних заплета и тајанствених збивања”)³ описује његова супротност. Наслови појединих приповједака истичу парцијалност теме и сугеришу хронолошки низ, јер у насловима стоји и нека година: „Мегалос Масторас и његово дело, 1347”, „Отисак срца на зиду, 1649”, „Човек који је јео смрт, 1793” итд. Збивања о којима говоре приповијетке јесу долазак Турака у Европу, енглеска револу-

¹ Користићемо се другим издањем: Борислав Пекић, *Нови Јерусалим: готска хроника*, СКЗ, Београд 1997.

² О појму цитатне полемике в. Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990, 40.

³ В.[еселин] К.[остић], *Готски роман*, Речник књижевних термина, Нолит, Београд 1992, 242.

ција, француска револуција, ту је затим „наша” прича из 1987, док година 2999. у наслову посљедње приповијетке означава вријеме нарације, а говори се о стварности Гулага.

Да приповијетке чине цјелину вишег реда, показује се и с аспекта композиције. У средишњи свијет сваке приповијетке читалац улази постепено. И не само што је тај улазак постепен него је са истог нивоа, као у класичној оквирној причи. Читалац заузима најприје спољну позицију,⁴ нпр. на почетку прве приповијетке: „Има људи чији је живот траг врелог жезла у тле утиснут. Где ступе, под њима гори. Кад мину, дим спаљене земље дуго још вређа очи. Они су као звезде чије рађање видимо милионима година пошто су згасле али га никад не чујемо. Смрт старог сунца изгледа као рађање новог; умирање оваквих људи увек је рађање новог и неизвесног.

Они су бића Ватре. Ватра је њихов Елемент. Њихова природа и судбина.”⁵

Оно што се приповијета треба схватити као нешто типично, као један од многобројних сличних случајева. У осталим приповијеткама налазимо варијације овог почетка, а умјесто ватре јављају се редом земља, вода, ваздух и метал. Прва четири елемента су, као што се зна, Емпедоклеови „коријени свега”, од којих настају све ствари, а њима је придодат метал. Ствара се, дакле, један значењски оквир који усмјерава читање. Може се приметијети да након почетна два пасуса читалац још није ступио у свијет приповијетке. Још увијек није заправо почело приповијетање, него је ту дата једна мисао, једно уопштавање, припрема за саму причу. То је слично ситуацији коју можемо срести у усменој комуникацији, када један од учесника у разговору неком напоменом (типа *Свашија бива* или чак *Има* таквих и таквих људи) одвоји оно што слиједи од претходног говора, па након кратке станке почне своју причу (нпр. *Такав је...*).⁶ Одвојеност увода од средишњег дијела текста наглашена је у Пекићевим приповијеткама и графички, јер су пасуси одијељени од остатка текста бјелином, попут строфе. Та бјелина одговара паузи коју прави говорник — тим тренутком тишине говорник се користи да пробуди интересовање код слушалаца, тада у њима бијесну питања попут „како то?”, „ко је такав?”, и настаје ишчекивање одговора. У *Новом Јерусалиму* након бјелине, сасвим аналогно усменој комуникацији, имамо нпр. у првој приповијети: „Димитријус Кир-Ангелос (...) беше такав човек.” Надаље, у свакој приповијети два почетна пасуса представљају сажетак онога што ће се приповијетати. Оно што слиједи у неку руку је илустрација мисли која је казана на почетку. Овакав однос можемо наћи и у не-

⁴ Смјењивање спољне и унутарње тачке гледишта, тј преласка у фиктивни свијет, означава оквир књижевног дјела (в. Б. А. Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, Нолит, Београд 1979). Оно што смо назвали класичном оквирном причом, у којој је уоквиравање најочигледније, налазимо у дјелима типа *Декамерона*, у којима примарни приповједач препушта ријеч другом. Сличан томе је поступак „објављивања рукописа”.

⁵ *Нови Јерусалим*, 7.

⁶ О овим сигналима преласка са једног на други текст у усменој комуникацији в. Новица Петковић, *Проблеми композиције у семиотичкоме освешћењу Бориса Успенског*, предговор у Б. А. Успенски, *нав. д.*, XII—XIII.

ким другим дјелима. Тако код Толстоја, након чувене уводне реченице о срећним и несрећним породицама, слиједи текст који „објашњава” ту мисао.⁷ Асоцијативна поља која се стварају на почетку сваке приповијетке у *Новом Јерусалиму* међусобно су веома слична. Читалац се увијек поставља у исту позицију, на исти ниво, одакле ће сагледати свијет приповијетке, а истовремено и свијет читавог вијенца приповједака.

Након овог јасно означеног оквира читалац опет не улази унутар средишњег приповиједаног свијета. Он се приближава том свијету, али поново заузима спољну позицију нешто другачије врсте — још једном се налази на оквиру. Док са позиције првог оквира читалац сагледава значење приповијетке, њену основну идеју, нови оквир отвара му поглед на само приповиједање. Тај унутарњи оквир, који би се могао одредити као поетички, више је развијен и у свакој приповиједи заузима отприлике неколико страница. Тако у првој приповиједи наратор нас обавјештава да ће испричати легенду о кир Ангелосу, коју је чуо од једног калуђера током писања *Златног руна*; у другој је поетички оквир уједно и класична оквирна прича — наводно се објављује рукопис главног лика Џона Блексмита; у трећој се доказује постојање Жан Луја Попјеа, јунака легенде (опет) из француске револуције итд. На неколико страница се, дакле, дају извори приче, коментаришу се ти извори (ствара се илузија истинитости), објашњава се техника излагања и слично. Као да се у свакој приповиједи одлаже почетак приповиједања. Не само што су оквири важни с аспекта цјелине вијенца већ они имају велику улогу и у самим приповијеткама. Карактеристична је у том погледу посљедња *Луче Новој Јерусалима*, 2999. Средишњи њен дио је, како га њен приповједач назива, компетендијум, тј. научни рад, а то је заправо пастиш научног рада о Гулагу. Самим тим средишњи дио текста те приповијетке (то је и највећи њен дио) уопште није наративан. Наративност тој приповиједи даје управо поетички, унутарњи оквир: он нам говори да тај истраживач на крају трећег миленијума покушава да на основу ископина објасни нестану цивилизацију Гулага.

На основу свега тога јасно се уочава исти композициони модел (спољни оквир, унутарњи оквир, средишњи дио текста) у свим приповијеткама, који упућује на постојање веће цјелине и на значења која се под утицајем контекста јављају.

Догађаји и ликови појединачних приповједака удаљени су и просторно и временски. Но тиме није укинута могућност повезивања на нивоу приповиједаног свијета. Најприје, те се границе прелазе онамо гдје се све баријере савлађују — у сну. Кир Ангелос из прве приповијетке сања како се налази на тргу гдје музичар Блексмит из друге приповијетке открива вјештицу у Ребеки Винслоу.⁸ Приповијетке затим повезују

⁷ Уводна реченица Станковићевог *Газда-Младена* („Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради), мада са мањим степеном општости и ближа свијету дјела него што је то случај код Толстоја и Пекића, има исту улогу у композицији. „Она у једном потезу износи оно што ће роман широко развити; између ње и осталог текста суштинска се разлика може свести на обим (Новица Петковић, *Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама*, Народна књига, Београд 1988, 41).

⁸ *Нови Јерусалим*, 46.

и друге сличне нити. Тако вретено, „демонска алатка” Ребеке Винслоу — једина ствар која није изгорјела у њеној кући након Блексмитовог препознавања, појавиће се поново у трећој приповиједи као вретено преље Жермен Шитје, прве жене чију ће смрт „појести” Жан Луј Попје. Вретено ће ући у Попјеов сан у коме гиљотина има облик вретена. Фрула, „ђаволово добро” за којим у подруму без повратка трага свирач Блексмит, јавља се у приповиједи *Свирач из Златних времена, 1987*, а фрулу ће наћи у посљедњој приповиједи и археолог Гулага, који ће, након што од ње добије прве звуке, записати: „осећам се као Свирач из Златних времена који је изашао из бајке да људе у њу том песмом поведе”.⁹ Мрежом лајтмотива приповијетке су чврсто повезане. Свака приповијетка рачуна на истовремено постојање осталих. Ти детаљи не само што повезују свјетове приповједака него истичу да је ђаво, зло, у средишту сложене слике која се на нивоу цјелине гради.

Осим на нивоу ликова, и на нивоу догађаја запажамо аналогije. Приповиједају се животи појединаца на фону крупних, преломних друштвених збивања. Увијек су и једна и друга збивања она у којима је у средишту појединац и она општа, обиљежена патњама и смрћу.

У прве три приповијетке наратор има улогу „хистора” — истраживача који наводно приповиједа на основу извора које је прикупио.¹⁰ У четвртој приповиједи *Свирач из Златних времена, 1987* приповједач је протагонист, па се „ја” хистора претвара у приповједача у првом лицу.¹¹ Он упоређује свој положај са позицијом коју има у претходним приповијеткама (показује се дакле тек тада како је то исти приповједач), разговара са пријатељем о приповиједи *Човек који је јео смрт* и говори о томе како се ту развија метафора о генези калигулијанске моћи. Онај који ту моћ има јесте Жан Луј Попје, писар Револуционарног трибунала. Најприје случајно, а затим по свом избору, он спасава од гиљотине осуђенике, и то на један бизаран начин: једући њихове пресуде (осуђеника је у доба терора било толико да задуго нико не примјећује шта писар чини). Постајући свјестан какву моћ посједује, Попје се од блиједог и испијеног писара трансформише у двојника оног који ту исту моћ употребљава на супротан начин — Робеспјера. Попје ће са својим двојником истог дана завршити на гиљотини. Док их воде на погубљење, прва која ће примијетити Попјеову сличност са славним двојником и с подсмјехом га гађати каменом биће баш преља Жермен Шитје, прва особа коју је спасао. То што приповједач моћ одлучивања о животу и смрти назива калигулијанском поново сугерише универзалност. Приповијетке нису изоловани случајеви. Читаоцу се сугерише и да свијет приповијетке *Свирач из Златних времена* схвати као „калигулијански”, овог пута описан из другачије перспективе, перспективе оних који пружају отпор тој моћи

⁹ Исто, 252.

¹⁰ О хистору в. Robert Scholes — Robert Kellog, *Nature of Narrative*, Oxford University Press, London Oxford, New York 1968, 265.

¹¹ Другим ријечима, користећи се Женетовим терминима (в. Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, 255—256), хетеродијегетички приповједач постаје у тој приповиједи хомодијегетички.

или бар мисле да пружају, да би се на крају открило да је тај отпор само привид који прикрива стварно подаништво. И не само у те двије приповијетке него у свим приповијеткама у *Новом Јерусалиму* свијет је суштински исти. Разлика је само у томе који тип људи се у којој приповијетци посматра. И композиција то потврђује, јер спољни оквир указује на то да се приповиједа о типовима људи, наглашено је универзално у карактеру и ситуацији.

Овако посматрано, појављује се ново значење и простора и времена. Простор се показује као јединствен — то је Европа. Без обзира на то гдје се дешава и ко су протагонисти, прича је суштински иста — то је прича о уништењу човјека и нестанку људскости.¹² Исто тако, сукцесивност догађаја се повлачи у други план. За читаоца приповијетке представљају паралелне аспекте истог свијета.

То онда није прича о неком времену, неком народу или неком друштву, већ је то универзална прича о пропадању. Ако је дозвољено говорити о поруци овог вијенца приповједака, она би била, најупроштеније речено, да је свијет сачињен од зла.

Прве четири приповијетке у којима по један елемент оличава главни лик сугеришу да ти Емпедоклеови елементи дјелују на исти начин као јахачи апокалипсе. Посљедња приповијетка тим елементима додаје метал: „Има људи чије трагове следимо као уметничка дела. Њихове стопе нису у живот утиснуте, оне су извајане као што се вајају кипови. Не можемо мислити да су могле бити друкчије, другог облика, нити у другом правцу водити. И облик и смер одређен је њиховом идејом.”¹³ На основу оваквог увода може се претпоставити да је основним елементима — који су у овом контексту дати као природне и разарајуће стихије — додат елемент који овдје симболише човјеков дух и његов утицај на свијет. У тој приповијетци јавља се нови приповједач, који живи у индивидуалистичкој цивилизацији на крају трећег миленијума. Он пише *научни* рад о Гулагу, покушавајући да ту себи потпуно непознату стварност протумачи на основу археолошких истраживања. Посебно истиче значај који логика има за научника: „Ако му је [...] логика исправна, мора му бити исправна и мисао.”¹⁴ Резултат његовог *стироџоџ научноџ мейода* јесте учење о Гулагу као идеалној цивилизацији, отјелотворењу библијског новог Јерусалима, гдје влада заједништво, сједињеност човјека са природом, тријумф духовности уз потпуно одбацивање материјалног. Тумачећи све њему познате остатке те цивилизације (додуше малобројне, како сâм признаје, али то је по истраживачу доказ више о одбацивању материјалног као њеној суштини), он ствара кохерентан рад. Приповједачев циљ је, након што је, ипак, уочио неке несавршености (отуд наслов *Луче*

¹² И у Кишовој *Гробници за Бориса Давидовича* простор (и то такође простор Европе) има важну функцију у интеграцији приповједака у вијенац (в. о томе Јован Делић, *Кроз прозу Данила Кица: Ка њојџици Кишове џрозе II*, БИГЗ, Београд 1997, 323). Постоји између *Гробнице* и *Новог Јерусалима* више аналогија, како на композиционом тако и на тематском плану.

¹³ *Нови Јерусалим*, 199.

¹⁴ *Исто*, 244.

новог Јерусалима), да тај рад допринесе стварању идеалног Јерусалима, чији је Гулаг охрабрујући наговјештај. Приповијетка је дакле не прича о логору него о томе до каквих апсурдних резултата долази научни метод. Пекићева иронија није окренута само споља, изван текста, већ је то и аутоиронија. Метод овог истраживања из будућности само је до крајности доведен метод који примјењује примарни приповједач у претходним приповијеткама. Поступак разара самог себе.

У овој готској хроници поражавајућа је слика свијета и човјековог дјелања. И није само наука лоше прошла у тој умјетничкој поруци. Тако се у првој приповијечи описује таштина умјетника кир Ангелоса. У приповијечи *Свирач из Златних времена* пјесник, носилац заслужених књижевних признања, нестаје након сазнања о самоиздаји. Но и приповједач, након што спали доказе о пријатељевој издаји (прије свега партијску књижицу), и сâм чује пјесму свирача из златних времена младости, која му потврђује сопствену скривену мисао да се орвеловско „под кестеном сенке дуге / издали смо једни друге” односи и на њега.

Нови Јерусалим проблематизује, дакле, и саму књижевност и њену функцију. Нека буде допуштено да се из ове мрачне књиге извуче, ипак, нешто друкчији закључак. Не само због пресократовских основних елемената због симетричне, готово геометријске композиције већ и због тога што сазнање о таштини умјетности није уништило дјело, већ се оно домогло милости уобличења (израз је Кишов), књижевност, лијепа књижевност, може у „буци и бијесу” да дјелује умирујуће на нарави, како се у антици говорило за музику. То није много. То је све.

Goran Radonjić

PEKIĆ'S GOTHIC CHRONICLE

S u m m a r y

The paper analyzes Borislav Pečić's collection of stories *Novi Jerusalem* (*New Jerusalem*), which is read not as a mere book of short stories, but as a series of connected texts, a "wreath of stories". It creates a specific whole that resembles a novel, but is different from it. Signals of that bigger structure are found on various levels. Because of network of leitmotifs, Pečić's book becomes a European "gothic chronicle", a universal story of decay. It gives a critique of science and its method based on logical thinking, and also an implicit critique of literature itself.

ЕЛЕМЕНТИ ФАРСЕ У ДРАМАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Драгана Бесара

САЖЕТАК: Драмско дело Душана Ковачевића, неретко одређивано као фарса, у овом раду се третира као пример употребе старог комичког жанра ради стварања посебног драмског квалитета, који се, у недостатку адекватнијег термина, назива црном комедијом. Од првих комада Ковачевић употребљава фарсичне поступке (убрзање радње, пренаглашавање, изневеравање природних закона) да би остварио специфичну — фарсичну, а тиме и комичну, стилизацију. Фарса постаје неопходни елемент у грађењу амбивалентног драмског света, у којем су трагично и комично чврсто повезани, а чији је циљ изазивање „узнемирујућег”, нелагодног осећања код гледалаца. Таква реакција, најзад, постаје основни предуслов за реакцију: ове драме не пружају одговоре, али наводе на постављање питања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Душан Ковачевић, фарса, *Марајџонци џрче џочасни круџ*, *Радован Трећи*, *Балкански шџиџун*, *Професионалац*, *Урнебесна шраџедија*, *Лари Томџсон*, *шраџедија једне младосџи*.

У једном разговору објављеном 1977. године Душан Ковачевић је, као већ афирмисани драмски писац са четири изведене драме (*Марајџонци џрче џочасни круџ*, 1973, *Радован Трећи*, 1974, *Пролеће у јануару*, 1977, *Шџа је џо у људском бићу шџо џа води џрема џићу*, 1977), на питање шта га привлачи жанру фарсе одговорио: „То што пишем није фарса. Извесна стилизација постоји, али увек произилази из нашег чудноватог менталитета.” Менталитет у којем је претеривање одомаћено и у којем „чињенице обарају разум”, можда, каже Ковачевић, јесте „фарса”.¹

Оповргавање наметнутог одређења од стране самог аутора не мора се, наравно, схватити као неопходан аргумент у расправи о жанровској припадности његових драма, већ као илустрација става да жанровске недоумице и недоречености прате овај опус од самог почетка. Штавише, у првим критичким текстовима о Ковачевићевим драмама примећено је да се о раду овог комедиографа може мислити на више начина: *Марајџонци* су и весела комедија, успео претекст за стварање живе, разигране, забав-

¹ Душан Ковачевић, *Тек ми се раздањује...*, Сцена, 13, књ. 1, бр. 3, 1977, 70.

не представе, али и комад са озбиљним претензијама.² Деценију касније, после приказивања комада као што су *Радован Трећи*, *Балкански швијун* и *Сабирни ценџар*, Владимир Стаменковић је у тексту о Ковачевићевој драматургији истакао поједине особине ових комада које их унеколико одвајају од класичне комедије и нарочито од фарсе: „Јунаци Ковачевићевих драма немају сужени унутрашњи живот, већ су личности са сложеним психичким устројством понекад (...) индивидуализовани и више него што дозвољава природа комедије, јунаци својим делањем формирају фабулу, а главна радња је поистовећена са приказом живота у коме тријумфује Зло над добрим.”³ Стога критичар закључује: „У ствари, Ковачевићеве комедије су ослоњене на драмске приче у које је уткан хумор, сачињене су од грађе која може да се унесе и у трагичну драму.”⁴

Ритам успона и пада, губљења и нестајања, ритам који се одређује као „трагични”,⁵ јесте мање или више присутан у свим Ковачевићевим комадима. Статус јунака с почетка комада драстично се мења управо деловањем самог јунака, његовом опсесијом или уплетеношћу у несрећан стицај околности. Пропаст није ипак физичка смрт или погибија већ пре морални пад (*Радован Трећи*), резигнација (*Професионалац*), разорено здравље (*Балкански швијун*) или тренутак који је само на корак од потпуне психичке и физичке пропасти (*Урнебесна тирагедија*, *Лари Томсон*). Фактичка физичка смрт у *Сабирном ценџру*, међутим, не доживљава се као потпуни нестанак, јер је управо садржајем комада смрт „оживотворена”, и постојање после смрти постаје неки облик „живота”, тако да „пропаст” професора Павловића подразумева пре свега разочарење након сазнавања истине о овоземаљском животу.

Одсуство физичке смрти у овим драмама суспендује трагичну димензију, али је не укида. У исто време таква пригушена трагичност омогућава успостављање неупадљивије и природније везе са својим контрапунктом, стварајући тип драме чија упечатљивост лежи управо у њеном амбивалентном карактеру, а коју ћемо, у недостатку бољег термина, назвати црном комедијом.

У књизи *The Dark Comedy: the Development of Modern Comic Tragedy* Џон Стајен говори о повезивању разнородних елемената у нови драмски квалитет, који је нарочито близак модерном гледаоцу. У последњем поглављу Стајен прави синтезу проучавања трагикомедије, чије је зачетке пратио од Молијера и Шекспира, а процват препознао у драматургији XX века, позивајући се најпре на сензибилитет модерног гледаоца кога више не задовољавају крута раздвајања комичног од трагичног и који подједнако интензивно жели да се саживи са јунацима на сцени, али и да сачува дистанцу у односу према њима: „Комад је специфичан микрокосмос природног живота. Зарад својих скривених намера он може да

² Владимир Стаменковић, *Позориште у драматизованом друштву: критике и есеји: 1956—1986*, Београд 1987, 263.

³ *Исто*, 278.

⁴ *Исто*.

⁵ О појму трагичног ритма в. Сузана Лангер, *Велике драмске форме: трагични ритам*, прев. Радмила Шевић, у *Теорија тирагедије*, Београд 1984.

подвуче и издвоји посебни облик реакције, мисаони или емотивни, или пак може да их помеша и повеже. Неке од најбољих драма из Шекспировог зрелог периода, или Молијерови највећи успеси, као што смо видели, јесу изузетни управо због такве мешавине.”⁶ Желећи да предочи амбивалентност живота, модерни драматург стоји на неугодној позицији која се труди да не припадне ниједној страни: „Он мора да контролише наша стална ментална и емотивна опредељења (...) Удаљавање својствено комедији нам није дозвољено, али ни саживљавање својствено трагедији.”⁷ Црна комедија са неразлучивим двојством комичног и трагичног, апсурдног и реалног, успоставља нови и комплекснији драмски свет у којем управо свака од компоненти пружа додатно сенчење свом антиподу. Елементи комичног не представљају, дакле, само „олакшање”, већ чине мисаони додатак трагичном.

Јунаци таквих драма и сами морају бити комплексни и амбивалентни: „Овакав двоструки одговор произилази када наше примарно препознавање кловна у његовој традиционалној улози спадала и забављача буде порекнуто и оповргнуто, када он покаже да је способан да трпи патње (...) живота, патње које не би сметале ни њему ни нама да он јесте артифицијелан.”⁸ Недостатак самосвести, специфичан за фарсу, где јунак трпи све, не осећајући последице, и не подносећи патњу, јесте управо оно што црна комедија избегава. При том, истицање самосвести није примарни задатак црне комедије, већ стварање крајње напетости међу елементима комичног и трагичног, тако да је тежњу ка *самосвесћии* заправо заменила тежња ка *недореченостии*, односно ка стварању двојаког неразлучивог одговора на драмску радњу.

Јунаци Ковачевићевих драма тешко да могу бити без остатка сврстани у неку, унапред дату категорију: породица Топаловић из *Марашонаца* изазива смех исто колико и страх, Илија Чворовић из *Балканског шлијуна*, мада неспретан и комичан у својој неприлагођености, заправо је носилац опасне опседнутости у којој се наслућују дубока несрећа и разочарење, несвакидашњи професионализам Луке Лабана из *Професионалца* делује узнемирујуће, али у исто време има и форму комичног претеривања, Бели из *Ларија Томисона* најотвореније скида маску кловна да би открио патњу.

Говорећи о још једном аспекту црне комедије — морализму, Џон Стајен напомиње да је управо ова врста драме неретко „дидактична”, али да, за разлику од средњовековних комада, морализам модерних драмских текстова не почива на јасном раздвајању добра од зла: „У најбољем случају она не одобрава, али неће олако окривити или жестоко осудити: неће повући јаке и оштре линије.”⁹ Отуда се сукоби у црној комедији ретко окончавају, те оваква драма „не доноси одлуке уместо нас”, већ „стимулише својим импликацијама”.¹⁰ Гледалац не ужива у одговорима,

⁶ John L. Styan, *The Dark Comedy: the Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge 1962, 242.

⁷ *Исто*, 246.

⁸ *Исто*, 261.

⁹ *Исто*, 292.

¹⁰ *Исто*, 275.

већ у начину на који су постављена и начета питања, као и у неразлучивом јединству „тона”, које се по Стајену може одредити као „четврто” јединство, поред класичних јединстава места, времена и радње.

У драмама Душана Ковачевића идентификују се и разоткривају тешке негативне насlage у српском менталитету, односно фокусирају се дубоке, исконске људске изопачености које су нашле плодно тле у одговарајућим друштвеним околностима. При том се управо та тенденција ка смештању узрока зла у конкретно друштвено и историјско окружење у опусу Душана Ковачевића развијала постепено: од мрачних и чини се свевремених Топаловића, који тек у грубим обрисима представљају овдашњу средину, преко Радована Трећег, чији се примитивизам доживљава као одлика менталитета, подстицана и развијана друштвеним системом, до Луке Лабана чији негативни потенцијал јесте последица друштвене накарадности. Међутим, и у тим осликавањима не дозвољава се олака осуда виђеног, јер се непрекидно мешају појмови кривице и невиности, грешке и искупљења. Од *Марайонаца*, где поред фарсичног проседа који омогућава дистанцу није сасвим лако беспоговорно осудити породицу Топаловић, јер се у њима препознају стилизовани обрасци патријархалног менталитета, до *Професионалца* у којем је однос између целата и жртве потпуно релативизован, Ковачевић је у својим драмама готово доследно стварао двојаки свет црне комедије.¹¹

Такав амбивалентни карактер црне комедије наводи нас да се за тренутак вратимо неким општим одређењима фарсе, како бисмо направили извесна разграничења. Фарса јесте амбивалентан жанр, у којем се сједињују различити импулси (механизам радње наспрам живог тела, изражено телесно насиље које, међутим, не оставља последице), али таква амбивалентност је сасвим друге природе од оне којом се одређује црна комедија: мада укључује у себе различите и супротстављене елементе, фарса успева да напрегнути однос између њих превазиђе истицањем доминације принципа виталности, који јој обезбеђује комичност. Црна комедија, на другој страни, такав потенцијал фарсе у *целини* узима као један конститутивни елемент, којем се даље супротставља други, потпуно супротан, при чему се не наслућује постојање неког надређеног елемента који би могао да се схвати као синтеза. Оно што се таквим склопом постиже јесте пре напета и, управо због своје нерешивости, привлачна двојност. Према томе, у црној комедији се пре ради о употреби или функционализацији елемената фарсе у стварању новог драмског квалитета.¹²

Површан поглед на опус Душана Ковачевића довољан је да потврди пишчеву тврђњу изречену на самом почетку његовог драмског рада „да

¹¹ Рад на недовршеном опусу Душана Ковачевића условио је ограничавање предмета изучавања. Стога смо се одлучили да последње дело које улази у оквир овог рада буде драма *Лари Томјсон*.

¹² Повезивање диспарантних елемената, те непостојање поменутог надређеног квалитета, што се у овом раду везује за црну комедију, на другој страни наговештава још један појам — гротеску. Сматрајући да би задржавање на овом појму отворило читав низ нових питања, те да питање гротеске код Душана Ковачевића заслужује далеко ширу обраду, зауставили смо се на, условно речено, неутралнијем одређењу.

то што пише није фарса”. Тиме се уједно и допушта постављање хипотезе о ангажовању фарсичних преседеа у овом опусу како би се створио драмски свет суштински другачији од веселог света фарсе. Опус Душана Ковачевића показује шта се фарсом, њеним специфичним одликама, или како сам аутор каже — њеном *стилизацијом*, може постићи.

1) *Двозначност фарсе* — Маратонци трче почасни круг
и Радован Трећи

Употреба елемената фарсе у драмама Душана Ковачевића никада није истоветна, чак ни у првим комадима, који се махом, као у поменутом разговору, одређују као фарсе. Уопштено говорећи, употреба фарсичних преседеа јесте у функцији стварања двојаког и несводивог света црне комедије, али склони смо да тврдимо да је тежиште тог „узнемирујућег” квалитета у сваком Ковачевићевом комаду усмерено према донекле модификованим и специфичним значењима. У том смислу, бављење елементима фарсе у делу Душана Ковачевића наводи на пажљиво премеравање сваког сегмента, што нам, најзад, изгледа као ваљан пут ка нечему што и није примаран циљ оваког текста, а што овај несумњиво популаран и значајан модерни комедиографски рад заслужује — бољем разумевању и адекватном вредновању.

Комад *Маратонци трче почасни круг* показује на који се начин може остварити поменута „стилизација” и до каквих ефеката то доводи. Фарсични преседе се у *Маратонцима* пре свега испољава кроз аутентично фарсичну пренаглашеност: чињеница да Топаловића има много и да су сви дуговечни представља мултипликовање које поприма карактер фарсичног претеривања. Претеривање или пренаглашавање у фарси, остварено кроз истицање једне доминантне особине јунака, или кроз убрзавање покрета, и потпомогнуто аутентично фарсичним „безопасним насилљем”, у функцији је стварања доследно исконструисаног света, у којем се развија погодно тле за (у фарси допуштено) прекорачење граница природе и изневеравање природних закона. Фарсични свет таквим инструментима упорно истиче самосвојност, нестварност и измаштаност, односно открива да јесте потпуно артифицијелни одговор на преузету животну грађу.

Фарсичност Топаловића обезбеђена је управо оваквим пренаглашавањем, али функција овог елемента фарсе тиме није исцрпљена. Породица Топаловић својим морбидним послом и несвакидашњим саставом носи у себи лик дубоко укорененог и непатвореног зла: као власници погребног предузећа који профитирају на туђим смртима, под слоганом да је „смрт једини сигуран посао”, Топаловићи чине аутентичну деструктивну силу. „Демонска” природа Топаловића добија и димензије исконског, односно друштвено неусловљеног зла, јер не постоји прецизно временско и социјално одређење њиховог порекла.

Дуговечност Топаловића јесте и израз својеврсног витализма, који је додатно подстакнут њиховом грозничавом активношћу, неутаживом глађу за животом (свако од њих се боји смрти и жестоко јој се опире),

и, најзад, у опстанку породичног клана — најмлађи члан породице се, и поред свих покушаја да се отргне, придружује породичном послу, да би га доследно наставио. Овакав витализам, уз хиперактивност и енергичност, с друге стране, представља додатну спрегу са фарсом: фарса као формализација принципа виталности тематизује управо способност бића да преживи и да опстане. Међутим, управо када је реч о витализму и о начину на који се он испољава код Топаловића, може се уочити основна тачка раздвајања између фаричног и „топаловићевског” витализма: због свог деструктивног карактера витализам клана Топаловић није истог квалитета као способност сналажења фарсичног јунака — лакрдијаша. Витализам лакрдијаша, који се труди да издржи све ударе „судбине”, оличене у неумољивој машини, и да из свих искушења изађе неповређен, има пре свега пасиван карактер: јунак прима ударце, пада и дочекује се на ноге, више покушавајући да се одбрани, него што је решен да напада.¹³

Управо стога, на примеру *Маратонаца* може се уочити на који начин једна евидентно фарсична одлика може бити употребљена и какав смисао комично-фарсични импулс добија таквим ангажманом. Наиме, фарсични проседе у овом комаду нема функцију да истакне витализам Топаловића, јер је њега превише, већ да суспендује или ублажи осећање страшног које таква природа може да изазове. Оваква тврдња може на први поглед да звучи парадоксално: фарса, чији је квалитет битно одређен виталистичким принципом, ангажује се да би тај квалитет био укинут. Одговор лежи управо у фарсичној артифицијелности, оствареној пренаглашавањем или преувеличавањем, чему је подређена и оваква издржљивост, макар и са негативним предзнаком. Другим речима, фарса има функцију да каналише негативни потенцијал: класичне фарсичне сцене, као што је она на крају првог чина, када сви старији чланови породице бацају предмете на „изрода” Мирка, и општи хаос који потом следи, заједно са осталим арсеналом (фарсичног) насиља — шамарања, претње и псовке, представљају регулаторе фарсичног карактера. Својим ирационалним и грубим импулсом овакви призори носе фарсични набој, односно готово а priori доживљавају се као фарсичне, па самим тим и комичне, те као такве уносе неопходно олакшање у застрашујући контекст. Управо због таквог „препознавања” фарсичног импулса (преувеличавање, грубост) могуће је скретање пажње и занемаривање правог карактера витализма који лежи у основи активности Ковачевићевих јунака. Фарсична артифицијелност стога омогућава да исконско зло буде донекле „естетизовано”: фарсични усмеривач даје бар донекле илузију измаштаности, која је, при том, несумњиво комична.

Ако се ова функција елемента фарсе може одредити као, условно речено, ублажавајућа (свет морбидних „маратонаца” преко фарсе чита

¹³ Чак и она врста фарсе коју Џесика Милнер Дејвис назива „humiliation farce”, у којој је радња праволинијска и усмерена према понижењу жртве, представља само један од могућих видова успостављања фарсичне структуре, који ни тада не значи уништење „противника”. Штавише, добар део фарсичне традиције управо тежи „умекшавању” фарсе што подразумева пасивизирање јунака, његово свођење на „сунђер за кажњавање” према Jessica Milner Davis, *Farce*, London 1978.

се као „измишљен“), било би погрешно превидети други конотативни слој који је сасвим супротан. Наиме, фарса крије у себи напет однос између реалистичности и артифицијелности: мада се захваљујући претеривању и карикирању ствара утисак измишљеног живота, фарсични јунаци задржавају одређену количину атрибута који успевају да их локализују, као што су породични статус или занимање. Зато употреба фарсичних елемената доводи и до својеврсног „реализма“ комада: реалистички потенцијал фарсе, испољен кроз топаловићевски (максимализовани — и стога фарсично употребљив) патријархални састав, прилично препознатљиву склоност ка превари и при том зачињен специфично домаћом „псовачком“ атмосфером, омогућио је да „маратонци“ не остају на безбедној удаљености од гледаоца, као недокучиви демони чији поступци и порекло измичу могућности поимања.

Први Ковачевићев комад *Марайџонци ѓрче ђочасни круџ* открива иницијално ауторско опредељење које подразумева стварање амбивалентног драмског света, истовремено комичног и узнемирујућег. Потенцијали фарсе употребљени су потпуно и доследно, увек у функцији изазивања поменуте „напетости“: фарсичном артифицијелношћу се ублажава застрашујући витализам јунака, али се зато такво ублажавање на другој страни „наплаћује“ поступком који је поново фарсичан — иако стилизовани, обрасци патријархалног менталитета код Топаловића су неугодно препознатљиви.

Сличан поступак примењен је и у наредном комаду Радован *Трећи* (1973), при чему је модификација једном употребљене „формуле“ условљена пре свега самом грађом или условно речено — већом реалистичношћу приказаног. Радња комада је, наиме, смештена у породични круг у којем свако има своју сценску функцију испуњену породичним статусом: отац, мајка, кћи, таст, несуђени зет. На стешњеном простору новобеоградског солитера ова група, која носи свој класичну фарсичну ауру „људи са периферије“, упушта се у породичне окршаје и подметања ноге, непрекидно откривајући примитивизам, глупост и ограниченост. Управо те особине, фокусиране у одређеној „друштвеној заједници“, постају предмет пищевог интересовања, али се Ковачевић не задржава само на том „сликању мана домаћег човека“, што би и омогућило унеколико остварење фарсе у њеном аутентичном виду. Фарса у овом Ковачевићевом комаду добија поново двоструку улогу, како би се и остварило оно што је Ковачевићева намера: немилосрдно показати да „наш“ менталитет не може бити само предмет исмевања, јер је пре свега *ојасан*.

Фарсични поступак уочава се пре свега у организацији драмске радње: вртоглави преокрети, употпуњени основним „сукобом“ са „мрским Вилотићима“, производе ефекат убрзања, па чак и утисак да су јунаци више ношени механизмом радње, него што је сами покрећу, уведећи типично фарсичну „нелогичну логику“.¹⁴ С друге стране, израже-

¹⁴ Према речима Владимира Стаменковића, „у том комаду, који има посебно место у његовом опусу, где се и осећа, и када је у питању прича, директнији утицај Бекета и Јонеска, постепено долази до неописиве збрке у радњи“ (нав. д., 280).

није него у *Маратјонцима*, чију је дуговечност критичар Владимир Стаменковић одредио као „комедиографско претеривање, али ништа није немогуће”,¹⁵ фарси својствено претеривање у *Радовану Трећем* потпуно излази из оквира стварности: несрећна Георгина је трудна пет година, чланови породице скачу са дванаестог спрата и враћају се неповређени и изненада се појављује давно умрли рођак. Екстравагантност фарсе, која допушта најневероватније мотиве и напуштање природних закона, Ковачевићу је помогла да створи посебну, фарсичну, „урнебесну” атмосферу.

Међутим, поново, употреба фарсе није једнозначна: овакво драстично нарушавање природних закона открива и ауторско *инсистирање* на фантастичности фарсе, односно *инсистирање на самој фарси*. Невероватни мотиви, дакле, не значе само интензивирање фарсичног потенцијала грађе, већ су знак ауторског односа према жанру или ауторове намере да фарсу ангажује. Разлог за такав ангажман видимо управо у намери да се поступак примењен у *Маратјонцима*, а који се може одредити као двострука усмереност фарсе, још једном примени, мада у овом случају донекле измењен. Примитивизам јунака био би, без дистанце која се успоставља фарсом, сувише упадљив и веристичан, јер Радован са својом породицом јесте изузетно препознатљив као представник нове класе београдских недовољно урбанизованих дошљака из неизбежног Завичаја. Међутим, избегавање веризма није основни мотив — тај и такав Радован, који се, како смо рекли, може исувише лако *йрејознайти*, јесте у исто време и веома опасан. Мада нема толико демонски лик као Топаловићи, Радован носи у себи опасност која је управо због своје „обичности” још страшнија. Фарса, дакле, поново помаже да се ублажи мрачна и негативна страна приказаног, али због свог реалистичног потенцијала такав застрашујући смисао не може да се укине.

Ауторски став, који се заснива на отвореном баратању могућностима жанра, парадоксално, омогућава продор „озбиљног” садржаја у ткиво драме: као што се жанр може свесно употребити, тако се може и напустити. У таквим поигравањима није необичан и Радованов „апсурдни”¹⁶ преокрет на крају комада, када на видело еклатантно избија негативна разорна снага коју јунак носи. Завршетак *Радована Трећеџ*, као и последња сцена *Маратјонаца*, када Топаловићи јуре по граду, газећи све пред собом, показује шта се догађа када се инструмент фарсе, до тог тренутка употребљаван, искључи: деструктивност јунака пуштена је на слободу.

Фарса у *Радовану Трећем* постаје катализатор комичности или средство да релативна ординарност приказаног (породични круг и њему својствени сукоби са супротним породичним кланом) буду драматуршки и комедиографски плодотворни. Фарсични регулатор поново суспендује негативни потенцијал ликова, ослобађајући комични импулс, али не допушта да Ковачевићева тематска преокупација — „проблем нашег менталитета” — буде олако схваћена. Стога се поменути функцијама фарсе

¹⁵ *Исто*.

¹⁶ *Исто*, 280.

(суспензија страшног путем активирања фарсичне артифицијелности, али и недопуштање, поново кроз реалистични потенцијал фарсе, да таква артифицијелност остане у домену комичне игре) може додати још једна: фарсично претеривање омогућава да примитивизам буде потпуно огољен, па самим тим и да се укаже у својој деструктивности. Током рада фарсичне машине негативни садржај може чак и, на тренутке, да се превиди, али не може да нестане. Завршна сцена *Радована Трећећ* у том смислу постаје својеврсни баланс: оно што је наговештавано сада је откривено, а осцилирање између смешног и страшног, у крајњој инстанци, у функцији је стварања поменутог „узнемирујућег” стања, које је карактеристично за црну комедију.

2) Трагови фарсе

Оваква употреба жанра показује да је фарса за Ковачевића тек једно од расположивих средстава у стварању драме, а не доминантно жанровско опредељење. Неке теме назначене у првим комадима, као што је критика мрачних и примитивних наслага у домаћем менталитету, што се фарсом, како смо видели, на специфичан начин сенчи, и даље ће бити незаобилазан садржај Ковачевићевих драма.

Ипак, мрачна страна Топаловића и Радована приказана је више као талог несвесног, дубоко увреженог и искошеног гледања на свет овдашњег човека, али су већ у *Радовану Трећем* назначени и обриси друштвено-политичког окружења који погодују развоју таквог менталитета. Зато није необична појава комада, који су у критикама о комедиографској делатности Душана Ковачевића углавном остали занемарени, као што су *Пролеће у јануару* (1974) и *Шта је то у људском бићу што га води према њићу* (1976), који се могу разумети као прилично огољене алегоричне о успостављању система манипулације и контроле. Преко приче о држању људи у подруму, њиховом завањавању, застрашивању и искористићавању, из *Пролећа у јануару*, или приказивањем мономанског експеримента где се људи употребљавају као заморчићи у *Шта је то у људском бићу што га води према њићу*, Ковачевић „испитује” различита средства управљања људима од стране једног човека или групе људи. Указивање на политичко „држање у мраку” или на неке идеолошке „експерименте” да би се створили „бољи људи”, а којима савремена историја обилује, у овим драмама више је него упадљиво. Пишчева усредсређеност на саму структуру таквих система практично је онемогућила и потпуно укинула фарсу.

Овим комадима Ковачевић је дошао до крајње тачке у испитивању наметнутих друштвених оквира који успостављају специфичну „сарадњу” са негативним наслагама у националном бићу. Најзад, у драми која је такође у односу на остатак опуса Душана Ковачевића скрајнута — *Лимунација*, написана по мотивима приповетке Стевана Сремца, однос категорија — импулси и свест масе, на једној, и власт и политика, на дру-

гој, посматра се на материјалу који је за то најпогоднији, на менталитету српског села.

У наредним комадима *Сабирни центар* (1982), *Балкански шпијун* (1983), *Клаусџрофобична комедија* (1987) и *Професионалац* (1990) однос човек и политичко окружење биће третиран на начин на који то чини црна комедија: успоставља се неразлучиво јединство трагичних и комичних елемената, што не дозвољава једноставно повлачење линија разграничења, дозвољавајући само амбивалентни одговор, који, када је реч о разумевању ликова, значи да је немогуће разлучити ко је кривац а ко жртва. Најзад, у комаду *Свети Георџије убија аждаху* (1986) поменуто окружење постаје конкретни историјски тренутак, отежао од политичких зађевица, ситних људских незадовољстава, тегоба или обогањености, духовне или физичке.

Комични елементи који се нужно појављују у таквом јединству више нису строго фарсични, односно могу се идентификовати тек повремено, и то као један од расположивих проседеа. Блага иронија или подсмех на рачун људских мана у *Сабирном центру*, неспретност Илије Чворовића, галерија богаља из *Светог Георџија*, неспоразуми до којих доводи укрштање позоришног и животног у *Клаусџрофобичној комедији*, или бизарност ситуације у *Професионалцу*, постају носиоци комичног контрапункта у трагичном окружењу.

У неким од тих комедија елементи фарсе појављују се тек мање или више назначени и увек интензивирају комични контрапункт. Тако фарсу у *Балканском шпијуну* препознајемо у поступцима Илије Чворовића који су слични хипервитализму Топаловића: Илијино падање и повређивање у акцијама шпијунирања подстанара носе фарсични потенцијал, јер за неспретног Илију значе физичко кажњавање на које се он, као јунак фарсе, уопште не осврће. Штавише, иако је изложен телесном угрожавању, Илија у својој виталности такву опасност занемарује: „Кад је тресно у комби, он је мене закачио задњим делом, а он се одбио и налетео на зид. Онели су га у болницу... Дошла милиција, правила увиђај. С њима сам се на крв посвађао. Напали мене што сам прелазео улицу ван пешачког прелаза (...) Реко сам му, док су га болничари убацивали у амбулантна кола: 'За ово ћу ти се крви напити. Платићеш ми главом кад-тад' ” (*Балкански шпијун и друге драме*, 254—255).

Лик Илије Чворовића носи комични потенцијал, управо због својеврсне „механизације” његове свести, односно крутог држања за идеју која нема везе са стварношћу и која га зато доводи до комичних неспоразума. Таква опседнутост, која је једна од најплодотворнијих тема комедије, међутим, у случају Илије Чворовића само донекле може да изазове смех. Илијина мана се не препознаје као „ситна” и безопасна, већ, слично Топаловићима и Радовану Трећем, носи мрачну снагу, угрожавајући друге и подређујући себи целокупну Илијину личност.¹⁷

¹⁷ Појам „ситне” или безопасне мане Анри Бергсон и Владимир Пропп одређују као круцијалан за разумевање комедије и смеха. Тако Пропп каже да „смех не изазивају сви недостаци, већ само они ситни”, те да „пороци никако не могу бити тема комедије: они су саставни део неких трагедија” (в. Пропп, *Проблеми комике и смеха*, прев. Богдан Косано-

Поменута фарсична сцена открива поново двоструку употребу фарсе, али на другачији начин: и поред повређивања јунак остаје претерано активан и загрижен у својој борби против „империјалистичке банде”, чиме се пориче судбоносност повређивања и уводи фарсични, олакшавајући импулс. Међутим, управо чињеница да се све дешава ван сцене, која је природни амбијент фарсе, такав импулс је знатно суспендован. С друге стране, оно што се дешава *на* сцени — очигледна деструктивна снага Илијине опседнутости, која разара и њега и његову породицу, као и незаобилазна чињеница да и сам Илија пати, односно да је и он био жртва, тако да се корен опседнутости наслућује у његовој тешкој фрустрацији, значајно обележава комад, не дозвољавајући му фарсично-комични замах. Управо под притиском тог садржаја, и сам фарсични елемент мора другачије да се ишчита: колико год да је реч о хиперактивности и виталности, то је виталност негативног карактера. У оваквој констелацији елемената (комични потенцијал лика, који се не искоришћава на начин примерен комедији; фарсично засновано на негативној виталности), потпуну дистанцу је немогуће успоставити. Елемент фарсе, заједно са комичним елементом који се препознаје у опсесији главног јунака, тако суспендован добија, дакле, двоструку функцију: постаје комично олакшање, које се супротставља трагичном и страшном елементу да би се реализовала црнохуморна амбивалентност, али и додатно одређује тај негативни и трагични садржај, јер открива интензитет енергије коју јунак носи.

Строго ограничавање фарсичног, које постаје један, ограничени сегмент у структури дела, обележиће и касније драме, тако да у неким од њих једва да елементе фарсе можемо препознати. У лику Луке Лабана из *Професионалца* само се повремено наслућује крајње суспендован елемент фарсе: Лукин професионализам добија донекле облик фарсичне пренаглашености, који може бити даље разрађен на начин примерен фарси. Наиме, када Лука објашњава на који начин је вршио своју дужност и када одаје да се за ту прилику адекватно прерушавао, као железничар или продавац новина, елемент фарсе добија на снази: прерушавање има фарсичну конотацију, јер уводи, макар и суспрегнуто, елементе позоришности, измаштаности, али и фарсичне преваре, или стављања маске. Међутим, чињеница да се то прерушавање догађа поново ван сцене битно одређује статус фарсичног елемента: он је редукован готово до заменарљивости, мада задржава своју уочљиво комичну улогу.

Овакво ограничавање фарсе омогући ће да се на другој страни развије амбивалентни свет црне комедије, у којем се радња успорава, и да од нелогичних скокова почиње постепено и логично да се развија. Пренаглашене особине јунака добијају све реалистичније контуре, тако да се они пре могу одредити као „карактери” него као „ типови”, који, у скла-

вић, Нови Сад 1984, 41). На сличан начин говори и Бергсон: „Она [шкртост] се може настанити у души, може постати господарица куће, па ипак ће и даље остати странкиња. Савсим другачија била би шкртост трагичне врсте. Видјели бисмо је како привлачи к себи, упија, присваја преобликујући их, разне снаге бића” (Бергсон, *Смијех*, прев. Босиљка Брлечић, Загреб 1987, 93).

ду са двојакошћу црне комедије, не могу бити сведени на једну доминантну особину. Од самовољног оца породице, који у потпуности испуњава своју функцију покретача радње и њеног довођења до потпуног усијања као што је Радован, долази се тако до Луке Лабана, чија се улога тешко може одредити, јер се он доживљава и као целат и као спасилац, и као крути полицајац и као ретки чувар књижевности.

Суспендовање елемената фарсе у познијим Ковачевићевим драмама не значи и потпуно одбацивање њених могућности, тим пре што се ни у првим комадима остваривање жанра није постављало као циљ. Стога није необјашњиво препознавање фарсе у каснијим драмама као што су *Урнебесна трагедија* (1991) или *Лари Томсон, трагедија једне младости* (1996), јер се ради о поновном искоришћавању потенцијала фарсе на начин који је аутор сматрао најадекватнијим за стварање аутентичног црнотуморног драмског света.

3) Повраћак фарси

Фарсично убрзавање ритма радње доминира у првом и делимично у другом чину *Урнебесне трагедије*. Радња овог комада задржава се на преломном тренутку у животу једне типичне српске породице из деведесетих година, те стога носи тематски корпус који је неретко био предмет фарсичне обраде: на једном месту, изненада, окупљају се сви чланови породице, вољени и невољени, тако да су непожељни сусрети, који могу да доведу до комичних сукоба, неизбежни. Управо у првом чину такав тематски потенцијал максимално је искоришћен употребом класичних фарсичних поступака: јурњава, бука, звоњава телефона и непрекидно викање укућана и придошлица стварају атмосферу узаврелог и неприродног кретања које је због своје пренаглашености комично. Јунаци, отац, мајка, као и остали актери на сцени (стриц, стрина), тако престају да личе на бића која управљају својим животима, већ на живе лутке које покреће непозната сила. Фарсични ефекат се постиже и својеврсним „маскирањем” јунака, односно посебним облицима њиховог обележавања — свако на сцени добија необичну маску као што су нагарављено лице, завој или гипс. Најзад, искоришћена је и могућност фарсичног неспоразума — Милан не може да се објасни са својим психички оболелим оцем, који пак, мислећи да је његов унук још увек беба, купује дечју играчку.

У тренутку када еуфорични ритам радње достигне кулминацију, ауторском интервенцијом долази до „искључивања тона”: када му се све смучи, мали Невен, потпуно скрајнут током породичне расправе, укључује музику и посматра своју родбину као у неком филму. У сцени која следи фарсична апстрактност, већ наговештена суманутим убрзањем, добија на снази, мада експлозија кретања на сцени без звука заправо доводи до тачке до које и фарса као жанр може да иде, а коју смо одредили као слику апсурда: „(...) отац вуче стрица према кућним вратима, стриц витла пиштољем, стрина иде за њима повремено претећи подиг-

нотом штаком, доктор и мајка уводе Рајну у кућу, која даље пева (...)” (*Урнебесна џрагедија*, 70).

Тренутак у којем је бесмисао узео замах јесте уједно и означавање преломног момента када фарса прелази у трагичну драму. Фарса, која може да пружи слику апсурда, не дозвољава да апсурд постане себе свестан. Кулминацију заумности Ковачевић смешта у контекст мотива који представља драмску потку радње са трагичним импликацијама. Овом сценом Ковачевић је испунио оно што Бентли назива „посебни свет, осветљен сопственим мрачним и неприродним сунцем (...) Осећамо да би једним додиром сви отишли у ваздух”.¹⁸ Судбина малог Невена, који је до тада био посматрач, након достизања фарсично-апсурдне крајности избија у први план. Као што је на крају првог чина трагично питање Невеновог идентитета постављено, тако на крају другог оно постаје потпуно огољено: деда иследнички испитује унука, који, притешњен изопаченим размишљањем, губи и последње упориште које има у слуђеном свету — свој идентитет.

Фарсични ритам убрзања с почетка се због трагичног контрапункта нужно ишчитава на другачији начин, јер се открива тек као стилизација чија функција није само комично олакшање, већ пре својеврсна допуна трагичном. Ма колико да фарсични проседе обезбеђује комични импулс комада, у констелацији са трагичним контрапунктом он губи своју безазленост: свет који је сулуд није само смешан. Невенов трагични пад није само последица искошеног погледа на свет његовог деде, већ и недостатка ослонца у непосредном окружењу, а управо „измештеност” Невенове породице подвучена је фарсичном „лудошћу” или сликом света који је изгубио смисао и усмерење. Другим речима, фарса у *Урнебесној џрагедији* постаје на посебан начин „осмишљена”, односно елементи жанра се узимају као обрасци који ће открити иницијалну идеју. Поново се, дакле, као у *Радовану Трећем*, ради о функционализацији жанра, и то на начин који омогућава двоструко ишчитавање фарсе: фарса је, овога пута изразитије, добила задатак да поред забављачке и смехотворне улоге добије још једну која подразумева тумачење себи супротстављеног садржаја. Приликом таквог ангажмана над основном концепцијом фарсе, која подразумева животну радост и весеље, те формализацију принципа виталности, надвија се сенка сасвим другачијег, фарси непримереног смисла. Такав поступак, међутим, још увек не значи разарање фарсе: ако је фарса помогла свом опозиту у тумачењу слике света, и сама мора да допусти да њена основна идеја буде „протумачена”, што и јесте једини релативно беспопасан начин за очување њене комичне суштине. У таквом процесу елемент фарсе није измењен: да би се остварила црнохуморна амбивалентност, неопходно је да сваки сегмент (комичан, фарсичан или трагичан) буде потпун, а свако евентуално „нарушавање” сегмената долази од споља, од њему супротстављеног елемента.

Поступак укрштања трагичног и фарсичног, односно њиховог повезивања у једном сегменту драмске радње или непосредног надовезива-

¹⁸ Eric Bentley, *The Life of the Drama*, New York 1967, 247.

ња, Ковачевић примењује како у читавом комаду тако и у појединачним мотивским целинама. Први помен проблема идентитета на крају првог чина следи непосредно после фарсично захуктале сцене, али сцене која није достигла највиши могући ниво, тако да се ни трагични контрапункт није испољио у свом најстрашнијем облику. Тек у другом чину, када је фарсично остварило своје могућности до краја, трагично, по свом интензитету једнако комичном, могло је најпотпуније да буде изражено, јер је мали Невен на самом крају добио изглед жртве која незаслужено пати.

Поменуто „маскирање” јунака (гипс, завој) представља противречно значењско језгро, јер са једне стране носи структуру маске и понекад може да произведе комични ефекат (неспретност, смешан ход), али у исто време садржи озбиљни па чак и трагични смисао, пошто су јунаци заиста повређени и, што је непримено фарси, пате. На сличан начин комични неспоразуми од своје наивне и безазлене форме (сенилни деда купује коњића, мислећи да је његов унук још увек беба) добијају страховите импликације (деда разара унуков идентитет).

Након неколико комада у којима је фарса уступила место другим комичким проседеима или заједно са њима интензивирала комични контрапункт Ковачевић је у *Урнебесној трагедији* поново употребио њене могућности на начин који је већ у првим комадима *Марайонцима* и *Радовану Трећем* био наговештен, а који је подразумевао мање или више чврсто укрштање различитих импулса: поједини мотиви подједнако носе у себи и фарсични и сасвим супротни, страшни или трагични смисао. За разлику од *Радована Треће* или *Марайонаца* у којима се фарсични механизам повремено толико захуктава да замагљује уочавање негативног или страшног, *Урнебесној трагедији* однос различитих елемената унеколико је уравнотежен. То свакако доводи до суспензије комичног, али на другој страни омогућава доследнију реализацију драмског ефекта заснованог на напетом односу трагичног и комичног.

Продуктивност таквог поступка постаће видљива већ у следећем комаду Душана Ковачевића *Лари Томисон, трагедија једне младости*, који ће се тематски донекле надовезати на *Урнебесну трагедију*: глумац који одбија да игра и расуло у позоришту, што је у *Урнебесној трагедији* било само део наговештеног друштвеног контекста, у *Ларију Томисону* постају централна тема. Преплитање позоришне и „животне” сцене и непрекидно поигравање нивоима стварности, започето у *Клаусфобичној комедији*, у овој драми се конкретизују. Позориште овога пута не потказује живот, већ се живот и позориште непрекидно надмудрују, условљени друштвено-историјском ситуацијом.

На нивоу поступка Ковачевић је поново искористио могућности фарсе, односно механизме који су виђени у *Урнебесној трагедији*: јурњава, дрека, крици и истрчавање позоришног особља носе фарсични ритам убрзања и губљења контроле. Догађаји иза спуштене завесе, хаотични и агресивни, управо због одсуства „слике” постижу ефекат, попут „искључивања тона” из *Урнебесне трагедије*, апстрактног и нестварног кретања. Међутим, овога пута то не представља за себе комични еле-

мент који ће уступити место трагичном, већ се, још тешње него у *Урнебесној трагедији*, елементи прожимају: због одсуства слике, због укидања очигледног приступа сцени, недоречност оставља простор за нелагодно осећање испуњено стрепњом. Гледалац, који и поред узбуђења изазваног енергичношћу и агресивношћу, а које има своју фарсичну конотацију, ипак није разуверен када је у питању безазленост такве сцене. Најзад, ма колико да је јурњава иза сцене фарсична, управо чињеница да се то *не види* подрива идеју фарсе, која је увек везана за сцену, као „најпозоришнији од свих драмских жанрова”.¹⁹

Поступак који смо уочили у *Балканском шйијуну* и *Професионалцу*, а који се може одредити као суспендовање фарсе, управо кроз њено уклањање са сцене, овде постаје модификован. Наиме, ако је у *Балканском шйијуну* и *Професионалцу* такав поступак уводио фарсу као комично олакшање, којем се, опет, не допушта замах, у *Ларију Томсону* се, управо кроз овакво дешавање *на сцени*, инсистира на неразлучивом мешању трагичних и комичних елемената.

Упад милиционара на сцену поново је знак прожимања фарсичног и трагичног: затечен на сцени, милиционар се нагло убацује у наметнуту му улогу. Као носилац државне силе у функцији „заштите реда и мира” милиционар самог себе сврстава у одређени позоришни тип, односно представља се као носилац једне доминантне особине који одређује читаву личност, и управо због тог свођења на једну црту карактера постаје фарсично употребљив. У том смислу његово „упадање” у улогу поприма амбивалентно значење које се истовремено чита и као „стављање маске”, јер он *de facto* „представља” неког на сцени, али и као својеврсно „скидање маске”, јер се тиме открива да је маска право лице. Због тога његова појава, и поред фарсичног потенцијала, носи и своју антитезу, јер откриће да је човек сведен на маску или улогу, овога пута у контексту живота, а не само позоришта, јесте оно сазнање које гуши фарсични замах.

С друге стране, у лику Белог на истоветан начин сажимају се дијаметрални драмски елементи: костимиран и маскиран, Бели собом носи слику позоришног измаштаног света, али слику која је опасно начета и деградирана. Његови упорни покушаји да анимира „најстрпљивију публику на свету” имају форму лакрдијашког сналажења, превртања и играња ради пучке забаве, с тим што се иза свих вербалних акробација које Бели изводи виде, више него јасно, очајање и безизлаз.

Ликови Белог и милиционара тако откривају ауторски механизам који полази од комичног да би га одмах обезвредио, стварајући убедљиви и напети амалгам сучељених елемената који изазивају противречну реакцију: ирационални и виталистички смех је онемогућен, али и потребност својствена трагедији.

Неке поступке употребљене у првим, „најфарсичнијим” комадима Ковачевић ће употребити и у *Ларију Томсону*, као што су мултиплико-

¹⁹ Према одређењу Ерика Бенглија да је фарса „квинтесенција позоришта” (*The Life of the Drama*).

вање јунака или прелажење границе могућег. Утростручавање јунака (три брата близанца ожењени са три сестре близнакиње), осим што је знак фарсичне невероватности, поседује и често искоришћавану структуру комичних заплета заснованих на неспоразуму, али је овога пута таква могућност постала потпуно неискоришћена. Представљање необичних брачних парова тако поседује само форму комичног, али без адекватног садржаја.

Невероватан број смрти које се нижу сулудом брзином, с друге стране, чини трагични контрапункт, тим пре што је сценско решење многих веома налик класичној трагедији: лешеве на сцени или неспоредно иза ње. Међутим, увођење мотива волшебног оживљавања поново комад доводи у неодредиви фон црне комедије, у који се чак уплиће још један елемент — пародија, јер се трагична форма испуњава нетрагичним садржајем. Оживљавање мртвих значи да на крају комада заиста сви преживљавају, тако да се у том смислу фарсично огледа у несвакидашњем витализму јунака. Овакав поступак поново је знак ауторског намерног ангажовања фарсе: јунаци бивају оживљени *да би се реализовао фарсични виџализам* и да би се тиме образац комичног ритма остварио у комаду. При том комични ритам напросто не може да се развије до краја, јер, формално, његово кретање не долази изнутра, из закона самог жанра, већ споља, неком врстом интервенције *deus ex machina*. Најзад, пошто ни сам садржај „дизања из мртвих” не значи и апсолутну ревитализацију, односно потпуно враћање у живот, јер су „спасени” постали тек „Привидно Живи Људи”, виталистички принцип, па самим тим и фарсични импулс постају озбиљно нарушени.

Коначни ефекат таквог најпотпунијег и најдоследнијег мешања комичног и трагичног (трагична сцена, која је ипак доведена до „срећног завршетка”) јесте неодредиво стање свести које нужно покушава да рационализује и сведе амбивалентна значења. Сматрамо да се управо тај покушај разрешења напетости крије у нечему што смо навели као одлику црне комедије: у морализму. Постојање привидно живих људи, у крајњој инстанци, референца је на драстично обезвређивање људског живота у актуелној стварности, односно уметничко дијагностицирање дубоког социолошког, психолошког па и политичког проблема историјског тренутка. Ова крајње артифицијелна референца, на први поглед удаљена од призора апсурда са којима се сусреће човек у таквом окружењу, а које савремени гледалац препознаје готово као веристичке (празна позоришна каса, позориште без струје, опијање маратонским серијама док у непосредној близини неко одузима себи живот) открива евидентно сатирични однос према политичкој и друштвеној структури која допушта толику деградацију. Узрочника трагичних догађаја, дакле, аутор ни овде, ни у осталим комадима, не види у апстрактној судбини или коби, већ га идентификује у друштвеном и политичком систему.

Међутим, Ковачевић се не задржава на једносмерној негацији и критици система, не дајући назнаке било каквог „идеала” политичког катактера, који се подразумева и који би требало да замени онај приказани. Управо задржавањем на појединачним судбинама, као и неразлу-

чивим повезивањем трагичног и комичног, Ковачевић не допушта сврставање својих драма у сатиру. Јунаци Ковачевићевих драма, од Илије Чворовића до Луке Лабана, немају једнозначно одређење, јер није јасно да ли су они производ таквог система или су његови творци, односно да ли чине људски потенцијал на којем се такав систем темељи. Кривца за негативне појаве Ковачевић зато не налази само у друштвеном систему и идеологији већ и у појединцу и менталитету. Исто тако, и поред „кривице” Ковачевићевих јунака, неретко је изражена и њихова патња, осујећеност и безизлаз, спутаност спољашњим околностима, што им даје трагичну димензију.

Напета коегзистенција трагичних и комичних елемената која изазива амбивалентну реакцију добија свакако још један елемент који би се могао назвати сатиричним, али чак ни тада у оном смислу који подразумева „приказивање негативних друштвених појава да би се оне промениле”, јер заправо није јасно од чега треба почети. Другим речима, чак и ако подразумева и промену друштва и промену човека, Ковачевић унапред формулисане одговоре не даје нити их наговештава. Ковачевићев, сада условно речено, морализам значи сликање свих аспеката живота, актуелног и препознатљивог, из више углова, што води до стварања напетости међу разнородним елементима, од којих ниједан не доминира у потпуности. Та напетост јесте оно осећање које аутор сматра да мора да остави гледаоцу — то јесте „морализам” који заправо не „моралише” — нелагодно осећање које може да представља предуслов за постављање питања и, можда, давање одговора.

Драмско дело Душана Ковачевића показује на који начин фарса може бити *функционализована* или како се неки поступци, карактеристични за жанр, могу искористити. Истина, ангажовање фарсе, да би се остварио двојаки свет црне комедије, доводи до тога да елементи жанра трпе притисак другачијег, трагичног садржаја. Не ради се о *промени* елемента фарсе, јер је Ковачевићу, када је у питању витализам јунака или неки други фарсични елемент (убрзавање покрета, маскирање), *управо као њакав њојребан*. Реч је пре свега о чврстом повезивању фарсе са нечим што фарса није, што доводи до тога да сваки појединачни мотив, па и драма у целини, може бити двоструко ишчитан. Двојака функција фарсичног елемента ни у једном комаду није потпуно идентична (фарса, на пример, нема потпуно исту функцију у *Маршонцима*, *Радовану Трећем* и *Балканском швијуну*, мада јесте везана за негативну хиперактивност), односно, ако и изгледа као средство комичног олакшања (фарсична артифицијелност као средство за успостављање дистанце), она то постаје само донекле. Наиме, и фарса постаје „тумачена” од стране сопственог контрапункта, као у *Урнебесној прагедији*, када се управо под притиском трагичног садржаја, фарсични део радње, који, дакле, јесте *оштао фарсичан*, другачије ишчитава.

Основни принцип старог комичног жанра фарсе — принцип виталности или континуитета, ирационалног и импулсивног осећања живота — може се узети као последњи расположиви контролни инструмент у одређивању „ковачевићевске” фарсе, односно за проверу ауторове тврдње, наведене на почетку, да његове драме нису фарса. Принцип витал-

ности у опусу Душана Ковачевића, наиме, јесте озбиљно нарушен: јунаци на крају комада јесу живи (чак и када то оживљавање постаје потпуно фантастично као у *Ларију Томисону*), али дубоко повређени, разорени или разочарани. Несвесно и аморално провлачење кроз наметнуте механизме, карактеристично за лакрдијаше као аутентичне фарсичне хероје, непримерено је Ковачевићевим јунацима: негативни витализам, на једној, или угрожени витализам, на другој страни, онемогућавају потпуно остварење фарсе. Употреба елемената фарсе, без тог интегралног и одређујућег квалитета жанра, указује на то да Ковачевић својим драмама и не покушава да говори о опстанку и способности преживљавања, већ да, у складу са начелима црне комедије, постави питање о начину на који човек може да живи боље.

Dragana Besara

THE ELEMENTS OF FARCE IN DUŠAN KOVAČEVIĆ'S DRAMAS

Summary

In the dramatic work of Dušan Kovačević we can observe the utilization of one old and popular comic genre of farce for the purpose of a new dramatic quality, here named black or dark comedy. Although first Kovačević's plays were considered as farces, the author himself in his interviews denied such determinations. From the first dramas (*Maratonci trče počasni krug* or *Radovan Treći*) Kovačević used the elements of farce never to create pure comic effects, but rather to evoke disturbing reactions, unable to be easily determined as comical, farcical or tragic; that kind of effect is realized by tight connecting the opposite elements.

The functions of farce in the first plays is ambivalent: farce became the regulator of horror, by activating its unrealistic potential (farce as an artificial dramatic form), on the other side, with its realistic qualities (word of farce is always familiar) the distance from the represented world is made impossible. As a result of such proceed, those dramas produce comic effects, but still they avoid detachment in the characters of those plays can be recognized some patterns of patriarchal mentality. That kind of mentality is drawn not just in the broad lines (for that the elements of farce are much helpful), but also as dangerous and destructive.

Creation of ambiguous world of dark comedy is continuing in this opus, even when the comical elements, as a comic balance to the tragic contrariety, are not only farcical. In the plays like *Balkanski špijun* or *Profesionalac* elements of farce are much suspended, and its function is to provide the „comic relief, or to intensify the comic element.

The latest plays of Dušan Kovačević show that this orientation toward black comedy is a constant of his dramatic work: the connection between tragic and comic elements are much stronger, and sometimes it is very difficult to separate them. Nevertheless, the quality of these elements stayed unchanged: the only „change” of one element is coming from its opposite. Farce can be „read” differently, under the pressure of the other (tragic) motives.

Unpleasant feeling which these dramas are evoking can be determined as some kind of „didacticism”, as a characteristics of dark comedy: the aim of such „didactic” mission is to provoke audience to react, and to pose question. These questions are considered as a primary condition for betterment of human life, and as the final task of dramatic writer.

КА ЈЕДНОМ ОБЛИКУ ТЕКСТОЛОШКИХ КОМЕНТАРА
(УЗ ДЈЕЛА ДОСИТЕЈА ОБРАДОВИЋА)*Душан Иванић*

Савремено критичко издање има канонизоване коментаре: у њима се саопштавају подаци о генези и објављивању, односно о стваралачкој и издавачкој историји дјела, те о изворима и нејасним мјестима. У старијим издањима опширно је описивана и историја тумачења дјела, обично у предговорима или поговорима. Мало је, међутим, било настојања да се заснује онај вид коментара који би пратио преобликовање одређеног дјела (или његових дијелова) у новим књижевним творевинама других аутора. Колико нас занима стварни смисао одређеног текста, смисао који је имао на уму његов аутор, или који је потребно да зна читалац, толико би нас могао занимати одјек тога дјела у потоњим, туђим текстовима. Ради се о уочавањима непосредних еквивалената изворног дјела у оквирима текста другог аутора.

Таква би пажња требало да се посвети прије свега оним текстовима који су имали широк и дуготрајан, свакако важан утицај у књижевној традицији. Међу њима, мислимо с разлогом, треба једно од првих мјеста да заузме *Животи и прикљученија* Доситеја Обрадовића: трагови тога текста расијани су по жанровски разноврсним дјелима, све до средине 19. вијека. Поменимо романе Милована Видаковића, *Мемоаре* Проте Матеје Ненадовића или *Житије* Герасима Зелића. Идући у овом правцу, филолошки коментари који објашњавају/тумаче стање у тексту и његову предисторију допуњавали би се тумачењима одјека текста, односно његовог дјеловања на дјела познијих писаца.

У ствари, како коментатор/приређивач настоји да одгонетне однос новонасталога текста према старим текстовима (као изворима, подстицајима, грађи) тако се исти текст може посматрати с обзиром на пријем у другим, млађим дјелима (цитат, алузија, опонашање, подстрек, мистификација, фалсификат), у којима стари текст служи конституисању новог текста не толико глобално колико у појединостима и у текстовно врло самјерљивим односима. Познато је како су силне дисертације настале на испитивању цитата, посудби или алузија и подстицаја страних писаца у домаћој традицији. Сасвим је мало (или нимало), међутим, специјалистичких истраживања у којима би се с пуном филолошком

акрибичношћу прикупили такви подаци за однос између домаћег писца и домаће књижевности и за изучавање књижевних, интертекстуалних процеса у смјеру генотекст (текст — извор) > фенотекст (текст — ново дјело), како се говори у новијој терминологији.

Разумије се, то пред приређивача, аутора коментара поставља високе захтјеве. А наша филологија била би у стању да на тај начин изда своје значајне писце само уз усредсређен групни рад. Таквим коментарима могла би се обухватити дословно најкрупнија дјела или аутори нове књижевности, на првом мјесту Доситеј, па Вук, Његош или Андрић. Такође би у грађу за изучавање рецепције других дјела требало узети опет само значајније ауторе, нпр. Мушицког, Видаковића, Игњатовића, Сремца (да останемо у оквирима старијих раздобља), пошто није могуће у нашим приликама да се овим поступком испита књижевно наслеђе у цјелини. Узимајући у обзир комплекс оваквих истраживања, данас то све нуди теоријски изазовне и разностране могућности.

Најопштији план захвата оно што би се могло назвати одређењем модела: нпр. *Живот и њриклученија* као модел текста/жанра/дјела. Коментатора и његовог читаоца могло би занимати како се тај модел распростире, којим својим жанровским цртама утиче на стварање нових дјела. Да ли само примјером о појединачном животном путу, или причом о сазријевању и разарању илузија, или обрасцем просвијећене личност? Већ сама чињеница да се у првој половини 19. вијека појављује сразмјерно много аутобиографија говори и о разгранавану једног облика (афирмација генотекста) и о његовом преображавању. А свакако би се могли наћи и примјери у којима се тај облик одбија, пародира или деструира. Пажљивим проучавањем традиције утврдило би се шта је од изворног модела (генотекст) преузето, шта преобликовано, а шта напуштено, одбачено или замијењено.

Ако би претходни план истраживања/коментарисања био очито глобалан, други би могао бити сасвим локалан. Он би обухватио интертекстуалне аспекте са становишта рецепције (више него утицаја), стављајући, дакле, на прво мјесто статус примаоца (фенотекста) који се према генотексту понаша активно, као према извору или као према грађи, а не као према умјетнички обликованој цјелини, мада, иначе, ту цјелину може високо цијенити. Одличан примјер томе пружа *Сербијанка* Симе Милутиновића Сарајлије, кад је ријеч о односу према *Баснама* Доситеја Обрадовића. То су два дјела између којих нема непосредне жанровске везе, па се не може говорити о хомоложности модела или морфолошким везама између њих. *Басне* су фрагментарна прозна цјелина, састављена као збирка једноставних облика, мјешовите изворности (преводи, прераде и ауторски коментари). *Сербијанка* је тематски повезан низ пјесама о Првом и Другом српском устанку. *Басне* имају отворен денотативан смисао, концентришу се у поенту, поруку или поуку, постајући тиме врло прилагодљиве различитим садржајима и околностима. Оне су саопштивне у преобликованим, по правилу сажетим и локализованим, прилагођеним значењима. Као и други мали облици, пословице, вицеви, игре ријечима, загонетке, примјери — и басне се лако интегришу у обимнија и уоп-

ште у друга и другачија дјела. Њихова порука је не само лако преносива него је и подложна парафрази и новој денотацији. Очито је Сарајлија, иначе велики поштовалац Доситеја Обрадовића, његове *Басне* осјећао као интимно штиво, налазећи им мјеста прије свега у уопштавањима етичких аспеката дјеловања устаничких старјешина.

Да се покаже на неколико примјера, при чему се не настоји обухватити све дјело, како се успоставља веза између Доситејевих *Басана* и *Сербијанке*. Слична испитивања требало би да се обаве и на другим Доситејевим дјелима, а при том ваља захватити као њихове читаоце и сљедбенике главне писце деветнаестог вијека. Кад, на пример, Стеван Сремац даје својим јунацима да читају *Аделаиду*, *ѿасѿирку аѿиѿску* или неки други Доситејев спис, то није само знак присуства нашег просвјетитеља већ и одређене концепције јунака као читаоца. Доситеј је, као и Милован Видаковић, током епохе реализма постао дио даље традиције и знак одређеног типа литературе.

Навешћемо неколико примјера из *Сербијанке* да би се појасниле горње тезе. Говорећи о поразу Хафис-паше, који се хвалио да ће устанике покорити, Милутиновић његову судбину коментарише једним стихом, „Узвишено кисело је чешће” (13: 41, цитира се према нашем издању у СКЗ, 1993). Та мисао несумњиво одговара ситуацији у Доситејевој басни *Лисица и грожђе* (СД, 1: 439), гдје лисица, покушавајући да дохвати грожђе на високој грани, оде говорећи „Јошт је кисело, ништа не ваља, трну од њега зуби”.

Описујући стање међу дахијама послје устанка, Милутиновић каже: „Вјешат им се ко без љешник’ миш’ма, / Ил’ зецовски топит се у воду?” (31, 33—37), што одговара, у другом стиху, Доситејевој басни *Зецови и жабе* (СД, 1: 501—502). Критикујући другом приликом српске старјешине и сараднике Карађорђевог, због њихових неумјерених захтјева, рећи ће (67: 172/3): „Него некуд!... Преко добра боље / Ић тражити, надимат се жапски, / Док и пући не дорастав бика.” Очито се ради о парафрази (која се преточила у коментар) Доситејеве басне *Жаба и јунац* (СД, 1: 493—494).

Слично је у пјевању 74 (289/291), гдје Сарајлија говори о тиранији Антонија Пљакића, Карађорђевог зета и војводе. „Јадне баке разгоњати ревом, / Навукавши лавчетину на се, / А не марећ што му стрше уши.” Слика је донекле аналогна Доситејевој басни *Лав и мађарац* (СД, 1: 416), гдје мађарац ревањем плаши животиње, а лав их лови, мада би се могла повезати с још неким од басана, нпр. *Мађарац у лавовој кожи* (СД, 1: 459), те је ријеч о повезивању више подстицаја овом Сарајлијиним коментару. Исти извор, Доситејеве *Басне*, дјеловало је и на 92. стих у пјевању 77, гдје се говори о ружним поступцима устаника, који заробљавају жене хришћана пљачкајући их: „Како л’ би се то назвати могло / Худна помоћ лисици купине”, што је парафраза басне *Лисица и куйина* (СД, 1: 440), у којој се лисица оклизне и, да не би пала, придржи се купине. Пошто се окрвави, закључи да би боље било да је пала него што је искала помоћ. Коментаришући понашање српских великаша, војвода око пропасти устанка, Милутиновић ће рећи, „Великаше српске / Мало кога

да не ваљадјаше, / Научити власт и благо што је / Ко еноног Египту тирани / Сасвим гњурнув у волшебну кацу, / Нек познаду, како живјет дужно”, што је парафраза једне параболе у наравоученију уз басну *Вран и славуј* (СД, 1: 674).

Милутиновић је сажимао Доситејеве басне у афористички исказ, користећи се сликовитим језгром или поентом изворника као подлогом уопштавања и коментарисања историјских догађаја, појава или личности. Међутим, већ сам поступак и његова учесталост казују како је Доситејево дјело пажљиво читано, повољно примано и дјеловало на главна подручја нових умјетничких творевина. Али умјесто упутства/поуке или алегоријског смисла, својствених баснама, њихове транспозиције у *Србијанки* указују на конкретне људе и њихова понашања, док се сликовитошћу коментара (насталом сажимањем и прилагођавањем басне) појачава уопштавање поруке и њен изразит реторички профил, отварајући се ка умјетничкој, естетизованој транспозицији стварносног. Тако се с текстолошким коментарима даје прворазредна грађа расправљању разноликих генолошких питања, између осталих природе односа између жанрова, поетика епоха, колико и питањима рецепције једног опуса у настајању нових књижевних творевина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Симо Милутиновић Сарајлија, *Србијанка*, приредио Душан Иванић, књ. 573, СКЗ, Београд 1993.
2. Доситеј Обрадовић, *Сабрана дела*, 1—3, приредили Ђуро Гавела, Јелена Шаулић и Боривоје Маринковић, Просвета, Београд 1961.

КОМПАРАТИВНИ ОПИС ЈАПАНСКИХ И СРПСКИХ
АВАНГАРДНИХ ЧАСОПИСА*Кајоко Јамасаки*

Авангарда се колебала, попут клатна, између две тенденције: рушилачког и стваралачког, индивидуалног и колективног, рационалног и иррационалног и др., што је одраз тадашње Европе, препуне парадоксалности које је донела западна цивилизација. Управо нам то колебање и говори о трагању за новом сликом света коју су уметници почетком двадесетог века желели да изразе. И Јапан се тада налазио у прекретници. Наглом индустријализацијом и развијањем привредног живота становништво се прелива са села у градове: формирају се нови градови, који ће битно променити начин живота. После меиђи периода (1868—1912) монархистичко-апсолутистичког духа, у таишо периоду (1912—1926) настаје демократско расположење доласком новог цара, које ће кратко трајати, да би се убрзо јавила националистичка тенденција. И јапански песници, свесни противречности које је донела европска цивилизација након меиђи рестаурација (1868), трагали су за новим песничким изразом. Жан Вајсгербер навео је два услова за настанак авангарде: „минимум слободе” и „развој индустријске и урбане цивилизације”.¹ Оба су присутна у јапанском друштву двадесетих година прошлог века. И европски и јапански песници налазили су се, дакле, у типолошки веома сличном окружењу, из чега је произашао низ паралелних појава.

Заједнички су, на пример, неке већ на први поглед видљиве нове појаве у књижевном животу. Тако можемо поменути појаву „ефемерних часописа” или „малих часописа”. Они се појављују и у Европи и у Јапану за време авангарде. Истраживање малих часописа омогућује нам да изблиза пратимо активност авангардних покрета.

Овај рад има за циљ да прикаже паралелне појаве у авангардним покретима у просторно и по традицији тако удаљеним књижевностима као што су јапанска и српска. И у српску су књижевност, наиме, као и у јапанску, преношена искуства изворних европских авангардних покрета.

¹ Жан Вајсгербер, *Књижевне авангарде: преглед и истраживања*, у књизи *Авангарда — Теорија и историја појма*, 1, Београд 1997, 170.

Наш је задатак да покажемо неке најочљивије сличности и разлике у рецепцији авангардних покрета у једној и другој књижевности.

Српска књижевност, која је саставни део европске, хришћанске културе, у средњем веку била је изложена утицају исламске цивилизације, од које се ослобађа тек у XIX веку, да би се поново вратила тековинама хришћанске културе. Јапанска књижевност развијала се ван европске цивилизације, с којом ће се истински сусрести тек у другој половини XIX века, после изолације која је трајала више од две стотине године у едо периоду (1600—1867), за време самурајске владавине.

За компаративну и типолошку анализу изабрали смо два јапанска авангардна часописа — *Црно и црно* и *Маво*, и два српска — *Пушчеве* и *Сведочанства*, који су, чини се, најбољи показатељи веома сложеног књижевног живота за време авангарде. Посебно ћемо обратити пажњу на њихов програм, начин уређивања и књижевна дела, укључујући и преводну књижевност која је у њима присутна.

Очекујемо, поред извесних разлика, и низ типолошких сродности, које произлазе из сличног или заједничког програма, јер се поетика авангарде заснива на космополитском духу.

1. *Ефемерни часописи*

А. Време ефемерних часописа

Историчари књижевности већ су запазили да су се заједно са општим променама у књижевности мењали и часописи. Мењала се не само њихова природа, њихове особине него и њихова функција. Та се промена у европским књижевностима нарочито добро види на прелазу од реализма и натурализма ка импресионизму, парнасоству и симболизму. Часописи постају све ексклузивнији, јер се везују за мање и затворене групе писаца, које обједињују слични или чак исти програм. Сужава се и круг читалаца. Основни узрок се свакако налази у истицању уметничког момента, у естетизму или ларпурларизму (*l'art pour l'art*). Због тога се сасвим природно мења и изглед часописа и састав њихових сарадника. По правилу графичка опрема је финија, са ликовним прилозима који су сами по себи вредни и доведени у равноправан положај са књижевним прилозима. Исто тако међу сарадницима се налази велики број сликара. Заједно са расправама о књижевности објављују се и расправе из опште естетике.

Други талас великих промена у часописима запажа се на почетку двадесетог века, када парнасоство и симболизам смењују авангардни покрети. Није случајно што се назив *школа* замењује називом *покрећ*. Јер *школа* подразумева да постоје следбеници који одређену књижевну вештину наслеђују и усавршавају, док се у *покрећу* окупљају књижевни истомишљеници око заједничког програма.

Програми се најчешће износе у виду борбених манифеста. И као што су манифести борбени, јер разарају традиционалне облике, борбени су и авангардни часописи. Могло би се рећи да је и часопис у целини и

сваки његов део засебно једна врста књижевне акције. Познати часопис немачког експресионизма управо се тако и зове *Die Aktion*. Акцију и борбеност такође налазимо у имену најславнијег експресионистичког часописа *Der Sturm*, који је уређивао Херварт Валден (Herwarth Walden), и који је имао извесног одјека и у Јапану.

Друга особина авангардних часописа произлази из прве: сваки од њих траје онолико колико је потребно да се програм изнесе и одређена књижевна „акција” изведе. Зато су по правилу краткотрајни. Раније су часописи излазили годинама и деценијама, а сада неколико месеци и највише неколико година. Друга њихова особина је, према томе, *ефемерност*. Али ефемерност има и друге узроке: затворен круг истомишљеника, који се брзо распадао, и врло узак круг читалаца, који су жељни књижевних сензација као једне врсте књижевне моде, а она се брзо мења. Очигледно је да су тек авангардни часописи у правом смислу постали мале ревије или, како се на енглеском називају, *little magazines*. Преглед и нарочито пажљив опис ових малих ревија омогућује нам да сагледамо сву динамику књижевног живота, који је у време авангарде доста ћудљив, каприциозан и није га увек лако објашњавати.

Објашњење је отежано и зато што је авангарда, као што је познато, негирала књижевност као посебну институцију. Тако су дадаизам и после њега надреализам одбацивали све књижевне конвенције, односно *литературу* коју је грађанска култура канонизовала, да би се тражили нови извори *поезије* у самом животу. Зато авангардни часописи по правилу доносе документе и описе не само из обичног живота него још више из неофицијелног, запостављеног, презреног живота. Некадашњи салони замењивани су кафеима и кабареима у којима се одвија прави књижевни живот. Чисто књижевни преврат приближава се социјалном преврату: књижевна револуција иде у сусрет друштвеној револуцији. У томе се заправо највише и огледа промењена функција књижевних часописа. Она више није чисто естетска као у време симболизма.

Пошто у време авангарде не долази само до „мешања жанрова” него и до „мешања разних врста уметности”, часописи нису више уско књижевни, него отварају своје странице свим уметницима и свим врстама уметности. Зато се као општа може издвојити још једна њихова особина: „уметничко шаренило” од књижевности, преко сликарства и вајарства, до балета и чак до циркуских представа, са све примамљивијим кловновима, луткама и маскама. Маске су, уосталом, постале популарне после Аполинеровог и Сандраровог открића црначке пластике.

Откриће црначке пластике није, наравно, случајно. До њега је дошло управо зато што је европска уметничка авангарда показала изузетно велико интересовање за ваневропске уметничке традиције и културе. Негативан однос према човековом искуству из других, ваневропских култура замењен је позитивним, а између осталог и позитивним односом према искуству које је откривано у будизму. Због свега тога европски авангардни књижевни часописи добили су још једну особину коју желимо да истакнемо: од некадашњих националних постали су у најширем смислу интернационални. Види се то, између осталог, не само по тема-

ма и прилозима него и по сарадницима из различитих делова света. А као интернационални лакше су проширили свој утицај, толико да се он осетио и у јапанској књижевности. Осетио се, наравно, и у јапанским књижевним часописима, који су такође брзо почели да се мењају.

Б. Ефемерни часописи у Јапану

У Јапану се ефемерни часописи називају *ришору маџађин*, односно малим ревијама, по енглеском изразу *little magazines*. Тај израз је првобитно означавао оне неконвенционалне књижевне часописе, намењене ужим читалачким круговима, који су излазили почетком двадесетог века у Америци и Енглеској, док су се у Јапану под тим термином разумевали они некомерцијални часописи које у малом тиражу издају појединци или мале групе, дакле све породичне публикације које нису биле масмедиског карактера. На почетку су то били часописи који су се крајем деветнаестог и почетком двадесетог века појавили у служби ширења социјалистичких или хришћанских идеја, као што је *Ново село (Atarashiki mura)*, гласник једног хуманистичког покрета. Број тих малих часописа нагло се повећава током 1920-их, када почиње интензивна рецепција авангардних покрета.

У историји јапанске модерне књижевности неки часописи су одиграли веома важну улогу у формирању књижевних праваца. Часопис *Даница (Myojo)*, 1900—1908. и 1921—1927) био је средиште јапанског романтизма, *Плејада (Subaru)*, 1909—1911) представљала је естетизам, а *Бела бреза (Shirakaba)*, 1910—1923) окупљала је хуманистички настројене писце. Они су излазили редовно, имали су стабилан програм, трајали су дуже и намењени су били широј интелектуалној публици. У њима су се читаоци могли обавестити како о књижевним тако и ликовним кретањима у Европи. Играли су, у извесном смислу, просветитељску улогу у процесу модернизације јапанске књижевности.

За разлику од ових, старијих књижевних часописа, „мале ревије” почињу да излазе тек у време авангарде, у веома малом тиражу, окупљаће око себе писце и песнике мање-више одређене књижевне, уметничке па и идеолошке оријентације. Скоро ниједна од њих није могла да излази дуже, ретко која је доживела трећи број. Оне садрже, поред поезије, прозе, драме, романа и књижевних критика, и текстове о филозофским, психолошким и политичким питањима, за њих пишу и ликовни и позоришни уметници, као и архитекти, тако да су често превазилазиле оквире књижевних ревија у најужем смислу те речи, израстајући у часописе мултидисциплинарног карактера.

У то време, почетком двадесетих, објављено је у Јапану неколико значајних уметничких манифеста. Наиме, октобра 1920. сликар Таи Камбара објављује у каталогу за своју изложбу *Први манифест Камбаре Тауја*, који садржи футуристичке идеје. Децембра 1921. песник Ренкићи Хирато на улицама дели летке са својим *Манифестом јапанског футуризма*. Следеће, 1922. године песник Шинкићи Такахаши у својој збирци песама објављује и песму *Пошврда је дадаиста (Dangen wa dadaisuto)*, која се сматра првим дадаистичким манифестом у Јапану. Појава малих ревија

управо се поклапа са „врућим” периодом авангардних манифеста, и оне ће се просто утркивати у објављивању својих манифеста.

Манифест добија карактер засебног облика или жанра авангардне књижевности од времена италијанских футуриста, који су узастопно објављивали мноштво манифеста, али прототип манифеста у модерном друштву налази се у *Манифесту Комунистичке партије* из 1848. године. Имао је социјални карактер и служио је агитацији. Време такозваних *little magazines* карактерисало се управо безбројним манифестима које су млади уметници агитатори објављивали у ревијама ефемерним попут јутарње росе.

У малим часописима нису објављени само авангардни манифести, написани у духу футуризма, дадаизма, конструктивизма или експресионизма. На пример, часопис *Сејач семена (Tanetaku hito, 1921—1924)*, са јасном социјалистичком оријентацијом, такође је објавио свој манифест, а писац Такео Аришима (Takeo Arishima, 1878—1923) из књижевне групе *Бела брега*, која је окупљала присталице Толстојевих хуманистичких идеја, исто тако је објавио *Манифест један (Sengen hitotsu)* као резултат болног размишљања о односу писца према друштвеним противречностима.

Сејач семена је покренуо Оми Комаки (1894—1978), који се вратио из Париза, под снажним утицајем Барбисовог (Henri Barbusse, 1873—1935) интернационалистичког покрета за мир *Клартије (Clarte)*. Часопис се декларисао као космополитска књижевна ревија и под геслом „акција и критика” залагао се за интернационализам, давао подршку радничко-сељачкој Русији, изјашњавао се за мир и против рата. Мада у њему није било литерарних остварења значајних за књижевну историју, он је занимљив по томе што је Комаки на његовим страницама представио „Трећу интернационалу”, што ће имати велики утицај на развој пролетерске књижевности у Јапану. Манифест, објављен октобра 1921. у првом броју часописа, написали су песник Масатоши Мурамацу (Masatoshi Muramatsu, 1895—1981) и режисер Такамару Сасаки (1898—1986). У њему су јасно подвучене идеје о супротности између класа, класној борби и интернационализму, уз неке елементе анархизма.

„Некада је човек створио Бога. Сада га је човек убио. Нека се зна судбина створеног.

Данас не постоји Бог. И поред тога свуда је пуно његових варијанти. Он мора да буде убијен. Ми смо ти који ће га убити. Све док траје ово стање супротстављености два табора, човек је човеку непријатељ. Ту нема компромиса. 'Да' или 'не'. 'Истина' или 'не'.

Истина је апсолутна. Зато говоримо ону истину коју други неће. Човек је човеку вук. Без обзира на државе или расе. Под светлошћу истине долази до спајања и раздвајања. Гледајте! Ми се боримо за данашњу истину. Господари смо живота. Ко не признаје живот, дефинитивно није човек садашњости. Због живота бранимо истину револуције. Сад устаје сејач семена — заједно са свим друговима света!”²

² Yusuke Komata, *Zen'eishi no jidai — Nihon no 1920 nendai Време авангардне поезије — 1920их у Јапану*, Soseisha, Tokyo 1992, 108.

Такео Аришима је свој *Манифест један* објавио у јануарском броју часописа *Реконструкција*, 1922. године.

„Рођен сам, одрастао и стекао образовање изван четврте класе. Према томе, ја сам један од оних који немају везе са четвртом класом. Пошто је апсолутно немогуће да постанем припадник те нове класе, не помишљам да ме прихвате у њу. Глупо ми је слагати себе да бих је бранио, расправљао у њен прилог и ступио у покрет за њу. На крају крајева, ја ћу остати плод постојеће владајуће класе, ма како се променио мој даљи живот, као што би црнац остао црн ма колико га прали сапуном. Стога би мој задатак увек био и остао само да се обратим онима изван четврте класе.”³

У овом тексту, где аутор износи свој скептицизам у погледу плодова које су народу донеле Француска и Руска револуција, уопште нема радикализма ни оптимизма. Већ сам наслов *Манифест један* упућује нас на ауторов приступ који се битно разликује од других тадашњих манифеста повишене температуре, као и на пишчеву усамљеност. Њега мучи питање како интелектуалац може да се ухвати у коштац са стварним социјалним проблемима, док књижевност убрзано нагиње ка левичарењу. Сав очајан, писац ће октобра следеће 1923. године извршити самоубиство.

Горе наведени манифести углавном говоре о задацима књижевности или о духу књижевности, али се не баве проблемима књижевне форме.

С друге стране, авангардни манифести као што су *Први манифест Таија Камбаре* и *Манифест јапанског футуризма*, и поред јасно изражене имитације италијанског футуризма, говоре не само о духу нове поезије већ и о уметничкој форми. Такве авангардне токове следе мале ревије. Међу њима се налази *Ge. Gjmgjam. Prrr. Gjmgem (G. G. P. G.)*, сведок усмеравања авангардне поезије ка надреализму, који је излазио од јуна 1924. до јануара 1926, укупно 10 бројева, и космополитски *Песник свећа (Sekai shijin)*, који је излазио од августа 1924. до новембра, укупно три броја, као и низ других часописа.

Песник свећа у првом броју објављује своје планове активности: издавање гласника *Песник свећа*, штампање годишњака поезије, организовање предавања, рецитована и изложби, избор чланова одбора, контакт са песницима света. У плану је било, такође, да се „једна песма, предложена на месечној редовној сесији, преведе на енглески, немачки, француски и руски језик, објави у наредном броју и пошаље истовремено редакцијама иностраних часописа, као и да се објаве оригинали и преводи дела авангардних песника широм света”. Покретач овог часописа Томоо Тозаки био је у то време познат као дадаистички песник. У Одбору академије поезије Далеког истока окупило се шездесетак, а у редакцији тридесет уметника, међу којима су дадаисти Ђун Цуђи и Ђун Окамото (Jun Okamoto), Кјођиро Хагивара и Шигеђи Цубои (Shigeji Tsuboi) из часо-

³ *Nihon gendai bungaku zenshu, Arishima Takeo (Сабрана дела савремене јапанске књижевности, Такео Аришима)*, том 20, Kodansha, Токио 1969, 409.

писа *Љено и црно* (*Aka to kuro*), Томојоши Мурајама из часописа *Маво* и други.

Први број часописа *Песник светиа* скромног је изгледа и има свега 26 страна. Садржи манифест, песме, књижевне критике и преведене стихове. Летимичан преглед садржаја сва три броја овог часописа, колико је изашло, показује да су, поред песама јапанске авангарде, објављене у доста великом броју преведене песме. Заступљени су руски авангардни песници Владимир Мајаковски (1893—1930) и Вадим Шершењевич (1892—1942), а од немачких песника кубиста Макс Вебер (Max Weber), дадаиста Ф. В. Вагнер (F. V. Wagner), револуционарни песници Оскар Марија Граф (Oskar Maria Graf), Курт Хајнике (Kurt Heynicke), Клабунд (право име Алфред Хеншке /Alfred Henschk/), Алберт Еренштајн (Albert Ehrenstein), Армин Т. Вагнер, експресионисти Вартер Хазен Крефел и Карл Цукермајер (Karl Zuckermayer). Има и француских песама. Неколико преведених песама савремених кинеских песника потврђује да часопис није пратио само токове европске поезије. Не можемо поуздано утврдити да ли је и колико успео да успостави контакт са светским авангардним ревијама. Али се осећа, макар у плановима, ентузијазам и воља да се јапанска савремена поезија представи иностраној публици.

У првом броју објављен је и манифест под насловом *Први манифест Дон креациониста* (*Don kurieshonisuto daiichi sengen*),⁴ који је највероватније написао главни и одговорни уредник Дон Заки (право име Томоо Тозаки). У том манифесту аутор се залаже за „Дон креационизам”. Текст, који садржи шест тачака, почиње реченицама: „Свет конвенционалне уметности је у свим областима срушен. Ми, људска врста, нисмо могли да га обележимо ниједним надгробним спомеником. То је истински тужна историја пораза људске врсте.” У њему се јасно огледају особине футуризма и дадаизма, као што су негирање конвенционалне уметности и давање приоритета животу, али и тежња ка природним наукама: на више места употребљени су стручни термини као што су космос, електрон, гравитациона сила итд. Текст се завршава овако: „Границе су избрисане, бескрајни су објекти. Релативна воља безбројних симултаности поспешује нову усмену књижевност, индустријалну уметност, динамични плес, народно позориште, уличну уметност, живот једнак уметности и њихове свеобухватне међусобне односе.” Објављен нацрт организационе шеме њихове *чети* *Дон ѓаса* — која се састоји од одељења за поезију, за плес, за ликовну уметност, за позоришну уметност, за креативност, за критику, за науку, за превођење, за пропаганду и за издаваштво — наговештава да су намеравали да делују као организован друштвени покрет. Из самог манифеста јасно произлази њихова тежња ка космополитизму и мултидисциплинарној уметности.

Мада овај манифест, доста апстрактан и пун еуфоричних израза као што је *освајање свемира*, не говори непосредно о уметничкој форми, програмски текст објављен у истом броју под насловом *Почетак креаци-*

⁴ *Sekai shijin*, бр. 1, август 1925, 19.

онизма (*Sozoshugi no shuppatsu*),⁵ са потписом Дон Заки, садржи неколико конкретних предлога који се односе на форму. Негирајући конвенционалну уметност и истичући неограниченост објеката, он се залаже за револуционарну уметност, дефинише став уметника као религиозан, дијалектичан и активан, док елементи уметности треба да буду критичко-филозофски, научни, релативно-естетски и архитектонски. Као пројекат за „рад на рехабилитацији очајника” он наводи прогон декаденције, чудо дадаизма, сутрашњицу ниҳилизма, полет братства, просвећење пролетаријата. Текст истиче да су циљеви покрета индустријски и масовни и да њихова уметничка форма садржи симултаност, конструктивност и слободу ефеката, а говори афирмативно о гротески. Као облике уметности Дон Заки помиње усмену књижевност, уличну ликовну уметност, динамички плес и стваралачку критику. Стиче се утисак да је овај програмски текст преплављен свим идејама које су привлачиле тадашње јапанске интелектуалце, од дадаизма, конструктивизма и других европских авангардних идеја па све до марксизма, интернационализма, мистицизма и теорије релативитета. Уметност је приближавана животу, да буде народна, масовна и индустријска, а уметнички покрет друштвеном покрету.

Овај Тозакијев текст који критикује пасивност рецепције европске цивилизације код Јапанаца протеклих педесет година и оштро замера тзв. уметности ради уметности, без додирних тачака са стварним животом, пун је самоуверености као да је његов покрет изворан у свом духу. Међутим, „креационизам” није био Тозакијев изум. Он је само један од авангардних покрета који су се после Првог светског рата појавили у Европи. Његов родоначелник је чилеански песник Уидобро (*Vincente Huidobro*), који га је покренуо 1916. године у Буенос Аиресу. Касније је француски песник Реверди увео тај покрет у Француску. Подстакнути Уидобровом посетом Шпанији 1918, шпански песници су развили „ултраизам”. Уидобро се залаже за поезију коју песник „ствара као нову космичку реалност коју уметник додаје природи”. Полазећи од потребе да песник „створи песму узимајући из живота мотиве и мењајући их да би им се удахнуо нови и самостални живот”, он одбацује анегдотско и дескриптивно. Срж његове уметности је идеја: „Створити песму као што природа ствара дрво.” О суштини креационизма најбоље говоре његови стихови: „Зашто опевате ружу, о песници? / Учините да процвета у псми! / Песник је мали бог.”⁶

У часопису *Песник свети* нема ниједне шпанске песме, нити се помиње име Уидобра ни Ревердија. Међутим, у јапанском манифесту се налази једна од кључних речи креационистичке идеје као што је *космос*, као и инсистирање на креативности, што би могло да буду трагови ове европске авангардне идеје.

Безбројни манифести, објављивани у тим малим ревијама, садржавали су често екстремни па и празни хероизам и нарцизам. Међутим, од

⁵ *Ишо*, 9—10.

⁶ Уп. *Речник књижевних термина*, Институт за књижевност и уметност, Нолит, Београд 1985, 379—380.

њих се издвајају два часописа по томе што су оставили јасне трагове у јапанској књижевној историји. То су *Љено и црно* (*Aka to kuro*) и *Маво*.

2. *Љено и црно*

„Шта је поезија? Шта је песник? Одбацујући све идеје из прошлости, смело тврдимо! Поезија је бомба! Песник је црни злочинац који баца бомбу на чврсти зид и врата затвора.”⁷

Са овим непотписаним *Манифестом* часопис *Љено и црно* први пут излази првог јануара 1923. у Токију. Штампано је укупно пет бројева за годину и по дана, колико је трајао његов живот. После првог броја, који има 24 стране, у фебруару излази други број са 8, у априлу трећи са 8, у мају четврти са 16 страна, а после великог земљотреса у области Канто септембра 1923. издат је јуна 1924. ванредни број са 4 стране, који ће уједно бити и последњи. Овај први авангардни часопис за поезију, формата А5 и веома скромног изгледа, одмах је оставио снажан утисак на тадашње читаоце својим крупним словима *Љено и црно* на насловној страни, рушећи тада конвенционалну концепцију књижевне ревије. Главни и одговорни уредник био је песник Сигеђи Цубои, а чланови редакције били су песници Ђун Окамото, Ђотаро Кавасаки и Кјођиро Хагивара. У ванредном броју њима се прикључио и песник Тозабуро Оно.

Уз репринт издање овог часописа, сећајући се тог времена, песник Шинкићи Ито пише да је „часопис *Љено и црно* био необичан феномен, први те врсте, да му је скромност била снага”. Црвена боја асоцира на комунизам, а црна на анархизам. Сам наслов часописа није било толико необичан за читалачку публику с обзиром на популарност тада већ преведеног Стендаловог романа с истим насловом, тврди Ито, али су песници окупљени у њему имали самосвест да су и „црвени” и „црни” и тиме „признали и истакли да су нешто што је немирно и нездраво, опасно створење”.⁸

У сваком броју објављиване су песме чланова редакције, кратки есеји и завршна реч уредника. Овај уређивачки концепт био је готово заједнички свим бројевима од првог до последњег. Нема прозних дела, романа, драмских текстова ни превода дела страних аутора. У првом и другом броју објављују се само радови чланова редакције, па и у каснијим бројевима, кад се часопис отвара за спољне сараднике, њихова дела остају главна. У том смислу можемо рећи да је часопис био дело затвореног круга песника.

Насупрот жестокиим реторикама које се ређају у *Манифесту*, саме песме у првом броју часописа нису биле толико радикалне. Кјођиро објављује две песме о сеоском животу у свом завичају *Ња и човек* (*Hatake to ningen*) и *Јесен* (*Aki*), а Цубои натуралистичко-реалистичку песму *Просјак на вејру* (*Kaze no naka no kojiki*). Тек у Окамотовом циклусу пе-

⁷ *Aka to kuro*, бр. 1, јануар 1923, на насловној страни.

⁸ *Puroretaria shi zasshi shusei* (*Збирка часописа пролетерске поезије*), први део, Токуо 1978, 2.

сама *Кѿтање* (*Kaiten*) осећа се извесна авангардна атмосфера. Међутим, како се часопис развија, појављује се више песама написаних у духу протеста, негације и рушења. У четвртом броју, на пример, три од пет објављених песама, тј. песме Цубоија, Кавасакија и Окамота, биле су експерименталног карактера и имале су исти наслов *Без наслова* (*Mudai*), док се у Кјођироовој песми под насловом „●●” описује град на веома радикалан начин.

У четвртом броју је објављен и њихов нови манифест *Први манифест ѿкреиѿа ѿкеноѿ и црноѿ* (*Aka to kuro undo daiichi sengen*). Аутор тог непотписаног текста није утврђен, мада се претпоставља да је реч о Кјођироу Хагивари. У њему је јасно подвучена намера њиховог авангардног покрета: промена и песничке форме и песничког духа. Одлучно се одбацују конвенционална уметност и њен ауторитет, подсмевају се идеализму и хуманизму, реду и обичају, и ту можемо да нађемо додирну тачку са футуризмом и дадаизмом. Текст почиње позивом на презир материјалних вредности као што је новац и на похвалу лудила. Критика је у манифесту била устремљена на песнике који су у то време чинили главну струју у поезији у Јапану, на популисте и тзв. слободне песнике, који су се залагали само за формалну невезаност стихова без новог песничког духа.

„Да опчинимо глупе, анемичне јапанске песнике! Сликарѿе! Музичарѿе! Вајарѿе! који су заборавили на лудило, а желе новац!

Да знамо за деградацију љубави између даме и господина!

Далеко су модернија два пса, женка и мужјак који су се ○Оли на улазу радње кимона Мицукоши.

Будала је онај ко не зна да уметност постоји зато што је она ма-стурбација човека. Човек који не може да испусти ○○ на писмо од своје драгане не разуме је истински.

Демократски песници у Јапану који не знају да ређају слова наопачке! [...] Сад је дошло време да сахранимо слободне песнике који су дали ногом кукавичким песницима новог стила! Да уништимо слободне песнике! Да разбијемо стари, стари, као албатрос развучен и успорен ритам слободних песника.”⁹

Заправо су конвенционална форма и туп ритам били разлози њиховог незадовољства поезијом савременика. У манифесту је снажно присутан нихилистички дух и цитирана је реченица „Све је за мене ништа” од Штирнера, кога је дадаиста Ђун Цуђи превео и представио јапанским интелектуалцима.

„Негирајмо! Негирајмо! Негирајмо! Сву своју снагу усмеримо ка негацији!

Једино тако ми постојимо! Ми можемо живети живот!”¹⁰

Манифест негира све „изме”. Шта нам онда нуди њихов песнички дух у коме се истиче „негација”?

⁹ *Aka to kuro*, бр. 4, мај 1923, 2–8.

¹⁰ *Исѿо*.

„Продавали смо свој живот комад по комад, а на крају нам је остало пресахнуло срце — шта треба да купимо овим пресахнулим срцем? Бацимо га у канализацију! Јауче клица! [...] Хтели смо да купимо идеал и срећу живота, а изгубили смо срце. Више нема ништа шта бисмо могли купити овим пресахнулим срцем. Што нас брига за идеал и срећу? [...] Сада ми морамо избацити своје лешеве. Да бисмо их избадили живе, изнад свега нам је потребна ватра, ватра нам је потребна.”¹¹

Дакле, пре свега, разграђивање живота и губитак срца. И разумљиво је онда што се у манифесту тадашње време изражава сликама из патологије. Процес распадања човека и дехуманизације у тадашњем јапанском друштву, пуном супротности, описује се прибрано и без сентименталности.

Одбацује се болшевизам, капитализам, буржоазија, а „празно обећање” је и власт анархиста. Па шта онда признају?

„Не можемо да кренемо путем истине и идеала, ни путем револуционарног хуманизма да живиш за пролетере. Волим самог себе више од истине, више од хх.”¹²

Овде се прихвата само „ја” и голи живот. Радикални еготизам, који, међутим, прати слика смрти.

„И с друштвеног аспекта, пред нама су само гробови. Мој живот је игра на гробовима.”¹³

Њихов еготизам, испољен у овом *Првом манифесту*, зато је носио у себи песимизам, као да су предвидели распад друштва.

Слике распадања урбаног човека, његове отуђености, слике секса или хране који су везани за голи живот, мисаони хаос, немири времена и насиље — то су чести мотиви и у њиховим песмама. Затвор, празнина, срце, крв, гробље, духови, обртање — то су речи којим су песници покрета *Љвено и црно* описивали слике времена. Њихове песме, објављене на страницама часописа *Љвено и црно*, где су оштро критиковали своје савременике слободне песнике, такође су написане на савременом говорном језику, али имају убрзани ритам, слике су им живље и јасније, са склоношћу да се једна слика заокружује у једном стиху.

Бун Окамото (Jun Okamoto):

САКАТА СРЦА ¹⁴

Безбројна срца леже.
Бијен невременом,
заплускиван чађу,
згрушак потамнеле крви.
Срце, срце, срце...
Изложба сакатих срца.

¹¹ *Исџо*.

¹² *Исџо*.

¹³ *Исџо*.

¹⁴ *Katawa no shinzo*, Aka to kuro, бр. 1, јануар 1923, 9.

Та безбројна срца.
 намрштеног лица, само што се нису распукнула,
 тихо и бешумно
 леже на улици којом бесни северни ветар.

Кијоми Хатајама (Kiyomi Hatayama):

*ИГРАЈ!*¹⁵

Одрежи месо! —
 Исцеди крв! —
 Убаци је у пехар лобања
 Хајд', испиј!
 Ако си се напио, заиграј,
 Играј, играј, играј!
 — Прасак пламена.
 — Мигољење црне струје.
 То је душа времена!
 И ако те ухвати мука, играј даље!
 Играј све док не повратиш и не паднеш.

Поврати, поврати, поврати! Избљувана крв —
 У мору избљуване крви xxxxxxx!
 И срце xxxxxxxx
 Нека одлети на парчета!

Шигеђи Цубои (Shigeji Tsuboi):

БЕ НАСЛВА 16

Моје срце је лист изгужване хартије.
 Да га исцепам и бацам у ватру...?
 Зар ти није тако лакше и лепше?
 Ноћни замор, зевање, зевање,
 Прогутај ватру!
 Прогутај разбуктали пламен!

Часопис *Љено и црно* често је сврстан у групу анархистичких ре-вија, зато што су четири члана редакције нагињала анархизму: Кјођиро, Цубои, Оно и Окамото. Али тај часопис није само покушавао да измени песнички дух. Он је истовремено био и изазов за тадашњу јапанску поезију лишена ритамског осећаја, па је стога јасно показивао елементе револуције песничке форме. Он је био покрет за поезију у којој су дух и облик тесно повезани и делују један на други.

Прикази и критике објављени у сваком броју овог часописа говоре да су „растегнут ритам” и „сентиментализам” биле стално њихове мете

¹⁵ *Odore*, Aka to kuro, бр. 2, фебруар 1923, 4.

¹⁶ *Mudai*, Aka to kuro, бр. 3, април, 3.

напада. Због тога су падале тешке речи на слободне песнике и песнике популисте. Експерименти које су покретачи часописа *Љеноџ и црноџ* понављали у другој половини његовог постојања били су усмерени ка трагању за новим ритмом и новим приступом поезији како би разбили патетику и сентименталност и створили духовни пејзаж помоћу сувих и необичних визуелних слика.

Иако је било само пет бројева, часопис *Љено и црно* снажно је деловао на тадашње читаоце. Кјођиро Хагивара у четвртм броју под псеудонимом *Луди Џро* бележи: „Ропшин каже: ’Увек сам до сада имао неки изговор, те ради идеологије, те ради посла, итд. Али овога пута сам убио за себе, убио сам јер само то желео ја.’ [...] А ми само тврдимо: желимо да живимо, желимо да умremo, и ништа више. Савладати насртаје јесте једино савладати смрт. А сада, савладајмо све насртаје и само напред!”¹⁷

Часопис *Љено и црно* био је претеча многобројних малих књижевних ревија које су се појавиле на авангардној сцени у Јапану. Подстакнути његовом нихилистичком естетиком, после њега ће попут пене настајати и нестајати безбројни мали часописи са својим претенциозним манифестима.

3. *Маво*

Часопис *Маво* излазио је од јула 1924. до августа 1925 (укупно 7 бројева). Његов први број појавио се у јулу 1924. и имао је свега 8 страница. Други број, са 12 страница, излази у августу исте године, трећи (22 страница) у септембру, четврти (16 страница) у октобру, док је пети број, са 32 странице, после извесне паузе објављен у јуну следеће, 1925. године, да би затим уследили шести (32 странице) у јулу и седми (38 страница) у августу исте године. Трећи број је забрањен на основу Закона о експлозивима, јер је на насловној страни била налепљена петарда уз аутентични прамен женске косе.

Реч *маво* на јапанском језику не значи ништа. Књижевник Такамару Сасаки тврди да *М* значи *Masse* (простор), *V* *Vitesse* (време), а *А* и *О* представљају ознаке алфа и омега (почетак и крај). Ово објашњење сматра се прилично поузданим.¹⁸

Покретач часописа је био сликар и позоришни уметник Томојоши Мурајама, који је упознао Јапанце с немачким експресионизмом и конструктивизмом, као и Шузо Оура (*Shuzo Oura*) и други уметници. Касније, од петог броја, укључује се у редакцију и песник Кјођиро Хагивара.

После једногодишњег боравка у Берлину Мурајама се крајем јануара 1923. враћа у Јапан и са четворицом сликара организује прву изложбу под називом *Маво* у просторијама будистичког храма Демпоин у Токију.

¹⁷ *Aka to kuro*, бр. 4, мај 1923, 15.

¹⁸ *Bungei sensen*, септембар 1925. Уп. *Bessatsu kaisetsu* (*Свеска са коментарима* за репринт издање *Мавоа*), Токуо 1991, 12–13.

Изложба, која је трајала од 28. јула до 3. августа 1923, означила је почетак покрета *Маво*. Међу 185 изложених радова истицао се Мурајамин објекат под насловом *Дело у коме су ујошребљени цвеће и цицела*. Лева цицела с високом потпетицом постављена је у празној дрвеној кутији поред које је корпица са цвећем и машинцом. На дну кутије се назире лик дечака, као некаква илустрација за сликовницу, као и исписана реч *аутомобил*, а на самој кутији ружа.

У каталогу за ову изложбу налази се њихов манифест од три дела. У првом делу се разјашњава карактер групе која чини овај покрет: „Ми смо се као група окупили јер смо ликовни уметници исте склоности. Али не зато што делимо исту уметничку идеју или убеђење. Зато наша група неће позитивно да одреди некакав свој став о уметности.”¹⁹ У другом делу се дефинише дух уметности за који се залажу: „Ми стојимо на челном положају. И вечно ћемо ту остати. Ми нисмо ничим везани. Ми смо екстремни. Ми револуционишемо. Ми напредујемо. Ми стварамо. Ми непрестано потврђујемо и одричемо. Ми живимо у пуном смислу те речи, да се ни с чим упоредити не можемо [...]”²⁰ Трећи део је посвећен плану конкретних активности као што је организовање изложби. Мурајама заступа тзв. *Bewusste-Konstruktionismus*, залажући се да уметници „свесно конструишу лепо и ружно, визуелне и друге чулне елементе, деструктивне и конструктивне жеље”. Да би се огледао у „свеобухватним могућностима уметничког трагања”, он покреће часопис *Маво*.

У трећем броју часописа објављен је програмски текст *Појавио се часопис* Маво који изражава „мавоистички дух”: „*Маво* је група бледоликх злочинаца који носе црвену маску и црне наочаре. То је последња бомба којом ће бити засути сви они интелектуални злочинци (тзв. господско племе) који лелујају у овом свету, лењи и троми попут свиња, попут фатаморгана сексуалног нагона.”²¹ Естетика побуне и злочина заједничка је и другим малим часописима као што је *Црвено и црно*. Мада мавоистички покрет истиче да „нема ничег новијег страснијег и истинитијег од овог”,²² јасно је да се он родио као производ европских авангардних покрета и да су у његовој основи елементи немачког експресионизма, руског футуризма, дадаизма и конструктивизма, које његови протагонисти поричу.

У последњем, седмом броју, који је изашао као специјални број под насловом *Архитектура и позориште*, проглашава се оснивање Савеза градитеља градова и енергетике. Расписан је конкурс за инвеститоре, донаторе, привржене чланове и активисте. У тексту се ређају речи као што су *конструктивизам, индустријализам, суйстанцијализам, неодадаизам, неомавоизам*, а као пројекти наводе се електрика, гас, авион, уређење излога, сценографија, употреба отпадака и други нови урбанистички планови, па чак и истеривање љубитеља чедности.

¹⁹ *Mavo no sengen (Манифест Мавоа)*, у каталогу *Прве изложбе Мавоа*, Токуо 1923. Репринт издање, 1991, 1–2.

²⁰ *Истио*.

²¹ *Zasshi Mavo arawaru*, Маво, бр. 3, септембар 1924, 17.

²² *Маво*, бр. 3, 20.

Мавоизам је унео две новине у историју модерне уметности у Јапану: интернационалност и мултидисциплинарност.

Маво је први јапански авангардни часопис који као своју мисију заступа космополитизам и солидарност са уметницима света. У оснивању покрета била је укључена Варвара Бубнова, руска сликарка, која је емигрирала у Јапан 1922. године, а јапански сликар Хиде Киношита, који је активно сарађивао са *Мавоом*, био је ученик Д. Бурљука. Часопис *Маво* успоставља сарадњу са иностраним авангардним часописима као што су *Der Sturm* (Берлин), *Das Werk* (Цирих), *L'effrot moderne* (Париз) и др. По узору на сродне часописе из Европе, на последњој страни се објављује списак „значајних часописа света”. На том списку у петом (јун 1925) и шестом (јул 1925) и седмом броју (август 1925) часописа нашао се и *Зенић*, са подацима о Љубомиру Мицићу (L. Mizitch, 12, Rue de Birtchanine, Belgrado). Колико нам је познато, то је једина видљива веза између ова два часописа, али је посредних веза свакако било више. На пример, у књизи гостију Нел и Херварта Валдена, уредника експресионистичког часописа *Der Sturm* у Берлину, налазе се потписи Анушке и Љубомира Мицића на страни 54, под датумом 8. август 1922. године, а на следећој страни потписи јапанских архитеката Торађира Кођиме (Torajiro Kojima), са датумом 15. август, односно Кикуђија Ишимота (Kikuji Ishimoto) и Саданосуке Накаде (Sadanosuke Nakada), са датумом 25. август.²³ Накада је био сарадник часописа *Маво* и објавио је у петом броју чланак *Улога ојшћих часописа* (*Sogo zasshi no shimei*) о мађарском уметнику Мохолију Нађу (Moholy Nagy) и чешком часопису *Пасмо*, а у седмом рад *Тајљин и Радовски* (*Tatorin to Radobusuki*), о стваралаштву ових руских архитеката.

Садржај и структура часописа одражава космополитски дух. Објављује се прилично велики број преведених књижевних дела. У првом броју Мурајама објављује у свом преводу три песме В. Кандинског *Земља*, *Звук* и *Песма* из збирке *Звук*, а у другом броју песме Е. Толера *Ф - брички димњак њред зору* и *Ја вас ојшћујем*. Други број садржи и песму Фјодора Сологуба (1863—1927), *Оемљи* у преводу Сеичо Сава (Seicho Sawa). Као израз мултидисциплинарности, часопис обухвата не само књижевну и ликовну уметност већ и уметности као што су позориште, плес и перформанс. Он посвећује више страница графикама и колажима, а објављиване су и фотографије сценографија и елемената архитектуре, што је у то време било потпуно ново за ту врсту периодике.

Маво је пун визуелних елемената. Међу ликовним прилозима налазе се линорези, колажи и фотографије објеката јапанских аутора као што су Хиде Киношита, Тацуо Окада (Tatsuo Okada), Сеичо Сава, Кимимаро Јахаши (Kimimaro Yahashi), Тацуо Тода (Tatsuo Toda), Шому Јанасе (Shomu Yanase) и др. За колаже су често употребљавали исечке из иностраних новина и ревија. Сава се за колаж *Конструкција* у првом броју часописа користио руским новинама, а Оура за *Konstruktion F* немачким

²³ *Зенић и авангарда 20их година*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1983, 16.

листовима. У делима високе апстрактности ових аутора наслови имају важну функцију. На пример, један Мурајамин рад носи наслов *Блудница која седи* (бр. 3), Тојотака Окада (Toyotaka Okada) свој рад је назвао *Мучна неуралгија* (бр. 3), дело Јахашија зове се *Моја онанија* (бр. 4), дело Јанасеа *Добро увежбани војници* (бр. 4), а рад Каитоа Јанагаве (Kaito Yanagawa) *Ўви иду улицом* (бр. 7). Често се служи неконвенционалним решењима, нпр. трећи број часописа, у коме је као подлога таквих репродукција употребљена стара новинска хартија. Од ових ликовних прилога линорези Тацуа Окаде и других биће касније употребљени за илустрације у збиркама песама Е. Толера *Ласџавичја књиџа* и К. Хагиваре *Смртна пресуда*. Књижевност и ликовна уметност приближавају се и допуњују једна с другом.

Објављена су и дела савремених европских сликара. У шестом броју је графика Карела Маеса (Karel Maes), а у седмом су репродуковани дрворез Маеса из белгијског часописа *7. arts* и графика Петаса из холандског часописа *Het. Overzigt*. Поред њих, представљени су такође Архипенко и Кандински, који су сарађивали са *Зенићом*.

Маво поклања велику пажњу позоришту. Објављено је неколико драмских текстова, као што су *Убијање сенке*,²⁴ *Урнебесно ошклањање маловише жице*,²⁵ *Изазов*²⁶ и др. Сви ови позоришни комади имају заједничке црте при употреби боја, облика и сенки, као и мириса, у необичним светлосним и звучним ефектима, у одсуству географских и личних имена, у аутохтоним, животним и сензуалним мотивима.

Неки од мавоиста и сами су били активни позоришни уметници. Мурајама израђује сценографију, по први пут у духу *Bewusste-Konstruktivismus*, за представу *Џјуџра до ѿноћи* Г. Кајзера, којом је јуна 1924. отворено Мало позориште у Цукиђију (Tsukoji sho gekijo). У истом позоришту, следеће године, мавоисти су организовали позоришни фестивал под насловом *Трећа категорија позоришта* (*Gekido no sanku*). Фотографија трећег чина представе *Смрт и ђаво* Ведекинда, објављена у трећем броју, најбоље илуструје њихово позоришно ангажовање: на сцени су као глумци сами мавоисти Мурајама, Јахаши и остали прерушени у жене, носећи ципеле са високом потпетицом. На насловној страни петог броја била је фотографија сценографије из представе Стриндберговог комада *Пијанство*, а у четвртном броју су костимографски цртежи Кенкиђија Јошиде (Kenkichi Yoshida) за представу *Животи бубе* К. Чапека у Малом позоришту у Цукиђију.

Архитектура чини такође битан део часописа *Маво*. Његов седми број одваја неколико страница за руску савремену архитектуру и представља Татљина, Маљевича и др. У њему се налази и текст Лисицког *Јеменѿи и ошкриће* (*Yoso to hakken*), који је Мурајама превео из швајцарског часописа *Студија о архитектури*. Таданосуке Накада у истом броју објављује рад *Архитектура у Савезу Совјетских Социјалистичких Република Русије* (*Roshiya shakaishugi tempo sovieto kyowakoku no kenchi-*

²⁴ Toshiro Sawa, *In'ei o korosu*, Маво, бр. 1, јул 1924, 2—4. и бр. 2, август 1924, 10.

²⁵ Tatsuo Okada, *Morosen tekkai sawagi*, Маво, бр. 2, август 1924, 2.

²⁶ Michinao Takamizawa, *Chosen*, Маво, бр. 2, 11.

ku), који читаоцима пружа драгоцену информацију о конструктивистичкој архитектури, помињући између осталог и пројекат Татљина *Сјоменик Трећој интернационали*. Мавоисти су учествовали у обнови Токија после великог земљотреса Канто 1923, уносећи нови стил и оригинални естетски приступ у област комерцијалног дизајна — пројектовањем биоскопа, фризерских салона, књижара, излога итд.

Поезија заузима значајан део овог часописа, поготово од петог броја, када је у редакцију дошао Кјођиро Хагивара из часописа *Љено и црно* и када је покрету приступио велики број песника. Маво објављује песму Шигеђија Цубоија, главног уредника *Љено и црно*. Заступљени су и песници са дадаистичком тенденцијом, као што су Ђун Цуђи, Ђун Окамото, Фумико Хајаши (Fumiko Hayashi), Терутаке Онђи (Terutake Onchi), Еисуке Јошијуки (Eisuke Yoshiyuki) и др. Сам Хагивара не објављује песме у овом часопису, али има неколико есеја и ликовних прилога.

Тема „процес дехуманизације у градском животу”, која је била присутна у песмама објављених у часопису *Љено и црно*, и овде је доминантна. У готово свим песмама радња је смештена у урбану средину, чести су заједнички мотиви као што су фабрика, гробље, гомила света, богаљ, бегунац из затвора, осуђеник на смрт, инсект, смрад, онанија, апетит и срце, а омиљене су боје црвена, црна, жута и бледоплава.

Песничка форма овог покрета такође показује сличност са поезијом *Љено и црно*. Слика се своди у један стих као једну реченицу, а ритам је убрзан. Употребљава се савремени говорни језик, са учесталим колоквијалним изразима. Честе су просте реченице, потврдне и одричне, као и заповедне и узвичне. Карактеристичне су реченице *taigen-dome*, тј. недовршене, којима недостају предикације, а оне остављају на читаоце снажан утисак као каква рекламна порука.

С друге стране, у часопису Маво има и специфичних песама, каквих није било у *Љеном и црном*. Прво, ту су песме са поређаним именицама, односно песме у „синтакси крика”, карактеристичној за немачки експресионизам, на пример песма Миђинаа Такамизаве *Crveni otisak prstiju*;²⁷ друго, песме састављене од ономапопејских израза написаних латиницом, што су одједи футуристичке поезије, рецимо, песма Хидеа Киношите *Песничка форма звучних сугласника која је почела са X*.²⁸ То значи да су песници овог покрета почели да разграђују језик. Треће, песме конструисане од елемената визуелних знакова. То се нарочито види у Такамизавиној песми *Песма*,²⁹ у којој су директно и насумице утиснуте речи *ојров* и *болесџи* у мањем, а израз *ајсолуђини* и *максимални луксуз* у крупном слогу. (Постоје и примерци у којима је уместо речи *болесџи* употребљена реч *веселе*.) Овим стиховима мавоисти руше дотадашњу конвенционалну поезију, смело експериментирајући с метајезичком функцијом, и приближавају је ликовној уметности.

²⁷ Akaki shimon, Маво, бр. 2, 10.

²⁸ -X-de hajimatta yuseion no shikei, Маво, бр. 2, 9.

²⁹ Shi, Маво, бр. 4, октобар 1924, 3.

Еисуке Јошијуки је песник који је свој дадаистички свет проширивао у правцу гротеске и еротике. У његовој песми *Маче лејошан*, објављеној у шестом броју овог часописа, има оваквих стихова:

МАЧЕЛЕШАН 30

[...]

Прогутах црвено пролетерско срце.
Над мојим носом пржио се мозак тек рођеног одојчета.
О, нови дух! Негација акције и свега постојећег.
У мртвачком сандуку цветна шара памучне тканине буди ми пожуду.

Сива говорљивост песимиста огрнутог у црном мантилу. Где је WC?
Безброј нагих богаља искотрљао се иза жуте зграде. Црвено-црна крв
Мефистова.

Моје тело је ишчезнуло па се сама лелујаво душа селила
[...]

Песма Фумико Хајаши *Жела бих да будем пас* садржи мотиве као што су град, фабрика, радници и глад, и изазива код читалаца извесну апатију и очај:

ЖНА БИХДА БУДМ ПАС 31

Оном широком улицом Уено Хирокођија
у колони као мрави
ишли су радници.
— Ми нисмо коњи!
— Ми нисмо ни пси!
Младић, који се изгледа начитао романа,
кричући
махао је изношени раднички мантил.

Како је он срећан...
Мој њух, с желуцем непопуњеним од јутрос,
к'о пас тражи комад трулог меса
— на Дан првомајског празника.

Песма *Јесен* Цунеа Томите (Tsuneo Tomita) има троделну структуру, а монтажа је двеју слика. Почине сценом кухиње сиромашне породице, описује јутарњу гомилу света на станици и у возу, а на крају слика се поново враћа у скромну кухињу. Тематски и мотивски она спада у универзалну урбану поезију, али одише и нечим аутохтоним јер су у њу, поред мотива сиромаштва и саобраћајне гужве у великом граду, вешто уткани мотиви из традиционалне јапанске поезије као што је глас цврчка као знак јесени, мотиви из живота обичног народа: бачва, празан новчаник, залагаоница итд.

³⁰ *Binan no koneko*, Маво, бр. 6, јул 1925, 7.

³¹ *Inu ni naritai*, Маво, бр. 6, 10.

ЈЕН 32

Хеј, о наборано лице успаване матере
удара цврка цврчка што пева иза судопере у кухињи.
Куц куц куц куц — јесења киша удара о бачву к'о у добош.
Проверих новчаник под светлом, бацих га, а он на столу
тмуран звук даје.

Препун је јутарњи воз, хајде да се окачимо као лосос,
да гледамо по две добре жене.
Свако јутро сунце хладно сја, зар не, свако јутро —
„За време шпица вагони су препуни, па, молим вас, возите се у
друго време.”

Ослонио бих се образом на нешто хладно да спавам,
легао бих на полицу за пртљаг јутарњег воза државне железнице.
Од изласка сунца ка саобраћајном шпицу —
Човек, човек, човек, човек, — онај дебели гризе златнике.
[...]

У својој песми *Прејис дозволе за сахрањивање леша* Јошио Фукуда (Yoshio Fukuda) служи се графичким ефектима и ствара нихилистички призив. Применом ономатопејског израза, написаног пола јапанским а пола латиничним словима, песник хладно означава нешто што трули, распада се.

ПРЕИС ДВОВОЗА САХРАЊИВАЊИЈА

33

Нема ногу.	Ни главе.
Иструлеле очи.	Стакло.
○ Doro doro DORO. DD. Оо.	
▲ Postscriptum	
Ова дозвола требало би да се изда бланко, али се посебно издаје попуњена итд., итд.	

Даи Саито у песми *Ринџишпил* користи се мотивом свемира. Слика *обрњања* оличава безизлазност и неизвесност тог времена:

РИНГИШПИЛ³⁴

У дубокој, дубокој магли је призор Марса.
Изован зид од цигала је место с којим немам везе.
Трчиш ли, трчиш, трчиш,
опет је хаос марсовске магле.
Крв је, крв, крв!

³² *Aki*, Маво, бр. 6, 13.

³³ *Shitai maiso kyokasho fukusei*, Маво, бр. 6, 31.

³⁴ *Merigorando*, Маво, бр. 6, 20.

Сањајући то трчао сам.
 Сањајући то трчао сам.
 Трчао сам, трчао.
 Она беше извор сузе коме никад није доста плакати.
 Рингишпил.
 Трчао сам, трчао,
 а никако да изађем из зида од цигала.
 [...]

То је типична слика сна: кад се све понавља, а не може да се покрене — као уклетa везаност.

Јошио Саката (Yoshio Sakata) објавио је песму *Не оставиши врати ошворена*, која равнодушно описује хаотично стање где је подједнако немогуће наћи спокој и у будизму и у хришћанству. Израз *Намуамидабуцу* је будистичка молитва у значењу „Амитаба, помилуј”. И у овој песми присутно је мешање слова, односно делимична употреба латинице. Глагол *нема* и именица *беда* у оригиналном тексту написани су латиницом, и тиме је остварен снажан визуелни ефекат.

НЕОТАВИТИ ВРАТА ОВОНА

35

[...]
 Намуамидабуцу + Амин.
 Нема новца, нема тежишта.
 Беда је и капиталистичка економија на глобусу.

У основи песама објављених у часопису *Маво* налази се нихилизам у друштву које је, изгубивши јасан компас, запало у идејну и верску конфузију. У таквом окружењу песници хладно осликавају човекове примарне нагоне за храном и сексом, као да се једино могу уздати у биолошку основу скривену у човековом телу. Сликари Тацуо Окада у свом кратком есеју *Ликвидација свести* пише: „Идеологија? Будало једна! Што баш идеологија? Све је идеологија! Немој ни да помислиш да је идеологија анархизам, или бољшевизам, нихилизам, тероризам, егоизам итд. Сви су људи будале. Ко није задовољан нека изврши харакири!”³⁵ Ове речи нас подсећају на ставове часописа *Љено и црно*, који се одрекао и нихилизма, иако му је био бескрајно близак. На крају текста Окада записује: „На дан страшне неврастеније”, као да је тај есеј искривљено огледало у коме се одражава патологија времена.

Идеолошка недефинисаност и хаотичност примећују се и у есеју *Чезња за сиреном о невремену*, који је написао песник Ђун Окамото. У времену у коме живи Окамото види „бледу болест овог века — анемичну неврастенију и стерилитет”. Он истиче да су, „биолошки гледано, анархисти и милитаристи племена истог типа. Ту се налази логика настајања егзистичког анархизма и империјалистичког интернационализма”, тврдећи да се „рационалност и ирационалност у суштини не разликују. Као

³⁵ *Kaiho genkin*, Маво, бр. 7, август 1925, 19.

³⁶ *Ishiki massatsu ron*, Маво, бр. 5, јун 1925, 9.

што се међусобно не разликују много социјализам и капитализам. — На крају крајева, будале вечно остају будале, а робови остају робови — све док су обузети спољашњим стањем³⁷.

Иако су свој покрет започели под утицајем европске авангарде, мавоисти су били уверени у своју изворност, у изворну жељу за рушењем и за изградњом, као и за проналажењем новог односа између фигуративног и апстрактног у ликовној уметности. Имали су чврст став о неопходности равноправног укључивања у светске токове уметности, без обзира на то колико су стварно били одашиљачи нових уметничких импулса према свету. Нису нагињали ни похвали машинској цивилизацији ни рушењу културе, већ су деловали као оптимистички покрет који истовремено носи две димензије: деструкцију и конструкцију. У домену поезије истовремено су тежили да изразе оно што је универзално као и оно што је аутохтоно. Делујући симултано са светским авангардним покретима, покрет *Маво* је трагао за новим хоризонтом јапанске естетике. Он је први пут непосредно проширио уметност на живот, уводио је у друштво и у масу.

Њихов радикализам у изражавању и помињању лепог утицао је на јапанске књижевнике Јасунарија Кавабату и Риђија Јокомицу, покретаче *Новог чула*. Мавоистички дух наследиће и уметници нове ликовне тенденције 60-их година.

Године 1925. покрет *Маво* се приближио комунистима, па се распао кад је основано позориште Напредак (*Zenshinza*), с намером да уједини уметничку и политичку авангарду.

Мурајама у својим мемоарима *Сећање на Маво* бележи: „Шестог децембра 1925. године основан је Савез пролетерских књижевника Јапана, који је у себи имао, поред књижевне, и позоришну и ликовну секцију. Тада су им пришли Јанасе, Мурајама, Јабе, Окамото и други, па је тако Маво неприметно нестао.”³⁸

Тако се угасила група уметника која је описала патологију времена на радикалан начин, у духу нихилизма. Као да је знала да опстаје само док описује хаос као хаос, док јој се не укаже јасан правац даљег развоја.

4. *Фемерни часописи од Црвеног и црног до Мавоа*

Мали часописи тачно одражавају стање у тадашњем јапанском друштву, где су измешано, без јасног контекста, постојале разне идеје и уметничке тенденције, које су једна за другом вртоглаво доспевале у земљу.

У трећем броју часописа *Маво* налази се текст *На дан завршене коректуре пређећ броја*, са потписом К. Ј. (вероватно Кимимаро Јахаши), у коме се каже: „Ко иде корак даље од свога времена, најистакнутији рушитељи, тај се највише мучи. Ми смо већ готово убијени. Ми смо се,

³⁷ *Bofu keihoki eno shibo*, Маво, бр. 7, 27.

³⁸ *Bessatsu kaisetsu*, Tokyo 1991, 3—7.

наравно, разочарали у свему што је стварност. Није ли нас одржала у животу још једино гола патња, која се у крви превија желећи револуцију и освету свим оним свињама, једино онанија за оно време које, на нашу жалост, наилази? [...] Бурно заиграј, угрушиће се потамнеле крви, на ђубришту бедног велеграда, на црвеници пресушеног села! А ми ћемо фабрике, предузећа и државне установе заредом фарбати у црвено!”³⁹

Мавоисти се веома често користе речју *онанија*, која се појављује и у часопису *Љено и црно*. Тај израз асоцира на самоћу, одсеченост од друштва, аутистичку таму, у којој је човеку онемогућено да успостави однос са другима, ма колико он био радикалан у жељи за насилним променама. Као да су предвидели крајњи домет и распад њиховог покрета, који ће ускоро доћи. Заједнички су за оба часописа смела негација свега конвенционалног, дух побуне, нихилизам и дубоко разочарање у цивилизацији која претвара човека у део строја. Мавоисти су наследили песнике *Љено* и *црно* у томе што не траже јасан одговор у било којој идеологији, већ само изражавају страх или гнев гомиле за коју нема излаза. То би, према њему, и биле патологије овог века.

У оба часописа деловали су исти књижевници — Кјођиро, Цубои и остали песници дадаистичке тенденције. Али период од две године, у коме се десио велики земљотрес Канто, доводи до темељне промене у јапанској авангардној уметности. Од четвртог броја часопис *Љено и црно* премешта своје „поље дејства” са села у град, а у часопису *Маво* нема помена о селу, осим у горенаведеном програмском тексту. *Маво* је од почетка био градски покрет.

Док је *Љено и црно* био часопис скромне опреме и бавио се претежно књижевношћу, *Маво* је био богато илустрован ликовним прилозима и деловао као мултидисциплинарни уметнички покрет. Док је покрет *Љено и црно* био затворен у оквиру Јапана, покрет *Маво* је био отворен према свету. Док су уметници часописа *Љено и црно* деловали у духу протеста и рушења, мавоисти се нису задовољили деструкцијом, већ су своје интересовање усмерили у конструкцију, ангажујући се у индустријској и сличној уметности тесно повезаној са животом. Мавоисти су додали нову кључну синтагму *народна маса* на дотадашњу *гомилу светиша*, и на крају су показали намеру да покрет развијају као јасно дефинисану организацију. То се види у њиховом програмском тексту објављеном у последњем броју. Али *Маво* је умро управо онда када је пронашао *народну масу* као кључну синтагму.

Песник Хагивара је играо значајну улогу у оба ова часописа. После распада *Мава* није пришао комунистима, већ се вратио у своје родно место. Своје нихилистичко осећање није покушао да изрази у левичарској литератури. За разлику од Мурајаме, који је решење тражио у активностима Комунистичке партије, Кјођиро нагиње идејама Кропоткина и покушава да нађе свој даљи пут у анархизму.

³⁹ *Маво*, бр. 3, 5.

5. Пућеви

Авангардни часопис *Пућеви* излазио је од 1922. до 1924. године у Београду. Његов власник је група МАРСИАС, која је окупила прву и другу генерацију српске авангарде. Није излазио редовно, као и друге мале ревије. Први број се појавио јануара 1922, а други, вероватно, фебруара или марта 1922,⁴⁰ које су уредили Милан Дединац, Душан Тимотијевић и Марко Ристић. После паузе више од годину дана покреће се нова серија. Први број нове серије изашао је октобра 1923. Секретар редакције тада је био Марко Ристић. Други број је објављен новембра 1923. Уредио га је Ристић. Најзад, последња свеска, троброј за јун, јул и август 1924, уредили су Ристић и Црњански.

Пућеви одражавају постепено померање у српској књижевности од прве фазе утицаја раних покрета европске авангарде ка утицају француског надреалистичког покрета. У старој серији часописа међу сарадницима се појављују С. Винавер, С. Краков и др., чија смо имена већ сусретали у првим бројевима *Зенића*, а укључили су се и Растко Петровић, Душан Матић, Александар Вучо и др., који ће касније имати кључну улогу у преношењу француског надреалистичког искуства. У последњој свесци налазимо међу сарадницима писце као што су И. Андрић, И. Секулић, А. Савић и Б. Лазаревић, који су имали сасвим другачију књижевну оријентацију, што говори да је часопис покушао да изађе из једног уског књижевног покрета, усмереног ка формирању надреализма.

На страницама часописа можемо наћи неколико веома важних дела за развој модерне српске књижевности: поему *Стражилово* М. Црњанског и његов прозни текст *Пред Сиеном*, који ће бити део чувеног путописа *Љав у Тоскани*, а Растко Петровић је објавио одломак значајне поеме *Вук*.

Прва два броја из старе серије штампана су кунстдруком: формат је 19 пута 22 сантиметра. На насловној страни је великим словима одштампан наслов ПУТЕВИ, а мањи поднаслов: *Месечне свеске за уметност и философију*. На средини се налази као вињета цртеж наог човека који укршта руке гледајући увис, а у доњем делу налази се назив групе МАРСИАС и година 1922. Формат је скоро у облику квадрата, а сви елементи су поређани симетрично, што на нас оставља смирен утисак. У новој серији формат је знатно смањен, а употребљен је грубљи папир. Празна површина је смањена, што појачава утисак збијености. На насловној страни првог и другог броја у горњем делу мањим словима одштампано је „нова серија”, а испод великим словима ПУТЕВИ, подвучено линијом. У средини је велики редни број, а у доњем делу најпре месец и година, затим назив групе МАРСИАС — БЕОГРАД, и на крају цена броја. На насловној страни последње свеске, чија је ширина иста а дужина знатно већа, штампан је садржај. У ликовном решењу насловне

⁴⁰ Иако у самом часопису није означен месец изласка, могли бисмо лако закључити према Токиновом тексту *Пућеви*, бр. 2, објављеном у *Трибуну*, 12. марта 1922.

стране све више и више се наглашавала функционалност, која ствара утисак пуне напетости и динамичности.

За разлику од других авангардних ревија, као што су *Зенић*, *Dada tank* (Загреб 1922), *Dada-jazz* (Загреб 1922), или она јапанска *Маво*, које су посебну пажњу поклањале ликовним елементима насловне стране, *Пушеви* су имали крајњи минималистички дизајн, што нас подсећа на јапански часопис *Љкено и црно*, који се залагао за револуцију песничког духа. Ова нам чињеница говори о њиховом сличном ставу да радикално промене дух саме књижевности, али не и других уметничких области.

У *Пушевима* нема много ликовних прилога. У старој серији само су два: у првом броју слика Саве Шумановића (*Две жене*), у другом цртеж Јована Бијелића. Ни у новој серији нема их пуно: у првом броју као илустрације два дрвореза Сретена Стојановића, у другом као прилог цртеж П. Пикаса, у последњем троброју два цртежа женског акта Петра Добровића, цртеж Луке Александра Дерока и дрворез С. Стојановића. Аутори прилога, савремени сликари претежно постимпресионистичке и кубистичке оријентације, били су и лични пријатељи књижевника *Пушева*, а Пикасо је цртеж послао поштом лично Р. Петровићу. Ова уметничка дела су фигуративна: нема ниједно апстрактно, карактеристично за конструктивизам. Нема ни фото-колажа или других експерименталних радова. Између ликовних прилога и текстовног дела не постоји нарочита тематска повезаност, а нема ни комплементарног односа.

На крају сваке свеске старе серије налази се реклама, која је одраз тадашњег урбаног живота: штампарија, кафана, осигуравајуће друштво, цреп од азбеста и портланд-цемента, издавачка кућа, модна кућа и сл., док се у новој серији рекламира само књижара или издавачка кућа. Њихов дизајн је класичан: слогови су поређани на обичан начин, без конструктивистичких елемената које смо налазили у *Зенићу* или у *Мавоу*.

На крају свеске у старој серији има списак имена других часописа, као и у *Зенићу* и у *Мавоу*. Али у *Пушевима* списак је веома скроман: поред југословенских часописа *Мисли* и *Кријка*, има само један из иностранства: *L'Esprit Nouveau* из Париза. У новој серији овај списак је укинут. Иако су књижевници *Пушева* веома добро познавали тадашње европске књижевне тенденције, нарочито француске, нису имали посебну намеру да развију сарадњу са другим, светским књижевним центрима, за разлику од *Зенића* или *Мавоа*, који су покушали да формирају мрежу светских центара авангардне уметности.

Часопис испуњавају књижевни прилози, углавном поезија, проза и есеји, али и теоријски текстови из области филозофије, естетике, историје уметности, психологије итд. За разлику од *Зенића* и *Мавоа*, нема драмских текстова, који су били важни елементи у ревијама са експресионистичком или конструктивистичком оријентацијом. Једино последњи број најављује драме Р. Младеновића и Д. Алексића у следећем броју, који никада није изашао.

Колумна *Џоника*, која се редовно појављивала у сваком броју, без устаљеног уређивачког концепта, поред приказа књижевног дела или научног дела, садржи есеје о ликовној, позоришној и филмској уметно-

сти, мада, за разлику од колумне *Макроској* из *Зенића*, овај часопис не намерава да прати најновије догађаје у уметничком животу. *Ћоника* је била отворен простор у коме писци слободно расправљају о појавама тадашњег културног живота са свога угла. Зато су њихови текстови често били програмски.

На пример, у другом броју старе серије Бошко Токин под псеудонимом Филмус објављује текст *Уметности могућности: кинематограф* (30), који се може сматрати програмским текстом у коме аутор говори о новом духу уметности, анализирајући карактеристичне кинематографске поступке, уместо да приказује неки савремени филм. У оквиру *Ћонике*, међутим, нигде није поменута архитектура, за коју се конструктивизам занимао. Уместо тога налазимо текстове из области филозофије и психологије.

За експерименте мултимедијског укрштања уметности нису се занимали књижевници из *Пушева*, већ су настојали да коренито промене књижевне поступке. А уз то укључивали су друге научне области, посебно психологију.

Њихов програм уређивања јасно се види у тексту на полеђини корица, написаном као обавештење за читаоце: „Уређивани у најслободнијем духу, *ПУТВИ* неће заступати никакав одређени правац ни школу. Приступачни свим манифестацијама савремене уметности која се код нас после рата афирмисала, *Пушеви* ће смело водити најновијим визицима, негирајући лажну традицију [...]” Затим се у тексту истиче да „*Пушеви* се неће бавити политиком и социјалним питањима”. На крају се додаје следеће: „*Пушеви* ће увести нов начин уређивања, и место уобичајене једноликости мењаће са много више слободе састав своје садржине — тако ће један број бити по потреби антологија, роман, албум, итд. У вези с том гипкошћу садржине, *ПУТВИ* задржавају себи право мењања и формата и опреме часописа [...]”

Из овога текста такође се види шта су кључни ставови младих књижевника: негирање прошлости, истицање слободног духа, неприпадање неким одређеним правцима или школама, што је скоро све слично са јапанским авангардним ревијама као што су *Црно и црно* и *Песник светића*.

Оповргава се досадашње поимање часописа, али никада се није десило да једна свеска буде роман, антологија или албум, нити је иједан број тематски уређен. Истина, часопис нема одређене колумне осим *Ћонике*, и уређивање уз максимално поштовање сваког аутора. Када се сетимо, међутим, јапанског часописа *Маво*, који је потпуно мењао начин уређивања од броја до броја, чини нам се да промена уређивачког принципа *Пушева* и није тако радикална.

Као што нам говоре и Винаверови стихови „Ми смо у превласти” из песме *Пролази*,⁴¹ негативан однос према прошлости један је од важних елемената песничког духа у првој серији *Пушева*, што још изразиције приказује манифест *Сјоменик њушевима* Растка Петровића.⁴²

⁴¹ *Пушеви*, I, бр. 1, Београд, јануар 1922, 3.

⁴² *Исто*, 9—12.

Пародирањем и иронизацијом Р. Петровић негира грађански морал и исмејава званичне институције као што су држава и војска, употребљавајући при томе географска и лична имена која упућују на Први светски рат (Косово, Албанија, Македонија, Мишић, Путник итд.), али, с друге стране, и на тадашње политичке и друштвено стање у тек формираној Југославији. Користи се песничким поступцима карактеристичним за авангарду — мешањем стиха и прозе, графичким ефектима и каламбури-ма помоћу хомонима, као у ова два примера: „Са белим пругама / Ах пругама неким долазе возови“;⁴³ „Они жуде шуму, / Ах, у чудном шуму губе се бродови.“⁴⁴

Неки мотиви у *Сјоменику Ђушевица* имају типолошку сродност са онима у јапанском авангардном песништву. Космолошке мотиве присутне у Шинкиђијевим авангардним песмама налазимо и овде, *Сунце и Космос*,⁴⁵ *Свемир*,⁴⁶ као и мотиве из области математичких наука („закон Њутнов или Ајнштајнов“).⁴⁷ Мотиви везани за криминалитет (*Тамница*),⁴⁸ мотиви телесне љубави („љубљење” и „дојке и гола жена”),⁴⁹ мотиви машине („аероплан и аутомобил”),⁵⁰ мотиви људи изопаченог понашања („пијаница”, „скитница” и др.),⁵¹ које смо често сретали у Кјођироовој збирци *Смртна пресуда* — сви они сачињавају отуђену слику градског живота, пуног замора и наговештаја смрти. И мотив богохуљења, присутан у Кјођироовој поезији из раније фазе, примећујемо код Растка Петровића. Слика Исуса је еротизована: „Наш Христ сад у врту / Округао и црн од маховине / — Мушки му знак допире до колена.”⁵² Описујући Христа као црнца, иронизује западну хришћанску цивилизацију и културу. Према *Изјави Растка Петровића*, објављеној у следећем броју на првој страни, сазнајемо да је Српска православна црква оштро реаговала на такво приказивање Исуса, због чега се песник морао бранити, истичући да Христ има само „артистичку вредност”, јер је „само у значењу Божанства и моћи”.

Пушеви садрже и друге програмске текстове, типичне за ефемерне часописе. У првом броју старе серије налазимо *Ширим хоризонтима*⁵³ Светислава Стефановића, у коме аутор истиче важност окретања према будућности, смештајући српску модерну књижевност у историјски контекст, од ослобођења од Турака до савременог стања.

Душан Матић објавио је у првом и другом броју текст *Истина као конструkcија*,⁵⁴ у коме истиче вишедимензионалност и релативност исти-

⁴³ *Исто*, 10.

⁴⁴ *Исто*, 11.

⁴⁵ *Исто*, 11.

⁴⁶ *Исто*, 12.

⁴⁷ *Исто*, 11.

⁴⁸ *Исто*, 10.

⁴⁹ *Исто*, 11.

⁵⁰ *Исто*, 11.

⁵¹ *Исто*, 10—11.

⁵² *Исто*, 12.

⁵³ *Исто*, 4—5.

⁵⁴ *Пушеви*, I, бр. 1, 18—21; *Пушеви*, I, бр. 2, 20—24.

не због интерактивне везе између духа и стварности, сматрајући математичку истину апстрактном.

Приказ *Дневник о Чарнојевићу од Милоша Ђанског*,⁵⁵ који је Милан Дединац објавио у оквиру *Џонике*, има програмских елемената авангардне књижевности, што се види у следећем: „Нова уметност је неразумљива свима који су протрчали затворених очију и слепи кроз наше пролазне вароши.”⁵⁶ Цитирајући да је „нама циљ стварање, а не оно што је створено” (Св. Винавер), Дединац одлучно негира прошлост и традицију. Мотив анемије, који смо често налазили у јапанској авангардној поезији, налазимо у изразу *анемичне традиције*.⁵⁷

И у другом броју прве серије јасно се види негирање традиције. У Винаверовом тексту *Данше*⁵⁸ осећа се негативан однос према средњем веку, а на крају овога броја, у оквиру приказа, иронично се критикује *Српски књижевни гласник*, који има конзервативну концепцију.⁵⁹

Традиција се негира и у новој серији, пародирањем и иронизацијом. У тексту *Раскрсница*, објављеном у првом броју (стр. 5), са потписом Марсиас, у коме се вређа старија генерација речима: „Урлају крезубим устима, сви ’млади’ уредници”,⁶⁰ иронично је приказан, исмејан главни уредник *Српског књижевног гласника* Б. Поповић. Наиме, сам назив текста *Раскрсница* узет је од истоименог часописа са социјалистичком оријентацијом. Сличан приступ према другим ревијама са класичном концепцијом налазимо и у јапанским авангардним часописима: јапански песник Кен Хашизуме (Ken Hashizume) у часопису *Светском ђеснику* вређа часопис *Јапански ђесник*, назвавши га „државним гласником” („камп-ро”).⁶¹

У последњем броју нове серије објављен је есеј *Наше највише вредности*,⁶² у коме аутор Бранко Лазаревић из старије генерације сматра да су три највише вредности из наше историје народне песме, Његош и Мештровић, што очигледно није у складу са концепцијом *Пушева*. Али схватићемо намеру редакције кад будемо прочитали мали текст после Лазаревићевог есеја: исмејава се предратно коме припада Б. Лазаревић, а истиче се послератно.

У новој серији, међутим, јавља се и тежња ка надреализму, што се види при крају првог броја: објављен је чланак под насловом *Делови из Андре Брейтона*, пренети из француског часописа *Littérature* (Нове серије, бр. 4, бр. 5 и бр. 7). После овога броја књижевници *Пушева*, уместо да се баве негирањем прошлости или традиције, почињу да истражују човеков унутарњи свет или да изражавају овај свет са угла унутарњег света. Иако су то цитати од француског надреалиста Бретона, овде су забеле-

⁵⁵ *Пушеви*, I, бр. 1, 29–32.

⁵⁶ *Исто*, 31.

⁵⁷ *Исто*, 31.

⁵⁸ *Пушеви*, I, бр. 28–29.

⁵⁹ *Исто*, 30–31.

⁶⁰ *Пушеви*, II, бр. 21, Београд, октобар 1923, 5.

⁶¹ *Shidan yo daikonran shitamae* (*Нека настаје хаос у круговима ђесника!*), у часопису *Sekai shijin*, бр. 1, Токуо, август 1925, 6.

⁶² *Пушеви*, II, бр. 3–4–5, Београд, јуни-јули-август, 1924, 39–48.

жене све битне књижевне идеје које ће прихватити Душан Матић, Растко Петровић и други: поезија је схваћена као снага која произлази из живота човека, а наглашена је релативност односа између речи и смисла. Зато, могли бисмо рећи, овај колажирани текст има значај манифеста нове серије *Пушјева*.

У Матићевом есеју *Нека буде воља твоја*, објављеном у другом броју нове серије (24–26), између осталог се каже: „Ипак сам помишљао да је живот друго нешто, огромније, неподношљивије.”⁶³ У томе, свакако, долази до изражаја тесна идејна повезаност са Бретоновим књижевним програмом. Матићев други теоријски текст *Фројдовој психоанализи*, објављен у истом броју у *Јоници* (30–31), значајан за рецепцију надреализма у српској књижевности: у њему аутор сажето даје објашњење основних појмова Фројдове психоанализе као што су свест, подсвест, нагон и цензура. При томе истиче чврсту везу књижевности и Фројдове идеје: „Тако посматрана, психијатрија пре припада историји литературе.”⁶⁴

Затим следи чланак *Поезија кроз живој у лејоју*,⁶⁵ који се састоји од три кратка цитата. Овај чланак — који има игровност загонетке, скрива извор цитата — можемо сматрати програмским, јер се понављањем истичу битни ставови као у књижевном манифесту. Тежња која води ка надреализму овим постаје све јаснија: поезија је схваћена као израз стварног живота, а истиче се релативност наше реалности. Први цитат је из већ поменутог Бретоновог текста (Нова серија, бр. 1), а други је одломак из такође поменутог Матићевог *Нека буде воља твоја* (Нова серија, бр. 2), мада су назначени само бројеви одакле су их узели. За трећи цитат наводи се као да је узет из трећег броја *Пушјева*, али је узет из надреалистичког текста *Крв разума*, који ће бити објављен тек у четвртом броју часописа *Сведочанства*, 21. децембра 1924, иако је најављен већ у првом броју Нове серије *Пушјева*, октобра 1923.⁶⁶ Ова чињеница потврђује да је *Крв разума* већ написан 1923, за време изласка другог броја *Пушјева*, што је веома рано за надреалистичку тенденцију у српској књижевности: чак и пре него што је објављен Бретонов надреалистички манифест (октобра 1924).

Надреалистички елементи примећују се и у програмским текстовима. Најпре Матићев већ поменути текст *Бишка око зида*,⁶⁷ објављен у последњем броју. У њему се Матић бави односом сна и јаве. А у прозном тексту Растка Петровића *Речи и сила развића*,⁶⁸ поред мотива сна и мотива љубавног нагона, јавља се и мотив афазисе, који симболише релативност значења речи, што је један од кључних ставова његове поетике.⁶⁹

⁶³ *Пушјеви*, II, бр. 2, Београд, новембар 1923, 26.

⁶⁴ *Исто*, 31.

⁶⁵ *Исто*, 31–32.

⁶⁶ *Пушјеви*, II, бр. 1, 16.

⁶⁷ *Пушјеви*, II, бр. 3–4–5, 93–101.

⁶⁸ *Исто*, 49–64.

⁶⁹ Уп. Растко Петровић, *Живојераија афазисе*, Мисао, год. V, свеска 82 (књ. XII, бр. 2), 16. мај 1923.

Последњи текст *За Пушewe*⁷⁰ и даље задржава негирање традиције и прошлости као програм, и при том још једном потврђује нову надреалистичку оријентацију, што ће наследити часопис *Сведочанства*. Текст се завршава понављањем речи *љубав*, која је једна од опсесивних тема. Ту се налази и реченица у којој се истиче *йодсвесџ*, кључна реч надреализма: „Мисли су на дну наше несвести,⁷¹ крв храни их и све се вредности живота везују, у песништву, неочекиваним везама”.⁷²

И књижевни прилози одражавају лагано померање песничког духа *Пушева*. Што се поезије тиче, није толико наглашено мешање стиха и прозе што је било карактеристично за *Зенић*. Скоро све песме су у слободном стиху, али су често строфичне. Далеко је мање песама у којима се песник користи графичким ефектима. Авангардност се примећује на дубинском језичком плану, нарочито у метафоричном поређењу.

У песми Милана Дединца *Варшоломејска ноћ*⁷³ укршта се стварни простор из урбане средине, пун мириса бензина, и имагинарни простор. У њима се појављује лик лопова који краде небо. Мотиве из градског живота, испуњеног напетостима, налазили смо у Кјођироовој збирци *Смрћна пресуда*. А у Дединчевој се песми, осим тога, појављују црнкиња и Еским: аутор их истиче као супротност, као знак негације европске цивилизације, што је учинио и Растко Петровић у манифесту *Пушеви*. Други песник — Ранко Младеновић у *Ноћној ѝаници*⁷⁴ укључује космички простор, што је карактеристично за авангарду. С треће стране, *Високи јаблан*⁷⁵ Тина Ујевића строфична је песма, везани стих, али са експресионистичком тежњом. Најзад, поема *Стражилово*⁷⁶ Милоша Црњанског наговештава нову тенденцију песничкога духа у *Пушевима*. Користећи се поступком изолације, он је добио реченицу чији су делови лабавије логички повезани, али је зато мелодија напетија. Песник у целој поеми опонира смрт и живот, постојање и непостојање, завичај и туђину. Он је у складу са својом теоријом, коју је назвао суматраизмом, почео да трага за невидљивим светом, који се крије иза видљивог света.

Поезија, која је пре тога била заокупљена отуђењем градског човека, у новој серији часописа окреће се унутрашњем човековом свету: осећања постају битна књижевна тема. Први број нове серије на самом почетку објављује одломак песме Милана Дединца *Зорило и Лоринија*, чије су теме туга и самоћа. Број се завршава Ристићевом песмом *За девојачки благослов*,⁷⁷ која се може уврстити међу прве аутоматске текстове. Зато је у њој веома лабава логичка веза међу стиховима. У новој серији, као што се то види у песмама Александра Вуча *Узорци*⁷⁸ и *Сад сироти*,⁷⁹ људ-

⁷⁰ *Пушеви*, II, бр. 3—4—5, 122—127.

⁷¹ Ову реч аутор употребљава погрешно, у значењу 'подсвест', односно 'несвесно'.

⁷² *Пушеви*, II, бр. 3—4—5, 126.

⁷³ *Пушеви*, I, бр. 1, 7—8.

⁷⁴ *Истио*, стр. 22—23.

⁷⁵ *Пушеви*, I, бр. 2, 19.

⁷⁶ *Истио*, 3—9.

⁷⁷ *Пушеви*, II, бр. 1, 16.

⁷⁸ *Пушеви*, II, бр. 2, 22—23.

⁷⁹ *Истио*, 23.

ска осећања се изражавају описом предела у природи, слично и Кјођи-роовој поезији у поставангардној фази, на пример у песми *Долина*.

Нарочито је важна песма у новој серији *Вук*⁸⁰ Растка Петровића. Овде песник у снажном доживљају повезује космичке представе из словенске митологије са фројдовским мотивима: сунце као симбол оца, земља као симбол матере, вук као симбол њиховог сина.

У последњем броју прештампан је одломак из манифеста Милоша Црњанског *Ошњене Сумајре*⁸¹, из верзије објављене у *Српском књижевном гласнику*.⁸¹ У одломку који је насловљен *Још године 1920*.⁸² аутор истиче следеће: „Давно је Бергсон оделио психолошко време од физичког. Зато је наша метрика спиритуална, магловита и лична, као мелодија. [...] Стих је наша занесена играчица, он своју екстазу претвара у горе покрете. У лирици то нешто значи. Ослободили смо језик од баналних окова и слушамо га како нам, слободан, он сам открива своје тајне.”⁸³ Овај текст, који садржи експресионистичке елементе, поново је актуелан у процесу померања поезије ка надреализму: ка духовном и метафизичком свету.

Међу прилозима једино у Ристићевој песми *Лабуд или земљотрес у Јајану*⁸⁴ налазимо јапански мотив. Као што смо већ видели у *Зенићу*, и ова песма написана је поводом великог земљотреса Канто који је погодио главни град Јапана 1. септембра 1923. Описујући земљотрес као „катаклизму са осмехом човека”, Ристић гради апстрактни мисаони простор, који се ствара после катастрофе, што потпуно уништава прошлост.

И прозни текстови су се мењали од старе до нове серије. У старој серији истиче се мешање стиха и прозе, што је карактеристично за авангардну прозу. У првом броју *Сайуџник* Станислава Кракова,⁸⁵ у другом *Идеја доктора Ђелкџира*⁸⁶ Јосипа Кулунџића и *Прашњање*⁸⁷ Марка Ристића. Као што смо видели у Шинкићиевом дадаистичком роману *Дада*, у тим прозама се налази пуно дијалога, што их приближава драмском тексту. Типолошку сличност налазимо у јапанским мавоистичким прозама као што су *Изазов*⁸⁸ и *Сјаница и мртјав миш*,⁸⁹ које садрже многе елементе драмског текста.

У *Сайуџнику* С. Кракова описују се путници који путују нестварним просторима и гради се нихилистичка слика распадања тела, док се у Кулунџићевој причи *Идеја доктора Ђелкџира* истиче став да је напредак науке донео несрећу човечанству. Обе приче тематски спадају у научну фантастику, што нас подсећа на јапанску причу *Бриљјант* (*Buririanto*)

⁸⁰ *Истио*, 27–29.

⁸¹ СКГ, Н. С, 1920, 265–270. Уп. *Дела Милоша Црњанског*, том I, Београд 1993, 288–293 и 629–633.

⁸² *Пушеви*, II, бр. 3–4–5, 110–112.

⁸³ *Истио*, 111.

⁸⁴ *Пушеви*, II, бр. 2, 32.

⁸⁵ *Пушеви*, I, бр. 1, 24–28.

⁸⁶ *Пушеви*, I, бр. 2, 10–13.

⁸⁷ *Истио*, 15–18.

⁸⁸ Michiano Takamizawa, „Chosen”, Маво, бр. 2, на полеђини корица.

⁸⁹ Tastuo Okada, „Teishaba to shinda nezumi”, Маво, бр. 6, 14–16.

из часописа *Маво*,⁹⁰ мада њој недостају повезани сижејни ток и јасна мисаоност. Ристићева проза *Працићање* пародијски је текст који се бави животом савременика књижевника, што је сродно тексту без наслова Мићинаоа Такамија (Michinao Takami) из *Мава*.⁹¹

У Краковљевој прози примењује се низ књижевних поступака карактеристичних за авангарду: разграђивање синтаксе, односно служење елиптичним реченицама, без предикације, а запажа се јака интуитивност и асоцијативност. Карактеристично је и то што се употребљава зеугма, када се исти предикат односи на два субјекта, једном у правом и други пут у пренесеном значењу: „По булеварима је певало дрвеће и нека група пијаних инвалида.”⁹² У тексту се налазе и смелији облици персонификације („Са сивих зидова кућа сливала се туга”),⁹³ као и метонимије („аутобуси вуку живот”).⁹⁴ Наилазимо и на мотив часовника, који је испуњен слутњом смрти, што су радо чинили и јапански авангардни песници. Док Кјођиро своју песму *Поноћ*⁹⁵ завршава стихом: „Поноћни часовник игра”, на крају Краковљево прозе налазимо следећу слику: „Сказалка је увек уморно висила као мач побеђеног. Ипак, изгледа да је неко умро.”⁹⁶ Као што смо то често сусретали у *Зенићу* и у *Маву*, ликови су без властитих имена, понекад само са редним бројем, што одражава отуђеност човека. Има и мотива кости и лешева, који смо налазили и код Шинкиђија и Ђује.

У новој серији Марко Ристић у прози *Беззрешно зачеће*,⁹⁷ померајући тачку гледишта, смењује реални и имагинарни простор, што је типично за време авангарде. А два текста *Речи и сила развића*.⁹⁸ Растка Петровића и *Пред Сијеном*⁹⁹ Милоша Црњанског најбоље показују суштинску промену поетике овог часописа.

Петровићева проза *Речи сила развића!* написана је као програмски текст за већ поменути песму *Вук*, с којим има веома тесну тематску повезаност. Ова прича, о којој се породични однос (отац, мајка и син) паралелно помера са кретањем небеских тела (Сунце, Земља и васиона), преплиће елементе из словенске митологије и фројдизма, да би се пронашао одговор на исконска питања: шта је човеков грех, нагон љубави, рађања живота и др. Разбијањем синтаксе постиже се убрзани ритам, који одражава напето осећање: у реченицама се често само ређају именице, без предикације.¹⁰⁰

Нема више ни пародирања или иронизације, нити се исмејава стварни свет, чега је било у његовом манифесту у старој серији часописа.

⁹⁰ Kenkichi Hashimoto, *Маво*, бр. 7, 25.

⁹¹ *Маво*, бр. 6, 24—25.

⁹² *Пушеви*, I, бр. 1, 26.

⁹³ *Истио*, 28.

⁹⁴ *Истио*, 27.

⁹⁵ Kyōjirō Nagiwarā, *Shin'ya*, Shikei senkoku, 42.

⁹⁶ *Пушеви*, I, бр. 1, 28.

⁹⁷ *Пушеви*, I, бр. 1, 8—10.

⁹⁸ *Пушеви*, II, бр. 3—4—5, 49—64.

⁹⁹ *Истио*, 70—82.

¹⁰⁰ *Истио*, 57.

Простор и ликови нису описани конкретним сликама, што је, изгледа, остављено читаочевој уобразиљи. Уместо мотива из градског живота сада мотиви из природе обликују слику човекове судбине, а кретање небеског тела постаје паралелна слика са рађањем и умирањем људског бића. Мења се сложена тачка гледишта: од сина на оца и обрнуто.

Анимистички елементи, укрштање човека и животиње, подсећа нас на тему реинкарнације, којом се радо бавио Шинкићи Такахаши у постадаистичкој фази. Откривајући полисемичност наше истине и слојевитост нашег стварног живота, Растко Петровић је реконструисао унутарњу стварност људског постојања. Шинкићијев роман *Дада* такође садржи фројдовске елементе, а ликови су сви из породичног окружења. И Шинкићи се користи померањем тачке гледишта, уводећи „четврто лице једине”. Међутим, Шинкићијев роман има више аутобиографских елемената из свога сопственог искуства лудила, уместо космолошких и митолошких мотива које смо приметили у Петровићевој прози: простор и време у Шинкићијевом роману имају далеко виши степен конкретности, стога нема толико метафизичких или имагинарних елемената који постоје само у *Речи и сили развића!*

У другој серији Милош Црњански објављује путопис *Пред Сиеном*, прва верзија првог дела текста *Сиена*, који ће бити друго поглавље *Убави у Тоскани* (Београд 1930). И у овом тексту изразита је тежња ка метафизичком. Сижејни ток прати готово хронолошки ауторово путовање, а у њему се гради трансцендентална слика, која у ствари не припада свету по коме се аутор физички креће. Користи се опонирањем, контрастом и супротношћу: католичанство и православље; хришћанство и ислам; религија и комунизам; сиромаштво и богатство; човек и жена; млади и стари; рурално и урбано; свето и световно; туђина и завичај. Мирис бензина и мирис кише заједно се јављају да би се опонирало вештачко и природно. Магаре што риче контрастира се са сликом аутомобила који вози са станице.¹⁰¹ Са стварним простором и садашњим временом преплиће се пејзаж из далеких крајева, призор из прошлог времена као ауторово лично или историјско (у историји забележено) сећање које се јавља у његовим мислима. Описом природе ствара се духовни пејзаж, као што је на пример: „По земљи донесеној из Галилеје анемоне и руже, као локве крви.”¹⁰²

Неретко се јављају метафоричко поређење диспаратних слика и персонификације као поступци очуђења: „Сиена плови у сусрет месецу [...]”,¹⁰³ „Чинила се као уво, које слуша ова небеса, над нама, што се спуштају у маслине. [...] Пре шесто столећа изгледала је као шкољка, у којој је хладно таласање.”¹⁰⁴ И у овом тексту Црњански поступком изолације развија синтаксу, што на читаоце оставља снажан утисак. Сензацијом, посебно активирањем чула мириса и вида (нарочито се употребљавају боје), опис добија на чулној конкретности, да би се што више

¹⁰¹ *Пушеви*, II, бр. 3–4–5, 81.

¹⁰² *Истио*, 70.

¹⁰³ *Истио*, 81.

¹⁰⁴ *Истио*, 82.

приближио оној сложеној слојевитости света: „Има их бледих и сребрних, зелених и помодрелих, голубијски плавих и румених као вино.”¹⁰⁵

У јапанским малим ревијама, међутим, таквих путописа скоро нигде нема, који се баве доживљајима у туђини. Међу авангардним песницима има неколико оних који су боравили у Европи, као на пример Мурајама, али њихово искуство у иностранству није забележено у облику путописа у часописима. Један од ретких путописа за време авангарде јесте Шинкиђијев аутобиографски роман *Дада*. Док се у јапанском роману тачка гледишта везује за песнички субјекат *ја*, који и сâм учествује у сижеу о неприкладном и изопаченом понашању у друштву, у прози *Пред Сиеном* песнички субјекат *ја* не учествује у сижејном току, као посматрач који не припада простору што се описује: са дистанцом бележи појаве као странац, док су Синкиђијеви поступци емпиријски, Црњанског су, могли бисмо рећи, аналитички, мада су неки поступци заједнички: активирање чула, метафорично поређење удаљених слика и др. Док Црњански приближава свој прозни текст поезији поступком изолације, Шинкиђи то постиже мешањем стихова и прозе.

Црњански на путу по Италији има за циљ да открије онај други, невидљив свет, као што пише: „Живот је благост и оно, што се иза њега крије, невидљиво, а вечно [...]”¹⁰⁶ Трагао је за оним духовним светом, изнад видљивог.

И преводи у *Пушевима* јасно показују смењивање њихове књижевне тенденције. У старој серији, иако су скоро сви сарадници одлични познаваоци страних језика, врло је мало преведених текстова. У првом броју једва налазимо само цитате од Б. Ресела у Матићевом тексту *Истина као конструкција*, док у другом броју у *Џоници* налазимо приказ књиге Емила Мајерсона и вест о смрти француског филозофа Емила Бутруа, коју је написао Д. Матић.

У новој серији, међутим, преводна књижевност одиграва битну улогу. У првом броју, поред оних већ поменутих цитата од А. Бретона, налазимо Малармеову песму *Извина*,¹⁰⁷ поводом двадесетогодишњице песникове смрти, уз текст у коме се види нови уређивачки принцип: „ПУТЕВИ доносиће од сада важнија краћа дела светске књижевности.”¹⁰⁸

Најавили су преводе *Странице из Лакфрдијевог дневника* Андреа Жида, песме Макса Жакоба, као и фрагменте или краће ствари од Аполинера, Сандрара, Џемса Џојса, Аугуста Штрама, Швитерса, Елијара, Мајаковског итд., дакле претежно француских авангардних писаца, који ће имати кључну улогу у надреалистичком покрету, мада се, осим Жидовог текста, неће појавити најављени преводи. На крају првог броја објављен је цитат програмског текста од представника француског надреализма Жоржа Римбон Десења.¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Исто*, 73.

¹⁰⁶ *Исто*, 73.

¹⁰⁷ *Пушеви*, II, бр. 1, 13.

¹⁰⁸ *Исто*, 13.

¹⁰⁹ *Пушеви*, I, бр. 1, 16.

Други број нове серије, који излази новембра 1923, на самом почетку доноси најављени одломак из Жидовог тада још необјављеног романа *Les Faux Monnayeurs*, под насловом *Сџраница из Лафкадијевог дневника*. Одломак је пренет из француског часописа *Littérature* (бр. 11). Када се сетимо да је Жидов роман *Les Faux Monnayeurs*, који већ наговештава егзистенцијалистичку тенденцију, у целини завршен тек 1925, може се рећи да се превод на српски веома брзо појавио.

Троброј који је изашао лета 1924. објављује из савремене америчке књижевности песме Амија Ловела (Amy Lowell) и Алфреда Крејмборга (Alfred Kreymborg) у преводу Исидоре Секулић, и песме Персија Б. Шелија (Percy Bysshe Shelley, 1792—1822) у преводу Анице Савић. Има и песама француских аутора: као „преци” надреализма изабрани су А. Рембо и С. Маларме у преводу Растка Петровића, а међу савременицима Пјер Реверди и Луј Арагон, чије је песме превео Марко Ристић „из најновијег броја часописа *L'oeuf dur*. Уз кратко објашњење о Ревердију, преведени су одломци његових програмских текстова, који нам делују као нека врста манифеста; у којима, на пример, налазимо следеће ставове, карактеристичне за надреализам: „Свака песма је једна страна целе слике, фотографија једног од њених многобројних изгледа.” „Стварност песме је зависна од тежње песникове душе ка стварном.”¹¹⁰

Овај број најављује енглеског метафизичара Џона Дана, који је утицао на имажисте, Спенсеровог Епитамиона, Браунинга, Џемса Џојса, Исидора Дикаса Конт де Лотреамона, као и закључак Бергсонов о Ајнштајну, мада престанком ове ревије овај план није остварен.

Као што се види, преводи су углавном са француског, затим с енглеског; други језици нису заступљени. Скоро су сва дела са француског везана за надреализам, а има само неколико која се тичу имајизма. Док је за зенитисте преводна књижевност значила размену са светским центрима авангардне уметности, књижевници *Пушева* бирали су дела према свом књижевном програму. За избор и превођење имали су важну улогу Матић, Ристић и Петровић, што ће наследити и ревија *Сведочанства*.

У *Пушевима* нема скоро нигде чланака који садрже мотиве везане за Јапан или за Исток, осим већ поменуте Ристићеве песме. Као опозиција према западној цивилизацији јавља се афричка култура, као што смо то видели у манифесту Растка Петровића. Мада у последњем броју, у тексту Црњанског *Бивше кулисе*, аутор примећује у руској музици „азијски топле” певаче и играче,¹¹¹ што може сведочити да је Црњански осетио неку блискост према Азији преко Русије.

Међутим, најважнији чланак у коме се помиње азијска култура јесте *Развој уметности у новој светлости*¹¹² др Влад. Р. Петковића, у коме се представља рад бечког историчара уметности Јозефа Стжиговског, који негира евроцентризам, указујући на чињеницу да је центар уметничког покрета био некада Месопотамија, која је на Истоку допринела и образовању јапанске уметности. Између осталог, аутор чланка истиче следе-

¹¹⁰ *Пушеви*, II, бр. 3—4—5, 121.

¹¹¹ *Пушеви*, II, бр. 3—4—5, 115.

¹¹² *Исто*, 35—38.

ће: „Европа, у општем развоју уметности нити се може замислити без везе са Азијом (Евразија) и Африком (Еврафрика), нити сама по себи представља једну целину.”¹¹³

Стжиговски наглашава померљивост средишта културе и цивилизације: у том контексту у Европи се рађало интересовање за ваневропске културе, што конкретно значи културе Азије и Африке. Овај кратак текст добро приказује духовну климу *Пушјева*, која се рађала под утицајем Ајнштајнове теорије релативитета, Фројдове психоанализе и Бергсонове идеје о времену, а све оне истичу релативност нашег стварног живота.

Часопис *Пушјеви*, који је у првој фази наглашавао негирање традиције и званичног ауторитета, пародирањем и иронизирањем, што је типично за авангарду, у другој фази своје интересовање преусмерава од спољног ка унутарњем свету. Његово померање ка метафизичком, може се рећи, одраз је процеса сазревања саме српске авангардне књижевности.

При крају последњег броја Марко Ристић пише следеће: „ПУТЕВИ морају код нас да представљају минијатуру, али истовремено и збир, синтезу, оних дела савременог света у којима лежи ма каква могућност плодности...”¹¹⁴ Млади песници *Пушјева* наставиће да проналазе путеве књижевне уметности који је воде у стварни живот у часопису *Сведочанства*, који ће они сами покренути.

Када се пореди часопис *Пушјеви* са јапанским авангардним часописима, примећује се неколико заједничких или додирних тачака, као што је негирање прошлости или књижевне традиције, и критички однос према властима и самом друштву.

Али има и битних разлика. Прво, књижевници *Пушјева* су наш свет посматрали у историјском и геополитичком контексту. Видели смо у манифесту *Сјоменик њушевима* Растка Петровића да је истакнуто неколико географских и личних имена, а Станислав Стефановић у свом есеју *Ширим хоризонтима*¹¹⁵ авангардни покрет смешта у широк историјски контекст, који започиње ослобађањем српског народа. Међутим, ниједан манифест међу објављенима у јапанским малим ревијама као што су *Песник светиа*, *Љвено и црно*, *Маво* и др. не садржи такве геополитичке или историјске елементе. Не видимо ни тежњу ка неомитологизму, који у авангардну поезију уноси оно исконско, што смо видели код Р. Петровића. На тај начин, чини се, јапанска авангарда потпуно губи интерактивну везу са временом у коме се она рађа, прекинута је веза са духовном прошлошћу.

Друга разлика налази се на жанровском плану. Иако у *Пушевима* највише има прилога из поезије, има и прозних текстова: између поезије и прозе постоји чврста веза по мотивима, темама и књижевним поступцима, као што смо видели код М. Црњанског и Р. Петровића. Међутим, у јапанским авангардним часописима веома су ретки прозни текстови. На пример, у ревијама *Љвено и црно* и *Песник светиа* књижевни прилози

¹¹³ *Истио*, 36.

¹¹⁴ *Истио*, 127.

¹¹⁵ *Пушјеви*, I, бр. 1, 4—6.

су само песме, без иједне прозе. У *Маву* има неколико проза, али све су веома фрагментарне и нису имале значајну улогу у јапанској књижевној историји. И Кјођиро и Ђуја скоро искључиво су се бавили поезијом: нису нам оставили значајна прозна дела. Једино је Шинкићи написао роман *Дада*, али његови прозни текстови нису се појављивали у ефемерним часописима. Српска авангардна поезија, могли бисмо рећи, развијала се имајући чврсту везу са развојним процесом прозе, док у развоју јапанске авангардне књижевности не видимо ту узајамност између прозе и поезије.

Као што смо раније истакли, у Јапану авангардни покрет престаје да делује кад је наступила идеологизација или политизација уметности: *Маво* се распао Мурајаминим преласком на ангажовану уметност леве оријентације, због чега настаје рез између авангардне поезије прве половине 1920-их и надреалистичке поезије која се јавља у другој половини 1920-их. Међутим, у српској књижевној историји авангардна поезија прелази на поезију са надреалистичком тенденцијом у идејном континуитету, захваљујући књижевницима из *Пушјева*, као што су Растко Петровић, Душан Матић и Марко Ристић, који ће бити кључни покретачи касније ревије *Сведочансџва*, са још јаснијом надреалистичком тежњом.

Постојање књижевника са суровим искуством рата, али и са широким видиком и високим образовањем тадашње Европе, као што су Д. Матић, Р. Петровић, М. Дединац и др., који су доживели Први светски рат у своме дечаштву, затим се школовали у Француској у избеглиштву, омогућило је да се у српској књижевности врло брзо створи нови књижевни израз, у првој половини двадесетих година.

6. *Сведочансџва*

Часопис *Сведочансџва* једно је од најзанимљивих авангардних гласила у српској књижевности. Излазио је од 21. новембра 1924. године до 1. марта 1925. у Београду. Покренула га је група млађих сарадника часописа *Пушјеви* (1922—1924), који је тада престао да излази. То су, пре свега, Милан Дединац, Марко Ристић, Растко Петровић, Душан Матић и Александар Вучо. Уређивали су га колективно, без појединачног истицања, у духу Растка Петровића о аперсоналности модерне књижевности, мада су највећи допринос имали сам Растко Петровић и Марко Ристић.

Пошто су *Сведочансџва* покренута када је у српској књижевности скоро окончана прва фаза усвајања и прокламовања авангардних програма, у њима више не налазимо дух протеста или тежњу ка демолирању, већ примећујемо дубље трагање за духовним вредностима.

Формат часописа је мали: 23 пута 17 сантиметара. На насловној страни свакога броја паралелно је повучено 12 дијагоналних, дебелих линија, као да су ручно нацртане у одређеним размацима. Једино се мењају боја папира и боја линија, од броја до броја према основној теми. Као што нам то наговештава већ и само ликовно решење, које је врло

једноставно али и динамично, сваки број је тематски уређиван, а све бројеве спаја јединствена концепција часописа.

Овај часопис није, као неки други, објавио свој манифест, али се на унутрашњој страни предње корице првог броја налази кратак текст, из кога се јасно види основна оријентација овога часописа.

„Неколико људи сматрајући се сведоцима великих савремених духовних и социјалних, емоционалних појава, решило је да се објави ограничен низ бројева једног часописа, који би излазили у размацима од по десет дана, и који би, сваки засебно, били посвећени по једној од горњих појава.

При склапању једнога броја, учесницима је драго што је узајамна слобода у мишљењу и изражају апсолутна. Два мишљења која се на истом интелектуалним пољу побијају, вредеће као сведочанства од нарочите важности, и тиме ће само пластичније истицати уметнички додатак, који ће сваки број такође садржавати. Овај први број схваћен је као сведочанство заједничких симпатија према песничком одрицању, и као такав посвећен је песнику Ујевићу.”¹¹⁶

Ова белешка, која је написана информативно-дескриптивним стилем, разликује се од манифеста, препуних прејаких израза и екстремних тврдњи, које смо имали прилике да прочитамо у *Зенићу*. Такав текст тешко бисмо нашли и међу сродним јапанским часописима.

Као што нам је већ наговестио овај текст, часопису је већ у почетку одређена судбина да се угаси чим се исцрпу теме везане за „горе наведене појаве”.

Основне теме биле су следеће: 1) *Ујевић — њесничко одрицање*; 2) *словенски број — словенсџво*; 3) *њесничко сџваралашџво*; 4) *џрисносџ и џо-жрџвованосџ осећања*; 5) *божџџни број*; 6) *зайиси из џо-мраченоџ дома (џџварање лудила) — сџваралашџво умоболних*; 7) *џакао — сџваралашџво и докуменџџи слеџих, џлувонемџих, умоболних, зайвореника; џросџака, јавних жена и самоубица*; 8) *рај*.

Часопис настоји да открије онај још увек недовољно расветљен унутрашњи човеков свет — подсвест, несвест, сан, нагон, љубав, мржњу, страхове, осећања, односно све што је ирационално. Детињство је схваћено као развојно доба у коме још разум не потискује богатство човекове подсвести. Лаж, лудило, илузија и пророштво позитивно се прихватају као извор стваралачке моћи, када се прекорачује граница истине и привиђења, сна и јаве, што смо често имали прилику да видимо и у Шинкићџевој поезији.

У часопису се расветљава унутарњи свет не само јединке већ и друштва. У народном стваралаштву налазе се подсвест колектива (колективно несвесно), а изопачене појаве као што су душевни болесници, криминалци, просџаци, јавне жене или самоубице сматрају се изразом подсвести друштва (друштвено несвесно).

¹¹⁶ *Сведочансџва*, бр. 1, Београд, 21. новембар 1924, унутрашња страна предње корице.

Песници се интересују за абнормалне појаве не само на социолошком плану већ и на физиолошком, што нас подсећа на Кјођироову поезију. Док се у Кјођироовој поезији као физиолошка абнормалност често јављају хромост, крварење, лимена протеза уместо ноге, откинута глава и др., везане за раскомадано тело, болест или смрт, у поезији *Сведочансџава* употребљавају се најчешће мотиви везани за слепе и глувонеме — физичка ометеност се посматра као нова могућност стварања. Одрекавши се миметичког поступка, почели су да истражују она поља која се не могу објашњавати разумом да би достигли реалност вишег степена.

Сведочансџава садрже поезију, прозу и есеје. У њима нема драмских текстова који су обилато заступљени у другим авангардним часописима као, на пример, у *Зениџу* и *Маву*. У *Сведочансџавима* не налазимо експеримент мешања различитих уметничких медијума: позоришта, ликовне уметности, музике, филма и др. Али је зато наглашено трагање за новим формама и поступцима у оквиру књижевних жанрова, нарочито поезије и прозе.

Објављене песме имају углавном битне карактеристике авангардних покрета. Мада нема више експеримената који се користе у графичким ефектима, метафорични изрази су све сложенији, као што се види у стиховима Р. Петровића или А. Вуча. Осим неколико Петровићевих песама у облику сонета, песме су углавном написане у слободном стиху и најчешће без римовања. Изузев Ујевићеве песме *Задржане силе бића*, објављене у првом броју, многе песме не укључују реални простор или конкретно време. На пример, Петровићева песма *Сунчане лествице*,¹¹⁷ објављена у другом броју, са митолошком подлогом, која укључује исконске и космолошке мотиве из природе као што су Сунце, небо, трава и др. и снажне телесне покрете песничког „ја” као израз дубоког осећања, тежи ка мистичном и метафизичком свету.

Објављиване су и народне песме. Летонска, пољска песма и песма из Боке налазе се у другом броју, док пети број објављује српску божићну песму као разбрајалицу.

Од шестог до осмог броја заступљене су и аматерске песме, чији су аутори умоболни, слепи, глувонеме, затвореници, самоубице, војници или деца. Две песме — *Молиџве* и *Три маџере*, објављене у петом броју, радови ученика Миливоја Степановића, написао је у ствари Растко Петровић, опонашајући дечји писани стил, што доказује да је он на дечје изражавање гледао као на ефектан књижевни поступак.

Теме и стилови писања још су разноликији у прозним текстовима. И овде се примећују одлике авангарде: без јасног жанровског оквира, у њима се често мешају различите функције језика. А проза *Пример*, објављена у трећем броју, значајна је као један од првих експеримената аутоматског писања, карактеристичног за надреализам.

У прози се још више примећују ванкњижевни елементи. Осим књижевних текстова, налазимо разнолике некњижевне жанрове: аутентична писма, дневник, запис, забелешке снова, новински чланци који су доку-

¹¹⁷ Песма је из поеме *Вук*.

ментарног карактера. У четвртном броју, у блоку „шест писама”, објављена су писмо српских војвода Проти Матеји, писмо кнегиње Љубице књазу Милошу, писмо сељанке из Бачке, затим писма књижевника Едгара Поа, Артура Рембоа и Жака Вашеа. Касније, у петом броју, објављена су још два писма малих Обреновића, заједно са писмом под насловом *Божих у прогонству* Ф. Достојевског. У шестом броју налазе се састави умоболних и исповест јавне жене. У седмом броју објављени су састави и дневници глувонемих ученика, сећања и песме слепих, писмо погинулог пилота, дневник осуђеника, писмо самоубице, прештампан чланак о самоубиству двоје заљубљених из *Полишке*, запис како проси просјак, као и чланак о целату који нуди своје услуге у Пољској, пренет из листа *Работник*. У осмом броју објављена су још два писма: једно налик на узбудљиву исповест које је написао извесни Поповић из Њујорка својој бившој жени и друго, љубавно, које упућује извесни Н. Н. Поред тога, у петом броју објављена су тумачења снова из дела *Широ кришка* (Сановник) Артемидора из Ефеса, уз илустрације.

Горенаведени прилози, које нису написали књижевници, јасно нам показују тежњу ка ванкњижевном, што је одраз чврстог става редакције часописа да се књижевност што је могуће више приближи нашем голом животу.

Ванкњижевни текстови објављени су скоро без икакве интервенције редакције, са свим језичким грешкама. На пример, у седмом броју састави глувонеме деце садрже низ граматичких неправилности, што нас подсећа на разграђивање језика које су смело спроводили дадаисти и други авангардни песници.

Интересовање Растка Петровића за такве језичке неправилности као извор стваралачке снаге јасно се види у његовом програмском тексту *Увод* у седмом броју, у коме су објављени прилози глувонемих, слепих, умоболних и др.: „Увек та њихова непојмљива приврженост за живот, љубав и страховито сазнање [...]. Тај неизразиви величанствени Пакао између нас на земљи. Та огромна чежња за стваралаштвом.”¹¹⁸ Растко Петровић је већ у своме есеју *Живоћераија афазиије*¹¹⁹ истакао да „од сталне употребе једне речи, од њеног сталног сличног положаја у реченици, од асоцијација са сличним стално речима и облицима, од употребе благања њеног за најразличитије појмове, реч најзад почиње да губи своје директно и основно значење”,¹²⁰ и сматрао је да би се могао „поставити читав систем којим се једна реч може излечити, освежити, препородити”.¹²¹ У речима сензацију слаби логичност и конвенционалност. Зато се из дечје перспективе може доспети до свежије сензације стварности, која је прецизнија и тачнија. Растко Петровић у том тексту тврди следеће: „Иза речи постоји значење које је шире од ње, иза значења је утисак који је још шири, иза утиска се шири пажња, из пажње подсве-

¹¹⁸ *Сведочанства*, бр. 7, Београд, 11. фебруар 1925, 1.

¹¹⁹ *Мисао*, свеска 82, Београд, 16. мај 1923. У књизи Растко Петровић, *Избор*, том I, Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад 1958, 360—370.

¹²⁰ *Исто*, 361.

¹²¹ *Исто*, 362.

сни живот, сећање на трбушни живот, несвест, вечност, утроба из које излазе вечности, нужде да се нађе још нешто шире од најширег!”¹²² Идеја да је свет иза речи шири од саме речи упућује од концептуалног ка неконцептуалном свету, у коме се налази пунија истина о животу.

Мада у јапанским авангардним часописима тешко да бисмо могли наћи програмски текст у коме се теоријски расветљава говор људи са физиолошким или менталним оштећењима или говор детета, ипак „лудило” и „детењство” били су битни елементи поезије Н. Ђује или С. Такахашаја.

У прозним текстовима аутобиографски елементи једна су од значајних одлика. Тиме се желела постићи реалност или аутентичност вишег степена. Има и стилских одлика које су карактеристичне за стиховни текст. Честе су именске реченице, реченице без предикације. У неким текстовима писци се користе римовањем, као што се види у тексту *Крв разума* Марка Ристића, у коме се реченични чланови (објекти) римују: „Реч је о естетици, о етици, о тици.”¹²³ И аутобиографски елементи и мешање прозног и стиховног, очигледно, заједничка је особина коју налазимо и у јапанском дадаистичком роману *Дада* Шинкиђија Такахашаја.

Есеј је веома битан жанр *Сведочанства*. На самом почетку скоро свакога броја налази се програмски текст, а у шестом и седмом броју есеји су под насловом *Увод* да се читаоцима теоријски открије намера уредништва, али често на поетски начин. Ови текстови нас подсећају на сродне есеје Томојошија Мурајама или Кјођира Хагиваре из часописа *Маво*, у којима се мешају теоријски и поетски елементи. Таква тежња присутна је такође у многобројним есејима јапанског дадаисте Ђуна Цуђија.

Преводи су присутни у сваком броју *Сведочанства*. Из француске књижевности заступљени су Паскал, Рембо, Жермен Нуво, Жак Ваше, док су из руске књижевности објављени одломци Достојевског, Толстоја, Гогоља, Горког, Блока и др. Са енглеског су преведени Е. А. По и В. Блејк. Међу њима су скоро сви кључни писци које су француски надреалисти назвали својим претечама (Рембо, Нуво, Ваше, Достојевски, По и Блејк). У словенском броју налазе се народне песме, преведене са пољског и литванског. Мада се у избору примећује утицај тадашњег француског надреализма, преводи су тесно повезани и са основном темом свакога броја. На пример, француски песник Жермен Нуво, чију је песму *Руке* превео Растко Петровић, представљен је у оквиру теме *Ујевић* у првом броју, који се бави песничким одрицањем. Нувоа и Ујевића спаја боекски живот, који се одражава у стваралаштву. Дакле, текст не мора да буде познат или од неког особитог књижевног значаја, већ зависи од теме па може да буде неки запис или лично писмо. Одломак из *Венчања неба и њакла* В. Блејка објављен је у трећем броју, у коме се говори о надреалистичким песничким поступцима као што су аутоматизам или

¹²² *Исто*, 367.

¹²³ *Сведочанства*, бр. 4, Београд, 21. децембар 1924, 6.

медијумско писање. У преведеном тексту Блејк истиче важност „супротности”, без које, према њему, нема напретка ни човековог постојања: „Добро је Небо, зло је Пакао.” Негирајући утилитарност, тврди следеће: „Култура сече праве путеве; али вијугави бескорисни путеви су баш путеви генија.”¹²⁴ Његов став да разум осиромашује богатство нашег знања има додирну тачку са надреалистичком идејом: „Да су прозори знања очишћени, свака би се ствар показала човеку, — онаква каква је — бескрајна. Јер човек је самог себе затворио да више не види до кроз уске пукотине своје пећине.”¹²⁵

Песма *Пијани брод* А. Рембоа, коју је превео Растко Петровић у трећем броју, одиграла је важну улогу када се Ђуја удаљавао од *даде*, а Е. А. Поа, заступљеног у овом часопису, такође је Ђуја помињао у своме дневнику у неколико наврата. Достојевски је писац који је снажно утицао на јапанске авангардне песнике, међу којима је и Кјођиро. О Жаку Вашеу, чије је писмо објављено у четвртом броју *Сведочанства* (21. децембар 1924), и јапански књижевник Оми Комаки пише есеј под насловом *Човек по имену Жак Ваше* у четвртом броју часописа *Маво* (1. октобар 1924). Али ретко бисмо нашли неки јапански мали часопис у коме су преводи органски повезани са одређеном темом. Јапански авангардни писци превођењем су се бавили углавном са циљем да упознају читалачку публику са савременим песмама из одређене књижевне оријентације којој је и сам часопис припадао.

У *Сведочанствима* нема колумне или одређене рубрике у наставцима. Не објављују се информативни текстови у којима читаоце упознају с активностима и догађајима везаним за редакције, сараднике или уопште за савременике. Овај часопис није био замишљен као место окупљања књижевника одређеног књижевног правца, већ је предност давао проучавању појединих тема, а објављивање књижевних текстова била је пракса која је допуњавала то проучавање.

Слични уређивачки принцип важи и за ликовне прилоге, који нису били везани ни за одређене савремене правце, нити за одређени период, већ су бирани према основној теми сваког броја. У осмом броју цртеж П. Пикаса, који је лично поклатио Р. Петровићу, прештампан је из другог броја нове серије *Пушева* из 1923. године. У њему су три нагетжене са дугом косом: једна гледа небо у води, друга лежи на трави са књигом у руци, а трећа жена, загледана у даљину са прекрштеним рукама, стоји на обали. Овај приказ, преплављен заносом, радошћу и светлостима, редакција није случајно одабрала за осми број, са темом *Рај*. У другом броју (*Словенски*) објавили су репродукцију једне слике панчевачког проте Константина Арсеновића из 19. века, а у петом броју (*Божјићи*), који објављује и текстове везане за пророчанство и тумачење снова, налази се цртеж Андрије Рајчевића (1649) под насловом *Борба човека са зодијаком*. Има и аматерских радова, нарочито од шестог до осмог броја. Осим дејних цртежа, објављени су радови затвореника, умоболних и глу-

¹²⁴ *Сведочанства*, бр. 4, Београд, 11. децембар 1924, 14.

¹²⁵ *Исто*, 15.

вонемих, а фотографија жене са тетоважом доказује њихово интересовање за супкултурне појаве. Ликовни и текстуални прилози, дакле, имали су комплементарни однос: допуњавали су се међусобно, да би што богастије и слојевитије приказали дату тему.

Сви бројеви скупа узети, који су уређивани строго према изабраној теми, без иједног сувишног прилога, представљају једну складну творевину: она одражава нови вид књижевног мишљења и књижевне праксе.

Часопис који је почео да излази само месец дана након што је објављен Бретонов *Манифест надреализма*, иако у начелу није припадао ниједном поретку, свакако је одиграо кључну улогу, при самом почетку, у преношењу надреалистичког искуства у српску књижевност. Али је занимљиво да је међу сарадницима у вези с тим вођена и полемика. Први број *Сведочанства* доноси чланак *Надреализам* Марка Ристића, који теоријски објашњава основне ставове из Бретоновог манифеста. Међутим, трећи број, заједно са Ристићевим првим покушајем аутоматског писања *Пример*, објављује два текста који негативно оцењују управо аутоматско писање. Најпре је то одломак из књиге *Један пример медијумског писања и аутоматизма* Ф. Ремона и Пјера Жанеа, где се са медицинског становишта указује на недостатке и медијумског и аутоматског писања. Затим Растко Петровић у тексту *Живо стваралаштво и нейосредни подаци подвесности* даје такође негативно мишљење о њима са књижевнотеоријског гледишта. У петом броју Ристић у приказу француског часописа *La Révolution Surréaliste (Надреалистичка револуција)* одговара на претходни Петровићев текст: „Сведочанства нису гласило надреализма у Југославији и не желе то бити, али је природно да, прво: свесни да су позитивистичка решења недовољна, друго: верујући у поезију Сна над животом, у моћ мисли, и треће: желећи да остану сведочанство експеримената и идеализма нашег времена, — она допуштају својим сарадницима бележења о надреализму, ако их овај привлачи, као и побијање његово (завршена белешка 3. броја)”.¹²⁶ Па ипак, надреалистичке идеје имале су, без сумње, значајно место у концепцији *Сведочанства*.

Проучавање оних појава које се не могу разумом откривати као што су подсвест, сан, привиђење, лудило, љубав, емоције итд., интересовање за физиолошку и менталну абнормалност, усмереност на ванкњижевне појаве, приближавање самом животу — могли бисмо рећи да су то одлике надреализма. Као што је Ристић у горенаведеном тексту споменуо, први број француског часописа *Надреалистичка револуција* објавио је аутентичне новинске чланке о самоубиствима, без коментара, што је сигурно дало подстицаје за теме и садржај шестог, седмог и осмог броја *Сведочанства*.

Занимљиво је да окретање Истоку, карактеристично за француски надреализам, у *Сведочанствима* није присутно. Као што је *дада* имао будистички елемент, и надреализам се занимао за Исток. Трећи број *Надреалистичке револуције* био је тематски посвећен вредностима источњачких култура. Полази се од уверења да се тврђава свих нада налази у

¹²⁶ *Сведочанства*, бр. 5, Београд, 1. јануар 1925, 15.

Азији. Луј Арагон је у предавању које је 28. априла 1925. године одржао у мадридском студентском центру негирао тековине западњачке цивилизације и чак казао да је изречена смртна пресуда западном свету. А истицао је нове могућности ваневропских култура, као што су египатска и азијска.¹²⁷

У *Сведочанствима* не примећујемо интересовање за Исток. Једино се у Ујевићевом есеју *Белешке из кафане Тойоле*, објављеном у другом броју, налази реченица „И то би имало бити посвећено *Микаду!*!”¹²⁸ Аутор се ту користи позајмљеницом из јапанског језика која значи 'цар'. У том тексту налазимо окретање Азији као новој нади: „Ми хоћемо да Азија добије нови јасни смисао — и да проговори многозвучно — језиком Правде и Истине; [...] — а слобода нада свиме (и то би...!) [...] Да Азија буде светлосна како је раније била —, да доносе плодове, да зора буде препород светлости сунца, а дан његово блиставо очитовање” (И то би...!).”¹²⁹ А у Ристићевом тексту *Надреализам* из првог броја *Сведочанства* једва примећујемо један једини, и то сликовито употребљен израз *самурајски* („доста са крокодилским зубима на оклопима самурајских ратника”).¹³⁰

У *Сведочанствима* постоји чежња за непознатим крајевима, као наставка „суматраизма” Милоша Црњанског, што се види у Дединчевим стиховима у првом броју (7), или у песми Александра Вуча *Колебање* у петом броју (2). Тај непознати свет, који је у Ристићевој песми *Божих љубави* у трећем броју (12) приказан на граници смрти и живота, подсећа на Ђујину поезију.

Време излажења *Сведочанства* подудар се са периодом када часопис *Зенић* више није доносио ништа ново, него је само понављао идеју о „балканизацији Европе”. У 36. броју *Зенића*, који је изашао октобра 1925, Мицић је објавио чланак *Песник у лудници*, у коме оштро напада редакцију *Сведочанства* и болничке лекаре који су јој уступили грађу за шести број, а нарочито због одломка из романа *Вампир*, објављеног под иницијалима Ф. Н. у шестом броју (9—12). Мицић открива да је реч о његовом познанику, надареном писцу, односно о Мирославу Фелеру, сину угледног загребачког фабриканта, кога су са погрешном дијагнозом сместили у београдску лудницу. Мицић ту сараднике *Сведочанства* назива снобовима, а лекаре дилетантима.¹³¹

Док је *Зенић*, као интернационална ревија која је добијала књижевне и ликовне прилоге од светски познатих авангардних уметника, после своје конструктивистичке фазе прелазео на једну искључиво геополитичку идеју, дотле су *Сведочанства*, са јасном теоријском оријентацијом, у откривању још недовољно откривених поља човековог постојања по-

¹²⁷ Уп. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris 1945, Издање на јапанском: *Shurearishumu no rekishi*, Shichosha, превели на јапански С. Инада и К. Осава, Токуо 1966, 115.

¹²⁸ *Сведочанства*, бр. 2, Београд, 1. децембар 1924, 10.

¹²⁹ *Исти*, бр. 2, 10.

¹³⁰ *Сведочанства*, бр. 1, 14.

¹³¹ Уп. *Зенић*, бр. 36, 17.

ново повратила поезији метафизичку и мистичку димензију. У другом броју, *Словенском*, сарадници уопште не истичу супериорност словенства над европском цивилизацијом, већ га доживљавају као свој исконски зачетак. А чланак *Лењин* Максима Горког, објављен у том броју, не садржи политички већ људски приступ.

Међу јапанским ефемерним часописима, за време излагања *Сведочансјава*, деловао је *Маво* (од јула 1924. до августа 1925), који је сарађивао са *Зенићом*, али он не садржи ниједну заједничку карактеристику с надреализмом. У преношењу надреализма највећу заслугу имао је песник Ђунзабуро Нишиваки, који се вратио у Јапан из Лондона, где је боравио од 1922. године. Године 1926. у часопису *Митџа књижевности* (*Mita bungaku*) објавио је чланак *Профанус*, у коме је представио надреализам као наднатурализам. Нишиваки анализира разлику између Бретонове и Реврдијеве поезије, затим читаоцима представља Голов надреалистички манифест.

Нишиваки, који је постао предавач енглеске књижевности на универзитету Кеио, окупио је студенте који су као млади песници покренули надреалистички часопис *Ђунгеизам књижевности* (*Bungei tambi*). Часопис први пут упознаје јапанске читаоце са француским надреализмом 1925. године: поред превода текстова Л. Арагона, П. Елијара и А. Бретона, објавили су своје стихове млади песници Тошио Уеда (Toshio Ueda), Тамоцу Уеда (Tamotsu Ueda) и бивши мавоиста Кенкићи Хашимото, под новим псеудонимом Кацуе Китасоно (Katsue Kitasono). Њима се придружују и песници Казухико Јамада (Kazuhiko Yamada) и Сеићи Фуживара (Seichi Fujiwara), да би покренули други надреалистички часопис *Ружа. Маџија. Теорџа* (*Bara. Majutsu. Gakusetsu*). Он је излазио од новембра 1927. до фебруара 1928. Овде су објавили први јапански надреалистички манифест на јапанском и на енглеском језику, који су послали непосредно париским надреалистима. Затим, други надреалистички часопис *Сунце косџима* (*Isho no taiyo*) објавио је превод Головог надреалистичког манифеста у свом петом броју (април 1929). Песник Јукио Харујама (Yukio Haruyama) покренуо је ревију са надреалистичком оријентацијом *Поезија и ѿоеџика* (*Shi to shiron*, 1928—1932), која ће се још активније бавити превођењем теоријских текстова везаних за надреализам, међу којима је и Бретонов надреалистички манифест.

Часопис је неговао и књижевни експеримент, и као резултат тога налазимо „кино-поезију” („*sine poem*”), која се користи кинематиографским поступцима. Међутим, овај часопис је оштро критиковао један од његових сарадника Таи Камбара, бивши футуриста, мерејајући на удаљавању од реалног света и недостатку класне свести, да би онда сâм покренуо часопис *Поезија. Сџварности* (*Shi. Gewitsu*, 1930—1931), у коме је покушао да споји ларпурларизам са социјалном ангажованошћу.

О збивањима у француском надреализму Нишивакијеви ученици су доста прецизно и верно обавештавали Јапан. Али када се пореди јапанска надреалистичка књижевна пракса са песницима из *Сведочансјава*, јасно се види оно што мањка у јапанском покрету. Јапанским надреалистима, као што је већ Камбара запазио, недостајао је поглед на друштво,

што добро показује јапански надреалистички манифест: „Долази крштење нама који смо отпевали похвалу развоју нагона за уметношћу у надреализму, односно развоју чулних способности. Нама је дата техника да доносимо грађу кроз чула, која нам више ништа не ограничују. [...] Прослављамо врлину засићења, ми који настављамо надреализам.”¹³² Манифест потписују Кацуе Китасоно, Тамоцу Уеда и Тошио Уеда. Сетимо се да ни концепција часописа *Поезија и њоеџика* није имала друштво у својој визији. Ова чињеница продубиће пукотину између „уметничке струје” и „социјалне струје”, које није могао да сједини ни часопис *Поезија. Сиварносџи*: вихори националистичке тенденције уочи Другог светског рата потиснули су надреалистички покрет.

У Француској надреализам су покренули песници са дадаистичким искуством, а песници *Сведочансџава* имали су авангардно искуство из претходног часописа *Пуџеви*. Међутим, покретачи јапанског надреализма били су млади студенти без претходног авангардног искуства, осим Хашимота (касније под псеудонимом Китасоно), бившег мавоисте. Песници као бивши авангардни уметници из ранијег периода били су социјално свесни, да би касније прешли углавном на поезију анархизма, чија су средишта били часописи као што су *Школа (Gakko)* и *Гонџ (Dora)*. Таи Камабара, са футуристичким искуством, укључио се у надреалистички покрет, али је управо он био тај који је замерио помањкање социјалне свести код јапанских надреалиста.

Јапански мали часописи са надреалистичком тенденцијом од мавоиста су наследили интернационални карактер, размењујући књижевне текстове с ауторима из сродне књижевне оријентације. Јапанци су пренели надреалистичке елементе као што су подсвест, снови, нагон и аутоматско писање из Европе, као и технику писања. Али нису се занимали за документарност тог покрета: у њиховим часописима нема ванкњижевних текстова као што су писма, дневници, дејчи састави, запис умоболних или јавних жена. Нити има интересовања за религију, народно стваралаштво, који би могли да нам открију колективне и чак историјске подсвести. Другим речима, нису имали намеру да укључују аутентичне елементе нашег голог живота.

Књижевник Јошихиса Цуруока (Yoshihisa Tsuruoka) у свом делу *О јапанској надреалистичкој поезији* истиче да у књижевној пракси јапанског надреализма уопште нема „насилног разграђивања синтаксе”: песме су већином написане у духу „естетике традиционалне лирике”. На истом месту тврди и следеће: „Француски надреализам иза себе је имао немир изазван Првим светским ратом и традицију коју треба негирати. За његов настанак постојала је јасна историјска позадина. У нашој земљи, међутим, суштински је недостајала таква позадина.”¹³³

Проза *Џиџи њодаци и живи њесника* Растка Петровића, објављена у трећем броју *Сведочансџава* (1–6), почиње књижевнотеоријским раз-

¹³² Kaichi Nakano, *Moderunizumu shi no jidai (Време њоезије модернизма)*, Hobunkan, Tokyo 1986, 100–101.

¹³³ Yoshihisa Tsuruoka, *Nihon cho gewitsu shugi shiron (Џиџанској надреалистичкој њоезији)*, Shichosa, Tokyo 1966, 19.

матрањем, затим прелази на аутобиографски опис, смештајући тачку гледишта у треће лице јединине, да би се створио утисак објективности. Текст се завршава ауторовим запажањем о садашњем друштву и цивилизацији и чврстим ставом о одрицању од спољног богатства свога живота „у великоме тренутку”. У овој прози „он” (alter ego) и време које га окружује тесно су повезани у интерактивном односу.

У Шинкићијевом аутобиографском роману *Дада*, ако Шинкићијево лудило схватимо као одраз времена, могли бисмо закључити да постоји између „њега” и времена интерактивни однос. Шинкићи, међутим, није имао намеру да у своје дело укључи друштвене околности или историјску позадину, нити да их књижевнотеоријски интегрише. Осим тога, код Шинкићија налазимо више описа природних појава, док их је веома мало у Петровићевом тексту. Између српског и јапанског писца, има се утисак, постоји суштинска разлика како у схватању односа колектива и јединке тако и у погледу на природу.

У Јапану је рецепција надреализма донела праве плодове касније, тек после Другог светског рата. Нишиваки, који је покушавао да у својим стиховима сједини хеленски свет схваћен по начину Цона Китса и имажизам, након што је преживео Други светски рат, коначно је саградио своју поетику, у којој се враћа и будизму, као што се види у поговору за његову *Поетику* (*Shigaku*, 1963): „Поетика је учење о величанствености ’ништавила’, добра поезија је ’раскош ништавила’.”¹³⁴ Сматрајући Нишивакијеву поетику еклетицизмом, Ђиба је оценио да је Нишиваки „сјединио есенцију традиционалног појма лепог са Истока и са Запада, и то из угла егзистенцијализма”.¹³⁵

Као што нам наговештава кључни израз *љубав и револуција*, надреалисти су књижевност схватили као интерактивни однос међу спољним и унутарњим световима. Песници *Сведочансџа* били су свесни тог узајамног односа, док јапански песници, чини се, нису прихватили такав поглед на књижевност.

Песници *Сведочансџава* — као што се види из текста *Пророчансџава*, објављеног у петом броју, у коме Растко Петровић истиче: „Ми верујемо у ново царство осећања, ума и дубоких нагона”¹³⁶ — расветљавајући таму човековог унутарњег света, поново доживљавају патос, који је потиснуо талас конструктивизма. И док је богохуљење било карактеристично за претходне авангардне песнике, у *Сведочансџавима* је религија поново постала занимљива као одраз колективне подсвести. Песници *Сведочансџава*, схвативши стварност као један веома сложен систем који се састоји од узајамног односа између колективног света и индивидуалног (свести и подсвести), померили су књижевност од рушења традиционалног ка стварању новог.

¹³⁴ Junzaburo Nishiwaki, *Shigaku* (*Поетика*), Chikuma shobo, Tokyo 1968, 304.

¹³⁵ Sen'ichi Chiba, „Nishiwaki Junzaburo to shururearizumu” („Бузанбуро Нишиваки и надреализам”), у књизи *Nihon kindai bungaku no hikakubungakuteki kenkyu* (*Компаративно проучавање о јапанској модерној књижевности*), Shimizu Kobundo, Tokyo 1971, 443.

¹³⁶ *Сведочансџава*, бр. 5, Београд, 1. јануар 1925, 4.

У јапанској поезији у процесу усвајања надреализма није се могла пронаћи додирна тачка између унутарњег и спољног света: песници су били и даље подељени између оних који су социјално ангажовани и оних ларпурларистички настројених.

Упркос томе, и јапански песници су у својој књижевној пракси укључивали детињство, лудило и абнормалне појаве као кључне мотиве, иако их нису систематски анализирали у теоријским текстовима. Па ипак, извесна заједничка атмосфера обавијала је земаљску куглу од Запада до Истока.

Kayoko Yamasaki

COMPARATIVE DESCRIPTION OF JAPANESE AND SERBIAN AVANT-GARDE MAGAZINES

S u m m a r y

This paper deals with the comparative analysis of Japanese and Serbian avant-garde magazines: *Mawo* (Tokyo), *Red and Black* (Tokyo), *Putevi/Roads* (Belgrade) and *Svedočanstva/Testimonies* (Belgrade), paying special attention to their programme, editorial policy and literary works, including the translated literature present in them. The paper discusses parallel phenomena in very distant literatures (both spatially and traditionally) like the Japanese and Serbian ones, but also the differences in the reception of European avant-garde movements in one and the other literature.

ПИСМО МИТОРПОЛИТА МИТРОФАНА БАНА
ДР ЂУРИ ВУКОТИЋУ

Успомени Бошка Петровића

Дејан Медаковић

Добротом новинарке госпође Вјере Влаховић у могућности сам да објавим једно веома занимљиво писмо црногорског митрополита Митрофана Бана¹ др Ђури Вукотићу,² адвокату у Котору и посланику на далматинском Сабору. Писмо је писано 2. јула 1893. на Цетињу, непосредно после одржане прославе поводом откривања споменика Ивану Гундулићу у Дубровнику. Била је то прилика да представници српског и хрватског народа, сваки на свој начин, одају пошту великом песнику, што је, сасвим разумљиво, изазвало и одговарајуће политичке неспоразуме између Срба и Хрвата. Основно питање односило се на националну припадност Ивана Гундулића кога су оба народа проглашавали својим песником.

Како писмо Митрофана Бана верно одражава политичке прилике код Срба и Хрвата, тачније све оне борбе везане за њихову националну афирмацију, доносимо га у целини. Оно гласи:

Драги Ђуро!

Икада, ако сам се обрадовао части и поштењу дичније Бокеза у опће и милијех ми Грбљана на особ,³ то је било приликом Гундулићеве прославе у Дубровнику! Сви Срби, који су онога пута овамо излазили, при свакој ријечи хваљаху Бокезе и Вас лично говороћи: „Бокези су нам образ освијетлили — Вукотић је јуначки ошамарио непријатеље Српства”!

¹ Митрополит Митрофан (у свету Марко Бан) рођен је у селу Главатима, општина Грбљска, 15. марта 1841. Умро је на Цетињу 30. септембра 1920 (в. Сава, епископ, *Гробна местија српских архијереја*, Крагујевац 1999, 102—103).

² Др Ђуро Вукотић, адвокат у Котору и политичар. Члан српског посланичког клуба у Сабору Далмације, иступао као посланик у корист признања равноправности српског и хрватског народа у време Задарске револуције 1905.

³ Митрополит Бан је родом Грбљанин.

Ко је могао бити радоснији при таквима гласовима, који су се о Вама и Бокезима овде црногорским соколовима проносили, заиста нико радоснији од мене! Моја душа у радости пливаше и у томе ентузијазму промислих: жива је моја мила домовина, славна је Бока и њени јуначки синови.

Такву моралну побједу стекше Грбљани Вашом — драги Ђуро мудрошћу, за које нека вам је вјечита благодарност.

Грбљани су јако тијело и оно ће свагда бити моћно докле буде имало мудре главе која ће им управљати.

Кад сам паробродом приспио под Будву дошли су Паштровићи, који се из Дубровника оног дана враћаху, те су барјацима окићенима баркама стали около пароброда и громогласно поздравили мене и мога колегу Г. Митрополита Косановића.⁴ Та њихова доброта, која је извијала из чистог српског братољубља и оданости ка земљи којој ја служим, пошто виђаху јуначку њену заставу на катарци пароброда, дубоко ме ганула!! Ја сам им се са мојијем у Христу братом. Г. Косановићем свесрдно захвалио.

Будвани такође послали су ми пристојно спремљену барку, у којој су ме извозили на крај, где су нас сви дочекали поздравима и са звонима православне цркве испратили. Са Будванима заједно бијаше и лијепа кита нашијех Грбљана од Побора и Мајина, који се бијаху вратили из Дубровника. Свијем путем од куће Радановића до Троице сријетао сам слављенике Гундулићеве прославе и од свију слушао добре гласове о Вама и Бокезима.

Доктор Б. Медаковић⁵ (кога ја нијесам имао част виђети) препоручио је овде Г. Лазару Томановићу,⁶ да му нађе једно дијете у смислу у коме је и Вама говорио — пошто ми је то Г. Томановић казао — додавши к томе и то, да је он већ и дијете одредио; по томе ја сам се уздржао, да о томе ништа књазу не говорим.

Ништа ми не јављате, намјеравате ли приликом наступајуће 400. год. прославе Ободске штампарије⁷ доћи овамо? Код мене ће бити већи број „гостију” свештеника самијех, те Вас једнога (и ако најмилијега) не бих желио међу нама мантијашима причислити. Али опет ја бих се постарао, да Вам по могућству нађем мјесто, ако се зато другоме коме нијесте обратили већ до сада. Истина — да ће тешко бити при оној навали тако комодно мјесто наћи, али учинио бих све оно што се учинити може.

⁴ Реч је о дабро-босанском митрополиту Сави Косановићу. Рођен је 27. јануара 1839. у селу Миљанићима у Херцеговини. Умро у Улцињу 13. фебруара 1903. где је живео као умировљени митрополит (в. Сава, епископ, *нав. д.*, 157).

⁵ Др Богдан Медаковић, адвокат и српски политичар (1854—1930). Учесник српске Задарске револуције 1905, председник Хрватско-српске коалиције и Хрватског сабора 1908—1918. Највероватније, захтев се односи на избор неког „Привредничког” питомца, с обзиром на то да је Медаковић био и један од оснивача овога друштва 1897. године.

⁶ Реч је о др Лазару Томановићу (1845—1932), културном раднику и политичару. Једно време био је председник владе у Црној Гори.

⁷ О целој прослави в. *Прославна Споменица четиристогодишњице Ободске штампарије* - је, Цетиње 1895.

Јавите ми дакле што пређе, као и то: оћели доћи Г. Прото Гав. Руцовић⁸ или други који свештеник Грбаљски?

У таквоме смо великоме послу сада више него икада, да сам једва улучио прилику да Вам пишем.

До виђења најљубезније Вас поздрављам имајући част бити

Цетиње 2/7
1893

Ваш
искрени поштоватељ
Митрополит
Митрофан Бан

⁸ Реч је о грбаљском свештенику, проти Гаврилу Руцовићу.

ПРЕД РУКОПИСОМ КОМЕДИЈЕ *ДВА ВЕСЕЉА*
МИЛУТИНА ИЛИЋА

Горан Максимовић

У српској књижевној историографији постоје оскудна сазнања о књижевном и комедиографском раду Милутина Илића (Шабац, 1856 — Књажевац, 1892), тако да је овај српски књижевник данас познатији као најстарији брат Војислава Илића (1860—1894), те прворођени син српског пјесничког барда Јована Илића (1824—1901), родоначелника најзнатније књижевничке породице у Срба, неголи као писац и као комедиограф. За живота Милутина Илића објављена је само комедија *Ново доба* (најприје у часопису *Стражилово* 1887. године, а затим исте године и као посебна књига у издању Матице српске у Новом Саду). Из пишчеве рукописне заоставштине Јелена Шаулић је објавила „комедију у два чина” *Београд пре бомбардовања* у оквиру књижевне студије *Милутин Ј. Илић* (ауторско издање, Београд 1954). Основана је претпоставка да је, поред наведених текстова, Милутин Илић написао најмање још двије комедије: *Певачко друштво* и *Два весеља*. За њих се дуго вјеровало да су изгубљене, а о томе да су заиста постојале, свједочиле су забиљешке Милана Савића (о комедији *Два весеља* у часопису *Преодница* 1891. године, а затим и у *Летопису Матице српске* 1894. године, о комедији *Певачко друштво* у часопису *Стражилово* 1892. године). Новија истраживања књижевне заоставштине породице Илић показала су да је рукопис комедије *Два весеља* сачуван¹ и да се у интегралном облику, али без списка комедиографских лица, налази у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду.² Рукопис комедије *Певачко друштво* још увијек није пронађен.

Потребно је, међутим, нагласити да у савременој књижевној историографији постоје извјесна неслагања и недоумице и око тога да ли су *Два весеља* и *Певачко друштво* једно или два комедиографска дјела Милутина Илића. Божидар Ковачевић у предговору за роман *Хаџи-Дуца*

¹ Пажњу на постојање рукописа скренула нам је др Марта Фрајнд. И овом приликом се користимо да јој се захвалимо на томе.

² Милутин Илић, *Два весеља*, комедија у два чина, рукопис аутора, Београд 1891, 47, РОМС, сигнатура број М 8975. (Сви каснији цитати комедије *Два весеља* преузети су из наведеног рукописа. Број у загради након навода означава преузету страну.)

Драгутина Илића осврће се укратко и на књижевни рад Милутина Илића и наводи *Певачко друштво или Два весеља* као једну комедију.³ Јелена Шаулић претпоставља да се ради о посебним дјелима, а као аргументацију наводи посебне забиљешке Милана Савића о свакој од поменутих комедија.⁴ Милорад Павић у *Сабраним делима Војислава Илића* (прво издање у двије књиге, Просвета, Београд 1961; друго издање у четири књиге, Вук Караџић, Београд 1981), исписује и забиљешку о Милутину Илићу, а међу његовим књижевним радовима наводи и комедију *Певачко друштво или Два весеља* као једно дјело.⁵ Петар Марјановић у књизи *Комедије и народни комади XIX века* пише о томе сличан начин. Пошто је у поменуто књигу уврстио комедију *Ново доба* у биографској забиљешци о Милутину Илићу, Марјановић наводи: „Драма *Краљ Војислав* (1884) и комедија *Певачко друштво или Два весеља* (поднесена Матици српској на оцену 1893) нису досад објављиване.”⁶ Будући да Ковачевић, Павић и Марјановић не наводе никакве аргументе за своје тврдње, чини нам се да је претпоставка Јелене Шаулић најближа истини и да се ради о два посебна комедиографска остварења. Уосталом, то на извјестан начин потврђује и сам пронађени рукопис комедије *Два весеља* у којем нема никаквог помена о двојном наслову дјела.

Поред наведених комедија, Милутин Илић је оставио у рукопису и једну историјску драму, прецизније „драматски спев у три чина”, под насловом *Краљ Војислав*. Рукопис је настао 1884. године, у приближно исто вријеме кад и рукопис комедије *Ново доба*; према суду Јелене Шаулић, представља прво ауторово драмско дјело. Збивања су му смјештена у Цариград и Црну Гору у првој половини XI вијека, „први чин у години 1036. други и трећи — 1039. год.”,⁷ а казују о трагичној љубави српског краљевића Војислава и грчке принцезе Јелене.

Ако томе додамо и чињеницу да драмски текст који је објавила Јелена Шаулић под пишчевим насловом *Београд пре бомбардовања*, осим подналова који упућује на то да се ради о „комедији у два чина”,⁸ нема у себи комичних елемената нити комедиографског заплета, а због историјског контекста и неколико убистава на сцени прије га можемо сматрати историјском драмом са елементима трагедије, која казује о драматичним српско-турским сукобима у Београду 1862. године, онда је јасно

³ Божидар Ковачевић, предговор, Драгутин Илић, *Хаџи-Лиша*, Београд 1952, VIII.

⁴ „Изгледа да су *Два весеља* и *Певачко друштво* посебне комедије а не једна, као што Божидар Ковачевић тврди. У прилог овој претпоставци иде реферат Милана Савића о комедији *Два весеља* у *Лейојису* за 1893. годину и белешке о свакој од ових комедија као посебној у тадашњим књижевним часописима: у *Преодници* за 1891. о комедији *Два весеља*, а у *Стражилову* за 1892. о комедији *Певачко друштво*” (Јелена Шаулић, *Милутин Ј. Илић*, издање Јелене Шаулић, Београд 1954, 8).

⁵ Милорад Павић, *Милутин Ј. Илић*, Сабрана дела Војислава Илића, I—IV, Вук Караџић, Београд 1981, 255—256.

⁶ *Комедије и народни комади XIX века*, приредио Петар Марјановић, Српска књижевност, Драма, књига 12, Нолит, Београд 1987, 444.

⁷ Милутин Илић, *Краљ Војислав*, драматски спев у три чина, Београд б. г., 31, рукопис аутора, РОМС, сигнатура број М 8959.

⁸ Први чин комедије објављен је за живота Милутина Илића у наставцима у *Новом београдском дневнику*, 1887, број 146—148.

да је жанр српске комедије у 19. вијеку практично обогаћен за два комедиографска текста Милутина Илића *Ново доба* и *Два весеља*.

У жанровском смислу за *Ново доба* можемо рећи да обједињује различите типове комедије. Можемо га посматрати као комедију политичке интриге у чијем средишту је приказан покушај смјене паланачког народног посланика, проистекао усљед продирања нових социјалистичких идеја у политички живот обреновићевске Србије. Можемо га посматрати и као комедију нарави у којој су разобличене наше политичке страсти, себичности и менталитет обичног човјека у тренуцима кад њиме овладају политичке интриге, љубомора, себичност и осветољубивост. Можемо га посматрати и као комедију љубавне интриге у чијем средишту је љубавни заплет са препрекама. Такве различите и разноврсне умјетничке тежње доприносе и посебности умјетничке структуре. Комедиографски заплет је проистекао из укрштања три напоредна низа догађаја. Први заплет се односи на казивање о љубоморном мужу, паланачком кројачу Максиму Лудаји, који се у маторим годинама оженио лијепом и младом женом. Додатно његову љубомору и сумњичавост подстиче то што је у кући имао младог подстанара Драгомира Красића, писара окружног суда. Други заплет казује о паланачким политичким потресима и покушајима смјене народног посланика Тривуна Тутимрака, богатог паланачког трговца, због вјечитог ћутања у скупштини и недовољног залагања за народне интересе. Улогу политичког интриганта и подстрекача његове смјене заузима паланачки кројач Продан Комарац, присталица социјалистичких идеја и заговорник напредног „новог доба”. Трећи заплет казује о љубави са запрекама, а организован је на принципу условног љубавног троугла. Драгомир Красић је заљубљен у синовицу Тривуна Тутимрака Стану, али се као озбиљна препрека за остварење њихове љубави појављује имућни паланачки бакалин Оцило Цифрић, који је запресио девојку и Тривун је спреман да му је да за жену. Напоредо са том основном комедиографском љубавном причом Илић је укључио и љубавну епизоду о Станиној другарици Милеви и Алимпију Рипиди, свршеном богослову, који су успјели да савладају све препреке и били пред остварењем жељеног брака. За комедиографски расплет пресудну улогу има Максим Лудаја, који попут вјештог интриганта на вијећању око новог кандидата за народног посланика успијева да наговори све главне заговорнике смјене да поново гласају за Тривуна. Томе се једино, али и безуспјешно, супротставља социјалиста Комарац и попут комедиографског резонера на крају се обраћа политичким калкулантима и неистомишљеницима, казујући им у оштрим инвективама да је цин, што се зове *ново доба*, домарширао крупним корацима и да га никако не могу зауставити. Насупрот политичким неспоразумима, љубавни заплет има срећан епилог, а мотивисан је преображајем Тривуна Тутимрака у тип комедиографског резонера. Повукао је своје оптужбе против Драгомира Красића, због којих је министар намјеравао за казну да га пошаље у коју удаљену варошицу, а испуљује се тако што му даје синовицу за жену.

Рукопис комедије *Два весеља* захвата непуних тринаест канцеларијских табака, укупно 47 страна, а у његовом горњем лијевој углу датиран

је сљедећи ауторов запис: „Прочитано 20. априла 1891.“, испод којег се налазе иницијали „М. Ј. И.“, што очигледно упућује на прво јавно читање и представљање дјела. Гдје је рукопис прочитан и пред ким засад немамо поузданог сазнања? На првој страни рукописа није дат уобичајени каталог лица учесника у комедији. У два комедиографска чина појављује се укупно осам јунака, једно дијете и једна музичка банда, што је у сугласју са двоструким љубавним заплетом и укрштањем два напоредна низа догађаја. Први чин је подијељен у три призора, други у два. На почетку призора нису издвојена и именована лица која учествују у њима. У самом тексту рукописа нема изразитијих ауторових преправки, прецртавања или дорада. У поетичком смислу значајне су двије допуне рукописа у лијевом доњем углу посљедње странице четвртог табака и у десном горњем углу прве стране петог табака. Ради се о реплици у којој Јелица тјеша забринутог младића Милуна због препрека које су се нашле на путу до остварења њихове љубави. Између осталог, Јелица наглашава како предосјећа сретан свршетак њихове љубави, иза чега је услиједила допуна: „јер то је ток сваке шаљиве игре!“ Потом га храбри и увјерава да ће бити сретни, иза чега поново слиједи допуна: „Иначе би била трагедија!“, што је очигледна ауторова аутопоетичка игра. Комедиографска радња организована је у два просторна и амбијентална плана српске вароши, највјероватније престонице, мада то нигдје изричито није речено, из друге половине 19. вијека. Први чин је реализован најприје у дворишту између газда Тешине куће и куће удовице Савке, а затим и у самој Тешиној кући. У другом чину радња је најприје пресељена у кафану код „Народног војника“, затим у улицу испред Тешине и Савкине куће, а на крају поново у кућу газда Теше Дућанција.

У жанровском смислу комедија *Два весеља* јесте једноставна. У основи се ради о веселој љубавној игри, док су елементи друштвене комедије знатно оскуднији и препознајемо их само у епизодама које приказују зеленашку активност Мате Оштроперића, те у његовим казивањима о тешким социјалним приликама српских чиновника. Такав поједностављени жанровски приступ манифестује се нарочито на плану комедиографског заплета и умјетничке композиције. Уводни или експозициони дио комедије знатно је редукован и заснован је на принципу комичног паралелизма, док је комични заплет углавном утемељен на комичним ситуацијама проистеклим из два независна низа догађаја, те из неспоразума, неспретности, забуна и замјена личности.

Уводни комедиографски призор остварен је као паралелна комична ситуација у којој је приказана комшијска свађа и нетрпељивост Тешине жене Станке и удовице Савке, а с друге стране, представљен је нехотични сусрет Јелице и Милуна из којег се препознаје да они нису равнодушни једно према другом. Тешина и Станкина кћи Јелица у монологу признаје да је сваки пут прође нека милина кад угледа очевог калфу Милуна, а да од неко доба само о њему мисли, чак и сну. Јелица на крају додаје да га воли, мада не зна зашто. Ваљда зато што је добар. Милун је због љубавне опсједнутости замишљен и не запажа одмах Јелицу,

те јој и сâм нехотично у монологу открива да је воли и да јој то мора признати, а ако га одбије, не преостаје му друго него да иде у свијет.

Разрешењу њихове љубавне неизвјесности доприноси и свађа из дворишта, коју Милун и Јелица случајно слушају. Савка подругљиво казује да се Јелица загледала у калфу Милуна, а Станка узвраћа удовици да је узалуд заинтересована за богатог масароша и нежењу Славка, те да се не нада како ће га придобити за себе поред толиких дјевојака. То сазнање подстиче Милуна да запита Јелицу да ли се заиста загледала у њега, да ли га воли и хоће ли бити његова. Пошто Јелица стидљиво ћути, Милун јој нуди прстен који му је једина успомена на покојне родитеље. Јелица прима прстен и тако потврђује да прихвата његову љубав.

Свађа са удовицом Савком потпуно избацује из животне равнотеже Станку тако да и она започиње да прави планове како да своју кћер уда за богатог наслѣдника Славка, зато је принуђена да на сваки начин спријечи наговијештену љубав и евентуални брак између Јелице и Милуна. До даљњег комедиографског усложњавања и мотивисања заплета долази у другом призору комедије, у којем Станка затиче Тешу баш док је медитирао о животу као сталној и бесмисленој борби за стицањем и увећањем капитала и критикује га што се већ није постарао да пронађе богатог младожењу за кћерку. При томе га тјера да почну да се друже са млађим свијетом и да иду на забаве и у друштва у којима је најлакше пронаћи имућне младиће. Са извјесном разложношћу комедиографског резонера ситничар Теша признаје да је већ размишљао о томе и да му се чини како би калфа Милун био најбоља прилика за њиховог зета, поготово што им је одрастао у кући, поуздано је вриједан и поштен, а изгледа му да га ни дјевојка не мрзи. Разгоропађена Станка са подсмјехом одбацује такав план и одлучује да сама преузме ствар у руке. При томе смишља да Милуна искључи из могуће конкуренције тако што ће затражити од њега да буде посредник у упознавању Славка и Јелице.

Додатну мотивацију комедиографски заплет добија увођењем на сцену Мате Оштроперића, некадашњег државног чиновника, који је напустио слабо плаћену службу и посветио се надриписарству, адвокатури и понајвише зеленашењу и давању новца под интерес. Пошто затиче Милуна растуженог и опхрваног љубавним јадима, а као његов земљак, стари познаник и пријатељ, Мата га радознано испитује и дознаје да је Славко, против своје стварне воље и знања, постао препрека његовој женидби са Јелицом. Пошто је Милун нехотично открио да је за Славка заинтересована и удовица Савка, Мата се готово избеумио јер се испоставило да се одавно и сâм загледао у удовицу, а понајвише у њену имовину. Такво сазнање подстиче Мату да ствари преузме у своје руке и да вјештим интригама најприје елиминише Славка код удовице Савке, а потом да га искомпромитује и код газда Теше како би Милун могао да се ожени Јелицом. Накану му је утолико било лакше остварити што се Славко одраније био одао кафанском и бекријском животу, тако да га је увукао у своје зеленашке канце и давао му новац на зајам под неповољним условима и са добрим изгледом да једнога дана цјелокупно његово наслѣдство припадне Мати.

Казујући о своме животу, Мата предочава и друштвену слику Србије у другој половини 19. вијека. Подсмјава се на рачун пропале варошке калдрме и Општинског суда који је заборавио да изда наредбу за њену поправку. Нарочито се критички осврће на трагикомичан положај српских чиновника, који су имали лијепо име и празан џеп јер су им плате биле регулисане још прије педесет година. Са сјетом расправља о женским именима, наравима и облачењима. Постиже то кроз контрастирање старог и новог доба и кроз жал за прошлим: „Све је сад постало фикфик! Нема више оних старих жена, са бајадерима, плавим либадетима и крмезли весовима — па нема више ни оних имена: Јеца, Марта, Настасија, Мага — Оно, Јелена има и сад, али их нико више не зове: Јеца! Настасија се нађе још по нека. То су обично омалена раста, ситне женске и врло живе нарави. Ретко која од њих да нема бунду... Маге су ишчезле заједно са старим еснафима!” (18—19).

У другој чини долази до непосредне реализације Оштроперићеве интриге. У комедиографском смислу наведена сцена је изведена као комична ситуација утемељена на подвали, а затим и на нехотичној забуни и замјени личности. У умјетничком смислу читав план је непотребно најприје изложен кроз дуги монолог Мате Оштроперића, што је иначе честа слабост Илићевог комедиографског поступка у овоме дјелу, али и у његовој комедиографији у цјелини, да би иза тога услиједио и непосредни приказ комичне интриге на позорници. Мата је вјешто повриједио сујету удовице Савке. Послао јој је писмо у којем је обавјештава да се Славко тобоже заљубио у Тешину Јелицу и да ће јој ноћас пјевати под прозором. Савјетује јој да му се освети тако што ће из своје авлије поставити мердевине уз плот и кад увреба прилику залити га водом, а он ће већ објаснити друштву да су Славка полили из Тешине куће.

Непосредни приказ наведене интриге намјерно је одложен занимљивом епизодом у којој Мата уз зеленашку камату прави облигацију и даје Славку новац на зајам, чиме је вјешто постигнута комедиографска напетост и ишчекивање пред непосредну реализацију средишње сцене комичног заплета. Наведена сцена реализована је као комична ситуација утемељена на понављању идентичних поступака и на каишарској подвали. Нестрпљивоме расипнику и богатом насљеднику Славку, који од лијености и пијанчења једва успијева својеручно да испише дужничку облигацију, Мата вјешто повећава износ и задужује га знатно већом сумом од оне коју му стварно позајмљује. Сам кулминативни догађај, међутим, задобија непредвиђене размјере јер је Мата у забуни стао на „погрешно место”, па је умјесто Славка био заливен водом. Славко и његово пијано друштво, пошто им је Мата објаснио да су га залили из Тешине куће јер је заљубљен у Јелицу, одлучују да за освету полуме Тешине прозоре.

Тај непредвиђени слијед догађаја изазива прави скандал, али и подстиче ефикасан комедиографски расплет. Пошто је полиција ухапсила све виновнике ноћног лумповања, газда Теша попут комедиографског резонера одлучује да се више не осврће на жеље своје жене и да предухитри све чаршијске гласине тако што ће благословити брак између Је-

лице и Милуна. При томе доноси одлуку да Милуна убудуће узме за ортака у радњи и да им се фирма зове „Ортачка радња Теше Дућанџија и Зета”. Иза тога је услиједио и комедиографски епилог сасвим у складу са логиком веселе игре. У Тешину кућу управо у тренутку честитања улазе Мата и Савка, извињавају се за све дотадашње свађе и неспоразуме, мире се са комшијама и најављују да су и сами одлучили да се вјенчају.

Лик Мате Оштроперића најпотпунији је комични карактер у комедији *Два весела*, а несумњиво је да му припада и значајно мјесто у галерији јунака српске комедиографије у цјелини. Милутин Илић му је само привидно дао особености типског комедиографског интриганта, а по свему осталом то је необично сложен карактер у којем се укрштају одлике пустоловне и немирне нарави, алазонске рјечитости и спремности на превару и подвалу, неотесаности и незграпности, зеленашке грамзивости и безобзирности, чиновничке деформисаности, која се манифестује и кроз карактеристичну употребу професионалног говора, те кроз поштапалицу у облику питања: „Како? Зашто? Поради чега?” и слично. При свему томе, то је утолико необичнији лик што није доживио „тачку замрзавања”, јер се на крају комедије разоткрива и његово људско лице, кад се измирује са Тешинима и жели да има добре сусједске односе с њима. Мата Оштроперић је и лик кроз чије духовито казивање Милутин Илић расправља о старим и новим временима, о негдашњим и садашњим женским наравима и прохтјевима, а затим упућује оштре инвективе на рачун србијанског друштва, устава, полиције, материјалног положаја чиновништва и слично, дајући тако овој веселој љубавној игри поред несумњиве хумористичке и забавне димензије и сатиричку, опору и критичку перспективу.

У поетичком смислу значајно је издвојити лик дјевојке Јелице, која поред тога што је дјелатни учесник љубавног заплета носи и одлике „повлашћеног јунака”, а тиме и својеврсног поетичког резонера, који је једини у „дослуху” с аутором, те зато и познаје „логику” веселе комичне игре и у два наврата тјеша узмениреног Милуна да ће све препреке бити срећно савладане на путу до остварења њихове љубави: „Осећам унапред сретан свршетак по нас Милуне, јер то је ток сваке шаљиве игре! Само се ти чини невешт. Ја не умем унапредак рећи шта ћу све радити. Али, ти буди безбрижан! Осећам, знам, да ћемо бити сретни! Иначе би била трагедија!” (14—15).

У умјетничком погледу *Два весела* су слабије дјело од комедије *Ново доба*. Комични заплет је знатно једноставнији, док је поступак обликовања комичних типова јунака цјеловитије остварен само у лику Мате Оштроперића. Расипни младић склон трошењу наслијеђене имовине и олаком кафанском животу, који је као такав постао и лака жртва за безобзирног зеленаша, више је скициран и наговијештен у лику богатог масароша Славка Срећковића, него што је стварно развијен и комедиографски функционалан. Славко је флегматичан и декадентан, интелектуално потпуно запуштен, због новца помало и покондирен, али је сачувао понешто од бoемске чистоте и жала за искреном љубављу.

Језичка комика је оскудна и као значајне издвајамо само примјере тзв. професионалног говора у казивањима Мате Оштроперића, који упућују на ауторову жељу да пародира крути и извјештачени језик чиновништва и администрације у Србији друге половине 19. вијека. Комичне ситуације су комедиографски функционалне, али су малобројне за једну динамичну веселу игру. Карактеристична је сцена у којој Мата Оштроперић прави зеленашку облигацију са нестрпљивим Славком у кафани код „Народног војника”, а поготово кулминативна сцена комичног заплета у улици испред Тешине и Савкине куће, послје које је услиједило брзо разрешење оба љубавна догађаја. Слабости због монолошког препричавања догађаја, умјесто њиховог дјелатног приказивања на позорници, подједнако су присутне у обје комедије.

Мада су комедије *Ново доба* и *Два весеља* свакако оно најбоље што је српској књижевности оставио, умјетнички убједљивије и од његових пјесама и од прича, за Милутина Илића можемо рећи да је као комедиограф више наговјештавао него што је постигао, те да је његов несумњиви таленат комичара остао неостварен. Видљиво је то у оскудном избору комичних средстава, нарочито у равни језичке и ситуацијске комике, те у очигледним недостацима и мањкавостима комедијске технике, који се препознају у честим и непотребним монолошким препричавањима догађаја. Илићев таленат комичара долаза до изражаја у добром вођењу заплета, у ненаметљивим дијалозима, у разноврсном обликовању типова комичних јунака, те у њиховим солидно мотивисаним преображајима у комичне карактере. У љубавним заплетима комедија преовлађује хумористички смијех (доброћудан и забаван), док у политичком заплету сијевају сатиричке жаоке и оштра дидактика, која Илићевом смијеху даје обиљежја опорости и горког песимизма.

Као комедиограф Милутин Илић није достигао значајне претходнице Јована Стерију Поповића и Косту Трифковића, нема ни ону смјехотворну разноврсност, умјетничку вјештину и привлачност свога савременика Бранислава Нушића, понешто је слабији и од Милована Глишића, али и поред тога својим остварењима знатно обогаћује традицију комедиографског жанра у српској књижевности 19. вијека. Отуда његова већ објављена дјела ваља изнова штампати, комедију *Два весеља* потребно је објелоданити по први пут, и тако овог занемареног и потиснутог писца истински приближити савременој читалачкој публици, а нарочито тумачима књижевности и театролозима.

ДВА ВЕСЕЉА
 комедија у два чина
 од
 М. Ј. Илијћа

ЛИЦА:¹

Теша Дућанџић, ситничар
 Станка, његова жена
 Јелица, њихова кћи
 Милун, калфа у Тешиним дућану
 Савка, удовица
 Славко Срећковић, богати масарош и расипник
 Мата Оштроперић, бивши чиновник, зеленаш
 Први момак, келнер у кафани код „Народног војника”
 Други момак, који служи вино пијаном друштву на
 улици испред Тешине куће.
 Музиканти
 Патролције
 Дете — синчић удовице Савке

ПРВИ ЧИН
 I призор

(Види се кућа ограда филоарџама, иако да је ушла врло мало унутра, како би дошла у ред са осталим кућама. До ње висок џлош ња мало даље кућа удовице Савке ишд. Иза њрве куће чују се два женска џласа.)

<Први џлас, Друџи џлас, Јелица, Милун, Станка, Савка>

Први глас: Шта, шта? Зар ти мени то? Ти, ти!

Други глас: А као зашто да ти се баш и не каже? Као шта си ти? Жена ситничара Теше, у сретно сте време завезали неку црквицу и ко зна како?

Први глас: Шта, ко зна како? Говори, алапачо!

Други глас: Сама си алапача! Тако те у чаршији и зову! Како сте стекли? Питај [наследнике]² покојног Курјака, којима је твој муж тутор био.

Први глас: Ха, ха, ха, ха! Мој муж коме треба положио је у своје време рачуне! Штета што и којекаквим удовицама, као што си нпр. ти, није дошо да положи рачун. Неће, боме, то мој Теша!

Други глас: Не зна се, друго! Нешто често преко плота погледа амо у моју авлију —

¹ Списак лица је приређивачев. У рукопису комедије *Два весеља* нема уобичајеног каталога јунака. Претпостављамо на основу облика прве рукописне странице да га Милутин Илић није ни сачинио.

² Нечитко у рукопису.

Први глас: Алапачо!

Други глас: Аспидо!

(Из куће излази Јелица, кћи Тешина, и кад чује ларму уздахне.)

Јелица: То се опет свађају мајка и удовица Савка! Ах! То ми је већ досадило! Чим оде тата и оне се у авлији случајно виде, тешко да прођу једна поред друге мирно.

(С друже сѝране долази најсѝарији калфа Тешин Милун.)

Јелица: Ах! Ево га где иде! Не знам шта ми је? Али, кад га угледам, прође ме нека милина! Од неко доба почела сам о њему мислити, па и у — сну! Водем га, не знам ни сама зашто? Ваљда што је добар?

Милун (*замишљен и не сѝази је*): Бадава! Морам бити начисто! Ја већ видим да сам упао у љубав. Морам је питати: 'оће ли бити моја? Па куд пукло! Не хтедне ли? Мени онда нема станка овде! Узећу оно мало зараде што имам код газде и моје прње па у свет! (*Сѝази Јелицу ња се ѝрѓне.*) А то си ти, Јелице?

Јелица: Ја, браца Милуне. Него: шта је теби? Што си тако замишљен? (*Прилази му.*)

Милун: Ко? Зар ја? ... Овај... Ништа! Онако тек —

Други глас: Зар и ти имаш шта причати? Ено и твоја кћи: више мушко него женско! Сушта слика оца Глигорија!

Први глас: А твој маликан? Прави Средоје мумѝија! Мало дете, а онолики врат!

Јелица (*засѝиђена*): Ах!

Милун: Батали! Немо' се стидети! Оне су тако научиле, а ко њих слуша... Него...

Јелица (*љубоѝиѝљиво*): Шта?

Милун: Па овај... Знаш... Хтео сам те тек онако упитати —

Јелица (*љубоѝиѝљиво*): Шта?

Први глас: Баѝила си око на Славка! Ко велиш: нежењен, масу велику наследио, лепа прилика! Ама нема! Има он мало бољи.

Други глас: Ваљда твоју 'ћерку? Батали, коно! Она је нашла себи прилику. Никад се не растаје од Милуна! Привежи је ти њему, злато моје! Немо' да буде после речи!

Јелица (*ѝлаче*): Ово је страшно! Та жена не може да се окане мене. А и мајка! Шта има посла са њом, те јој даје само прилике да вечито испира уста са мојим именом —

Милун: Окани се плача! Ко још онаку слуша шта говори? Него реци: да ли је истина што она рече, да ти, онај —

Јелица (*љуѝиѝѝо*): Па шта, шта?

Милун: Јелице! Не знам да л' је истина што она малочас рече, да ти мене — али ја тебе водем. Ето ти кажем! Реци, дакле: ако ме волеш, ако хоћеш моја бити —

Јелица (*чујка кецељу*): Па ено тате и маме —

Милун: Не, ја тебе питам. 'Оћу да чујем глас твога срца. Која вајда и да пођеш за мене, ако волеш другога: са'ранила би твоју и моју срећу за навек. Него: реци! (*Она ћуји*) Па лепо! Ако те је стид и држиш да није у реду да о томе говориш, оно (*скида с руке њрсџен*) ако примиш овај прстен, то је знак да пристајеш! Тај је прстен сво благо које сам наследио од својих покојни' родитеља —

Јелица (*окреће главу*): Напослетку! (*Пружа руку*)

Милун (*њун радосџи*): Дакле, ти пристајеш бити моја? Ти ме волеш?

Јелица: Волем те, Милуне!

Милун: Онда да притврдимо. (*Ћушне јој њрсџен у руке, загрли <је> и њољуби. Она се извије и ушкне у кућу*)

Милун (*сам*): Једва сам се могао овоме надати! Ко, зар она мене воле? Још ми зуји у ушима: 'Ја те волем!' Мене, Милуна?! Ах, звониће ми то у ушима као варошка банда, до гроба! Она ме воле! (*Одлази. С друже сџране долази Сџанка*)

Станка (*разјарена*): Она мени онакве речи да изговори? Ах, што јој не реко' још коју, па да се чеше иза ушију! У љутини увек тако заборавам да кажем све! А она се мора бити изодавна спремала! Она за моје дете онако да говори! Видићемо 'оће ли ти упалити за Славка, док је Станки на рамену главе! Али, ко зна?! Вешта је она! Може га домамити у кућу, па му турити што у слатко или каву. Морам се пожурити да спречим то. Зар она да згрне онолико благо? Ако 'оће да се жени, шта му треба удовица, па још са дететом, код толики' девојака! Како би било да покушам за моју Јелицу? Боже, то не би рђаво било! Али, она рече нешто о Милуну? Какав Милун? Нема од тога ништа! Доста сам ја аргатовала и мучила се код овога мога, па зар и моја кћи да се зароби за једнога гољу? Никада! Никада!

Чује се глас: Тако, друго! Пожури се па удоми што пре своју 'ћерку! Девојка је, али, простићеш, већ зашла у године! И ја ћу за њу коју лепу рећи! Само немо' да подмећеш другоме твоје прљаво рубље!

Станка (*са сџиснуџим њесницама*): Алапачо! Показаћу ти, али — други пут! (*Одлази*)

(Завеса)

II призор

(*Обична ѓаздинска соба са миндерлуцима, сџоловима, орманима иџд.*)

<Теша и Станка, иза џоџа Милун и Станка, џа Милун и Јелица>

Теша (*замишљен 'ода џо соби*): Мучан ти је живот човечији с које га год стране погледаш! Почни од детињства, па навише до најдубље старости. Свако доба живота човечија има одиста својих радости, али, Бога ми, више мука. Оно како за кога! За неког више, за неког мање. Како је

поклонио коме Бог: здравља, капитала и — нарави. Ено Славка! Нити има шта, нити му Бог зна како радња иде. Једва свезује крај с крајем. Али, ђаво би га знао увек весео и задовољан. Међутим, ја се рачунам један понајсигурнији од својих другова по радњи и, да рекнеш, није да нисам свезо никакву црквицу, али пуста нарав! Све ми се чини некако мало! (*Трља задовољно руке*) Бр, р, р! (*Улази Станка*)

Станка: Баш добро те те тревн'. А где је Јелица?

Теша: Сигурно у мутваку око ручка.

Станка (*озбиљно*): Ама, човече! Мислиш ли ти штогод за оно дете?

Теша: Шта ти причаш? Какво дете?

Станка: Па нашу Јелицу.

Теша: А шта да мислим? Јелица је добро, ваљано и послушно дете.

Станка: Ама, све је то лепо! Него: ваљали <би> ми као родитељи да промислимо мало и о њеној будућности? Она не може овако довека остати.

Теша: Ене!

Станка: Девојка с дана на дан залази у године.

Теша: Батали! Мени се чини да се јуче родила.

Станка: Само што је претурила 18-ту! Још неколико година па да постане уседелица! Ваља израније гледати прилику.

Теша: Па лепо! Шта да радим?

Станка: Да се упознаш мало с млађим светом, како би могла и девојка чешће пута доћи у додир са млађим одличнијим људима... Одавна нисмо били ни на какву забаву! Па онда недељом пред вече у шетњу, па онда у друштво —

Теша: Их, брате слатки! Ко све то да издржи?

Станка: Е, не може тако и даље остати као што си научио! 'Ђерку у мутвак, мене у ова четири зида или авлију, да се по ваздан свађам с оном аспидом, а ти пошто свршиш поса у дућану, увече у механу. Ти не смеш заборавити да имаш у кући кћер за удају.

Теша: Право да кажем и с'ам сам о томе често помишљао и напослетку сам свео све на једно. Ја сам као сиромаш човек, послужујући, мучећи се и патећи, дошао до нешто мало капитала и подиго своју кућу и своју породицу. Разуме се, ја сам у свом прилично дугом веку, стеко свој начин живота, своје навике и свој поглед на свет... Да дам своју јединицу кћер за каквог образованог, ваљаног и младог чиновника, то би зар мого, јер имам прилично спремљено пара за своје дете. Али ми не иде у главу! Друкчијим данас животом живи млађи трговачки и занатлијски свет, а шта да рекнем за оне који су свршили више школе и постали господи? Таст и зет никад се не би разумели! Напослетку, да теслимим све моје можда одиста, по данашњем схватању, ружне навике, осећаје итд. за срећу и напредак свога детета. Али, ево муке: добија зет класу и премешта се негде тамо на крај Србије. Жена мора са својим мужем. Али, шта да радимо ми без нашег детета, наше забаве у старости? Језа ме пролази кад помислим само на то! Решио сам се, дакле, на сасвим други корак. И сам мрзим да имам у кући одраслу девојку и вечиту главобољу:

шта да радим с њом? Ја сам јој нашао такву прилику која ће задовољити и нас старије а, ако ме очи не варају, и наше дете —

Станка (*љубојшиљиво*): Па ти то можеш толико време да тајиш од мене и не кажеш ми?

Теша (*продужује*): Момка који, истина, има нешто мало зараде код мене, али који је од малена научио на рад на који и ја, који има чист карактер и чисте руке, и, напослетку, уколико сам приметио, кога и девојка не мрзи —

Станка: Калфа Милуна?

Теша: А што ти је као чудо? Вредан поштен момак! Он би нам одиста био потпора не само у старости, но и у радњи. Он би нам био захваћан на срећи коју смо му драговољно дали, он би —

Станка: Ха, ха, ха, ха! Лепо, Бога ми! Ја мислим човек одиста нешто озбиљно смислио а оно — наопако! Боже прости! Ко да те је саветовала удовица Савка! За Милуна? Никада, макар седе плела! Напослетку, ако дође до тога, Милун може бити, али само — последња прилика! Прилика, на коју се погледа тек, кад се на свим другим местима изгуби! Ја мислим мало боље о својој 'ћерки.

Теша: Мило ми је и куд би ја био противан? Него: какву ти прилику мислиш?

Станка: Ето, нпр. Славка!

Теша: Ама, жено! Шта ти то говориш?

Станка: Говорим оно, што би најбоље било, ако би случајно испало за руком. Кад на њега може бацити око ова и она, која не би могла ни мени изути обућу, и надати се да ће је узети, онда зашто да не помислим ја и на своје дете?

Теша: Ама, то је, напослетку, све лепо! Него, откуд ти знаш да он 'оће Јелицу? А после, питање је на какав начин он живот води откако је примио имање у руке, да ли ће му за коју годину — ако тако продужи — остати кој<и> грош да купи оку 'леба за ручак. Видео сам ја у животу свом много богата готована, који пошто списају своју очевину, иду у прошњу.

Станка: Па баш зато ваља похитети и — ако је могуће — свршити ову ствар што пре. А већ кад он постане мој зет, моја ће брига бити, каквим ће животом он живети и на какав ће начин употребити свој капитал?

Теша: Лепо, лепо! Само ја од тога посла дижем руке. (*Узима кају*) А теби остаје брига и одговорност за срећу нашег детета. (*Илази љубојшић*)

Станка: Само кад сам добила изун! А већ ја ћу гледати, да удесим ствар како треба. Он нам и иначе пада издалека неки пријатељ. А зар је пријатељу забрањено свратити код своје прије, на слатко и каву? Само ми мало квари рачун онај Милун! Ама, да ли одиста и он има ту бубу у глави, да постане муж Јеличин а наш зет? Нисам могла на њему ништа приметити, а постараћу се, да му избијем, ако има, и последњу наду са срца. (*Улази Милун*)

Станка (*за себе*): Баш као поручен!

Милун: Помоз' Бог, газдарице.

Станка: Бог помого, Милуне синко. А које добро?

Милун: Рекли ми да је овде газда, па свратих јер имам нешто важно с њиме да разговарам. (*Себи*) Како би било прво са њоме да почнем?

Станка: Извесно о радњи? Него, батали ти сад сву бригу о послу, имам нешто с тобом ја да поразговарам. Седи, дакле, и слушај!

Милун (*седа на миндерлук. Себи*): Шта ли ће бити? Да не буде о оном послу?

Станка: Милуне, синко! Ти си као дете мало, без својих родитеља, доведен од добри' људи, нашој кући. Ми смо те од'ранили, ми упутили радњи: гајили смо те ко нашу Јелицу.

Милун: Богу па вама фала, на оноликом добру, што сте ми учинили.

Станка: Зато се теби и обраћам као свом рођеном детету! Ти знаш да ми ван Јелице немамо детета. Она нам је све и сва.

Милун (*себи*): Почиње! Дошло ми је да јој руке пољубим.

Станка: Она је већ стигла на удају, па ето, ја мислим да сам нашла прилику —

Милун (*сћидљиво обара очи и крши руке*): Благодарим, газдарице!

Станка (*мери га ошћиро*): Како? На чему? Ако свршиш добро посо, ја ћу теби бити благодарна.

Милун (*зачуђен*): Какав посо?

Станка: Разговарала сам се с газдом, па смо се сложили, да би за нашу Јелицу као онајбоља прилика био Славко —

Милун (*скочи*): Како? Шта рече? Славко?

Станка: А као зашто? Богат, млад, здрав —

Милун: Ама, да ли ће њега и девојка? Ко зна! Можда она случајно не мари за њега?

Станка: Остави ти то мени! О томе слободно не бери бригу. Ти се познајеш с њиме? Ако се не познајеш, ти се упознај. Код вас људи то иде лако: у друштву, у кавани или другом којом приликом. Али, што скорије! Ако ти буде потреба мало више за новцем, ја ћу ти дати. Имам прилично своје уштеде. Свакојако згодном приликом гледаћеш, да га недељом или другим којим свецем свратиш нашој кући.

Милун (*збуњен*): Ама, газдарице —

Станка: Нема ту оклевања! Ако ми будемо оклевали, удовица Савка неће. А давно је, како сам дознала, бацила око на њега.

Милун: Камо те лепе среће, да је и он на њу бацио око.

Станка: И тако! Ти ми обећаваш?

(*Чује се из авлије Тешин жлас*): О, жено!

Милун (*збуњен*): Како? Шта да обећам?

Станка: Па да будеш посредник —

Милун: Ама, 'оће ли ту среће бити?

Теша: Жено, море!

Станка (*виче*): Ево ме, сад ћу! Што се ти толико бринеш о њиховој срећи? (*Себи*) Изгледа да је овај одиста бацио око на Јелицу? Сад сам му, само другим речима казала, да се окане ћорава посла. (*Виче*) Ево ме,

тек што нисам! О Јеличиној срећи, Милуне синко, не бери бриге. Све ћу ја то удесити! Само ти не заборави, па учини све онако како сам ти казала. (*Виче*) Шта вичеш толико? Ево ме! (*Излази*)

Милун (*осијаје сам*): Сад сам убијен! И куд баш мене да нађе за посредника између Јелице и Славка? (*Улази Јелица*)

Јелица (*весело*): Шта је, Милуне? Што си замишљен тако?

Милун: Кад ме не би било срамота, бих се заплакао.

Јелица (*уилащена*): Говори! Шта је?

Милун: Боље би учинила да ми никад ниси казала да ме волеш. Бар не би овако несретан био.

Јелица (*хвајћа га за руку*): Реци, за Бога!

Милун: А шта да чујеш! Камо лепе среће, да и ја нисам ништа чуо. Ето шта је! Ја сам одређен, да будем проводација твој за Славка.

Јелица: Ха, ха, ха, ха! Ти се шалиш!

Милун: Камо лепа срећа? Али, тако је! Сад је била ту газдарица и молила ме, да нађем згодну прилику и доведем Славка у кућу, да се с тобом упозна —

Јелица (*пошресена*): То је одиста несрећа! Мати кад што науми, тешко да не изврши! Али, ипак, то не може бити! Напоследку, противу моје воље неће ни отац пристати, па и мајка, кога другог има ван мене? И она ће се напоследку сломити! Осећам унапред сретан свршетак по нас Милуне, „јер то је ток сваке шаљиве игре!”³ Само се ти чини невешт. Ја не умем унапредак рећи шта ћу све радити. Али, ти буди безбрижан! Осећам, знам, да ћемо бити сретни! [Иначе би била трагедија!]⁴

Милун: Па да притврдимо! (*’Оће да је пољуби. Она пошрчи најоље, али се на врајима осврне и узвикне*): Други пут!

Милун (*весело*): Дивота! Само да и после не буде — други пут!

(Завеса)

III призор

(*Обична момачка соба са попростим дрвеним креветом; одело окачено о зиду, сто, две столице итд. Милун ’ода по соби.*)

<Милун и Мата>

Милун: Већ је прошло две недеље а ствар никако да се окрене ни на горе, ни на боље! Шта ли ће напоследку бити? Онога богатога бекрију не могу очима гледати! Био сам у два маха с њиме у друштву и пробао за свој рачун, да га мало испитам. Почнем, па не иде! Застане ми реч у грлу ка’ ваљушак! Него, газдарица ми се попела на врх главе! Како

³ Овај дио реченице Милутин Илић је накнадно уметнуо. Написан је у лијевом доњем углу последње странице четвртог рукописног табака.

⁴ Као у претходном случају и овај дио реченице накнадно је уметнут. Дописан је у горњем десном углу прве стране петог рукописног табака.

не умем да се нађем у тим женским пословима, да није Јелице, не знам шта бих чинио! Она то и некако лепо удеси, да напослетку испадне добро. Али, ко ће тако и даље живети? Па још кад се на моје очи ради, да ми се отме из руку оно, што ми је најмилије. (*Чује се куцање и одмах за њим улази у собу Маја Оштројерић.*)

Мата: Помоз' Бог, Милуне!

Милун: Бог помого, Мато. А откуд ти?

Мата: Са села! Бејак отишо послом неким. Дућан видим затворен — ваљда због данашњег свеца? — па свратих амо теби —

Милун: Хвала брате, који ме се сећаш! Па како ти? Седи!

Мата (*седа*): Прилично сам уморан! Тарнице неке сељачке, на којима сам се возио, па друмом ђене, ђене! Ама, кад наиђосмо на ову несретну варошку калдрму, трипут сам болно уздахну<о>: душо беднога Мате! Послужи још коју годину, не остављај у највећим мукама сада његову трошну земаљску одећу. Буди стрпљива, док Општински суд не изда наредбу за оправку калдрме —

Милун: Ха, ха, ха! Тако и никако друкче! Па како иначе?

Мата: Питаш: како иначе? Богу 'вала! Боље не тражим. Ти си врло мали дошо и почео учити као шегрт трговину, а ја сам тада већ свршавао занат. Као земљака свог ја сам те „дочекао”,⁵ као и бринуо о теби. Отуд смо се и познали. Али, на жалост, брзо сам увидео каква је судбина српског занатлије, па сам похитао још за млађих година да се постаравам за своју будућност и старост. Имао сам леп рукопис, па ме на молбу, стари начелник Саватије — Бог да му душу прости! — препоручи президијално<м> министру и ја добијем у полицији за практиканта. Прилично сам се тамо бавио, затим се по молби преместим у Суд да се „практицирам”. Нисам мислио правити каријере ни у Суду ни у полицији. Видео сам, такође, жалостан живот и тих високих особа: плате им регулисане пре 50 година... потребе за живот поскупиле а плате остале по старински, исте. Међутим, Бог дао жену, ситну дечицу и лепо име: господин човек! Напустио сам и тај посао ко и занат, па сам се латио другог. Тумарао сам из општине у општину као ћата. Разуме се да сам имао од свију осталих најлепше препоруке из Суда и полиције, па су се кметови грабили за мене а отуд ми и плата повишивана. Био сам штедљив а зарада добра. Направио сам леп капиталчић, а поред тога стекао познанство са целим округом. Преместио сам се овде у варош и одавде почео у народ растурати новац под интерес: 50 па и 100 на 100! То је, поред адвокације, најбоља радња у Србији! Разуме се да нисам напустио ни стари занат: пискарање. Имам више рада и прихода, но ма који адвокат у вароши. Сељак неће, ма каквим послом дошо, мене <за>обићи и запитати ме за савет, јер ме сви познају. Ја им пишем тужбе, молбе, дајем новац под интерес итд. Где немам права на рад, теслимим дотично лице за добар бакшиш коме од господе адвоката. Моји другови по служби државној, данас су судије, начелници итд. Али, многима ја дајем новац у зајам. Купио сам сад и једно лепо имање —

⁵ Нечитко у рукопису.

Милун: Па онда, теби врло лепо иде!

Мата: Богу 'вала! А сад реци: како ти?

Милун: Ја? Онај... Право да ти кажем: не знам ни сам у истини!

Мата: Онда ми је јасно! Ти си заљубљен у неку? А? Говори, море!

Милун: Остави, молим те! Са женама тешко је изаћи на крај —

Мата: Значи: нешто смета твојој љубави? Е, хе, хе, хе! (*Извали се у сџолицу, исџружи ноге*) Оно, како коме! Што се тиче мене, буди потпуно сигуран. Тек, душа ваља! Друкчије је негда било, а друкчије сад! Све је сад постало фикфик! Нема више оних старих жена, са бајадерима, плавим либадетима и крмезли весовима — па нема више ни оних имена: Јеца, Марта, Настасија, Мага — Оно, Јелена има и сад, али их нико више не зове: Јеца! Настасија се нађе још по нека. То су обично омалена раста, ситне женске и врло живе нарави. Ретко која од њих да нема бунду... Маге су ишчезле заједно са старим еснафима!

Милун: Ама, ти тераш комендију?

Мата: Није, брате слатки! Него ти причам приповетку о женама! Данашње женскиње са променом имена, канда су промениле и нарав! Ако си још потревио неку, којој име нпр. Ката!

Милун: Напослетку, знаш шта је? Кад смо већ почели говор о томе, оно да ти се исповедим. Од малена ме знаш, заједно смо се мучили а и земљак си ми. Ти си ударио једним путем, а ја другим. Али, ипак наша стара дружба и пријатељство остали су непоколебљиви. Кома другом да се исповедим до теби?

Мата: Тако је!

Милун: Ти си човек извежбан у оваквим пословима. Такав ти је занат. Твој би ми пријатељски савет много помогао —

Мата: Нема разговора! (*Пали циџару*)

Милун: Ствар је некако сасвим заплетена! Не умем, управо, ни да ти честито испричам... Ја је водем, брате!

Мата: То видим.

Милун: А и она мене воле!

Мата: Која?

Милун: Зар и то треба?

Мата: Ти извесно ниси никад протоколарно саслушаван код Суда и полиције? Мораш казати име и презиме своје и њено.

Милун: А што од тебе крити? (*У заносу*) Затеко сам је још доста малену. Гледао сам својим рођеним очима, како се красан пупољак развија у један леп цвет. Пружио сам руку да се њиме закитим —

Мата: Прилична стилизација! Види се да имаш духа! Извесно при-маш „Брку“?⁶

Милун: Окани се шале. Ономад сам је питао и дознао, брате, да и она мене воле —

Мата: Све лепо! Али, ја и сада не знам: која по имену?

⁶ Популарни „шаљиви лист за свакога“ који је излазио у Београду (1882—1915; 1918—1926; 1927—1931). Трећа серија листа (1927—1931) излазила је под измијењеним називом *Млади Брка*, јер је цензура лист претходно забранила. Покретац, први власник и одговорни уредник листа био је Бранко Петровић.

Милун: Јелица —

Мата (*диже се са столице*): Тешина кћи?

Милун: Јесте! Она!

Мата: Прилика одиста врло добра! Јединица у оца и матере, имућна а, после, добра и лепа девојка! Па шта ту има да ти смета?

Милун: То је тај ђаво! Оно што може понајвише да смета! Њена мајка —

Мата (*љуџиџи*): Како? Зашто? Поради чега?

Милун: Т.<о> ј.<ест>, она и не зна да мене девојка воле, ни да ми је реч дала.

Мата: А што јој ниси казао?

Милун: Ко то да учини од стида?

Мата: Пропас' твоја од тебе Израилју! Ти си нека свезана врећа! Зар се тако бори за своју будућност и право с погледом на позитивне законе? Кад сам себи нећеш да помогнеш, ко да ти с правног гледишта помогне?

Милун: Ама, срамота, брате!

Мата (*љуџиџи*): Како? Зашто? Поради чега?

Милун: Одрастао сам у њиховој кући. Газдарица ме од'ранила као своје рођено дете. Куд бих ја сада противу њене воље? А она 'оће и жели, да је да за другога! Чак ми то и казала, па и молила, да се упознам с њиме и удесном приликом, доведем га овде кући, ради виђења —

Мата: Кога, море?

Милун: Онога богатог масароша Славка —

Мата (*извали се у столицу*): Ха, ха, ха, ха! И ти се тога зар плашиш? Тај се не ожени док не списка оно имање и готовину што има примати из масе. Фала Богу, те је није још примио, па му удесном приликом и ја „новац”⁷ дам у зајам. Има и мени дужан приличну сумицу. Разуме се, кад му затреба, а нема пара при себи — а ту се ја често нађем — дам му 200, 300 дин.<ара>, а узмем квиту на 600 и тако даље!

Милун: Ваљда 'оће да се курталише таква живота?

Мата: Никада! (*Декламује*) Пре ће месец дању сјати, усануће море, бре!

Милун: Како говориш то? Кад може да се загледа у удовицу Савку, зашто не би у Јелицу? Ваљда се човек решио на женидбу?

Мата (*скочи ко ојарен*): Шта ти то говориш, море? Коју удовицу Савку? Да ниси можда полудио?

Милун: Па комшиницу... удовицу...

Мата: Знаш ли да ћу те за гушу, ако случајно слажеш?

Милун: А као: зашто бих те лагао? Између ње и моје газдарице чи-тава кошија која ће Славка уграбити: Савка за себе, а газдарица за своју кћер —

Мата: Врло ласно може бити! Ама, зар она мене да превари? Мала је она за тако велика посла! Нисам ја њен покојник.

Милун: Шта ти би уједанпут?

⁷ Нечитко у рукопису.

Мата (*љуџиџиџи*): Како? Зашто? Поради чега?

Милун: Изгледа да те је моје причање узнемирило?

Мата: Није него још нешто! (*Тури руке оџраџ и 'ода*) Савка ме изневерила!

Милун: Гледај, молим те? Па ти ми никад не прича, да си се загледао у њу?

Мата (*џаџиџе џа џо рамену*): Буразеру! Загледао сам се у њено и масалско⁸ имање. Љубав остављам да терају такви ветропири као што си ти! Него, да ми одиста онај лопов не поквари рачуне? Ваља радити брзо, да се томе стане на пут. Али, како? Ту је чвор!

Милун: Ако ти што и ја затреbam —

Мата: Ситне памети [слабо ту помажу],⁹ где се граде велики планови. Него, нешто ми паде на ум! Врло добро, врло добро! (*Узима кају да иде*)

Милун: Чекај, човече, заједно ћемо!

Мата: Ово је неодложно! Морам одмах ићи!

Милун: Шта ли ће то бити. (*Узима и он кају*) Идем и ја у чаршију. (*Полазе*)

Мата (*засџане*): Памтиће сви они који су покушали да повреде моје материјалне интересе! С пером у руци стојим на биљези. А знатно је оно!

(Завеса)

ДРУГИ ЧИН

I призор

(*Кафана код „Народноџ војника“. 'Ваџа се џомрчина. Сам Маџа за једним сџолом џиџе и врџи џлавом. Заџим заџечайџи џисмо и диџне се са сџола.*)

<наџџрије Мата и Момак, заџим долази Славко>

Мата: Тако! Сад келеру да дам ово писмо да га преда Савки. Ја сам унапред знао, чим сам чуо сентименталне гласове, да ћу што паметно искумстирати. (*Куџа*) Келер!

Момак: Одмах, одмах! Шта заповедате?

Мата: Прво сатџик вина! Је<о> сам малочас џевапчића, па нисам за пиво. (*Момак доноси вино и осџави на сџо*)

Мата: Па сад, роде мој, ово писмо да пошаљеш по коме да га неизоставно преда у руке Савки, удови почившег Третака... У руке... Неизоставно... Јеси ли ме разумео?

Момак: Разумео сам.

⁸ Мисли на наслеђе из масе која припада Савкином дјетету.

⁹ Нечитко у рукопису.

Мата: Кад се момак врати, нек дође к мени да ме извести о пријему истог —

Момак: Кога?

Мата: Море! Па ти ниси ништа разумео?!

Момак: Сад ме некако збунисте.

Мата: Е мој лепо брате! Па ти можеш предати писмо другој некој удовици. Апсолутно си неписмен и шашав. Реци: како је име адресанту?

Момак: Одиста не разумем!

Мата: Ово је човек да полуди! Може одиста предати писмо другој удовици! Реци, море, како се зове удовица Савка?

Момак: Савка!

Мата: Па тако, буразеру! Шта се буниш ваздан? Савка, удова почившег Третака.

Момак: Знам Савку, море!

Мата: Лепо! Њој да однесеш ово писмо и то главом ти, а други момак нека те заступа у радњи, док се не вратиш. Јеси ли сад разумео, главо?

Момак: Е, сад дабоме! Али, оно малочас —

Мата: Не упадај у реч старијему! Кад си разумео, ево ти писмо, па с Богом! (*Момак њолази*) Само кад се вратиш, да ми јавиш: јеси ли јој предао писмо?

Момак (*њолазећи*): 'Оћу, 'оћу!

Мата: Куд ће човек с простацима, а нарочито кад поред правних знања, осећа, као нпр. ја, узвишених клица у своме срцу... Али сам и добро смислио! Писао сам јој, да се она будала заљубила у Тешину Јелицу и да ће јој ноћас певати под прозоре. Казао сам јој да из авлије тури мердевине уз плот, па кад увреба згодну прилику, проспе лонац с водом Славку за врат! Ја ћу већ објаснити друштву, да је то учињено из куће Тешине. То неће бити тешко! Знам унапред, да ће сви бити ћефлејисани! Додао сам, да ми без икаква изговора помогне, да извршим тај виц, јер сам одавно љут на Тешу, па да му се осветим. А није право да он онолико Славково имање згрне. Знам ја добро Савку! Неће имати кад у љутњи да размишља. За ово ће она просути Славку и канту за врат... Нарочито ако је одиста бацила око на њега, па држи да је обмануо! Сутра ћу пустити глас да је воду Савка просула. Тако ћу је завадити са Славком. <Да јој се намећем> Онде одма' нема смисла, јер би опет Савка мислила да сам јој подвалио. Казао сам и Славку, да дође овде. Донео сам му приличну сумицу. Још није примио готовину из масе, а њему паре увек требају. (*Седа за сѝо и сѝа вино*) Ох! Ох! Као кристал! У твоје здравље, Савка душо. (*Извали се у сѝолицу и њева: Благо ми на виру, срејноме њасѝиру! Улази Славко у кавану*)

Мата (*кад ѓа ојазу, скочи*): Помоз' Бог и добро ми дошао! (*Пружи руку да се рукује, Славко се чини невести*)

Славко (*лено*): Само да ми не требају новци, а што бих ти ја овде дошо — у какву си ме прчварницу довео? (*Завали се у сѝолицу*)

Мата: Шта ћеш, брате? Кавана по плану код „Народног војника”. Напоследку, знаш како је! За сиротињу и <није> друга кавана. Него, до-

звао сам те амо и зато, што нас ту неће нико узнемиравати, јер овде тек доцније долазе гости. Знаш како је? Раденици, занатлије, па кад сврше посао. Овде, дакле, можемо насамом свршити наше рачуне.

Славко: Врло добро. Него: јеси ли новац донео?

Мата: Па куд бих те могао звати да долазиш овде и чиниш толики пут цабе? Новац је ту, само знаш како је? Прво да стилизујемо облигацију —

Славко: Дођавола! То онда ваља писати.

Мата: Својеручно написати и потписати.

Славко: Шта да радим сад? Готово сам се одучио сасвим од писања, па ми рука, кад узмем перо, изгледа тешка ко олово. Заборавио би' сасвим, да не морам писати оваквим лоповима признанице.

Мата: Зар ту треба Бог зна какав рукопис? Главно је својом руком написати, а после стил... Ево, ако хоћеш, одма' ту на столу спремна 'артија и перо, само пружи руку —

Славко (*зева*): Чудо ми је нешто дуго време, а спавао сам цело после подне. Шта велиш ти каишару, како би било да се мало проведе ноћас?

Мата: О, брате слатки! Зар још питаш? Ко не би! Особито с тобом! Ја и 'нако због својих послова ретко се могу провести са поучно-образованим друштвом, већ све са овом простотом. А срце ме боле, кад морам лећи да спавам с кокошкама.

Славко (*узима њеро*): Па сад ваља писати?

Мата: Озго тури: Облигација —

Славко: Јеси ли донео колико?

Мата: Свега 600 дин.<ара>. То ми је све што имам за сада.

Славко: Пи! Па то није, болан, ни за једно вече. Чисто не вреди човек да кулучи око писања за тако незнатну суму. (*Пише. Мата се нагвирује*)

Мата: Их! Како немаш стила! А камо интерес у облигацији метнут као главница? Камо урачуната извесна сума за труд итд.

Славко: Па деде, како ти велиш! Немам кад да се заносим ту ваздан са тобом, јер новац треба да ми је већ у цепу.

Мата (*радосно, себи*): Новац му треба? Врло добро! (*Гласно*) Пиши! (*Тури руке у цей<ове> и 'одајући диктира. Славко њише*)

Облигација

На 800 дин.<ара> коју суму... (*Славко оставља њеро*)

Славко: Врло добро! И онако ми треба пара. Него, ти, чини ми се, рече 600 дин.<ара>?

Мата: Шта се буниш, брате? Разуме се готови 600 дин.<ара>, а оно друго стила ради —

Славко: Нека те ђаво носи! Увек ме ухватиш кад немам живаца. Ама, чудо ми је зашто полиција не припази на овакве лопове, па им, поред казне, не забрани радњу, да се не упропашћује младеж —

Мата (*чини се невестић*): Па да почнемо на другом табаку? (*Славко узима ћеро и ћице, Мајна 'одајући диктира*)

Облигација

На 800 дин.<ара> коју суму ја долепотписани признајем да сам примио у готовом новцу од господина Мате... (*Прилази с леђа Славку, ја гледа цџа ћице*)

Мата: Ех, брате! Ти једнако грешиш —

Славко (*баца ћеро љућиићо на сћо*): Паре овамо, лопове, иначе ћу те удавити!

Мата: Ама, брате слатки! Кад си погрешио.

Славко: У чему сам погрешио, лопове?

Мата: По закону ваља и словима и цифром означити у облигацији дотичну суму дуга. Ти си написао само цифром. Ено, грађански поступак —

Славко: Дођавола и ти и твој поступак!

Мата: А и шта ће богатим људима да узимљу законе ради читања. Само да прљају руке. Новац влада светом!

Славко: Све ми вода пљушти на уста, кад помене само новац. Осто сам без крштене паре. (*Узима ћеро, љућиићо*) Де, брже! Не зановетај ту ваздан, да час пре свршимо поса. (*Мајна диктира*)

Облигација

На 900 (деветстотина) динара коју суму ја долепотписани, признајем да сам примио у готовом новцу од господина Мате Оштроперића овд.<ашњег> приватијера, с тим, да му примљену и гореозначену суму од данас па за месец дана вратим са припадајућим годишњим инт.<ересом> 12%

Ради безбедности поверитељеве, дозвољавам му и пре рока да може тражити забрану на покретно и интабулацију на непокретно моје имање.

1. маја 18...

Својеручно написао и потписао
Славко Срећковић

Славко (*бази му облигацију*): Ево ти је! А сад паре!

Мата (*диже је радосно и прегледа*): Одмах, одмах! (*Себи*) Будала! У љутини није ни приметио да је сума од 800 дин.<ара> нарасла на 900 дин.<ара>, већ <је> написао и потписао својеручно. (*Вади кесу с новцима*) Ако ћеш да бројимо?

Славко: До врага и са бројањем! Зној ме и онако од писања свег облио. (*Брице се марамом*). Јесу ли све паре ту?

Мата: Зар можеш и сумњати? Куд бих ја могао варати на такав начин и другог а камо ли тебе, брате слатки! Куд би ми онда душа? (*Даје кесу с новцима. Славко узима и меће у џеј*)

Славко: Још питаш? У пакао!

Мата (*себи*): Макар после и тамо! Али, ја мако' из кесе две банке!

Славко (*диже се*): Сад да се иде! Него: има ли шта да се плати?

Мата: Само моје вино.

Славко (*баца на сто динар*): Не треба кусура. (*Полази*)

Мата (*диже динар*): Јест ђавола, кад бих и ја био тако луд. Што сам попио оно да платим. (*Узима динар а местио њега меће на сто 60 њ.*<ара>)

Славко (*момку њролазећи*): Лаку ноћ. Ено паре на столу.

Мата (*њоказује на њега и узвикне*): Да није онаки'. (*Показује на себе*)
Не би било оваки'!

Завеса

II призор

(*Ноћ. Месечина. Виде се куће: Тешина, Савкина и њид. Из даљине се чује њесма њраћена музиком. Најослейќу се јавља на њозорници Славко, Мата и остали с музиканћима*)

<Славко, Мата, један из ѓомиле, Теша, њањролћија>

Славко: Вина, море! (*ѓолоѓлав момак с њуном боцом у руци њочи*)

Славко (*диже чашу увис*): У здравље лепше половине рода људскога!
У славу и част лепих девојака, жена —

Мата (*узима од момка боцу*): И удовица!

Славко (*њродужује*): И удовица! Нека их Бог подржи и умножи!
Што их више буде, биће више и љубави у свету. А ја врло радо читам ту књигу што се зове: љубав женска. На тој је књизи на првом листу насликана лепа слика момка и девојке —

Мата: Левом руком загрлио девојку а десном пуну флашу!

Славко: Нека се множе виногради и винова лозица! Јер жена даје љубави а вино духа! Живело! Дакле, старо вино и младе девојке! (*Исћија и баца чашу*)

Мата: Одавна се нисам овако расположио! (*Исћија и њредаје бокал момку*) Ваљда што је цабе? (*Брише усћа*)

(*Славко њева севдалијску народну њесму. Мата узвикује. Музиканћи њраће њевање*)

Мата: Извијаш, славу му, ки славуј!

Славко: А сад, напред, код Милованчића —

Мата: Молим те, само на једну реч —

Славко: Говори.

Мата: Нисам знаш рад, да чују и ови други. Ја сам се, брате, заљубио до ушију.

Славко: Ха, ха, ха, ха! Зар и ти, Божија утваро, имаш срца још и за љубав?

Мата: Снашла несрећа, брате! Шта ћу му ја сад? И срце је месо! Ваљда ми је суђено да материјално пропаднем?

Славко: Ама, ја нећу да слушавам само о новцу — говори о љубави!

Мата: Увек тако погрешим! Еле, да почнем... Дигни се па 'одај, ле-зи ако хоћеш у гвозден кревет, извали се у перјане јастуке, покри се — ако имаш — свиленим јорганом — не видиш од ти' ствари ништа. Пред очи: она, па она! ... Па ако би хтео, да јој онако мало отпевамо под прозоре, то да буде као знак моје љубави. Тако сам јој и обећао... Међутим, није далеко! Кућа је ту! *(Показује на кућу Тешину)*

Славко: Да живи каишар Мата и његова — мора бити — каишарска љубав! Свирачи! *(Полазе и кад дођу ђред Тешину кућу)*

Мата: Сад да се распоредимо! *(Ћушка Славка до ђлоћа Савкинођ, а он ућекне у даљину)*

Славко *(окреће се свирачима)*: Лагано само! *(Они свирају а он ђева какву севдалијску народну ђесму. Нека слика у бело<м> ђојављује се на Тешиним прозору. Славко чим сврши ђесму, ухвати Маћу и ђурне ђа уз ђлоћ)*

Славко: Гледај, море, тамо! Извесно је она! *(У ђај мах удовица брзо ђреко ђлоћа ђросије за враћ Маћи лонац с водом и несћане је)*

Мата *(саѓне се и ухвати за јаку од каћућа, ђа сћреса воду)*: Славу јој женску!

Славко: Шта би то, море, с тобом?

Мата: Ето шта! Изручише ми лонац с водом за врат!

Један из гомиле: Чини ми се неко преко плота —

Мата *(себи)*: Сад ако и остали потврде, биће наопако! Поквариће ми цео план. Могу напасти на кућу Савкину, а она држати да сам их ја подговорио. *(Гласно)* Како преко плота? Озго, видео сам! Њен отац и нико други, јер је противан да она пође за мене, па ми изручио за врат лонац с водом — *(Сви се смеју)*

Славко: То је, опет, дивота! Живео каишар Мата и његова каишарска љубав. Ваљда си и ту 'тео да удариш каиш?

Онај из гомиле: Мене се све чини преко плота —

Мата: Шта преко плота? Ваљда сам ћорав. *(За себе)* Кад сам почео морам до краја извести, да не испадне по мене рђаво, а за остале? Шта ме се тиче! *(Гласно)* Сад сам се сасвим истрезнио! Раскидам својом властитом руком драговољно најсветије везе, које су ме везивале за моју некадању — ах! — вереницу! Зарад Николе омрзо ми и Свети Никола! Куд ће ивер од класе. Таква невеста морала би ми раћати децу налик на ситничара Тешу. Не треба ми! Нека умре од љубави! То је моја освета!

Славко: А моја — да му за овај безобразлук поразбијам прозоре — *(Узима он и остћали каменице и лућају прозоре)*

Мата: Ово испадне сад наопако. Шта да радим? Да бегам. *(Побеѓне)*

Теша *(крз прозор)*: Лопови! Убице!

(Долази ђаћрола ђолицјска и ћерају Маћу)

Први патролција: Стој! Шта је то?

Теша: Напасти у поноћи на домове мирних граћана и рушити им куће! Све у 'апс!

Први патролција: Напред, господо!

Мата (*виче*): Ја нисам крив! Ко је правио неред и лупао прозоре, њега и терај.

Патрол.<џија>: А што бегаш, кад си прав.

Мата. Од беде, брате! Знаш како је!

Патр.<олџија>: Сви у 'апс, па после се правдајте!

Мата: У 'апс без решења снабдевног разлосима? Ама, знаш ли ти, да је Устав Краљевине Србије штампан, ти Боме знаш кад, па и обнародован, како литерарном свету тако и неписменој маси! Сад настаје друго питање с правног гледишта: могу ли по Уставу, патролџије општинске издати коме решење о затвору и то ноћу, па га затим одмах и спровести у затвор?

Патрол.<џија>: Ми ћемо вас одвести једноме од кметова, да вам прибележи само имена, па ако хоће нека вас пусти!

Славко (*Маџи*): Не зановегај ваздан ту! Мене познају сви кметови.

Патрол.<џија>: Напред!

Мата: Слободан српски грађанин, уставни грађанин, па у 'апс без решења! Или, боље рећи: у 'апс на основу простог усменог патролџијског решења!

Славко: Не зановегај ваздан

Мата: Не дам да се газе уставна права грађана! Ја сам из оног кола људи који не могу то дозволити! 'Оћу да се зна да у Србији има једна класа људи, за коју не вреди Устав и његова наређења. То су патролџије! (*Себи*) Одиста, уколико се сећам, нигде уставотворац не спомиње патролџије! Изнећу на јавност тако грозну омашку пера!

Теша: Тражим да патрола уклони те битанге испред моје куће, иначе ћу пуцати у гомилу.

Патрола: Напред, господо! Јер ћемо у противном употребити силу.

Мата: Силу? Е, испред силе ја се понизно уклањам ослањајући се на своје право!

Славко: Ха, ха, ха, ха! Боље реци: не пристајем да ми се кундацима чешу — леђа! Напред, брат' Мато, код кмета, па оданде код Милованчића. (*Полазе*)

Мата (*уздахне*): Преко све моје памети, ово испаде наопако! (*Одлази с осталима*)

(Завеса)

II призор

(У кући *Тешиној*. Соба коју смо већ раније видели)

<Теша, Јелица, Милун, Станка, *долазе* Мата, Савка и дете>

Теша (*'ода љуџиџи*): И тако са мном да се триви! Под старост да ме осрамоте! Кажу: жену ваља слушати! Али, мени се чини, да би боље учинио, да је нисам слушао. Бар у овом случају. Да сам се држао своје памети, друкчије би било, а овако? Бадава! Жена помете човека, чим се

умеша у његове послове. Сад оволика брука! Сваки ће се, разуме се, запитати: што баш Теши да лупају прозоре? Ето ти онда разне приповетке. А зашто све то? Што сам слушао — жену! Шта сад да се ради? Друга излаза нема. Ваља кидати одмах. Не дам са мојим дететом цела чаршија да испира уста! Али, сад нека само помоли ко сме зуба! Удомићу је онако, како ја хоћу! (*Узима кайу и одлази. Мало зајим долази Јелица*)

Јелица: Не знам да ли ће доћи а послала сам му поруку. Имала сам пређе муке с мајком, сад ми је опет жао! Иде као убијена. Не сме оцу на очи. Али ми је опет оца најжалије. Сиромах отац! Нити шта једе, нити пије а две су ноћи, како ока склопио није. Почела сам се и плашити: извесно нешто решава о мени. Али, шта? То је оно што ме плаши! Једва чекам да дође Милун, па да он ако нађе удесну прилику око оца, а ја ћу већ наст<ој>ати око мајке, да се ова наша ствар повољно сврши. (*Улази Милун*)

Јелица: Врло добро, те си се пожурio —

Милун: А како и не бих? Изгледа да су се наше ствари изненадно окренуле —

Јелица: И како изгледа: врло добро.

Милун: Па сад ја мислим да би ваљало и ми одлучно да почнемо, те да прекинемо ствар.

Јелица: Зато сам те и звала. Ја ћу већ око мајке, па ћу ти јавити шта будем учинила. Она се сирота сломила услед оног догађаја —

Милун (*замишљен*): Ама, ко наговори ону бекрију, да учини ону комендију? Чуо сам да је те ноћи у друштву са њиме био и Мата. Да није он? Али, то је не могуће и као зашто би то радио?

Јелица: Немамо шта ваздан размишљати! Чим ја свршим с мајком одмах ћу ти јавити, а ти онда око оца. (*Улази Станка замишљена и не видећи их*)

Станка: Куку мени кукавици! Шта учини од себе, детета и човека?! Шта сад да радим? Где да загрејем место? Како да поправам целу ствар?

Јелица: Мајка!

Станка (*шрдне се*): То си ти, дете моје? Ти се не љутиш ништа на твоју мајку? (*Љуби је*)

Јелица: А као зашто? Шта си крива? Пало на ум неким беспосличарима да пијани нападну на нашу кућу. То се може и другом десити.

Станка: Гле! Па и ти си ту, Милуне! У овој бризи изгубила сам и вид. Не знам где ми је глава. Па шта ти радиш?

Милун: Боме, наопако!

Станка: Како то, дете моје?

Милун: Ех, газдарице! Да ме послушасте онда —

Станка: Зар сам ја знала? Зар ми је ко казао? Напослетку, ни с ким о тој ствари нисам говорила, осим с тобом. Па како је смео без узрока напасти на туђу кућу? Да није наговорен од оне? Ах, Боже! Шта да се ради? Па онда — свет!

Јелица: Па то се, мајко, може поправити —

Милун: Само кад би газдарица хтела —

Станка: Ама, како, децо? Говорите! Ја сам сасвим изгубила главу!

Милун: Није вајде... ваља рећи...

Јелица: Кад би ти мајка око оца —

Милун: А могла би газдарица —

Станка: Ама, шта, децо?

Јелица: Па да свршиш ствар!

Милун: Само кад би хтела!

Станка: Ви ме још више збуњујете! Сад су ми сасвим збркане мисли! *(Улази Теша. Сви се њргну)*

Теша *(Њрилазећи им)*: Врло добро! Сви сте ту!

Милун: Ја знам, газда —

Јелица: Ти си љут, оче?

Станка: Тешо!

Теша *(узима Милуна и Јелицу за руке)*: Одавна сам приметрио, децо, да се вас двоје радо имате. Нећу, дакле, да кварим вашу и моју срећу. Што је Бог наурио да састави нећу ни ја да раставим.

Јелица: Оче!

Милун: Газда Тешо!

Теша: Ја не знам бољу прилику, дете моје, за тебе од Милуна. На мојим је очима одрасто, а ваљда сам за толико година имао добре прилике проценити његов рад и његово поштење. Сад ако ти, дете, ниси што противна томе *(Сева очима на Станку)*, или ако ти није ко турио какву бубу у главу? *(Пушћа им руке)* Обоје, дакле, реците —

Јелица: Како ти велиш, тата —

Милун: Ја сам вас, газда, увек слушао —

Теша: Е онда нек' је благословено децо! Али, од данас престајеш бити момак код мене. Узимам те за ортака у својој радњи. Фирма ће од сад гласити: Ортачка радња Теше Дућанцијћа и Зета.

Милун *(Њошресен скида кају и ѡрилази ѡе за љуби у руку)*: Фала газда! *(Тако исто и Станку)* Фала газдарице! *(Јелица их, ѡакође, љуби у руке)*

Станка *(загрли их обоје)*: Децо моја! *(У ѡај мах улази Маѡа, истод руке води Савку и носи ѡѡај. Левом руком држи Савкиноѡ синчића)*

Мата: Добар дан, желим! Добар дан! Али — канда је и овде неко весеље? Нека је сретно и берићетно. *(Пушћа Савку и деѡе, а узима ѡѡај у руке. Сви за зачуђено жледају)*

Теша *(љуѡиѡиѡ)*: Ама, зар ти?

Мата: Знам унапред шта си наурио рећи, драги мој газда Тешо. Газдарица је твоја љута и у завади са мојом будућом, а ти, опет, љут мало на мене. Пошто сам јуче испросио руку и прстеновао Савку а кроз који дан — ако Бог да здравља — градимо и свадбу, то као будуће прве комшије ваља да се измиримо. С тога сам ја држао, да ми као млађи, ваља први да почнемо. Напоследку, ја сам се сасвим случајно трвио у оном друштву —

Теша: Не спомињи ми то!

Мата: Ама сам са осталима ѡумле осуђен на три дана затвора, које сам заменуо новцем на трошкове итд. Напоследку, бацимо све у заборав *(Пружа Тешу руку)*: па да останемо ко и увек пријатељи *(Ручују се)*, а

већ моје ће бити да што више сељака из округа убудуће купује из твоје радње.

Теша (*поносно*): Ортачке радње: Теше Дућанџија и Зета —

Мата: Ама, ја кад уђо' спази' неко љубљење! Да није Милуна?

Теша: У име Божије и с благословом његовим — Милуна!

Мата (*искусџи шџај од радосџи*): Савка! Љуби се ти тамо с газдарицом... комшијком... а ја ћу овамо. (*Загрли Милуна и љубе се*)

Савка (*Сџанки*): Што је било, било!

Станка (*Савки*): И — не повратило се! (*Љубе се*)

Мата: Е ово ти је: „'Асан ага два веселја гради!" — Само, разуме се, оба веселја.

Дете: Мајка.

Мата (*узима џа обема рукама за џлаву*): Шта је, мали? Ко ти је тата? Реци, душо!

Дете: Ти си тата!

Мата (*радосно шрља руке*): Паметно неко дете! Извесно му казала мама. (*Узима с<a> зида шџај, наслони се на њеџа, џа озбиљно се окрене Савки*)

Мата: Припаз' де ти, Савка, на дете, да не кмечи! (*У шџај мах Јелица уноси послужавник и на њему поредане шри чаше с вином, момак држи џуно сџакло. У шџај мах чује се музика, свира свџовац*)

Мата (*узима џуну чашу*): У здравље свију нас овде који се налазимо. У здравље и наших добрих пријатеља, другова и рођака и сваком брату Србину и на путу и на суду и на свакој јуначкој работи. Ми данас градили ова „два веселја" а, да Бог да, догодине дочекали и треће. Живели наши старији, а и ми младенци са њима! (*Куцају се. Вичу: Живели! Маџа поочиње уз помаџање остџалих да џева: Мноџаја леџа! Али шџако, да се њеџов џлас највише чује. Дете поочиње да џлаче*)

(Завеса)

и

Свршеџак

РЈЕЧНИК

мање познатих ријечи и израза

Бајадера — врста мале мараме

Берићешно — обилно, напредно, родно

Изун — дозвола

Инџабулаџија — хипотекарно уписивање мјеничног дуга

Искусџираџи — вјешто смислити, досјетити се

Кошџија — утрка, утркивање, такмичење, ривалство

Крмезли — тамноцрвен, загаситоцрвен, пурпуран

Либаве — кратка женска горња хаљина

Маса — завјештана оставштина умрлог
Масарош — онај који је наслиједио завјештану масу умрлог
Миндерлук — мекана ниска сједишта дуж зида
Мушвак — просторија за справљање јела, кухиња

Президијал — предсједник
Президијални министар — министар предсједник

Тарнице — дрвена запрежна кола
Теслимићи — препустити

Филареша — дрвена летва

Бефлејисаћи — уживати у добром расположењу

НАПОМЕНА ПРИРЕЂИВАЧА

Приликом припреме рукописа комедије *Два весеља* за штампу приређивач је настојао да у свему остане што вјернији ауторовом изворнику. Одступања су присутна само у оним дијеловима који су усаглашени са савременом правописном нормом: састављено и растављено писање ријечи, једначење сугласника по звучности, писање великог слова, интерпункција (зарез, тачка, црта, апостроф).

Милутин Илић редовно пише састављено негацију уз глаголе: *некаже, неznam, несџази, нехџедне, нерасџаје, неможе, неиде, нејознајеш, незаборави, неумем, неџражим, небуде, неожени, нејоквари, нејомислим, неџреба, незановешај, несме....* Упитну ријечцу *ли* углавно пише састављено: *оћели, нехџеднели, дали, ваљали....* Сложене прилоге пише као двије ријечи: *за навек, на више, од како...* Повремено одступа и од једначења сугласника по звучности: *од како*. Слово *х* најчешће не пише тамо гдје му је мјесто (*оће, оћу, арџија, ода, одајући, одма, џео, мако, леба, одранили, сирома, ућо...*), што је у нашем издању задржано и означено апострофом. Сугласник *ј* повремено изостаје на крају ријечи (*немо...*), на сличан начин је изостављен сугласник *џ* на крају ријечи кад се нађе у сугласничкој скупини *сџ* (*џројас...*), што је у нашем издању задржано и означено апострофом. Сачувани су и архаични и локални облици ријечи (*вами, ки, раденици, беџам, волам, комендија, заменуо...*).

Милутин Илић досљедно употребљава зарез у зависним реченицама са везником *да*, те у односним реченицама, али га неуједначено пише у синтаксичким конструкцијама као што су именице у вокативу и набрајања, модалне ријечи често не одваја зарезом (*дакле* и сл.), супротни везник *али*, као и супротне реченице са везником *али*, рјечцу *ама* и сл. најчешће не одваја зарезом, што је у нашем издању усклађено са савременом правописном нормом и нужностима логичке интерпункције. Писање тачке је према негдашњим нормама присутно и иза наслова и поднаслова, што је у нашем издању редовно отклоњено. У дијалогским исказима који су прекинути саговорниковом репликом, умјесто тачке стављена је црта, као особен интонационо-семантички знак, па то је до-

сљедно поштовано и у нашем издању. Употреба апострофа је недоследна и неуједначена. У ријечима које су нормиране с покретним самогласником (у значењу са/с), апостроф је изостављен (*с' млађим, с' дана, с' крајем, с' оном, с' њога, с' њравног, с' ким, с' њобом...*). У тексту су присутна и губљења вокала у средини ријечи (*дошо, осџо, њошо, њосо, ко, мођо...*), што је задржано и у нашем издању као посебна говорна особина јунака и слично.

Г. М.

КОРЕЈСКЕ НАРОДНЕ ПРИПОВЕТКЕ

Превод с корејског и поговор Санг-Хун Ким, приређивање и предговор
Нада Милошевић-Ђорђевић, Завод за уџбенике и наставна средства,
Београд 2002, 128 стр., 23 цм.

Ова збирка попуњава једну празнину на нашим полицама и зато је треба поздравити. Читалац је раније с корејском усменом прозом могао да се упозна преко популарнијих, дечијих издања. У серији „Бајке народа света”, коју је издавала „Народна књига”, објављена је 1961. и једна антологија корејских бајки, преведена с енглеског. Збирка која је пред нама уводи нас у недовољно познат свет корејске усмене књижевности на стручан начин. Преведена с оригинала, књига садржи сажете, али за фолклористику важне напомене о казивачима и варијантама, као и предговор проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић, што ће посебно интересовати оне који се баве проучавањем усменог стваралаштва. Али и читалац који жели да се само упозна с приповеткама наћи ће овде занимљиву лектуру. Санг Хун Ким је 2001. на Филолошком факултету одбранио докторску тезу *Упоредна анализа српских и корејских народних приповедака (басне, приче о животињама и бајке)*. Грађа употребљена за састављање тезе послужила је и за састављање ове антологије.

Тридесет шест приповедака забележено је у великом временском распону: од 13. до 20. века. Подељене су у четири групе: 1. Митови и предања, 2. Бајке и легендарне приче, 3. Басне и приче о животињама, 4. Анегдоте и шаљиве приче. Овако представљене, ове приповетке нас подсећају на питање односа међу усменим жанровима. Приповетка *Дан-Гун, први корејски краљ* поседује одлике мита — говори о настанку првих људи и има карактер приче у коју се верује. Мотив небеског порекла јунака се очовечује, а уместо приче о стварању света говори се о стварању корејске земље — долази до историзације мита. У приповетки *Го-Зу Монг, краљ династије Коџурџо* налазимо мотиве особене за мит: чудесно зачеће од сунчевог зрака (слична паралела у једној причи Хопи Индијанаца), рођење јунака у јајету (као Хелена и Диоскури у грчкој митологији), безуспешни покушаји да се новорођени усмрти (Заратустра, Кршна). У *Вашреним њсима* помрачења Сунца и Месеца тумаче се као покушаји становника тамне земље да украду небеска тела. У другим записима ове групе хуманизовање је још упадљивије, ликови нису више ни краљеви него обични, анонимни људи. „Сунце и Месец” има облик бајке којој се на крају додаје етиолошко предање — бајколика прича о сиромашној деци коју гони тигар завршава се њиховим претварањем у Сунце и Месец (што је опет у складу с митовима који односе ова два небеска тела објашњавају сродством или браком). У другим причама етиологија се изводи на почетку или на крају (порекло сазвежђа, одређеног храма, имена планине), а уместо кратког предања стоји развијен прозни облик. Предање, нарочито етиолошко, блиско је миту по приповедању о настанку (човека, небеских тела и сл.) и по то-

ме што се очекује да се у њега верује, али се од мита и разликује својом сажетошћу, једноепизодичношћу и врстом слика.

На бајку подсећају завршеци приповедака *Тиџар и ѿаџуљак* и *Тиџар-девојка* јер се јунак венчава с принцем, тј. свадба се поклапа с крајем приче. За проблем односа жанрова нарочито је занимљива прича *Дрвосеча и небеска девојка*. У миту, као и у бајци, јавља се мотив женидбе човека вилом; у корејској варијанти јелен (захвална животиња), који се јавља као помоћник, још више приближава ову творевину бајци. Одбеглу небеску девојку човек налази, али након другог растанка нема поновног налажења. Тиме се ток приче приближава миту. На крају од туге човек умире и постаје петао — зато петао кукуриче према небу. Ова одвојена епизода се приближава предању и тако доводи до додира бајке, мита и предања.

Повремено се и стварност појављује у свету мита. Тако у причи *Тиџар и ѿаџуљак*, пуној чудесног (патуљак побеђује тигра, боравак у тигровој утроби, спасавање принцезе), налазимо и овај детаљ: „Када се прича о његовом подвигу раширила по селу, сељаци пођоше у планину, одраше мртве тигрове и од продаје тигрових кожа зарадише много пара.” Реалије се јављају и у приказивању духовног света. Приповетка *Човек који је хтиео да закопа свој сина*, говорећи о повезаности натприродног (које овде остаје тајанствено и неименовано) и морала, даје идеалну слику обавеза у породичним односима.

Бајке у збирци одговарају у међународним класификацијама утврђеним типовима бајки. Ипак, занимљиво је уочити и нека одступања од нама познатог бајковног облика. Поредиши корејску варијанту *Пејелуџе (Конџуи и Пајзуи)* са српском, Санг Хун Ким примећује да је за европску варијанту важније да добро буде награђено (венчање са краљевићем), а за источну да зло буде кажњено — кажњавањем злотвора одржавају се колективне моралне норме, док западну причу више занима индивидуална срећа (Санг Хун Ким, *Заједничке теме у српској и корејској народној прози*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1999—2000, књ. LXV—LXVI, св. 1—4). Тако се корејска Пепелуга — Конџуи не среће поново са својим супругом, али су зато њена маћеха и маћехина кћи кажњене на начин који упућује на архаичност — маћеха у незнању поједе своју убијену и скувану кћер. У *Чаробном шеширу* правда чак нарушава облик бајке. Шешир невидљивости (Хоранг Гамте) доспева од ђаволака у руке брачног пара који се одаје крађама; када власник златаре открије мужа лопова, узима од њега шешир и такође почиње да краде. На крају власти хватају све крадљивце — власнике чаробног шешира: „И газди златаре, као и оном мужу и жени судили су за крађе, и сви су осуђени на дугогодишњу казну затвора, где су и скончали.” Стара жеља за невидљивошћу и моћи која из ње произилази, често у дечијим маштањима, овде је повезана с преступом. Шешир потиче од ђаволака — већ је тиме наглашено не толико његово натприродно порекло колико зла природа. Људи се мењају када дођу у додир са шеширом: брачни пар напушта кућу и почиње да краде, власник златаре, који би требало да је богат, запушта кућу и посао и исто краде. На крају стварност, у виду суда и затвора, дидактички преводи причу од чудесног ка реалистичном; чудесно повезано с кршењем норми кажњава се, фантазија се руши. Овде је занимљиво одступање од одобравања „аморалног” понашања ликова, какво је често у бајкама. Тежњу ка дидактици, условно речено, срећемо и у облику другачијем од казне. Приповетке *Маљ обиља* и *Хунџ-бу и Нол-бу* следе ток двоепизодичне приче: 1. позитиван јунак за свој поступак бива награђен, 2. негативан јунак због жеље за наградом долази у исту ситуацију, али лоше поступа и бива кажњен. Ове две приповетке, међутим, имају и додатак — негативни јунак промени понашање, као и у анегдоти о монаху и његовом ученику. Мењање негативца, неуобичајено за одсуство психологије у

бајкама у којима се лик не мења, води ка уклапању таквог лика у друштвене оквири. Желели бисмо да сазнамо више о томе у којој је мери овај „дидактизам” показатељ утицаја религијског морала (конфуцијанског, будистичког), а колико народног порекла, као и то да ли је реч о могућем процесу прожимања усмене и писане књижевности.

У *Жаби-младожењи* налазимо мотив варања, који нарушава облик бајке, готово га пародира: жаба младожења вара девојчине родитеље, док обично у бајци такав лик младожење испуњава задатке који су услов за давање невесте. Али у другим епизодама сачувани су младожењини натприродни поступци.

Као посебну групу можемо да разматрамо приповетке о духовима и натприродним бићима која узимају људски вид; неке су сврстане у бајке и легендарне приче (*Планинска вештица и краљ-змај*, *Девојка-лисица и њен браћо*, *Младић и свештеник*), а друге у митове и предања (*Невина девојка Аранг*, *Тигар-девојка*). Мада су сврстане у различите групе, овим приповеткама заједничка је сличност поступка — као да су настале разрадом предања о сусрету с духовима (Аранг је дух људског бића, док су остало животиње у људском облику). Преображавају се женски ликови, и то најчешће у лисицу (приповетке о девојци лисици налазимо и у кинеској књижевности). Карактери тих бића су, међутим, различити: у једној приповеци (бр. 12) девојка тигар жртвује свој живот због оног ког воли, док је у приповеци бр. 25 девојка тигар злодух који жели да нанесе зло (ову причу легенди приближава Будина интервенција која спасава јунака). Лисица у причи бр. 14 такође воли јунака, али је спремна да га убије због преваре. Јасно је да су таква бића опасна и клоне их се јунаци приповедака. Док у бајци долази до венчања људског и натприродног бића, овде је таква веза немогућа, а осећање опасности које је повезано с њима подсећа на предање.

И у причама о животињама срећемо све познате одлике овог жанра и интернационалне мотиве. Мотив надметања лукавог и глупог представљен је лукавим зецом и глупим тигром (слично лисици и вуку српских прича). Али и када нису у истој причи, зец је лукав, а тигар глуп. Веома развијена *Прича о зецу*, у којој је зец прво преварен а потом варалица, заправо говори о надметању корњаче и зеца у лукавству. Разрешење приповетке доноси натприродна интервенција која награђује корњачину оданост господару. Приповетка *Зрно њроса* заправо је новела, вишеепизодичног типа, о сналажљивом човеку ког до бајколиког венчања с министровом кћерком не доводе чаробни помоћници него сопствен ум, потпуно у складу с поетиком новеле.

Три приповетке у одељку *Анегдоше и џаљиве приче* представљају различите облике хумора. *Генерал бундева* хиперболично разрађује један скаредан мотив — снага бајколиког јунака у борби против непријатеља овде је пародирана на скаредан начин. *Ошровни кошкам* јесте прича о надмудривању, с опозицијама старији — млађи, учитељ — ученик и с исмевањем мане — похлепе. *Будаласћи нарикач* говори о наопаком, алогичном понашању будаластог човека, које овде не иде на његову штету, него чак доводи до тога да луда буде награђен за смех који је изазвао.

Читајући овај избор приповедака, стално се срећемо с добро познатим интернационалним мотивима (жаба младожења, вила љубовца, захвална животиња). С друге стране, саме приповетке често делују као да су настале мешањем прозних облика, који су у класификацијама разграничени. Суочавање с том појавом подсећа нас на условност класификација и упозорава на наш могући евроцентризам у анализи ваневропског фолклора, али и подстиче на даље разматрање самог феномена усменог стваралаштва.

Немања Радуловић

КА ВУКОВОЈ ПОЕТИЦИ УСМЕНОГ СТВАРАЊА

Нада Милошевић-Ђорђевић, *Казивајћи редом, прилози проучавању Вукове њоејике усменој стварања*, Рад, КПЗ Србије, Београд 2002.

Књига Наде Милошевић-Ђорђевић *Казивајћи редом*, која својим поднасловом *Прилози проучавању Вукове њоејике усменој стварања* дешифрира метафору из наслова и тиме открива основни предмет интересовања њене ауторке, покушава да одговори на сложено питање о томе шта се може подразумевати под Вуковом поетиком и како се о њој може говорити.

Вукова поетика, како то Нада Милошевић види, манифестује се, пре свега, у његовом односу према свему што представља „национални, друштвени, морални и вербално-уметнички апарат усмене српске културе”. Или, другим речима, његова поетика заснива се на поимању свеукупног „живота, обичаја, веровања и историје народа”, исказаних у српској народној књижевности, као и примени датих ставова у редакторској пракси. И зато је та поетика знатно ширира од уобичајено схваћеног појма о којем је реч.

У датом контексту, у првом делу књиге, Н. Милошевић-Ђорђевић настоји да одговори на питање не само какви су били Вукови ставови о народној књижевности већ и чиме су они условљени, односно колико су ти ставови били резултат упућености у ондашњу науку, а колико резултирају Вуковим познавањем песничке грађе и услова под којима је она настајала на терену. И коначно, колико су и да ли су његови ставови еволуирали и у којој мери се они могу прихватити и данас са становишта савремене науке.

Да би дошла до одговора на ова питања, ауторка сучељава различита схватања која у науци постоје о извориштима Вукове поетике, коментарише их и доноси своје закључке о њима.

Издвајајући мишљење по којем је Вук лако прихватио и у дело спроводио Копитареве идеје, пошто је пре сусрета с њим био, како се каже, „чист од сваке науке” (Љ. Стојановић), она тај став сучељава с тврдњама да је Вук и пре одласка у Беч, односно пре сусрета с Копитарем, имао одређено књижевно образовање (Н. Банашевић, В. Недић, Н. Љубинковић).

Јер док су Копитареве познавање културне атмосфере и најважнијих људи епохе Вука приближили хердеријанству и идејама о „природној поезији и нужности заснивања сваке националне уметничке књижевности на народној”, Вук је пре сусрета са њим, како показује ауторка, другујући са српским интелектуалцима, понешто од овога могао чути и усвојити и од њих. У том контексту посебно се истиче важност пријатељства Вуковог с Лукијаном Мушицким (Т. Петровић), чије је рано интересовање за народну поезију на њега морало утицати. Јер управо преко Мушицког, који је познавао Хердере идеје, а не преко Копитара, ауторка сматра, Вук је рано могао доћи у контакт и с њима.

А Хердере идеје највише су, како је у науци и показано (М. Клеут), инспирирале предговор његовој првој *Пјесарици*. Из Хердера је, по свему судећи, изведен и један од основних Вукових постулата, по којем народне умотворине садрже: „негдашње битије Србско и име”. А Вук, свакако, следи Хердера, и романтичаре уопште, и онда кад у *Објавленију* за песарицу 1815. истиче како народне песме у себи садрже „народни језик, карактер и обичаје”.

Гримов утицај на Вука, како каже ауторка, могао је започети у Срему, 1815, кад му је од Копитара стигло чувено циркуларно писмо Јакоба Грима, које говори о потреби и начину бележења народних умотворина: верно и истинито, по-

дробно и тачно, онако како се оне причају и певају, посебно у удаљеним и неприступачним селима, разним поводима у току године, на свечаностима и у различитим варијантама. И без њиховог изучавања, по Гримовом мишљењу, не могу се схватити ни почеци поезије, ни историје, ни језика уопште.

Неке од ових ставова Вук је, међутим, како ауторка показује, артикулисао и пре додиром с Гримовим идејама, у *Пјеснарици* (1814). И од самог почетка својим радом спроводио их је у дело. Обележењу умотворина он, на пример, у предговору тој песмарици каже: „Ја сам пјесне писао онако као што сам чуо да се певају.” А и свој сакупљачки рад Вук Стефановић Караџић, као што то Грим и саветује, али још пре додиром с њим, фокусира на обредне и обичајне песме и трага за њиховим варијантама.

Сви ти разнородни утицаји нису, међутим, били једносмерни. Тако је, како ауторка показује, Копитар у Вуку пронашао оживотворење своје формулације о „тројству историзма као симбиозе истинског, старог и домаћег”. А Грим је у њему видео доказ своје теорије о праисконској спрези језика и народне књижевности.

Може се, дакле, рећи, што и показује Нада Милошевић Ђорђевић, да су Вукови ставови о народној књижевности формиран под утицајима европских романтичара, као то и да су они у њему налазили оживотворење својих идеја. Али је чињеница што је он одрастао у средини у којој је усмена традиција била начин мишљења и што је сам био део стања духа којем се поезија уклапала у колективну свест и те како утицала на то како ће Вук обликовати своје ставове о њој.

Вук Стефановић Караџић тако, потакнут искуством, напушта неке романтичарске идеје, као што је, на пример, виђење народне поезије као божанског надахнућа. И у свом описивању функционисања система усмене традиције, кроз њено преношење од извођача до извођача, које исказује мишљу да постоји „једни пјесама различито пјевање”, апострофира гледишта које ће доцнија фолклористика дефинисати терминима *индивидуално и колективно* у фолклору. И тиме, како ауторка показује, наговештава оне проблеме којима ће се та фолклористика посебно бавити у наше дане.

У том контексту, односа индивидуалног и колективног у народној књижевности, Нада Милошевић-Ђорђевић сматра важним Вуков однос према преносиоцима, односно бави се даље питањем онога што Вук казује о својим певачима и причаоцима. Тако она посебно разматра његово виђење природе стварања, односно, како Вук каже, „спјевавања” на основи постојећих образаца, чију технику је, уосталом, како се и из ове књиге види, Вук добро познавао.

У датим оквирима важно је, сматра ауторка, Вуково поређење између певања и говорења, исказано речима: „какаогђ што један човјек љепше и јасније говори од другог, тако и пјесме љепше пјева и казује”. И у том ставу, који је резултат Вуковог непрестаног повезивања језика и књижевности, асоцира се, како ауторка каже, на поређење између језика и фолклора, које ће много касније артикулисати Р. Јакобсон и П. Богатирјов.

Чињеницу да је народна поезија спонтани вербални израз духовне културе једног народа, Вук, како ауторка књиге показује, ипак не напушта и на различите начине је понавља и варира. Тако, по њеном мишљењу, у датом контексту треба разумети и Вуков став: „да у народу нико не држи за какву мајсторију или славу нову пјесму спјевати, него одбија од себе и каже како је чуо од другог”. Такав однос, који говори о условности ауторства у народној књижевности, може се, како Нада Милошевић сматра, доводити у везу с оним што су открили и доцинији истрживачи, а посебно А. Лорд, који о овом питању говори на сличан начин.

Као припадник традиционалне културе, члан затворене српске патријархалне заједнице која је вековима постојала и која је, како ауторка сматра, захваљујући својој затворености, у симбиози историјске традиције и савременог живота, и опстала, Вук Стефановић Караџић, разумљиво, инсистира на јединству националног осећања и традиције. И, по тврђењу ауторке, то јединство демонстрира примерима из живота и обичаја, причама и песамама, у својој антологији на светло дана износећи само оне примере који, како она каже, „представљају савршенство језика и мисли”, чиме се, заправо, овде имплицирају и разлози који су ауторку потакли да књизи да наслов *Казиваши редом*.

Управо због поменуте логике приповедања, као и због потребе да песме буду углед „народног” поетског, а приче прозног језика, како ауторка ове књиге сматра, Вук је вршио одређене редакције текста које су, и с тиме се и ауторка слаже, са становишта савремене фолклористике недопустиве. Те редакције, које Нада Милошевић-Ђорђевић детаљно описује углавном у другом делу своје књиге, она, међутим, види као легитимне. И њихову легитимност образлаже поменутим потребама, као и Вуковим познавањем поетске граматике народне књижевности, у складу с којом је он, како ауторка показује, и деловао.

Вукове интервенције заиста се, с тачке гледишта оног што је речено, могу сматрати легитимним, посебно кад су у питању приче, које он, углавном, није записао директно од казивача, већ их је добио готове, од помагача, односно није их имао забележене непосредно испричане. У прилог томе говори и чињеница да је Вук, као и било који од његових савременика, тешко могао верно бележити приче, чак и кад их је и сам слушао, у недостатку оних техничких помагала којима располажу фолклористи данас.

Овакав редакторски поступак Вука Караџића, истовремено, одлично се уклапао у романтичку духовну атмосферу, а његова потреба да приче и песме врати њихов „првобитни, изворни, митолошки смисао” савршено је одговарала оном што су романтичари у њој видели. Вук је, међутим, редигујући приче, понекад доводио у питање своје теоријске ставове у којима је инсистирао на верности бележења, иако је и сам морао знати да је, под датим околностима, то било немогуће. И са овом контрадикцијом, изгледа, треба се помирити.

Можда природи Вуковог редакторског поступка најбоље одговара опис ауторке ове књиге као превођења „текста из усменог на писмени ниво”. Али у том случају апсолутизовање Вуковог редакторског поступка, које се у књизи понекад примећује, морало би се искључити. А тврдња да је Вук причама враћао њихов „по свој прилици, првобитни, изворни, митолошки смисао” окреће проблем на почетак, односно у овом случају иде се ка занемаривању неких од важних открића из првог дела књиге, у којем се говори о Вуковом поимању комплексних процеса односа традиције и импровизације, наслојавања и акултурације, односно динамичности живота и развоја народне књижевности, што даље озбиљно доводи у питање сврсисходност реконструисања идеалне праформе, о којој је управо говорено.

Без обзира, међутим, на недоумице које се овом приликом јављају, посматрано у целини, Нада Милошевић-Ђорђевић, у својој књизи с пуном озбиљношћу разматра генезу Вукових ставова о усменој поезији и бави се њиховом применом у сакупљачкој и редакторској пракси.

У оквиру својих испитивања она уочава и показује како је Вук Стефановић Караџић, познајући стварно стање традиције, процесе њеног стварања и одржавања, прихватио из европске науке — којом је био подстакнут и коју је делотворно апсорбовао — само оно што је одговарало његовом сопственом искуству.

Другим речима, Вук је у савремену Европу унео знања о српској култури. Његово дело кореспондира са сложеним процесима који су се у то доба у њој

одвијали. И у њему се први пут у модерном добу плодотворно сусрећу савремене европске идеје са српском националном културом, чије посматрање и проучавање појава у њој понекад представља антиципацију тзв. нове фолклористичке теорије. Тако се Вук може посматрати и као наш савременик, на шта нас је Нада Милошевић-Ђорђевић својом књигом подстакла.

Зоја Карановић

UDC 821.163.41:929 LazarevićL.
821.163.41-95

НОВИ ЛАЗА ЛАЗАРЕВИЋ

Горана Раичевић, *Лаза Лазаревић — јунак наших дана*, Савез педагошких друштава Војводине — Виша школа за образовање васпитача, Нови Сад — Вршац 2002.

Претерано је рећи да је слика о Лази Лазаревићу у српској књижевности окамењена. Али мање-више све се ту већ зна, све је пописано, поређано — готово да нема никаквих спорних места. Вредности у Лазаревићевом свету постављене су: кад се супротставе старо и ново или пак српско и швапско, увек се зна на чијој је страни наш писац. Поготово се зна на чијој је страни Лаза Лазаревић кад се супротставе породична задруга (са својим патријархалним моралом) с једне и држава с друге стране. Појединац налази сигурност и заштиту у породичној задрузи а држава је та која уопште не брине о човеку. (То се лако документовало на примерима приповедака *На бунару* и *Све ће њо народ љозлаишии*.)

Против такве слике о јасно разграниченим вредностима у свету Лазаревићеве прозе, између осталог, „устала је” Горана Раичевић. Испред мене је њена књижица *Лаза Лазаревић — јунак наших дана*, од једва осамдесет страна, штампана у двеста примерака, код мање познатих издавача. Али морамо одмах на почетку рећи да је Горана Раичевић написала не књижицу већ књигу. Можда бисмо одмах могли истаћи и то да је написала дубоко личну књигу. Горана Раичевић пише прегледно, јасно (постоји нешто што је ток текста и осећање за простор књижевног); али оно што у њеном писању избија у први план јесте жеља да се читалац убеди у оно што она пише. (Свесна је Горана Раичевић да је њено тумачење једно од могућих тумачења — барем тако каже у напомени на почетку ове књиге — али, понављам, свуда „избија” жеља да се докаже оно о чему се пише као нешто што се не може довести у питање.) Дакле, није то неутралан, безбојан, објективан, „званични став” (у смислу преовлађујући) књижевне критике или, прецизније, књижевне историје о Лази Лазаревићу, већ се у овој књизи Горана Раичевић најпре (оштрашћено) спори, доказује, налази и нуди нову тачку гледишта. Најгрубље речено: нуди свог Лазу Лазаревића.

А у чему се огледа та нова тачка гледишта? Најпре у томе што се разбијају предрасуде о нашем писцу. Није Лаза Лазаревић описујући судар појединца са патријархалном заједницом или државом бирао страну на коју ће стати, којој ће се приклонити — већ је исписао ироничну, суптилну трагедију појединца. Можда све ово звучи као фраза, као опште место — али сваку реч у овом низу Горана Раичевић правда (мада ово несретно звучи): почевши од термина *иронија*, па надаље. (Први наговештаји побуне човека као индивидуе против калупа и стереотипа, по Горани Раичевић, јавили су се управо у приповедној прози Лазаревићеве. А те побуне не би било да су се Лазаревићеве јунаци скривали иза колектива.) Да ли постоји иронија Лазе Лазаревића и да ли је критика ту иронију

уочила? Читам поново и пажљиво Јована Скерлића — критичара кроз чију визуру још увек гледамо историју српске књижевности — о иронији ни речи. Онда је нужно сентименталан и онај који пародира сузе — ако та пародија не буде уочена!

(Узгред, Кашанин — велики Милан Кашанин — читајући *Швабицу*, види иронију. Каже да су у *Швабицу* вешто убачене ироничне напомене, које јој ублажују сентименталну боју. Додаје при том да је ироничан већ наслов.) Али зашто не читати *Швабицу* уз *Вертера*, наравно Лазаревићевог *Вертера*? Тек би се онда видела необична снага писца. Зашто Лазаревића не читати у извесном иронијском кључу? Тада би се уистину указао као јунак наших дана.

У књизи која је пред нама имамо укупно четири есеја о Лази Лазаревићу. Први есеј — писан као предговор избору из Лазаревићевог дела — баца један општи поглед на дело Лазе Лазаревића и одличан је увод у читање нашег писца, док су други и трећи есеј посвећени, на први поглед, већ урађеним пословима. Начет је проблем аутентичне и књишке емоције; потом се говори о мотиву страног у прози Лазе Лазаревића. На крају имамо есеј о епифанији у приповеци *Први људи с оцем на јутрење*. (Тако се и у последњем тексту, још једном, разара утврђена слика о Лази Лазаревићу, прецизнијег — разара се слика о „сентименталним решењима” и о романтичарским интервенцијама при завршетку приповедака. Заправо Горана Раичевић показује да је појам епифаније, који дефинише један вид рецепције књижевног дела, незаслужено потиснут. При том, што је посебно занимљиво, епифанијски ефекат у литератури одваја се од религијског доживљаја у ужем смислу.)

Да којим случајем у овој књизи постоји регистар имена, лакше би се видело да се од књижевних критичара најчешће помиње Јован Скерлић, мада Горана Раичевић својим читањем литературе о Лазаревићу стиже све до Слободана Владишића, дакле све до наших дана. (Као да је Скерлић поставио оквире за тумачење Лазе Лазаревића и као да су се други критичари кретали само унутар тих оквира — ретко их напуштајући.) А Горана Раичевић тражи, то смо већ истакли, нову тачку гледишта, тражи ново читање. А то ново читање најпре тражи одвајање од биографије, односно тражи повратак тексту. И другачије читање тог текста: читање које ће нешто рећи данашњем читаоцу. (Но постоји и нешто што је „утицај” текста на биографију. Просечан студент ће, на пример, поводећи се за „вечитим младожењама” у Лазаревићевој прози, и њему приписати да није имао ни жену ни децу!) Не може се Лаза Лазаревић никако поистоветити са јунаком приче *Швабица*. Можда бисмо, ако већ морамо да се држимо Лазаревићеве биографије, његову литературу пре могли назвати бекством од биографије. Ту бисмо лако нашли и кључни аргумент: зар није сам Лаза Лазаревић учествовао у три рата, а да није приче *Све ће то народ поглавити* (у којој се рат чује у даљини), готово да бисмо могли написати да се рат и не помиње! Да ли је то довољан доказ? Или прича о људима слабе и јаке воље. Шта каже Кашанин о којим људима пише Лазаревић. Најпре о људима без своје воље. А да ли је Лаза Лазаревић био човек слабе воље? И да не настављамо са тим и сличним питањима. У сваком случају једна провокативна књига у којој постоји слух за нешто што су нијансе и суптилност.

Зачудиће се Горана Раичевић на једном месту у овој књизи — шта је Лаза Лазаревића, преводиоца Чернишевског и Фарадеја, довело до тога да напише приповетку каква је *Школска икона*. И ми бисмо се исто тако могли зачудити како се Горана Раичевић, асистент на предмету српска књижевност XX века, с америчке верзије теорије рецепције пребацила на прозу Лазе Лазаревића. (Иако нам она о томе делимично полаже рачун — ипак остајемо ускраћени за одговор.)

И оно што смо скоро заборавили: у овој књизи постоје и *Биографски подаци о Лази Лазревићу*, као и пажљиво урађена *Одабрана лијерајтура о Лази Лазревићу*. Исто тако нисмо проговорили ни о „отменом неслагању” Горане Раичевић са одређеним ставовима књижевне критике. (Та неслагања углавном смешта у фусноте — најчешће их само констатује, пошто је у основном тексту већ „понудила” своје виђење.) И та неслагања, по својој смирености, као да су у нескладу са тоном основног текста који кипти од жеље да се свој став понуди као једини, иако, понављамо, постоји свест о томе да је то само једно од тумачења.

Али и тај несклад тонова чини ову књигу изазовном.

Миливој Ненин

UDC 821.163.41-32.09
821.163.41-95

ОВЛАДАВАЊЕ ПРИЧОМ КАО ОВЛАДАВАЊЕ СВЕТОМ ИЛИ НЕСАВЛАДИВ СВЕТ У (НЕ)САВЛАДИВИМ ПРИЧАМА (о студијама Душана Иванића *Свијет и прича*)

Збирка студија Душана Иванића *Свијет и прича* (Народна књига — Алфа, 2002) тематски се може поделити у три дела. Средишња студија првог дела уводна је студија *Фолклорни модел приповиједања у (новој) српској књижевности* с којом кореспондирају студије *Говорни жанрови и фолклорни модел приповиједања*, *Хронолошко причања*, *Хронолошко причање* и у појединим сегментима студија *Ка облицима и перспективама приповиједања у српском реализму*. Другу целину чине студије посвећене проучавању коментара (*Ка проучавању коментара*, *Коментар у прози Стефана Митрова Љубише*, *Коментар у романима Јакова Игњатовића*) а трећу синтетичке студије и проблемске анализе: *Традиција облика* (проза Стефана Митрова Љубише), *„Примива” Јована Грчића Миленка* (гласови приповиједача), *Грађење приче* (о приповијеткама Милована Глишића), *Ришам непролазности* (Вечити младожења Јакова Игњатовића), *Поетика фељтона* (Пера Тодоровић у Самоуправи), *Незамјениво дјело* (Приповијетке Лазе Лазаревића) и *Мајстор приповиједања* (о прози Симе Матавуља).

Студијама посвећеним односу усмене и писане књижевности Иванић се прикључио ранијим истраживачима ове проблематике: Владану Недићу, Димитрију Вученову, Мирославу Пантићу, Васи Милинчевићу и др. Идеја која обједињује њихове појединачне, на различите аспекте проблема усмерене анализе, могла би се сажети у доста уопштен закључак: отвореност српских реалистичких писаца према фолклорној традицији пропорционална је степену њеног кореспондирања са захтевима реалистичке поезике. Фолклорни модел се при том за реалистичке писце показао троструко плодотворним: 1 (на онтолошком плану) опонашањем усмене комуникативне ситуације отварао се пут свакодневним говорним жанровима и потврђивао онтолошки смисао реалистичког текста као текста који подражава стварност; 2 (на телеолошком плану) опонашањем смисла приче (у фолклору се преноси оно што је од значаја за колектив) потврђивао се телеолошки смисао реалистичког текста, тенденција у објективној (несубјективној) слици стварности; 3 (на прагматичком плану) преузимање готових тематско-мотивских, стилско-реторичких, сижејних, идејних, жанровских решења. Зависно од интензитета везе и степена препознатљивости фолклорног модела, Иванић разликује пет репродуктивно-креативних поступака: 1. живо памћење; 2.

записивање (етнографско); 3. стилизован запис (Вукове приповетке); 4. мистификација стваралачког поступка (опонашање, нпр. код Атанасија Николића, Богобоја Атанацковића, Ј. Г. Миленка, М. Шапчанина); 5. стваралачке синтезе (С. М. Љубиша, Ј. Г. Миленко, Глишић, Матавуљ, Веселиновић). Мање се задржавајући на знацима пресликавања једног модела у други (језичкостилска, жанровска, сижејна цитирања), Иванић се фокусира на суштину и сврху приче која је заменила свој онтолошки контекст (писана реч која тежи да буде као усмена реч). Како фолклорни модел приповедања који се сада јавља у „неприродној позицији”, писаном тексту, не може функционисати на принципу пресликавања већ трансформације, у покушају стварања *као да* (нпр. позивање на народне изворе, свођење ауторских интервенција на записивање, фикционализација усменог приповедача), истовремено се актуелизовала једна метанаративна димензија текста, анализира геназа и структура примарног модела, начини причања или реакције слушаца. На примерима махом реалистичких писаца Иванић прати процесе преношења, имитирања и/или стварања замена за оно што је суштина усменог исказа (варијантност, аутентична говорна ситуација, формулативност, специфична реторика, жанровске константе, тематско-мотивски комплекси, рецепција (естетика истоветности) а да при том највише простора посвећује казу и организацији текста по обрасцу *пример илус поука*. Пратећи динамику сказа, он указује на два гранична типа (можемо их именовати као развијен и редукован) — један у којем су именовани хронотопи, причаоци и слушаоци и у којима се монологички исказ причаоца непрестано прекида контактним порукама, и други који је сведен на неки од ових елемената.¹ При том се тип сказа не доводи у везу са дијахроничким развојем сказа, тј. редукован сказ није сменио развијен или обратно. Они су постојали већ у делу М. П. Шапчанина. Промене су се односиле на објекат нарације (шта се прича — романтична повест у реалистичком окружењу или нечији искуствени доживљај), на инклузивност/полифониичност првог лица, тј. на његову способност да се предвоји на лирско *ја* (*ја* које осећа), приповедно *ја* (*ја* које се сећа, приповеда са епске дистанце) и драмско *ја* (*ја* које се обраћа). У раном казу динамика радње није се постизала динамиком перспективе (некада, тамо / ретроспекција и сада, овде / проспекција), па је сказ више био оквир а мање унутрашњи обликотворни чинилац приче. У развијеном реализму, када је илузију усменог говора (монологички исказ који доминира сказом) почела да потискује илузија дијалогског говора, сказ од продуктивног модела постаје манир, клишетирани композиционо структурални модел којим се и даље чувала доминација једног гласа над другим. Тек његовим напуштањем и организацијом текста као низа слика и/или сцена (в. анализу Матавуља), реалистички приповедачи су успели да се ослободе ограничења у сопствени говор затворене фолклорне традиције.

Пошто је образложио тезу да „муза писане речи није беспомоћна пред музом усмене речи”, Иванић са проблема онтолошког статуса усменог у писаном тексту прелази на телоеолошко питање — каква је сврха приче. И као што је сказ био идеалан трансформациони модел усмене речи у писану, тако се новим актуелизовањем старог модела приповедања — прича се организује као пример и поука — разрешава унутрашња тензија реалистичке приче која уверавајући жели да поучи (дидактички потенцијал поуке и миметички потенцијал примера). У радовима С. М. Љубише чувају се формалне границе две организације — једне којом

¹ Ти елементи могу бити нпр. комуникативна ситуација и хронотопични причалац (Милан Нарандић пријатељима у свом стану прича тридесет година из свог живота) или исказ дехронотопичног причаоца (у Лазаревићевој приповеци *Први њуш с оцем на јушрење* илузија усмености се постиже самим исказом причаоца, а његова уведеност и комуникативна ситуација назначава само једном реч: *вели*).

се преноси искуствено, индивидуално, и друге којом се преноси универзално, колективно. И док у студији посвећеној коментару у Љубишином делу именује композиционе и семантичке функције примера и поука, у студији посвећеној „традицији облика” Иванић детаљно описује поступке архаизације писаног текста и указује на дубље слојеве приповедања (преноси се и памти у неограниченом комуникативном ланцу оно што је од значаја за колектив, прича/искуство претходника постаје образац понашања наследника итд.). Реалистички писци се чак ни у развијеном реализму неће одрећи дидактичког потенцијала приче (он може бити посредован и иронијом код Л. Лазаревића или алегоријом код Р. Домановића), али ће се у самој организацији приче изгубити границе којима се реторике именована (тако јесте / пример) одваја од реторике убеђивања (тако треба / поука). Потгискивање морфолошки осамостаљене поуке на рачун анегдоте (примера) Иванић препознаје и у раној реалистичкој прози Милована Глишића. Анализирајући његове приповетке, он уочава огроман стваралачки потенцијал анегдоте (она ће дуго у реализму бити примарни принцип организације приповедног текста, како краћег тако и дужег) која више није само средство (у служби) поуке (пословице) или ефекта (хумористичког нпр.). И код Љубише, али нарочито код Глишића тематизује се поступак стварања анегдоте — пут од догађаја до гласа (непотпуне вербализације неког искуства од стране књижевних јунака који нагађају шта се десило) и од гласа до заокружене приче (анегдоте) која сада више није само прича о догађају већ и о лику/ликовима који су њени актери и/или творци (анегдота као начин портретизације). Еквивалентна поетици гласова у писаном тексту (можда би прецизније било употребити термин *аналогна*), по мишљењу Иванића, јесте поетика верзија/варијаната фолклорних творевина. Студија посвећена Стевану Сремцу, који се на више места у Иванићевим текстовима помиње, допунила би причу о генези анегдоте и поетици варијанти која престаје да се опонаша и поетиком трачева почиње да се пародира. Сукоб *света и приче* (насловна синтагма), света као гласова, гласова као прича и прича као света тематизован је у приповеткама Симе Матавуља, али је кулминирао у прози Ива Андрића на којој се аутор посебно задржава.

У студији *Говорни жанрови и фолклорни модел њриповиједања и Поетика фељџона* Иванић прати процесе устаљивања и разграђивања фолклорног жанра, његове симбиозе (у мање успешним делима) и синтезе (у успешнијим делима) са жанровима свакодневице (примарни говорни жанрови) или публицистике (уплив политичког говора, фељтонског говора у прозни текст и обратно, препознавање фолклорних стилизација у журналистичком говору). Поново постављајући питање функције сказа у проширивању или умањивању говорног потенцијала српске прозе, он закључује да су реалистички приповедачи, тематизујући генезу фолклорне приче (пут од догађаја преко гласа до заокружене приче анегдоте), отворили пут продору свакодневних говорних жанрова, преусмерили монолошки исказ фолклорне приче ка дијалошком, повећали драматичност, енигматичност приче и, наравно, лишили је тема од универзалног значаја за опстанак колектива и вратили је темама од значаја за групе (социјална тематика) или појединце (фаза развијеног, високог реализма). Ова динамика облика може се пратити и на примеру једног писца. Тако у анализи Глишићеве прозе он указује на мешовити модел приповедања у коме се свакодневни говорни жанрови смењују фолклорним, али и на извесну дијахронијску тенденцију — смењивање монолошког исказа (*Ноћ на мосџу*) мешовитим моделом (уланчавање говорних жанрова у *Глави шећера*, раздвајање хронотопа радње и хронотопа приповедања). При том фолклорни модел који се раније само опонашао сада се, у суседству свакодневних говорних жанрова, трансформише и шири семантички потенцијал од фантастичног у социјално, од индивидуалног, искуственог (предање) у социјално-етичко и сл.

Закључке којима одређену појаву смешта у шири дијахронијски контекст Иванић увек проверава примерима из конкретних текстова. (У горенаведеној реченици то су анализе прича о кажњавању зеленаша на оном свету у *Глави шећера*.) Тако закључак о функцији фолклорне фразе да „потврди народни говор и народно поимање” (пример — Глишићева проза) релативизује се примерима из Тодоровићевих фељтона у којима фолклорна фраза „опслужује публицистичко-полемичке потребе”. При том се указује на значај програмског реализма који је активирао говорне жанрове карактеристичне за јавну реч: говор политичког збора, политичке инвективе, инсинуације, алузије. Два различита знаковна система (један који почива на обрасцу фолклорне речи и други који почива на публицистичком обрасцу) у Тодоровићевим фељтонима, нарочито у сатирама Р. Домановића, појавиће се у суседству стварајући гротескне синтезе у којима се народни фразеологизми разграђују у слике епизоде и постају само пародије. Веран својим дијахронијским контекстуализацијама, Иванић прави лук од прозе С. М. Љубише, у којој се такође препознаје саборска реторика, до текстова у којима се са опонашања, цитирања долази до пародирања, разграђивања фолклорне фразе. Посебну пажњу заслужује евоцирање студије Слободана Јовановића о Пери Тодоровићу, чије пионирске закључке о погрдном говору који одбацује „контролисану и идеологизовану ријеч”, Иванић ставља у савремени контекст бахтинских промишљања књижевности.

У студији *Хронолошкo причања* Иванић прати процесе укључивања и разградње главних чинилаца ранореалистичког фолклорног хронотопа причања. Промене хронотопа (места и времена причања, самим тим и типа причалаца, типа слушалаца, садржаја приче) праћене су низом других промена: потискивањем првог лица сказа аутобиографским приповедачем, умножавањем приповедачких перспектива, повећавањем инклузивног потенцијала првог лица (динамично смењавање сцена, слика, коментара). И даље на трагу читања Бахтина Иванић развија идеју о генези хронотопа пута поново уочавајући плодотворност фолклорног модела приповедања. Уместо дескрипцијама и типологијама хронотопа он се бави њиховим суштинама покушавајући да одговори на питање како се пише да и одговоре зашто се тако пише, тј. како и зашто је књижевни јунак на одређен начин локализован и историзован и зашто на тај начин и сâм локализује и историзује. Зато је његово промишљање временско-просторних одредница истовремено и нека врста антрополошких оријентира који се у текстовима реалистичких писаца у неједнаким интензитетима следе. Реч је о активирању (неретко у истом тексту) различитих хронотопа: цикличног времена и идиличног простора (неодвојивост човека и природе у Глишићевим идиличним приповеткама), хронолошког, историјског времена (неодвојивост човека из времена и инклузивни простори јединке у свет заједнице: соба као простор породице, улица и трг као простор шире заједнице, племе и држава као национални простори) и индивидуалног времена и индивидуалног простора. Иванића не занимају типски примери већ прелазни облици, они у којима се нпр. простори интимног екстериоризују (он би рекао оспољавају) под јаким утицајем фолклорног екстровејерног причања (јунаци Љубишини, делом и Глишићеве, оно што мисле, осећају, желе — најчешће гласно изговарају). Изговарање интимног се при том мотивише типом говора (шапат, тлапња, мрмљање) и присуством сведока који је јамац изговореног. У другом типу говора у простор јавне изговорене речи (Лазаревић, Матавуљ) продира интимна реч, реч којом се текст лиризује (субјективизује) и тиме напушта своју фолклорну основу — уместо дијалогског *ја* које постоји у односу на другог (на слушаоца) јавља се монолошко *ја* оптерећено унутрашњим противречностима, најчешће у сукобу (дијалогу) са самим собом. Такво *ја* у епохи реализма кулминирало је у унутрашњим монолозима Светолика Ранковића. И у студији *Хроно-*

шој џуџа, веран интересовањима за промене облика, Иванић класификације хронотопа (тип пута / реалан или метафоричан, тип путника, тип препрека, тип сусрета) подређује анализи његових развојних мена.²

Три студије посвећене коментару представљају три аспекта једне целине — првом се синтетизују књижевнотеоријска знања о коментару, а у другима се указује на две опозитне концептуализације света амалгиране у коментарима С. М. Љубише и Ј. Игњатовића. Љубишина је претежно фолклорне (националне, на чему су инсистирали Љ. Недић или И. Секулић) провенијенције, а Игњатовићева претежно урбане, средњоевропске (на чему су инсистирали Д. Живковић и Д. Вученов). Претежно јер Иванић у Љубишиним коментарима препознаје не само фолклорне идеологеме (нпр. апологија патријархалне заједнице, опозиција свој/туђ) већ и оне које су активирани у епохи просветитељства или чувају трагове архаичнијег приповедања. Његове анализе коментара истовремено су и нека врста социолошких оријентира којима се откривају „духовна тежишта епохе, њена општа мјеста, ставови аутора”. Студија *Ка ђроучавању коментара* у знаку је „енкодирани коментара као херменеутичког/хеуристичког показатеља смисаоне хијерархије дела и ауторове намере”. У Иванићевој интерпретацији коментар је квантитативно нелимитирана јединица текста (од једног знака, речи до развијеног есеја) која поседује морфолошку самосталност, али је та самосталност увек релативна и увек контекстуализована. Управо на овом парадоксу коментара да текстуално извучи у вантекстуално, да је сав у напору да изађе *из коже шекста* и потврди се, контекстуализује у читаочевом видокругу, Иванић се највише задржава. Полазећи од Бутових анализа, он закључује да тип приповедача (персонализован, неперсонализован) није критеријум за постојање коментара, али може утицати на његов профил. Коментари који се смештају у једну реч (типа *јадничак*, *несрећник* и сл.) и којих су препуни романтичарски текстови, најчешће су емоционално обојени и активирају однос приповедача према лику (емпатичан, ироничан, хумористички). У савременим есејистичким романима коментар, сада у другој функцији (уместо емотивне може се активирати аналитична и сл.), постаје доминантни обликотворни елемент текста. Ако ни облик испољавања (реч, реченица, пословица, стилска фигура, слика, есеј), ни припадност коментара одређеном лицу (првом или трећем), ни одређена функција (метанаративни, апелативни, експликативни, дидактички коментари) нису суштински за коментар, већ представљају само поља његових варијација, у чему онда треба тражити његову *diferentia specifica*, тј. како у тексту открити његово постојање и границе. За коментар је карактеристично присуство другог гласа, гласа који прекида или је туђ, гласа који говори (макар припадао истом лицу). Тај позадински глас текста може слободно да се креће и савладава (све) временско-просторне препреке којима су ограничени ликови. Његова друга особина произлази управо из способности да се конституише као глас свеprisутног. Он увек врши (бар за један степен) генерализацију онога што је његов објекат чак и када је и сџм својим предметом (објектом) контекстуализован. У овој промени релацијског нивоа (од појединачног ка типичном или од типичног ка универзалном, од света ликова ка свету читаоца) Иванић препознаје огроман композицијско-мотивацијски потенцијал коментара. Наиме, коментаром се не само објашњава, разуме, тумачи или вреднује свет дела, њиме се тај свет и гради. Анализирајући коментар у Игњато-

² Проверавајући применљивост својих теза на врло широкој и разноврсној приповедној грађи, он образлаже поступке трансформација хронотопа пута: потискивање традиционалне сужејности пута (авантуристички, витешки и љубавни суже) и јачање дескриптивности, трансформисање традиционалне улоге хронотопа, прелаз са моралних дилема или демонских препрека јунака на путу, емотивна искушења (растанак с блиским) и социјалне тешкоће, динамичност/сменљивост цикличног и линеарног модела пута или успон и маргинализација путне новеле.

вићевом делу, Иванић прати померање смисла од појединачног ка типском (прављење каталога, типологија одређених *фела* људи) и што је значајније, преусмеравање са мотивације у фабули на мотивацију у коментару. Произвольност приповедања (јунацима се суштинске ствари изненада, неочекивано дешавају и они стога подсећају на оне традиционалне јунаке који су у власти судбине) Игњатовић најчешће маскира мотивацијом у коментару и то оном коју Женет назива експлицитном мотивацијом уопштавајућег типа. Коментаром се при том не тумачи оно што већ постоји у тексту, већ се он јавља и као формално начело, као начин организације текста (проспективна и ретроспективна мотивација). Илустративна је Иванићева експликација мотива пролазности (који се јавља у виду коментара на почетку 12. главе романа *Вечити младожења*) мотивацијског алибија за елипсу. Коментаром, којим се неутралишу границе текстуалног и вантекстуалног, отвара се метанаративни дискурс (отворени дијалози приповедача са читаоцима, текстом, самим јунацима), који ће од споредног елемента текста (в. анализу Грчићевог и ироничног субверзивног Игњатовићевог приповедача) постати његова доминанта. Студија о Стевану Сремцу употпунила би овај лук. Глас коментатора који подсећа на глас репортера (поређење Д. Иванића) у тексту се може експлицитно означити — нпр. променом времена приповедања, афористичним конструкцијама које, попут семантизација типа „као и сви”, теже ка апсолутној (временом и простором јунака) неограниченој применљивости. Међутим, Иванић уочава да у појединим текстовима не постоје те олакшавајуће формалне ознаке којима се дограђује (типизује, универзализује) смисао посредован фабулом. Уколико коментар не функционише по принципу парентезе (не усеца се у говор текста), он се једино може открити у напору стилизације, у другом (туђем) гласу који постоји (ето парадокса) и паралелно и у једином гласу којим текст располаже. Зато анализе пародичних и комичних Игњатовићевих стилизација захтевају веће ангажовање читаоца и веће мајсторство тумача него Љубишини експлицитни коментари који су, у духу просветитељске традиције, формализовани пословицом као најавом значења (пословица у наслову) или пословицом поентом, парафразом приче на крају. Анализирајући коментар (од Љубишице до Игњатовића), Иванић паралелно осветљава и „писатељске стратегије које рачунају са одређеним начином разумевања текста и стварности његовог читаоца”. Коментар постаје станица привидно непомирљивих интересовања, оних чији један пол чини наратологија а други социологија књижевности.

Потпуно свесни чињенице да, анализирајући неке Иванићеве интерпретације фолклорног модела, говорних жанрова, хронотопа, коментара, остављамо у тишини читав низ занимљивих идеја којима аутор премрежава српску књижевност друге половине 19. века, нашу анализу с Иванићевих студија преусмеравамо на анализу специфичности Иванићевог писма.

У жижи ауторовог интересовања увек су текстови који су бременити противречностима и који најлакше могу да оповргну теоријске генерализације. Иванића занимају процеси преображавања, промена, онога што је унутар себе опонентно.³ Тако се, на пример, већ насловом студије *Ка облицима и њерсејективима њриповиједања у српском реализму* тематизују прелазни стадијуми, они у којима се смењују, појављују, устаљују различити облици и различите перспективе приповедања.⁴ Објашњавајући зашто је приповедање у трећем лицу постало обележје

³ У Лазаревићевом опусу прати се унутрашња драма између облика који тежи да обухвати тоталитет сеоског и градског живота, смену културних модела (патријархални, национални, затворен/модеран, европски, отворен културни модел), с једне стране, и интимних исповести које сведоче о интелектуално-душевној драми појединца, с друге стране.

⁴ Такви су процеси којима се екстерно виђење подређује интерним (лук који на једном крају има сказ, поетику ока и уха а на другом унутрашњи монолог, поетику душе, на

развијеног, потпуног реализма,⁵ Иванић прати развојну линију од лика приповедача преко лика рефлектора, тј. од лика субјекта „који саопштава своје знање и искуство о себи и другима” до лика објекта приповедања који је само „медиј неидентификованог извора знања, док се опажање веже (или може везати) за тачку гледишта смјештену у лику или помјерену према различитим тежиштима”.⁶ При том се динамика перспектива не мора подређивати промени лица (прво, друго или треће лице), већ се може сместити и у један полифоничан глас — такав је глас првог лица у Лазаревићевим приповеткама чији је инклузивни потенцијал (распон од епског, преко лирског до драмског *ја — ја* које се сећа, *ја* које доживљава, *ја* које се обраћа) много већи него у прози Јакова Игњатовића.

Друга специфичност је непрестана дијахронијска контекстуализација проучаваних тема (коментара, приповедача, фолклорног предлошка, перспективе). Тако, на пример, анализирајући полифункционалност првог лица (учесника, сведока, коментатора, стенографа, евокатора, маштара) као примарног средства динамизације приче у Грчићевој недовршеној приповеци (студија *Примнива Ј. Г. Миленка*), аутор закључује: „Ако се изузме Стеријина пародијска проза, до Јована Грчића Миленка у српској књижевности 19. вијека нема текста који би тако напустио елементарне склопове приповиједања (конфигурација радње, заплет, перипетија и кулминација до расплета) градећи се од описа, сцена, цитата туђе речи и асоцијативних примнива”.

Трећа одлика Иванићевих текстова јесте специфична дистрибуција књижевнотеоријских термина. Појмови којима се придаје одређен књижевнотеоријски легитимитет преузимају се из самих текстова (примнива је појам из Грчићевог текста којем Иванић означава естетски поступак примишљања којим се успоставља „сразмера између опаженог (референтног) и имагинативног”), из општег фонда књижевнотеоријских појмова, из одређених интерпретација појмова или се пак у тексту даје њихова нова дефиниција (реторичка стварност, говорни жанр и сл.) Теоријски појмови су при том само инструменти при дескрипцији, тумачењу конкретних текстова. Тако нпр. у студији *Говорни жанрови и фолклорни модел њриповиједања* Иванић даје информативан попис литературе која се односи на говорне жанрове с кратким освртом на идеје Леа Шпицера, Бенвениста, Печа, Кајзера, Лемерта, Мукаржовског, Лотмана, нарочито Михаила Бахтина. Међутим, већ у првој реченици приметно је извесно неподударане са Бахтиновим одређењем говорног жанра, тј. његова спецификација. Ако је за Бахтина „свака сфера употребе језика (која) ствара *релативно стабилне њијове* исказа” *говорни жанр*,⁷ за Иванића је то одређена сфера употреба. Реч је заправо о Бахтиновом

једном монолитног приповедача с релативно малим морфолошким потенцијалом приче а на другом полифоничног приповедача чија прича располаже најразличитијим морфолошким потенцијалима).

⁵ Приповедањем се у трећем лицу „остварују разнолики увиди у свијет, разнолики говорни стилови, вредновања и слике, вишеструке (често) ироничне перспективе” (Д. Иванић, *Свијет и њрича*, 276).

⁶ Матавуљев роман *Бакоња фра Брне* он посматра као „склоп разноликих перспектива приповиједања (тачка гледишта), од ауторски конципираног увода и фолклоризованог приповиједача као посредника општих мјеста о јунацима и приликама до приповиједача свједока, који запажа само спољашње у јунацима, да би се ускоро нашао у свијести својих ликова, као објективни, свезнајући приповиједач”.

⁷ „Ми заправо морамо у говорне жанрове уврстити и кратке реплике свакодневног дијалога... и причу из свакидашњице у писмо (у свим његовим разноврсним облицима) и кратку стандардну војну команду, и развијену и детаљизовану наредбу, и доста шарен репертоар пословних докумената (у већини случајева стандардан) и разнолики свет публицистичких излагања... али ми морамо овде уврстити и разноврсне облике научних излагања и све књижевне жанрове (од пословице до романа у више томова)” (М. Бахтин, *Проблем говорних жанрова*, Трећи програм, јесен 1980, 234).

одређењу свакодневних (примарних) говорних жанрова који „улазе у састав сложених, трансформишу се у њих и стичу посебан карактер”. Сложен говорни жанр, у контексту Иванићевих истраживања, представљала би српска реалистичка приповетка или роман. Тема рада нису, дакле, говорни жанрови уопште већ један њихов аспект и то у релацији са фолклорним моделом приповедања.⁸

Четврта специфичност јесте стилска концизност која понекад води к апстракцијама или симболичном језику скраћеница: грађење приче *Глава шећера* се нпр. представља математичким језиком $a + b$ (a) + v ($a + b...$) + $г/$ ($< abv$). Иванић се лако креће од проблемских анализа до синтеза успевајући да кроз генезу појединачног (нпр. морфолошког, композиционог, стилског) детаља дочара тоталитет дела, као и да кроз тоталитет дела (анализе нпр. целокупног приповедачког опуса Ј. Игњатовића, Л. Лазаревића или С. Матавуља) укаже и на конкретне појединости које откривају специфичности пишевог приповедачког поступка или указују на динамику његовог развоја.⁹

И да закључимо. Иванићеве интерпретације се суштински надовезују на линију аристотеловских интерпретација мимезе и њима консеквентне бахтиновске интерпретације туђега говора. Аналогно старој античкој ступњевитости мимезе и код Иванића се јасно уочава демаркациона линија између два типа мимезе — првостепене, којом се опонаша аморфна животна стварност, и другостепене мимезе, у којој се између дела и стварности умеће још један члан, у овом случају фолклорни модел приповедања. Уместо илузије *као у живојћу* (примарни циљ реалистичке поетике) текст се ставља у поредбени однос са стварношћу већ именованом, посредованом фолклором. Међутим, Иванић се не задржава на старим идејама и новим примерима. Два типа мимезе у његовој интерпретацији подразумевају и различиту организацију текста. У овом сегменту истраживања он активира бахтиновске интерпретације једногласне речи, двогласне речи и туђега говора. Опонашајући примарне говорне жанрове, српски реалистички писци су стварали текстове са проспективном композицијом којом се сугерисала отворена форма, производио ефекат фрагментарног, јунаци подвргавали прототипским проверама, тематика актуелизовала итд. Овај тип мимезе најзаступљенији је у приповеткама Ј. Веселиновића у којима се, у свом најрадикалнијем виду, свео на говор без значења. Таква су опонашања конвенционалних комуникативних ситуација (нарочито у сусрету заљубљених јунака који припадају патријархалној средини). Други тип мимезе је уместо дијалогске, отворене форме чешће актуелизовао монолошки исказ, најчешће прво лице сказа, мотивишући самим одабиром приповедача целовитост и срећеност приче (њену фолклорну стилизацију) и знање о свету које има онај који прича са епске дистанце. Бахтиновска тензија једногласног и вишегласног говора прати се и у анализама коментара. Непрестано ослушкујући и раздвајајући гласове *туђега говора* (Бахтиново значење појма) у текстовима претежно реалистичких писаца, Иванић нам открива како њихова

⁸ У студији посвећеној Јакову Игњатовићу објашњавају се други типови веза, нпр. свакодневни говорни жанрови (одређени типови усменог дијалога: салонског, фамилијарног, свакодневног породичног) који не указују на фолклорни већ на бидермајерски модел приповедања и један други (урбани) потенцијал српске реалистичке прозе.

⁹ Илустративни су различити начини циклизација прозе: по темама, по стилским доминантама (хуморно, трагично, озбиљно, тривијално, карикатурално, гротескно код Игњатовића), концепцијској динамици (просветитељско, класицистичко, романтично, реалистичко код Игњатовића; романтичарско, фолклорно, реалистичко код Љубише; фолклорни реализам, развијени реализам, натурализам, модернистичке струје, јаке струје фантастике, хумористички комплекси код Матавуља), по доминантним облицима приповедања и перспективама (Л. Лазаревић), по регионалним одликама (Матавуљ), по типовима композиције (парадигматска и синтагматска код Матавуља).

нова значења тако и субверзивно присуство аутора и епохе којој припадају. Његове студије су трагички покушаји да се савлада прича о свету који за саму причу увек остаје несавладив.

Драгана Вукићевић

UDC 050.488(497.11) SRPSKI KNJIŽVNI GLASNIK

СТО ГОДИНА СРПСКОГ КЊИЖЕВНОГ ГЛАСНИКА

Аксиолошки аспекти традиције у српској књижевној периодици, Институт за књижевност и уметност — Матица српска, Београд — Нови Сад 2003.

Овај зборник сачињен је од радова насталих као резултат научног скупа *Аксиолошки аспекти традиције у српској књижевној периодици — Српски књижевни гласник*, одржаног 23. и 24. маја 2002. године. При том је још важно споменути и то да је овај скуп реализација пројекта *Историја српске књижевне периодике у првој половини 20. века*. С тим у вези објављивање зборника значајно је из више разлога. Познато је да је наша књижевна периодика недовољно истражена, а још мање цењена, те је буђење интересовања за овај сегмент од огромне важности. Књижевни часописи у 20. веку нису били само регистратори књижевне ситуације у којој су егзистирали. Напротив, они су били носиоци одређене и јавне и културне мисије, образујући свест и васпитавајући укус своје читалачке публике. И као такви заслужују да буду проучени много озбиљније него пуки археолошки материјал. Одређен поводом свог настајања, дакле стогодишњицом од оснивања *Српског књижевног гласника 1901–2001* (скуп је померен за годину касније из разлога техничке природе), зборник представља значајан део тог проблемског корпуса. Повратак питању односа према традицији још је један од веома важних страна ове публикације.

Формално зборник је остварен тако што су радови груписани у четири тематско-проблемске целине. Прва представља радове општијег типа, друга целина посвећена је појединачним писцима или питањима, трећа доноси радове о заступљености страних књижевности у СКГ, док је четврта, обимом најмања, она која се бави политичким темама.

Зборник је, као што и приређивачи у поговору напомињу, замишљен проблемски у складу са новијим тенденцијама ревалоризације традиције. Данас се наука о књижевности суочава са кључним питањима књижевне традиције, те је преиспитивање неких од премиса на којима почива наша историја књижевности задатак који лежи пред савременим проучаваоцима. Стога је значај овог зборника, иако се бави само једним сегментом српске књижевне баштине, у изузетној подстицајности. Кроз велики број есеја, нарочито оних који се експлицитно баве овим проблемом, провејава став из чувеног Елиотовог есеја *Традиција и индивидуални шаленај*, да садашњост мења прошлост исто толико колико и прошлост управља садашњошћу. Дакле, треба констатовати да традиција није коначно формиран, неприкосновени феномен. Напротив, она је жива, покретљива форма и само у садејству са њом постоји садашњост, као и што она постоји захваљујући проматрању са дистанце. Изазову реинтерпретације и ревалоризације тако схваћеног модела немогуће је одолети. Тако су најзанимљивије и најдалекосежније у оквиру ових анализа управо оне које су подлегле овом изазову. С тим у вези, чини се, треба истаћи есеј Александра Петрова *Српски књижевни гласник и процеси осавремењивања и онесавремењивања у књижевности*. Један од проблема којима се

бави Петров јесте управо случај „када нове епохе откривају у претходним уметничке вредности које су биле занемарене”.* Идеју да сва нова дела настају у дијалогу са традицијом и да стога традиција не може и не сме бити занемарена, иако тај дијалог може бити и компетентиван, поред овог доследно спроводе и други аутори у својим есејима. Споменимо још Милана Радуловића и есеј *Модернизација традиције*. У свом тексту он полази од хипотезе да је СКГ артикулисао не само књижевни програм свог доба већ читаву културну идеологију и да као такав представља структурални део читаве српске патријархалне традиције. Отворивши врата Европи, СКГ је својом космополитском концепцијом модернизовао националну традицију и изнео културну реформу у српском друштву у првој половини 20. века.

Други део зборника доноси такође занимљиве теме, које питање традиције свде на конкретнији ниво бавећи се проблематиком одређених жанрова или писаца, чију је књижевну судбину забележио и СКГ (на пример, есеј Бојане Стојановић-Пантовић *Раскорак између стваралачке праксе жанра њесме у прози и њене критичко-теоријске рецејције у Српском књижевном гласнику (1901—1904)*, затим есеј Миливоја Ненина *Илија Ивачковић и Српски књижевни гласник*). Када је реч о СКГ, текст Ђорђа Ј. Јанића свакако представља почит (*Религиозне теме и мотиви у Српском књижевном гласнику*).

Трећи део зборника са текстовима о заступљености страних књижевности у СКГ следи оно што се зове програм старе серије овог часописа, а то је чувена реченица Богдана Поповића: „Страна књижевност је српској данас најпотребнија.” Збир систематизованих текстова о француској, руској, немачкој, енглеској, неохеленској, шпанској и мађарској књижевности у СКГ јесте веома значајан допринос науци.

Незаобилазна тематика, када смо упознати са природом, идеологијом и дељањем СКГ, свакако је политика. Њен уплив у књижевни живот, нарочито у време излажења овог часописа, немогуће је изоставити. Тако есеј Предрага Протића *Однос Српског књижевног гласника према социјалистичким идеологијама између два светска рата* доноси СКГ у светлу пионира у конституисању науке о политици код Срба.

Само разноликост и богатство текстова који сачињавају овај зборник гаранција су квалитета ове публикације, док је тема коју је начео прави научни изазов. У томе управо и јесте његова најважнија „последница” детаљног — подстицај књижевне мисли у правцу даљег темељног и истраживања и вредновања српске књижевне традиције.

Бранислава Васић

UDC 821.163.41.091
821.163.41-4

БРЕВИЈАР КОМПАРАТИВНЕ МЕТОДОЛОГИЈЕ

Зоран Константиновић, *Интертекстуална компаративистика. Компаративистички прилози проучавању српске књижевности*, Народна књига — Алфа, Београд 2002

Зоран Константиновић (1920), један међу најистакнутијим свјетским компаратистима друге половине 20. вијека, српској читалачкој и научној јавности по-

* Александар Петров, *СКГ и процеси осавремењивања и онесавремењивања у књижевности*, у зборнику радова *Што година СКГ*, Институт за књижевност и уметност — Матица српска, Београд — Нови Сад 2003, 54.

дарио је још једно дјело из те сфере. Након *Увода у ујоредно проучавање књижевности* (Српска књижевна задруга, Београд 1984) те *Компаративног виђења српске књижевности* (Светови, Нови Сад 1993) (овдје не би ваљало изоставити ни књигу *Полазишта*, Избор из радова Зорана Константиновића поводом осамдесетог рођендана, приредили: Зоран Жилетић, Слободан Грубачић и Срдан Богосављевић, Прометеј, Нови Сад 2000), пред нама је књига изузетно провокативног и занимљивог наслова: *Интертекстуална компаратистика. Компаратистички прилози проучавању српске књижевности*, 2002. Ово Константиновићево најновије остварење условно речено (кажемо условно најновије јер су у књигу укључени и неки његови ранији текстови) не показује толико ауторове претензије да испише једну врсту властите научне синтезе колико да настави да посредује својим прилозима између најсавременијих компаратистичких токова и оног што би требало да буде темељ компаратистичке науке и компаратистичких истраживања у оквирима српске књижевне науке. Синтетички дух и приступ у властитим компаратистичким истраживањима исказан је методолошки још у *Уводу у ујоредно проучавање књижевности*, гдје је упућивао на потребу не заступања једног методолошког обрасца или једне критичке теорије већ да на извјестан начин компаратистички приступ књижевности буде једна врста синкретичког методолошког обрасца који ће обједињавати, али не формалистички, све оне најзначајније аспекте тумачења књижевног дјела, а на чији избор би највећим дијелом утицало само књижевно дјело које је предмет проучавања/читања. Тиме се на посредан начин искључивало механистичко преузимање било методолошких било критичких образаца, чиме се приближио, а повремено и наговјештавао нове путање у савременој књижевнотеоријској мисли, па не изненађује ни Константиновићево „приклањање” ставу Ива Шеврела како је данашња интенција „да се литерарно дело испитује у свим оним његовим појавама које су од значаја за формирање одређених култура” (12).

Константиновићева *Интертекстуална компаратистика* практично је компонована из три дијела: „теоријског полазишта”, „интертекстуалности у синхронизији” и „интертекстуалности у дијахронизији”. Према је први дио сам по себи, као оквир, најкраћи, он суштински кореспондира са свим осталим текстовима управо на теоријској равни зато што већина појединачних расправа, било да су постављене у синхронизацијски било у дијахронизацијски контекст, представљају продужетак теоријског уобличавања различитих аспеката који се укључују у могућа интертекстуална истраживања. На тај начин свака од тих расправа, било када се ради о феномену басне код Доситеја Обрадовића, формулисања историјског промишљања књижевности код Лазара Бојића, о односу пјесништва и сликарства на примјеру Ђуре Јакшића или различитих аспеката цитатности код Војислава Илића или Данила Киша, показује могућност теоријског проширивања основних компаратистичких аспеката који извиру из властитог теоријског полазишта.

Полазећи од чињенице да је сваки (књижевни) текст повезан са другим текстовима, Зоран Константиновић наглашава да је интертекстуални приступ „најсавременија метода” помоћу које се открива „богатство и књижевности и културе” (7). Темељ је преузет из семиотичких теоријских поставки Јулије Кристеве (или како је Константиновић означава — Крстеве) из чега израста потреба да се успоставља *дијалог* са другим текстовима на свим равнима, при чему се конституише мали методолошко-компаратистички приручник: „Ваља ... реконструисати дијалог, открити пут од сема до семеиона да бисмо дошли до обухватне слике о развоју књижевности и о њеној улози у грађењу културе.” (9) Тим приступом се утврђују промјене, односно помијерања смисла и показује како се богатила и развијала књижевност оног народа чија се дјела посматрају у компа-

ратистичком кључу, како би се, на крају, приказао преображај духа и менталитета тог народа. Премда су Константиновићу полазишта идеје Јулије Кристеве, он их проширује ослањајући се на теоријске поставке како компаратиста тако и неких књижевних теоретичара, између осталих Хенрија Х. Х. Ремака, Жерара Женеа, Ханса Р. Јауса, Манфреда Шмелинга, Сузан Холтис, Јерга Хелбига и других, с циљем да се формулише такав интертекстуални образац који би подразумевао „разматрања како повезаности текстова унутар наше књижевности тако и текстова наших писаца са страним писцима и са текстовима нејезичких система” (11). На овај начин Зоран Константиновић умногоме проширује подручје компаратистике која се, до сада, углавном задовољавала проучавањем тзв. билатералних књижевних веза, односно односа сведених најчешће на феномене утицаја.

У друга два дијела књиге *Интертекстуална комуникација*, бавећи се у синхронији, дакле појединачним аспектима интертекстуалности, дјелом Доситеја Обрадовића, Лазара Бојића, Лазе Лазаревића, Војислава Илића, Ђуре Јакшића, Момчила Настасијевића и Данила Киша, Константиновић настоји да провуче своју основну идеју, своје виђење, свој поглед на оно што би се могло означити као „систем српске књижевности”, дакле ни на тренутак не испушта дијахронијску компоненту развоја књижевности унутар властитих интерпретација. Тако поставке, наговјештене или исказане у синхронији, постају темељна окосница расправа о интертекстуалности у дијахронији којим се на посредан начин оповргавају досадашња историографска тумачења о дисконтинуитету унутар историје српске књижевности. Три текста (*Континуирани дијалог наше свесћи са православном византијско-словенском традицијом*, *Прелаз српске духовности у европски контекст* и *Процес „европеизације” захваћен кроз књижевност*) већ и својим насловима указују на основне аспекте његове визије конституисања српске књижевности као система зато што је „српска књижевност као целовит текст неоспорно прошла кроз темељиту трансформацију, неминовну због тога што је из једног контекста прешла у други, из система византијско-словенске културне традиције у европски, односно средњоевропски систем вредности, али да је у овом изузетно снажном процесу трансформације ипак сачувала три битна елемента: језик, веру и писмо — а захваљујући томе и национално биће свога народа” (149).

Да би доказао оповргавајућу тезу о дисконтинуитету у токовима развоја српске књижевности, Зоран Константиновић се задржава на два аспекта. Први аспект је феномен књижевног (или књижевних) „прекида” до којег је дошло са турским освајањима Балкана, односно након пропасти српске српских средњовјековних држава, при чему је дошло до нестанка, односно гашења или уништења свих институција, а тиме и свеукупног духовног стварања у дотадашњем смислу. У том периоду „место дијалога у књижевности постаје народна песма” (140), што значи да долази само до промјене њених облика исказивања, а не и да исказивање као такво нестаје. С друге стране, у сеобама српски народ се кретао „као организована етничка целина” (149), што је такође битно утицало на очување не само националног већ и књижевног идентитета који се у претходним периодима стварао. Иако је у тим временима књижевност служила само црквеним потребама, битно је што је, с једне стране, очувала своју византијско-словенску традицију, премда је постепено, на новим просторима и у новој средини долазила у додицаје с новим контекстом и новим културолошким обрасцима. То се посебно уочава у односу српске књижевности према класичној култури, односно о различитости дијалога који намеће западноевропски контекст. По Константиновићу, књижевни класицизам је по својим узорима латински, за разлику од узора који карактеришу византијско-словенску традицију, као и потоња вре-

мена. Из таквог посматрања токова српске књижевности Зоран Константиновић тврди да српску књижевност карактеришу три класицизма: „Српска духовност се, према томе, у дијалог са европском културом — како смо већ истакли — укључила почев од барока, а самим тим и у европску традицију латинског језика. Но ово укључивање је само један момент у великој преоријентацији српске културе од Истока према Западу, извршеној током XVIII столећа и оно за нову српску књижевност, која ће настати из овог дијалога, неће бити у тој мери пресудно кад је у питању њен однос према античком свету у целини. Јер готово сви њени самостални стваралачки продори у антику остаће ипак и даље хеленски а не латински. На тај начин је на оном вишем стваралачком плану и у овом случају настављена традиција непосредних веза старе српске књижевности с хеленизмом преко Византије. (...) А оваква традиција наших стваралачких додира са светом античке Грчке наставља се и у XIX и потом у XX столећу. У обновљеном српском модернизму 50-их и 60-их година XX столећа једна од главних струја по свом карактеру биће класицистичка, али хеленистички оријентисана. То би заправо био трећи класицизам у српској књижевности уколико као први рачунамо већ споменути класицизам Лукијана Мушицког и његових ученика, који је по својим узорима био искључиво латински, хорацијевски” (155). (Други класицизам је класицизам Војислава Илића!)

У оквирима најмодернијих поимања компаратистичких метода, приказујући процесе европеизације српске књижевности, односно о начину прихватања и трансформисања књижевних токова означених као „вертеризам”, „бајронизам” и слично, Константиновић исписује и посредну слику о начину конституисања нашег менталитета, гдје између осталог наводи и примјер *Српског књижевног гласника* на чијим се страницама исказивало противљење прихватању симболизма и Бодлера, што је последица једне од основних црта нашег менталитета: „наиме да се овај менталитет никако није могао помирити са искључивим естетичизмом, као ни са онаквим натурализмом који види само наличје живота” (212).

Најкраће речено, пред читалачком и научном јавношћу нашло се остварење које може да буде и једна врста методолошког бревијара, који је шири од компаратистичког, за проучавање књижевности.

Младен Шукало

UDC 821.163.41-14.09 MiljkovićB.
821.163.41-95

ОРФЕЈЕВ ДВОЈНИК

Радивоје Микић, *Орфејев двојник. О поезији и поетици Бранка Миљковића*, Народна књига — Алфа, Београд 2002

Из поднаслова књиге *Орфејев двојник. О поезији и поетици Бранка Миљковића* — ишчитава се усмерење Радивоја Микића на песнички опус једног од најзначајнијих представника српског неосимболизма, као и два основна приступа Миљковићевим текстовима — испитивање његове поетике и интерпретација појединих песама и песничких циклуса. Наравно, преплет Миљковићевих (ауто)поетичких исказа с његовом конкретном песничком праксом условио је да се и два типа истраживања за које се Микић определио међусобно дозивају и преплићу кроз целу књигу.

У уводној студији, која је позајмила наслов и целој књизи — *Орфејев двојник* — аутор успоставља основне контуре Миљковићеве поетике. Остајући на трагу неких ранијих изучавања, он Миљковићев песнички образац види као „синтезу симболистичке и надреалистичке поетике”. Песникову потребу заснивања вербалне јаве, с другачијим онтолошким статусом у односу на реалност и с аутономијом у односу на емпиријски свет, Микић види као надовезивање на замисли и остварења двојице утемељивача симболизма — Малармеа и Валерија. Поменута Миљковићева интенција одразила се, природно, и на његов песнички поступак, који је сам песник дефинисао као тежњу да одређено замени неодређеним, „непосредну ствар шифром, конкретно симболом”. Култ форме, који на још једном плану Миљковића везује за симболисте, аутор такође тумачи у симболистичком кључу — као могућност и начин да се вербална уметничка творевина одвоји од уобичајене језичке праксе и од „света ствари и појава који је у језику репрезентован”. У циљу одвајања од емпиријског и референтног, како наводи Микић, Миљковић се ослобађа најпре „телесно детерминисане перцепције” и „потребе да се у песми описује оно што је виђено”, а укида и уобичајене просторно-временске оквире, односно другачије их компонује.

О надреалистичком усмерењу Бранка Миљковића аутор превасходно говори у вези са збирком *Порекло наде*, где поетске доминанте постају улога сна и несвесног, гротескно-хуморни тон, конституисање паралелне стварности која угрожава песникову физичку егзистенцију, појачана синтагматска слобода и алогични склопови, диспаратна слика и метафора, а уочена је и местимична песникова тежња друштвеној ангажованости, односно „практичним видовима мењања света и стварности”.

У истој студији Микић указује и на Миљковићев поступак цитатности и реминисценција, који има исходиште у елитовском поимању традиције и успостављању специфичне лирске комуникације са светском и домаћом песничком претходницом. Иако је доминантан подтекст целокупног Миљковићевог стваралаштва грчки мит о Орфеју, аутор указује на чињеницу да се добар део песничких симбола заснива на домаћој усменој и писаној традицији, при чему се нарочито истиче фолклорно-митолошки слој који је цитатна подлога у циклусу *Ушва златокрила*. На примеру мотива фруле Микић указује на вишеструко упућивачко значење Миљковићевих симбола и њихов сложен семантички потенцијал: фрула је и фолклорна чињеница, с асоцијацијом на конкретна дела усменог стваралаштва, али је и музички инструмент посредством ког се у Миљковићевој поезији успоставља синтеза музике и речи и исказују најсложенија поетичка питања.

Јасна концепција песничког стварања условила је изразиту поетичку кохерентност Миљковићевих текстова — песничких и дискурзивних (есејистичких и критичких) — и учинила га песником који „само привидно може да мења свој формални репертоар и тематику”, остајући увек „опсесивно везан за језгро своје поетике”. С обзиром на то да је Миљковић био један од песника који је настојао да „сасвим јасно формулише поетичка исходишта своје поезије”, Микић се пре читања и интерпретације песникових кључних остварења осврнуо на његов есејистички рад.

У студији *Поетичка основа* Микић се задржао на есејима *Поезија и облик*, *Хермејична ђесма* и *Поезија и онтологија*, што је било довољно да се илуструје Миљковићево схватање уметничког стварања и природе поезије, као и да се објасни сродност нашег песника са симболизмом и надреализмом у европским и домаћим књижевним токовима. Миљковићево оријентацију на алузију, сугестију и загонетање, на личну симболику и мистичну компоненту у стварању аутор види као траг и спону с кључним Малармеовим поетичким ставовима. Он је идентификује и у Миљковићевој представи о „демијуршком” послању песника, који

„не понавља/пресликава ствари из природе већ ствара један други свет”. Опираним миметизму и стављањем акцента на „идеју, а не (на) садржај” (подвукао Б. М.), односно опредељењем за „патетику ума”, Миљковић се приближио, како наводи аутор, и другом водећем симболисти у европским оквирима — Полу Валерију. Њему је наш песник сродан и по опредељењу за строгу форму и везани стих, тачније по начину на који је сопствени избор образлагао: нужношћу да се избегне референтност језичког исказа и да се исказ додатно моделује, чиме су се оба песника наша на истим таласним дужинама с модерним семиотичким и лингвистичким теоретичарима. У кључу Миљковићеве тежње ка конституисању аутономне вербалне јаве аутор чита и његове експлицитне захтеве за *удаљавањем, заборавом, ослобађањем*, као и инсистирање на *одсућности* и *иразини*.

Радивоје Микић указује и на тачке у којима се стичу поетичка начела симболизма и надреализма — отпор миметизму, односно тежња да се субјект одвоји од реалности, да „затвори чула према спољашњем свету” и да „разум држи у стању сличном сну”, међусобна замењивост ствари — чиме објашњава Миљковићеву везу с два диспаратним песничким оријентацијама, као и могућност њихове интеграције у једном песничком опусу.

Три следећа поглавља у књизи — *Седам мртвих ђесника*, *Песма и нејасноћ* и *Ушва златокрила* — већ наслови сугеришу, јесу студије у чијим су се фокусима нашли Миљковићеви циклуси песама, два се јасно препознају, а предмет другог огледа јесу *Трагични сонети* и *Ариљски анђео*. У интерпретацији ових циклуса Микић указује на њихову јединствену тематску, идејну или аутопоетичку усмереност, на контекстуалну вредност; песме стичу ове особине нашавши се у оквиру већих песничких целина и на сложене мреже интертекстуалних релација успостављених у појединачним циклусима.

Аутор указује на то да текстови који су се нашли међу *Седам мртвих ђесника* имају двоструку цитатну подлогу — мит о Орфеју и, наравно, националну песничку традицију проширену с два хрватска песника. Он издваја и носеће песничке теме овог циклуса — смрт и њен однос према песми, судбина песника — наглашавајући да су оне реализоване кроз специфичну симболизацију простора и инсистирање на опозицији горе — доле, што је Миљковићу омогућило да асоцира, с једне стране, на архетипске матрице и конкретне митове, а с друге, на реалне околности и судбине песника које је изабрао у своју традицију и с којима води својеврстан дијалог.

Оглед *Песма и нејасноћ* усмерен је на објашњење Миљковићевог поимања песничког херметизма и на тумачење *Трагичних сонета* и *Ариљског анђела* у складу с тим песниковим схватањем. Миљковић је, како наводи аутор, правио разлику између неразумљивости и конфузности. За неразумљивост, каже Миљковић, „увек постоји кључ и једна сасвим прецизна одгонетка”, што значи да је она резултат свесне намере и део поетичког циља. У складу с тим Микић посматра и тумачи и неразумљивост у Миљковићевој поезији — она је део песникове интенције и има исходишта у потреби да се поетска стварност дематеријализује, као и у „промењеним принципима компоновања поетског говора”. Неразумљивост може да произилази и из метафоризације која се заснива на споју „две различите и удаљене стварности” (Миљковић). Овакво поимање метафоре, закључује аутор, на трагу је Аристотелових размишљања, а додатно је утемељено у симболистичком принципу универзалних аналогичности, односно панкохеренције. На примеру *Трагичних сонета* указано је на један од опесивних проблема у Миљковићевој поезији — на однос између бића и песме, односно на онтолошко утемељење поетске стварности. И у овом циклусу Микић скреће пажњу на вишеструку семантизацију просторне опозиције горе — доле, која се јавља и у *Ариљском анђелу*. Последња поменути песма анализирана је у већ описаном поетичком кључу

Бранка Миљковића, с акцентом на активирању митске симболике и на одсуству реалног и чулно-конкретног.

Циклус песама *Ушва златокрила*, који аутор сматра једним од најбољих Миљковићевих остварења, послужио је као илустрација песниковог манипулисања фолклорно-митолошким наслеђем и изградње сопствених симбола на фону мотива усмене поезије. Микић је указао на чињеницу да је Миљковић увођењем конкретних елемената из усмене традиције заправо назначавао контекст у коме би његове песме требало читати и разумевати. Он указује и на необично важну улогу наслова у овом циклусу, који, због изузетне херметичности песама, имају функцију „активирања подтекста који је укључен у песму”.

У петом поглављу књиге — *У шућем смо срцу своје срце чули* — аутор прави пресек Миљковићевог критичарског рада, битно обележеног аутопоетичким исказима. Радивоје Микић скреће пажњу на чињеницу да је „Миљковић другим песницима (...) приписивао важне елементе сопствене поетике”, због чега је и овај сегмент његовог бављења књижевношћу укључен у књигу *Орфејев двојник*. Аутор на примерима Миљковићеве интерпретације и осврта на поезију Велимира Лукића, Божидара Тимотијевића, Милована Данојлића, Десимира Благојевића, Танасија Младеновића, Вука Крњевића, Жила Сипервјела, Јасне Мелвингер, Рејмона Кеноа и Алана Боскеа још једном рекапитулира основна поетска начела Бранка Миљковића — спој симболизма и надреализма, склоност ка нејасном и ка слутњи, онтолошко утемељење и осамостаљење песме, подражавање сна, метапоетичност и аутореференцијалност.

Последњи оглед у књизи, како аутор назначава, јесте *Додашак Четири тумачења*. У њему се Микић осврнуо на тумачења Миљковићеве поезије која су понудили Драган М. Јеремић, Вјеран Зупа, Петар Цацић и Александар Јовановић. Аутор је указао на интерпретативне ћорсокаке на које је тумаче наводила биографска и филозофска компонента Миљковићеве поезије (Јеремић, Зупа, Цацић), као и диспаратна, симболистичко-надреалистичка структура његових песама (Зупа), али и на релевантне и данас актуелне увиде у вези са симболичким значењима појединих мотива (Цацић, Јовановић), као и на неосимболистичко одређење Миљковићеве поезије, с акцентом на „усредсређеност на мотиве песништва и културе” (Јовановић).

Из свега реченог види се да је Радивоје Микић у књизи *Орфејев двојник* проучио и описао поетичка начела Бранка Миљковића и указао на различите облике њихове артикулације — дискурзивне и иманентне (у песмама) — као и на чињеницу да су њима обележени разнородни текстови овог песника — есеји, поезија, критика. Он је скренуо пажњу и на то да је разумевање и тумачење ове поезије немогуће без увида у Миљковићеву песничку интенцију и поетичке принципе, и то је демонстрирао кроз парцијалне интерпретације Миљковићевих кључних остварења: циклуса *Седам мртвих песника*, *Трагични сонети*, *Ушва златокрила* и дела *Ариљски анђео*. На тај начин створен је генерални увид у поезију и поетику једног од најзначајнијих и најпровокативнијих песника друге половине XX века и понуђен кључ за његово читање и разумевање.

Лидија Бошковић

АЛЕКСАНДАР ТИШМА
(1924—2003)

И онима који нису ближе познавали Александра Тишму јасно је да он није био човек церемоније и да му је мучно падало све што наликује на пуку друштвену конвенцију и на куртоазно опхођење. Таквим људима тешко је исказати поштовање, чак и кад је најискреније изречено, и најтачније одмерено, чак и кад нема особе која ће вас нервозно или озлојеђено прекинути усред реченице. Јасно је, стога, да је реч опроштаја од таквих људи потребнија нама, који привремено остајемо на овом свету, него што би ти људи на одласку, макар и у скривеним примислима, пожелели о себи нешто да чују.

Има много разлога због којих Матица српска, поготово у овој прилици, просто мора да изрекне своју реч поштовања и захвалности. Александар Тишма представља у Матици српској једног од оних ретких, драгоцених делатника по којима се одмеравају неки важни успеси и укупни домети читаве установе. Заједно са Бошком Петровићем, он је уреднички обликовао издавачку делатност Матице српске, дао јој је душу и онај лепи лик по коме многи памте целу установу. Огроман део своје радне енергије он је уложио у то предузеће на чијем унапређењу је радио од 1949. па све до пензионисања 1981. године. На многим књигама, по тадашњем обичају, није стајала никаква напомена о уредничким доприносима појединаца, али је сасвим очигледан Тишмин траг на таквим едицијама као што су „Данас“, „Романи“, „Поезија“ и друге.

Добро се памти велики удео Александра Тишме на уређивању *Летописа Матице српске*. У Уредништво тога часописа Тишма улази јануара 1958. када је одговорни уредник постао Младен Лесковац, а од када је наредне три године млади писац обављао и функцију секретара Уредништва. На уредничким пословима радиће све до јуна 1979. године, а за то време ће главни и одговорни уредници бити још Бошко Петровић (1965—1969) и Димитрије Вученов (1974—1979). Када Тишма, као главни и одговорни уредник, буде преузео пуну бригу о часопису, у периоду од јануара 1970. до јуна 1974. године, формираће снажну Редакцију у чијем саставу ће бити још Драгиша Живковић, Сретен Марић и Петар Милосављевић (касније уместо Марића придружиће се Јован Ђулум). У том периоду биће објављени многи значајни текстови не само наше поезије, приповедне прозе и критике него и есејистике, филозофије и науке.

Истовремено, као сарадник часописа, Тишма је био драгоцен не само по својим књижевним прилозима већ и читавим низом критичких приказа, којима 1950. године и започиње свој књижевни рад. У том раном периоду, тачније од 1953. до 1965. године, он је, под псеудонимом Павле Гост и заједничким насловом *Листајући часописе*, написао мноштво кратких, језгровитих текстова о нашим и страним књижевно-културним темама. Ти текстови су, пре свега, информативно-публицистичког карактера, а описују многе догађаје из књижевног и културног живота разних народа и земаља. Тишма се, тако, појављује као својеврсни хроничар планетарне културе и становник света као глобалног села. Догађаји о којима он извештава и које понеком, најчешће бритком реченицом коментарише, најразличитијег су карактера. Тако ће 1953. године у свом првом прилогу, отварајући рубрику, он, примера ради, коментарисати домаћа збивања као што су предлози Секретаријата Социјалистичког савеза Србије о централизацији послова у области кинематографије, статистички подаци о издавачкој делатности у Босни и Херцеговини, полемика Воје Рехара и Бориса Зихерла о егзистенцијализму, расправа Мирослава Фелера о роману или вест о почецима излагања часописа *Умешности и критике*. С друге стране, њега ће занимати и инострана збивања, попут текста Алексиса Франсоа о Флоберу, Ди Кану и револуцији 1848. године, појаве аутобиографије Артура Кестлера, аутобиографског романа Вилијама Саројана *Јахач бицикла у Беверли Хилсу* или Кафкиних *Писама Милени*, те пригодне и похвалне песме које енглески песник В. Секвил-Вест посвећује новокрунисаној краљици Елизавети II. Сви ови текстови, мозаички сложени, веома се лако и са занимањем читају, чак и дан-данас, кад су сасвим изгубили актуелност, а добили на историјском значају, као сведочанство једног прохујалог времена.

Хроничар планетарне културе Александар Тишма пратио је часописну литературу на више страних језика — на немачком, енглеском, француском, мађарском и другим, а коментаре је писао без великих претензија, рекло би се — из чисте читалачке радозналости и из жеље да прикаже богатство и разноврсност феномена светске културе. Пре него што је постао писац, Александар Тишма је био велики читалац. У то читање је уносио сопствену природу: много чињеница, луцидна опажања, оштроумни коментари, али све то прожето је лакоћом и одсуством прејаког удубљивања. Уосталом, сам писац је — у есеју *У чијој земљи* — о себи изнео следећу оцену: „Сматрам себе човеком површног ума, који се радије предаје утисцима него што проверава њихову оправданост и заснованост на чињеницама.” У наведеним речима изврстан део, дакако, треба одбити на рачун уобичајеног топоса скромности, па и преоштре, готово мазохистичке самоанализе. Не треба, међутим, пренебрегнути да у тој површности ума и том предавању утисцима лежи специфичан шарм Александра Тишме, шарм који налазимо не само у најбољим делима његовог књижевног опуса већ и у успутним, публицистичким записима насловљеним тако неформално *Листајући часописе*.

И Тишмини преводи приметно су обогатили не само Матичину издавачку делатност већ и целокупну српску књижевну сцену, а међу њи-

ма највише налазимо мађарских (Мор Јокаи, Карољ Сирмаи, Ференц Фехер, Тибор Дери, Јожеф Пап, Михаљ Бабич, Пал Шафер, Ласло Вегел, Ђула Хај, па нобеловац Имре Кертес и др.), потом немачких (Штефан Цвајг, Леонхард Франк), али и неких енглеских и француских писаца. С друге стране, он припада једном сасвим уском кругу наших изузетно често превођених писаца заслужних за рецепцију српске књижевности у свету. Књиге његових приповедака и романа представљене су мађарском, пољском, македонском, словеначком, француском, чешком, русинском, енглеском, норвешком, италијанском, израелском, финском, албанском, румунском, холандском, немачком, шведском, данском читаоцу.

Александар Тишма је књижевник оштра, непоткупљива погледа који је о стварима, догађајима и људима умео да сведочи са јединственом, непоновљивом оштрином и са лековитом грубошћу. Понекад би се у његовим судовима могла препознати сурова једноставност човека спремног да — као што то чини у својој младалачкој песми *Сшаринска* — запише стихове који се, у овом часу опраштања, сами призивају, али сада у тврдим контрастима препознајемо тешку копрену меланхолије: „Ишао је ишао / не иде више / јео је пио је / не једе не пије више / веселио се / више се не весели.”

Ледена, огољена стварност његових приповедака и романа није нимало склона утешном препуштању *другоме* као ближњему своме. Ако се тако нешто и деси, десиће се тек у тренутку, у магновењу, али се суштински увиди у јазове који нас деле неће неутралисати или поништити. Природније и чешће, заправо сасвим редовно, људи се сусрећу као незнанци, као странци, као привремени гости који дођу, виде се с неким, попричају накратко и онда нестану, а при том растанку одјекују речи одлазећег: „Ја сам само гост. Слушам те / и отићи ћу са саслушаним да градим свој пут / који / не варај се / није твој” (*Сви смо ѓосџи*). Отуда се та слика госта и одговарајућа именица нашла, из многих разлога, и у псеудониму Павле Гост којим се Тишма више од деценије користио.

Ништа природније но да је такав писац на свој коначни пут кренуо усред зиме, премда је као млад песник веровао да „права сезона смрти то је пролеће / кад се разјапи земља за клијање / кад се разјапи небо за грејање” (*Сезона смрти је пролеће*). Тако је, ових ледених дана, кренуо на свој последњи пут писац који нас је, упорно и темељито, премда без икаквих педагошких амбиција, подучавао шта, симболички узев, значи студен у човековом бићу и како то начело постаје суштинска особеност људске заједнице уопште.

Из снажне, драматичне суочености са том студени човекове егзистенције поникла је множина луцидних Тишминих уочавања и драгоцених спознаја. Он је беспошtedно улазио у суочење са свим непријатностима, болом и патњом без којих човек ни не постоји. Са злом се човек мора суочити, и то не зато што ће му након тога суочења нужно бити боље већ зато што му без суочења може бити само горе. „Оцртати зло”, вели он у есејистичком запису *Усташки сайтник и књижевност*, „дати његов уметнички израз, то значи истовремено изобличити га, јер исти-

нит одраз, а сваки уметнички такав мора да буде по самом свом својству уметничкога, може зло само да разобличи. Гушити зло ћутањем или црно-белим декларацијама — што је исто — значи заташкавати га, дозволити му да латентно траје, убија, и чека тренутак мрака када би могло да се наметне.” Боље је, дакле, са злом наћи се очи у очи него окренути му леђа.

Из тог суочења неће произаћи никакво спасоносно добро. Можда ће се тек елиминисати врло извесно, веће зло. Десиће се, у најбољем случају, да човек протресен јаким егзистенцијалним искушењима допре до неке више, али нимало утешне тачке са које се укажу моћне спознајне вертикале. Отприлике онако се приповедном субјекту, у завршним пасажима збирке *Кривице*, након суочења са сопственом празнином у себи указала снажна, неутешна визија: „Могао је да види, са вртоглаве звездане висине, себе, где лежи, у једној мајушној кућици као смешно таштој заштити, испружен на кревету као у гробу, окружен несвесним ноћним дисањем укућана, које се кроз размакнуте сводове лагано диже, остављајући га сасвим самог, сасвим самог.” Егзистенцијална студен и језива самоћа не могу се никако избећи: не помаже ту ни кућа, ни кревет, ни ближњи, чак ни говор о свему томе.

Александар Тишма је, без сумње, класик нашег модерног приповедања. Незаборававим приповеткама и романима он се легитимише као наследник моћног реалистичког приповедања, ако под том одредницом подразумевамо обавезност писца да извештава о животима, догађајима и посебно душевним нијансама чији је сведок и саучесник могао бити. Тишмина деконструктивна снага, по којој се исказује као писац изразито модернистичког опредељења, произилази из чињенице да је он опседнут светом зла, насиљем, ратним стањем, логорашком душегупком, менталним нестабилностима, социјалним дном, те да из такве опседнутости проистиче чак и провокативна децентрираност његовог приповедног света. Да није приповедака и романа Александра Тишме, много мање бисмо познавали оно што желимо да потиснемо, оно што нећемо да знамо и о чему нам је мучно да говоримо. Било би, по ову културу, веома опасно уколико дозволимо да писац такве мисије, из нас, стварно оде.

Нека је слава Александру Тишми и нек му је лака црна земља.

Иван Неђришорац

АЛЕКСАНДАР ТИШМА
(1924—2003)

Опраштамо се од једног од највећих савремених прозних писаца српскога језика. Пардон, опраштамо се од једног од највећих писаца језика што га је Александар Тишма, као и Данило Киш, сматрао српскохрватским — Србима и Хрватима упркос.

Ризикујући неизбјежна поједностављења, мораћемо свести његову прозу на неколико архетипова.

Он је причао вјечну причу о љубавницима који се чежњиво траже, а онда се међусобно разарају.

Он је причао вјечну причу о чежњи за недостижним, а када би се то недостижно каквим чудом достигло, претварало би се у варку и трен и постајало незадрживо.

Он је причао вјечну причу о страсти, крви и смрти; о злу, кривици и насиљу; о жртви и целату које спаја крвава нит заједничког проклетства.

Он је причао о вјечној употреби човјека, о закону употребљивости међу људима; закону кога ниједан људски однос није сасвим ослобођен.

Он је видио сурове односе међу људима као школу безбожништва, гдје злочин не подразумијева казну ни од Бога нити од људи; гдје патолошки инстинкти убијања и наслађивања у мучењу другог разарају танку скраму културе.

Он је варирао вјечну причу о човјеку у рату, када се ослобађају крволочни убилачки нагони, и када привидно њежни, мали, меки и нејаки постају целати и перверзне убице.

Он је причао причу о логорима, том цивилизацијском достигнућу двадесетого столећа.

Он је причао причу страшну, нажалост домаћу, али и универзалну причу о масовним уништавањима људи, о жртвама на масовним губилиштима, које лијепо виде како иду на кланицу, како их убијају, а ипак иду, носећи дјецу у наручјима, зававајући се лудом мишљу да њих, можда, неће, а знају да хоће.

Он је причао причу о граничном, пресудном трену, када се мора донијети одлука од животне важности, с тешким консеквенцама за појединца, породицу или ширу заједницу.

Опраштамо се од једног од највећих читалаца које знам, и то читалаца на више језика: барем на српском (српскохрватском), словеначком,

мађарском, француском, енглеском и њемачком. Он је био библиотека која хода.

Опраштамо се од једног од највећих радозналаца, од свјетског путника који је волио да буде „другде” — тако му се и књига зове — и да са друге стране сагледа себе и свој свијет; од једног путописца који је туђа мјеста претварао у своје унутарње пејзаже.

Опраштамо се од великог заљубљеника у природу, а то знају бити особењаци и усамљеници; од човјека који је бескрајно волио Дунав, Дунавски парк, сунце, птице, свој Нови Сад.

Опраштамо се од човјека који је жудио за дијалогом, за пуноћом духовног контакта са другима, за разумијевањем, а који је мало разумијевања налазио, коме је увијек било мало љубави и с којим се мало ко умιο спорити. Отуда његова рескост и опорост, његова маска „хладног” човјека. То је други појавни облик преосјетљивости; вид чувања од повреда у сударима са свијетом. Увијек му је било мало љубави и њежности. Љубав је сматрао крхким темељем свијета, а ускраћеност у љубави узроком зла у људима.

Опраштамо се од човјека који је живот сматрао чистим, великим и ни са чим поредивим поклоном, који је живот бескрајно волио и цијенио, и знао да је живот једнократна рата. Зато га је тако страсно испуњавао, стваралачки и доживљајно.

Опраштамо се од умјетника који је највећи дио свога живота употребио да то буде — истински умјетник. По томе ће се памтити у свом језику, у свом народу, у свијету.

Опраштамо се од првог грађанина Новог Сада и Војводине. Не видимо другога који би се у овом часу с њим мјерио, и не слутимо га на видiku.

Опраштамо се од једног од наших најпревођенијих писаца, који је потврдио наше постојање у свјетској књижевности и који је преведен на француски, њемачки, италијански, шведски, холандски и друге језике; од писца који се уврстио у породицу писаца свјетске књижевности. Тишмин статус у Европи није мањи од његовога статуса у земљи. А то је дато само највећима.

Опраштамо се од драгоценог преводиоца чији преводи с мађарског још миришу на свјежу штампу.

Драги Тишма,

опростите ми што не могу да нађем хладну ријеч као светојовањски дани 1942, јер први мој доживљај Ваше прозе био ми је такав: као да врхом леденице, леденог пера као леденог бодежа, неизбрисиво исписујете причу о човјеку и његовој природи на читаочевом срцу, док срце цврчи од врелине доживљаја ужаса.

Опростите ми што не могу да нађем тако врелу ријеч каква је била врелина Вашег доживљаја с којом сте примали ужасе овога свијета; доживљаја без којег, како сте тврдили, нема умјетничке истине.

Опростите ми што не могу да обуздам патетику; такав је час.

Опростите ми што морам да употребим двије Ваше давнашње пјесме; опет та употреба човјека: *Србин и Јеврејско гробље*.

„Целог живота бочи се / против неправде и против себе / псујући.
// Умире смирен / као колац / срушени / усужана гарава лица / свети-
тељски међу кукњавом / жена / које миришу / на тамјан” (*Србин*).

„Ту више неће бити / нових рака: / синови и кћери / и унуци и
прауници / тог Брауна и Менделсона / и те Леипсире Клопотер / чије
остатке оглашују / камене плоче / до пола утонуле / у земљу и траву /
изгинули су / у прошлом / рату / у гасним коморама / логора за уни-
штавање / поневши са собом / у незабележеност / и та 'вечна сећања' /
што су их старима / на гроб / уклесали. // Па је гробар / досетивши се /
плугом повукао / црту / њиховог простирања / и засејао боранију / и
кромпир / у преостало тле / што су га Браун и Менделсон / и Леипсира
Клопотер / док су били живи / закупили / да близу привуку / своје тад /
у изгледу / још многобројне потомке” (*Јеврејско гробље*).

Добро је док се и гробља обнављају.

Хвала Вам за све што сте учинили за нашу књижевност и као пи-
сац, и као преводилац, и као уредник.

У часу када Ваш сандук спуштамо у хладну панонску земљу, коју
сте толико вољели, вјерујем у оно у шта сте Ви мање вјеровали: да све,
ипак, не умире и да сте се докопали Арарата, барем докле буде читала-
ца, не само на овом језику.

Мир Вашем уморном тијелу; покој Вашој напаћеној души!

Праштам.

Праштајте!

Хвала Вам за све и нека Вам је вјечна слава.

Јован Делић

МИЛА СТОЈНИЋ
(1924—2003)*

Поштовани чланови породице Миле Стојнић.

Драге колегинице и колеге.

Аксиоматски белодана логика живота сведочи нам да је човеково трајање само почетно бесконачно, а у крајњем пак случају — коначно. Узалудни су вапаји које је Исак Бабелъ преписао са једног стародавног надгробног споменика: „О смрти, о користољупче, о незајажљиви лопове, зашто се не сажалиш над нама, бар једном?”

Па ипак, тешко је поверовати да проф. Миле Стојнић нема више овде, међу нама. За овакве одласке наш народ има лепу изреку: „И Бог себи бира друштво!”

Од 1. фебруара 1924. године, када је у Беранама започет животни век Миле Стојнић (рођене као Милосава Царичић), до 22. маја 2003. године, када је завршен, сместило се подоста свакојаким историјских, социјалних, културних и др. догађаја различитог порекла и карактера. Довољно је подсетити се да је она завршила гимназију у Београду — ратне 1942. године, да је тешке поратне 1949. године дипломирала на групи за руски језик и књижевност Филолошког (тада Филозофског) факултета, када је и започела своју стручну и научну каријеру: прво као сарадник Српске академије наука, затим као професор Више педагошке школе, а од почетка 70-их година до пензионисања као наставник Филолошког факултета у Београду. Иза ових штурних конвенционалних података крије се једно заиста дубоко проживљено и интелектуално богато бивство.

Дакле, неумитном логиком живота недавно је од нас отишла Мила Стојнић, особа достојна поштовања због свога духовног аристократизма, због велике ерудиције и културе. По природи свога бића била је прави *homo multiplex*, једнако велика и као човек и као научник. По свом изворном природном дару могла је да буде глумица, песник, приповедач, лингвиста, политичар — или нешто слично. Али она је изабрала професију универзитетског наставника — књижевног истраживача. Осим што је била професор Београдског универзитета, у току више деценија предавала је руску књижевност и на Новосадском универзитету, чак прво на њему — још у време док је била стално запослена на Вишој педагошкој школи у Београду. Сарађивала је у научноистраживачким пројектима

* Реч на комеморацији: Филолошки факултет, Београд, 23. јуна 2003.

Филозофског факултета у Новом Саду, руководила пројектима у Матици српској, била чести и увек радо виђени гост на научним и стручним скуповима, на представљању књига.

Нека ми сада буде допуштено да најпре оживим, у кратким сликама, нека сећања на своје сусрете са благородном и благоверном проф. Милом Стојнић, у намери да макар овлаш и имплицитно укажем на неке особине њеног карактера.

У школској 1967/68. години Мила Стојнић је држала наставу руске књижевности у Новом Саду, замењујући проф. Витомира Вулегића, који је био на специјализацији у СССР. Био сам тада асистент почетник, који је познавао њене радове, али је истовремено и доста тога (наравно погрешног) чуо о њеној припадности врхушки ондашњег нашег социјалистичког естаблишмента. Међутим, испоставило се да је наша професорка уистину предусретљива, приступачна и скромна. Инсистирала је, на пример, да јој препоручим солидан експрес ресторан, да на заказани састанак са ментором њене дисертације, уместо неким превозним средством, идемо пешице. Негде у то време са страхопоштовањем први пут сам ушао у њен дом, смештен у Ужичкој 29, такорећи „преко пута Тита и Јованке”, где сам срдечно примљен и почашћен као млади колега који је дошао на договор о припреми испита и по неки текст из области руског симболизма. Тада сам први пут чуо казивање о судбинском спотицању у „гумијонкама”, случају који ју је заувек везао за „човека свог живота”. Исту причу сам у више наврата слушао и доцније, али су увек та њена приповедања била различита, непоновљива и једнако занимљива. Много доцније сам једном ненајављено бануо код ње у Ужичку, да би, према ранијем договору, потписала реферат о унапређењу једног колеге у више звање. Покајнички сам се извињавао, а она ме је прекинула: „Али заиста ми је пријатно што сте баш овако дошли. Ево, упознајте се са проф. Миланом Ранковићем.” Било ми је дивно у друштву ово двоје мудрих људи.

Пролазе године... 1973. колега Богољуб Станковић и ја смо на специјализацији у Москви. Станковић ме је позвао да на железничкој станици заједно дочекамо делегацију Матице српске. Допутовала је и Мила Стојнић са својим (тада још малим) сином Данком. Не зна се ко се више обрадовао овом сусрету у туђини: ми њој или она нама.

Временом сам имао прилике да све чешће слушам њене наступе, читам њена дела, размењујем са њом књиге и радове. И када ми је један члан комисије на одбрани моје докторске дисертације у Загребу приметио да попут Миле Стојнић емотивно рецитијем једног писца, ја сам то прихватио као комплимент.

Посебно се присећам и једне промоције у Градској библиотеци у Београду. Неки најављени учесници тада нису дошли. Мила Стојнић ми се скрушено захваљивала што сам ја, ето, по кијамету допутовао из Новог Сада. Постало ми је непријатно па сам рекао: „Ви сте у сваком погледу бољи и виши од мене, али бисте се на сличан позив, без обзира на непогоду, свакако одазвали да говорите о мени.” Одговорила је: „Да знате да бих сигурно!” Ово представљање дела Миле Стојнић пренеле су

неке радио и ТВ станице, па су многи имали прилику да чују речи једног од промотора: „Мила Стојнић спада међу најпапетније жене у нашој земљи.”

Године 1993. Мила Стојнић ми је оставила у мом кабинету једну обичну, руком писану цедулицу, објашњавајући да су наступила оскудна времена, те да ме на овај начин позива да пријавим реферат на скуп о руској емиграцији. Наравно, такви позиви се не могу мимоићи ни под каквим изговором. Између осталог и зато што нас је Мила Стојнић редовно подржавала на нашим скуповима о Бахтину, о миту, о примењеној лингвистици и сл. Дешавало се да јој приликом припреме за штампу допунимо фусноту или да напишемо неколико реченица текста резимеа. Није се љутила: „Па ја сам вам захвална. Учинили сте ми услугу” — говорила би.

Можда је и она могла да се наљути, по логици да нема идеалног човека. Али ја о томе не знам готово ништа. Био сам сведок да је једном приликом, председавајући секцијом Сусрета у Вукове дане, опоменула извесну колегиницу због прекорачења времена, на шта је ова реаговала балкански набусито: „Ни ви се нисте придржавали...” С правом је уследила љутита, али рекао бих и љупка реакција. А могла је бити и строжа, јер у тзв. културном свету таквим се референтима искључује микрофон. Непријатан случај догодио се када је Министарство за науку, технологије и развој позвало проф. Милу Стојнић да волонтерски рецензира наш научни пројекат, не објаснивши јој при том административно сложене пропозиције, тако да две трећине предложеног пројекта није ни евалуирано. Реаговала је после одбијања пројекта својом комплетираном оценом, која је, нажалост, остала без одговора и одјека.

Колико ми је познато, Мила Стојнић је увек деловала примерно помирљиво. Ваљда се зато и клонила полемика које су и њој наметане у нашој често свадљивој русистици. Извлачим из заборава један пример њене помирљивости. На скупу о Владимиру Соловјову у ЦАНУ у Подгорици проф. Никола Милошевић озлојеђено показује допис којим му се забрањује улазак на Филолошки факултет у Београду. Једна наша колегиница реагује: „Не дирајте ми мога ментора!” На помолу је прворазредни скандал. А онда смо се досетили и ствар окренули на шалу: „Па и ви, професоре, можете сада забранити некима да уђу у зграду Филозофског факултета у Никшићу.” Нелагодност је за трен ока нестала, посебно када је Мила Стојнић почела да прича анегдоте на свој рачун, што је здушно прихватио и Никола Милошевић. Нас неколицина присуствовало је тада незаборавној сеанси двоје бриљантних козера.

Мила Стојнић је, између осталог, била и радо виђени гост Градске библиотеке у Новом Саду. У пролеће 2003. године организовали су јој промоцију њене књиге *Три разговора о Досјојевском*. Договорили смо се о термину, а онда се испоставило да управо у заказано време почиње симултани телевизијски пренос међународних фудбалских утакмица Црвене звезде и Партизана. Наравно, прибојавали смо се за успех ове књижевне вечери. Доста пре почетка долази преосвећени владика Иринеј са својим сарадницима. Убрзо се испоставља да је сала препуна, па

се и сами организатори прибојавају да ће остати без слободних столица за себе. Многи стоје, а сви пажљиво слушају. И постављају питања. Изражавају жељу да се организује нови, слични разговор. Вече се отегло, а разговор са владиком продужио се и после званичног завршетка. Између осталих, хвалили смо колегиницу Ксенију Кончаревих. Мила Стојнић је тада са поносом истакла како она сада много учи од своје бивше ученице.

Истакао бих: знала је Мила Стојнић читати из велике књиге живота и то на одговарајући начин примењивати. Није била брзоплета у просуђивању и арбитражу тако осетљиве материје као што су туђи научни резултати. Судила би на основу личног увида у њих, пренебрегавајући нетачна и пристрасна налапања, неке незналачке оцене и фалсификовање чињеница. Дозволићу себи овде једну личнију ноту. Наиме, ми, Косановићи, због оваквог приступа бити вечно ћемо јој захвални. Јер умела је ненаметљиво у више наврата да саслуша реферате на међународним конференцијама и конгресима, убеди се у познавање језика и материјала, те и сама јавно иступи у дискусији. Пошто се упознала са научним радовима који у крајњем случају и најбоље легитимишу и истраживача, рекла је своју оцену тамо где је то било потребно за хлеб насушни. Тиме се никад ама баш никад није похвалила пред кандидатима. Чини се да је то код нас могла само једна Мила Стојнић.

Поновимо сада, само на други начин, да је Мила Стојнић поседовала изузетну, аристотеловски схваћену ентелехију, као активну и највишу стваралачку енергију. Била је у правом смислу *филолоџ*: љубитељ логоса. Њена научно-стручна делатност веома је плодотворна. Издвојимо овде само радове из књижевне русистике. Временско решето показало је да су они у свом домену или пионирски, или изузетно подстицајни. То једнако важи и за укупно три *историје руске књижевности* чији је она аутор, као и за незаобилазну монографију *Симболичка доктрина Андреја Белоџ*. Затим и за књиге о *Превођењу књижевног шекста* и о *Руској цивилизацији*. Значајан импулс нашој компаративистици дат је књигом *Руско-српска књижевна прејлићања*. Репрезентативна је и њена студија *Руски авангардни роман*, баш као што су то и књиге посвећене руским филозофским мислиоцима — претежно боготражитељима. Прва, под насловом *Обзорје руске мисли*; друга, насловљена као *Три огледа о Достоевском*. Дакако, сем поменутих ауторских књига, њен опус садржи и на стотине огледа, научних и стручних чланака, реферата, рецензија. Све су то умотвори који су оставили дубоки траг у нашој науци и култури. Они су огледало једног блиставог духа, преточеног у дубоке бразде и корене које нам ваља следити. Да парафразирамо нашег песника: *Имала се рашића и родиши*.

Свима нама много ће недостајати Мила Стојнић. Хвала јој и слава за све што је учинила!

Боџдан Косановић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Зборник Мајице српске за књижевности и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и радове о језику који су непосредније повезани са истраживањем књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени.

2. Радови се публикују на српском језику, екавским и ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. Изузетно, по договору са Уредништвом, радови могу бити публиковани на неком страном језику, односно могу се прихватити радови на неком од страних језика, с тим да Уредништво обезбеди превод.

3. Рукопис треба да буде исправан у погледу граматике и стила. У *Зборнику Мајице српске за књижевности и језик* у употреби је *Правоиис српскога језика* аутора Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 1993). Поред правописних норми, овде утврђених, аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

- Називи уметничких дела — без обзира на то о којој се врсти или обиму ради — штампају се курзивом, односно у тексту рукописа обележавају подвлачењем црном линијом. Називи књижевних дела, ако она нису преведена на српски, наводе се изворним језиком и писмом, а у заградама се може дати превод на српски језик. Уколико је реч о делу преведеном на српски језик, наводи се наслов превода (са неопходним библиографским подацима у подножним напоменама), а у заградама може се навести изворни наслов дела.

- У тексту рада страна имена пишу се прилагођено српском језику (транскрибују се), а када се име први пут наведе, у загради се даје изворно писање.

- Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу бити на језику изворног текста или у преводу, а може се предпочити и изворни текст и превод, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

4. Рукопис треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, сажетак, кључне речи, текст рада, резиме и научни апарат,

редоследом којим су овде наведени. Име и презиме аутора у студијама и чланцима стављају се у леви горњи угао, а у приказима на крају текста.

5. У сажетку (на српском језику) и резимеу (на једном од страних светских језика, енглеском, руском, немачком или француском) треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. У принципу, требало би да сажетак буде краћи, али ни један ни други облик резимеа не могу премашити 10% дужине текста. Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, то ће учинити Уредништво.

6. Кључним речима треба указати на целокупну проблематику истраживања, а не би требало да их буде више од десет.

7. Сви прилози који чине научни апарат или илустрације (фусноте, факсимили, слике, табеле и сл.) прилажу се на крају текста. Фусноте се обележавају римским бројевима (иза правописног знака, без тачака или заграда) и прилажу на крају текста (не у дну сваке странице рукописа). Остали прилози обележавају се арапским бројевима (на полеђини), прилажу се такође на крају текста рукописа, а њихово се место означава на левој маргини рукописа.

8. Подаци о цитираном делу наводе се оним писмом и језиком којим је штампано. Уколико то није могуће друкчије, испишују се читко руком. Ако је дело штампано на савременој латиници, то се може означити подвлачењем црвеном линијом. Од постојећих, мање или више уобичајених, а разноликих начина навођења библиографских података о делима која се у раду цитирају Уредништво се определило за два.

а) Библиографски подаци дају се у фуснотама; први пут када се неко дело наводи, дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Исџо*, *Нав. д.* — *Ibid.*, *Op. cit.* итд., доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица — уколико се цитира књига — треба да се састоји од следећих података: име и презиме аутора, наслов дела (у курсиву), издавач, место и година издања, број цитиране странице, а када се наводи чланак објављен у часопису, иза наслова чланка следи број (годиште, том) часописа (зборника) у којем је дело објављено. Библиографска фуснота, на пример, треба да изгледа овако:

Зоја Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, „Светови”, Нови Сад 1996, 297 (односно, ако је прекуцано машином, Зоја Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, „Светови”, Нови Сад 1996, 297).

(Драгиша Живковић, *Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil”-а*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16).

Овакав начин навођења погодан је за радове мањег обима.

б) Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литература*) на крају рада — истим редоследом и начином као и у претходном случају, азбучним редоследом по презименима аутора и са скраћеницама, које преузимају функцију наслова и наводе се у заградама у тексту рукописа. На пример, у прилогу *Литература* једна јединица изгледала би овако:

Живковић — Драгиша Живковић, Радоје Домановић и теорија „*Se-kundestil*”-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16,

а у тексту рукописа: ...(*Живковић*, 10)... (када се цитира једна страна рада) или само... (*Живковић*)... (када се позива на цео текст).

Овакав начин цитирања погодан је за радове већег обима, у којима се више пута наводе поједина дела. Треба обратити пажњу на то да се словима азбуке означе скраћенице изведене из имена аутора од којих у списку литературе постоји више радова (нпр. *Живковић а*; *Живковић б*).

9. Сви делови текста рада за *Зборник Матице српске за књижевност и језик* куцају се на хартији величине 21x29,5 cm, са проредом и маргинама које дају 30 редова на једној страни и 65 словних знакова (укључујући и проред између речи) у једном реду.

10. Рукописе за објављивање треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1.

11. Пожељно је да рад буде снимљен и на дискети, с видним подацима о аутору, раду и програму у коме је текст обрађен.

Уредништво
Зборника Матице српске
за књижевност и језик

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње, у три свеске,
које чине једну књигу.

Редакција 1—2. св. LI књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 5. децембра 2003.

Штампање завршено новембра 2004.

Издаје Матица српска, Нови Сад

maticasrpska.org

e-mail: zmskj@maticasrpska.org

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Љиљана Суботић*

Лектор и коректор: *мр Дејан Милорадов*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућили су Министарство за науку, технологију
и развој Републике Србије и Војвођанска банка

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад