

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК LIV/1

Студије и чланци: Др Владислава Гордић-Петковић, *Меџафоре у српским преводима „Хамлета“* 7 / Др Горан Максимовић, *Комедиографски смјех Јована Стјерије Појовића* 13 / Др Војо Ковачевић, *Костићева осуда Змајове* 39 / Мр Зорана Опачић, *Силазак у иззубљено време — путопис Кроз Јужну Србију Стјанислава Кракова* 51 / Др Дејвид А. Норис, *Интертекстуалност у „Очевима и оцима“ Слободана Селенића: изазов културног разликовања* 69 / Др Радојка Вукчевић, *Женски гласови у амедијској књижевности* 81 / Др Јован Делић, *Лалићево откриће америчког њесничког континента* 93 / Мр Александра Попин, *„Кора“ и „Нејочин-поље“ према усменокњижевној традицији (II)* 109 / Др Офелија Меза, *Однос између филозофске мисли и поезије у делу Лучиана Благе* 135 / Др Софија Кошничар, *Наратолошки аспекти транслационалног литерарног текста у радиофонско дело* 147 / **Истраживања:** Др Зорица Бечановић, *Сукоб интерпретација у рецецији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку* 167 / Др Новица Петровић, *Човек и космос у делу Артура Кларка и Стјанислава Лема* 183 / Др Корнелије Квас, *Рифајерово схватање поезије* 187 / **Оцене и прикази:** Мр Невена Варница, *Дарко Гавриловић, „Поља културе средњевијевне Србије“* 205 / Др Ирена Арсић, *О књижевности старој Дубровника* 207 / Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Књига „нејобичне добробити“* 209 / Мр Лидија Мустеданагић, *Гројескно — један од основних естетских појмова* 213 / Др Корнелије Квас, *Женетова наратологија* 226 / Станислава Вујиновић, *(Не)жанровски пристији жанру* 228 / *Учистио за припрему рукописа за штампу* 235

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 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др СЛОБОДАН ПАВЛОВИЋ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ,
др ИВО ТАРТАЉА, др РОБЕРТ ХОДЕЛ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ЧЕТВРТА (2006), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Владислава Гордић-Петковић, <i>Метафоре у српским преводима „Хамлета”</i>	7
Др Горан Максимовић, <i>Комедиографски смијех Јована Стјерије Појовића</i>	13
Др Војо Ковачевић, <i>Косићева осуда Змајеве</i>	39
Мр Зорана Опачић, <i>Силазак у изгубљено време — њујоркис Кроз Јужну Србију Стјанислава Кракова</i>	51
Др Дејвид А. Норис, <i>Интертекстуалност у „Очевима и оцима” Слободана Селенића: изазов културног разликовања</i>	69
Др Радојка Вукчевић, <i>Женски гласови у америчкој књижевности</i>	81
Др Јован Делић, <i>Лалићево откриће америчког њесничког континента</i>	93
Мр Александра Попин, <i>„Кора” и „Нејочин-йоље” према усменокњижевној традицији (II)</i>	109
Др Офелија Меза, <i>Однос између филозофске мисли и поезије у делу Лучиана Благе</i>	135
Др Софија Кошничар, <i>Наратолошки аспекти трансконовања литерарног текста у радиофонско дело</i>	147

Истраживања

Др Зорица Бечановић, <i>Сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку</i>	167
Др Новица Петровић, <i>Човек и космос у делу Артура Кларка и Стјанислава Лема</i>	183
Др Корнелије Квас, <i>Рифајерово схватање поезије</i>	187

Оцене и прикази

Мр Невена Варница, <i>Дарко Гавриловић, „Поља културе средњевековне Србије”</i>	205
Др Ирена Арсић, <i>О књижевности старој Дубровника</i>	207
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Књига „нејобичне добробити”</i>	209
Мр Лидија Мустеданагић, <i>Грошескно — један од основних естетских појмова</i>	213
Др Корнелије Квас, <i>Женјева наратологија</i>	226
Станислава Вујиновић, <i>(Не)жанровски присвој жанру</i>	228
<i>Ујужство за прирему рукописа за штампу</i>	235

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LIV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 19. децембра 2005.

Штампање завршено априла 2006.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.yu
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.yu

Стручни сарадник Одељења: *Јулица Букић*

Секретар Уредништва: *др Љиљана Суботић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

МЕТАФОРЕ У СРПСКИМ ПРЕВОДИМА *ХАМЛЕТА**Владислава Гордић-Пејковић*

САЖЕТАК: Превођење се може посматрати као легитиман чин читања дела и један вид његовог тумачења, јер узглобљава књижевно дело у нов културни код и нов систем вредности. Читање *Хамлета* у српској култури условљено је, тако, променљивим успехом са којим су његови преводиоци Константин Станишић, Лаза Костић и Светислав Стефановић читали неке кључне метафоре овог дела и препознавали њихову транспарентност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Шекспир, превођење, метафора

Шекспиров *Хамлејт* слови као велик изазов критици, теорији и филозофији који свог тумача никад не доводи до разјасница, него увек до нових загонетака. Отуда се о трагедији данског краљевића обично говори у метафорама, попут оне коју је употребио Т. С. Елиот. *Хамлејт* је, доиста, „Мона Лиза литературе” која својим широким и неодређеним осмехом изазива недоумице и охрабрује различите претпоставке. Огроман критички корпус о овој трагедији настаје као последица извесне интерпретативне немоћи, али не немоћи тумача него тврдоглавог одбијања текста да понуди конзистентно читање. Као што је трагедија данског краљевића у свом исходишту заправо архетипска прича о постављеном задатку који је уједно и искушење, тако је крајњи резултат Шекспирове реинтерпретације повести Сакса Граматикуса о принцу Амлету текст који сам себе подрива на исти начин на који главни актер подрива сопствену мисију. *Хамлејт* је метафора бесконачне интерпретације пре свега због варљивости језичког знака, а управо због тога је и снажан изазов преводилаштву.

Шекспиров језик поседује каткад тешко схватљиву артифицијелност, али и изненађујућу ефикасност. Он посредује механизме деловања света, али не у форми експликације него у виду вербалне метафоричне загонетке. Стога превођење Шекспировог засићеног језика захтева да се посредовање смисла преточи у интерпретацију, да се неутралност и непристрасност тог посредовања прометну у јасну, готово пристрасну преводиочеву одлуку да се подухвати тумачења. Превођење, уосталом, и јесте легитиман чин читања дела и његовог тумачења, не само зато што се тим процесом омогућује „узглобљавање” књижевног текста у нови

културни код и нови систем вредности. Читање *Хамлеџа* у српској култури условљено је, зато, и променљивим успехом са којим су његови преводиоци читали неке кључне метафоре овог дела. Покушаћемо да на примеру Константина Станишића, Лазе Костића и Светислава Стефановића као преводаца *Хамлеџа* утврдимо да ли слободни преводи који препричавају значење и мењају смисао откривају оригинал, или га, напротив, сакривају од читаоца, да ли ослобађају метафору или је контаминирају и заробљавају.

Вицкасџоџ ножа зарезоџина: џарафраза као обмана

Први српски превод *Хамлеџа* који је сачинио Константин Станишић Станиша године 1878. показује, по општој и готово једнодушној оцени, снажну мотивацију и невелико умеће преводиоца. Ретко прештампаван, данашњем читаоцу овај превод је готово недоступан, и због тога не би требало жалити: Станишић *Хамлеџа* разводњава и препричава, а Шекспирове увек компактне и врло концизне песничке слике у његовој верзији су разбијене и неретко обесмишљене. Покушај да се трагедија данског принца смести у етичке и тематске координате народне епике представља и једну врсту стилског фалсификата, али то Станишићево преводачко огрешење о Шекспира захтевало би дубљу анализу од оне коју тема и опсег овог рада дозвољавају.

Лаза Костић овај превод назива „сликовитим атентатом на данског краљевића Хамлета”, наводећи као његове мане опширност, небрижљивост и нетачност. Метафора атентата показаће се срећно изабраном, као што ћемо видети: неадекватан превод убија оригинал мучки, из заседе, остављајући последице у виду искривљених, непоткрепљених тумачења.

Сам податак да Станишићев превод монолога „То be, or not to be” запрема педесет и осам стихова, двадесет и четири више него оригинал, довољно указује на претерану перифрастичност и препричавање оригинала који неретко доводе до потпуног искривљавања смисла. Чувени почетак:

„To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them.”¹

Станишић преводи са безмало двоструко више стихова и до непознавања расплутим метафорама:

„Бит' или не бит' — то је питање
Племенитости наћи светило,
Да л' треба бити сраман кукавац, —

¹ Сви цитати из *Хамлеџа* преузети су из: Philip Edwards, *Hamlet, Prince of Denmark*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Буздован, стреле, пусто беснило,
 Подносити од судбе ударац;
 Ил' треба шчепат' отпор оружан,
 Заљулат' мора талас узбуркан,
 Што свака капља значи уздисај —
 Па једним махом створит' муци крај?"²

Светило, сраман кукавац, буздован, капље и уздисаји не постоје код Шекспира, као год ни љуљање мора. Превод Лазе Костића је тачнији и концизнији:

„Ил' бит' ил' не бит', то се пита сад:
 Је л' уму лепше мирно трпети
 ударце, стреле среће махните,
 ил' оружан се мору невоље,
 одупрети, па крај?"

Читавом каталогу животних зала које Хамлет у истом монологу даље набраја — ту су, да подсетимо, неправде, презрење, поруга, неузвраћена љубав и неефикасност закона — човек се може супротставити једним јединим, једноставним средством: голим бодежом (*bare bodkin*). Станишић не препознаје смишљену неравнотежу у постављању ових опредељења, од којих се једно своди на дуго трпљење, а друго подразумева брзо делање, и беспотребно компликује Хамлетово једноставно решење. Тако у овом преводу „голи бодеж” постаје ни мање ни више него „вицкастог ножа реззотина”! Оно што се Станишићу ипак мора признати јесте да је препознао Хамлетову симетрију у вербализовању свог конфликта, експлицирану у првих пет стихова монолога: чак и овако преопширно испричане, две животне опције изложене су у истом броју стихова (4+4). Овај монолог, иначе централни у трагедији, сав је у знаку мртве равнотеже супротстављених могућности, и Станишић је, ето, бар то успео да посредује.

Нож на језику: метафора или њоређење?

„I will speak daggers to her, but use none”, каже Хамлет у другој сцени трећег чина, пре свог судбоносног разговора с мајком, решавајући да дело замени говором, да бодеж претвори у реч — да не убије мајку као што је то учинио Нерон, него да је освести и уразуми. Наоко једноставна фраза *to speak daggers* (говорити ножеве) показала се, са својом бизарном метафоричношћу, као преводилачка ступица. Уосталом, и сама сцена разговора с мајком (III, 4) неоправдано се у многим позоришним извођењима смешта у спаваћу собу, иницирајући тако натегнуто доказивање Хамлетових инцестуозних жеља.

Светислав Стефановић принчеве ножеве на језику преводи дословно и помало рогобатно:

² Цитати из Станишићевог превода узети су из: Виљем Шекспир, *Хамлеј, трагедија у пет чинова*, издање Н. Стефановића и Друга, Београд 1878.

„ножеве ћу јој /Говорити, али не употребити”

Лаза Костић, опет, узима слободу метонимијске модификације:

„У руци не, у реч’ма нек је нож.”³

Костићев превод адекватније предочава Хамлетову одлуку да бес, страх и оптужбе вербализује, али и решеност да делотворност речи не буде тиме мања. Да су оштрина и снага речи произвеле жељени ефекат показује Гертрудина реплика изречена након што јој је Хамлет предочио ужас родоскрвне постеље: „These words, like daggers, enter in mine ears”. Ове Гертрудине речи о речима које јој улазе у уши као ножеви најчешће се преносе, у складу са оригиналом, као поређење. Код Светислава Стефановића тако стоји:

„Те ми речи / Ко ножеви у душу продиру”

Константин Станишић одлучује се да оригинал допуни, односно искити адекватним призорима, те каже:

„Ове речи ухо парају / К’о оштрог мача крвав одсевак”

Не само, дакле, да Станишић бодеж претвара у оштри мач и додаје му код Шекспира непостојећи „крвав одсевак”, него и занемарује логичку конзистентност у грађењу слике — како одсјај може да запара? С друге стране, помињање крви и мача последица је преводиоачевог нехотичног читавања значења: уколико Гертруда речи непријатне уху изједначава са окрвављеним оштрим мачем, то указује на потиснуте убилачке жеље, можда чак и осећај кривице и кајања због проливања крви. Ако Гертруди на овај начин приписује живу машту налик Магбетовој (којем се, подсетимо, привиђа бодеж непосредно пре убиства Данкана), Станишић је посредно оптужује за саучесништво — а то Шекспиров текст ипак ни једног тренутка не имплицира.

Да одслика Гертрудину реакцију, Лаза Костић понесено употребљава метафору: „Те речи су мом уху ножеви”. Гертруда је, дакле, запањена и згрожена, ништа више од тога. Никакве примисли о сопственој кривици нема ни у Костићевом, ни у Стефановићевом преводу.

Привидна једноставност и дословност Стефановићевог превода овде се показује као најбоље решење, јер преводилац уверљиво понавља Шекспиров поступак шокантног онеобичавања. Стефановић се више труди да буде педантан и тачан него да буде близак духу матерњег језика, те му ни језичка инвенција није у првом плану: он не покушава да засени читаоца нити да надмаши оригинал.

³ Сви цитати Костићевог превода узети су из: Виљем Шекспир, *Хамлеј, краљевић дански*, издање И. Ђ. Ђурђевића, Београд, sine anno.

Река у оку: хипертрофија жалости

„Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected havior of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly.” (Edwards 1985: 77—83)

Кад Хамлет у другој сцени првог чина мајци говори о размерама своје жалости за оцем, он помиње и „fruitful river in the eye” као недостатан знак жалости, немоћан да предочи снагу осећања које би требало да показује. Код Стефановића „fruitful river” постаје „обилна река”, а у преводу Лазе Костића „поток неисцрп”:

„Не, драга мајко, тек мој мрки плашт,
ни обичај црнине свечане,
ни усиљен, ветровит уздисај,
ни очију ми поток неисцрп,
ни жалостиво ми удешени лик,
ни начин сав што жалост износи,
не каза верноме:”

Увођењем неисцрпности језички знак жалости појачава се до граница хиперболичног. Костић овде одлично препознаје Хамлетов порив да у речи потенцира највећу меру експресивности — па и по цену претеривања. Тако нам даје одличну смерницу за тумачење главног јунака: претерана сликовитост његовог језика, снажне метафоре и бизарна поређења сведоче о неспособности и отпору да се снага мисли и маште преточи у дело.

Свежина успомене на злочин

„Though yet of Hamlet our dear brother’s death/The memory be green” — тако почиње први говор братоубице и краљеубице Клаудија, у другој сцени првог чина. Прво појављивање новог краља треба да посведочи о ритуалној испразности његових речи која је праћена завидном ефикасношћу делања. Док Хамлетове хиперболе надомешћују делање, Клаудије морају сакрити вишак акције, оличен у злочину, амбицији и завери.

То сећање на брата које је још свеже код Светислава Стефановића је „свеж” „спомен смрти драгог нам брата”, код Станишића „свежа успомен”, а у преводу Велимира Живојиновића биће то „свеже сећање”. Код Симића и Пандуровића „спомен” је такође „свеж”. Привидно једноставна фраза ипак ставља преводиоца пред дилему: да ли употребити реч „успомена” и тиме нагласити да Клаудије смешта смрт брата у далеку прошлост, дакле у сферу сећања на оно што се догодило тако давно да би већ могло бити и потиснуто или заборављено, или инсистирати на

сећању као слици стварности која у уму остаје вечно жива? Клаудијева логика је, као и много пута код Шекспира, парадоксална: може ли сећање бити живо и свеже ако се успомена потискује дубоко у прошлост? Али, та логика је одраз амбивалентности самог става према злочину: Клаудија притиска *сећање* и најрадије би га претворио у *успомену*.

У преводу Лазе Костића Клаудијева амбивалентност се укида и замењује потпуно бизарном сликом: „Иако је Хамлет, наш драги брат, у гробу цео још”, каже Клаудије. Да ли је овако драстичним преводилачким решењем Костић можда желео да укаже на неискреност краљеве туге, чак да читаоцу наговести његов удео у слању краља под земљу? Одступање свакако појачава афективност исказа, али доводи у питање и смисао. Костић *дојричава* Шекспира: Клаудије је макијавелиста и материјалиста који се нада да ће се његов злочин претворити у ништа када се тело жртве распадне. Њему се, уосталом, дух не појављује. Можда не би ни могао да га види, за разлику од једног другог краљеубице, Магбета, којег његова жива машта једнако подсећа на злочин колико га подстиче.

Довољно је, чини се, пажљивије читање преведених метафора да се осведочимо о забунама, заблудама, па и огрешењима о Шекспира: да и ми овде употребимо бизарну слику, сваки преводилац јесте потенцијални атентатор, ако не директни кривац, оно бар — инспиратор.

Vladislava Gordić Petković

METAPHORS IN THE SERBIAN TRANSLATIONS OF *HAMLET*

S u m m a r y

Translating is a legitimate procedure of reading literature and interpreting it, since it positions the work of literature within a new cultural code and new ethical system. Therefore, the translations of Shakespeare's *Hamlet* and various transpositions of its most important metaphors invites some specifically Serbian readings of the tragedy.

КОМЕДИОГРАФСКИ СМИЈЕХ ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА

Горан Максимовић

САЖЕТАК: Српски 19. вијек у књижевности дао је неколико великих мајстора комике и смијеха, међу комедиографима Јована Стерију Поповића, Косту Трифковића и Бранислава Нушића, а међу приповједачима и прозаистима Симу Матавуља, Стевана Сремца и Радоја Домановића. У нашем огледу превасходна пажња посвећена је издвајању оних смјехотворних особина Јована Стерије Поповића које су га учиниле суштинским родоначелником српског смијеха и првим великим српским комедиографом. Комедиографски смијех Јована Стерије Поповића (1806—1856) размотрен је кроз анализу „веселих позорја” (*Лажа и њаралажа, Тврдица, Покондирена њиква, Зла жена, Цандрљив муж, Женидба и удадба, Београд некад и сад, Симџашија и антиџашија, Родољубци*) и „малих сцена” (*Помирење, Превара за превару, Волшебни маџарац, Судбина једног разума*). При томе је указано на особености тематско-мотивског склопа, на типове композиције, на језичка средства комичног, комичне ситуације, комичне типове јунака и доминантне типове смијеха. На основу тога су дефинисане и препознатљиве особине Стеријиног комедиографског смијеха, које се крећу у распону од ведрога и хумористичког сагледавања појава, проблема, карактера и нарави, до подсмјешљивог и заједљивог, а на крају и гротескног и трагикомичког приказивања друштвених аномалија свог времена. У закључку рада је исказана умјетничка вриједност текстова и Стеријина улога у развоју комедиографског жанра у српској књижевности 19. вијека.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: српска књижевност, комедија, комично, смијех, хумор, сатира, пародија, гротеска, комичне маске, комичне ситуације, вербална комика

Међу утемељитељима српског смијеха у првој половини 19. вијека Јован Стерија Поповић је био најкомплетнија и најснажнија појава, а комедиографски и цјелокупан драмски рад доживљавао је кроз изразиту дидактичку функцију, те кроз недвосмислено увјерење да је „театар школа у којој се живот учи”. То је вјероватно и био основни разлог што су Стеријине комедиографске теме биле утемељене на појавама и људима из непосредне стварности пишчевог родног града Вршца, а затим и ср-

бијанске средине, те што су његови комедиографски карактери у полазишту били дио препознатљивог амбијента ове банатске вароши из прве половине 19. вијека,¹ потом и Београда,² а затим су снажном смјехотворном имагинацијом доживјели преображај до универзалних типова, порука, значења и идеја, захваљујући којима привлаче несмањену пажњу књижевне и позоришне публике, те књижевних тумача и критике, готово читава два стољећа.

Мада у почетним деценијама 19. вијека српска драмска књижевност добија оригиналне текстове у дјелима Стефана Стефановића и Лазара Лазаревића, за Стерију је тачно речено да је био „отац српске драме”,³ а почетак његових интересовања за комедију у посљедњим годинама треће и у првим годинама четврте деценије 19. вијека (*Помирење*, *Лажа и њаралажа*, *Покондирена шиква*) означио је истовремено и значајно поетичко усложњавање и преображавање не само књижевног рада овога писца него и највећег дијела српске књижевности тога доба, од сентиментално-историјске прозе (*Бој на Косову или Милан Тојилица и Зораида*, *Дејан и Дамјанка или Паденије босанског краљевства*) и историјске драме (*Невиност или Светислав и Милева*, *Милош Обилић*, *Наод Симеон или Несрећно суйружество*), до друштвене комедије (*Помирење*, *Лажа и њаралажа*, *Покондирена шиква*, *Тврдица или Кир Јања*), пародично-хумористичке прозе (*Роман без романа*), те милобрука и уређивања три годишта шаљивог календара (*Винка Лозића шаљиви календар*). „Све до Нушића у историји српске драме нема писца који би, по ширини и обухватности своје визије, могао да се мери са Стеријом. На самом почетку наше драме, он стоји као огромна и помало усамљена појава и као да готово ни из чега ствара основу за расцвет читаве једне националне драмске књижевности.”⁴

Цјелокупан Стеријин комедиографски рад континуирано је трајао све до посљедњих дана пишчевог живота, тако да представља у умјетничком смислу јединствену и недјeljиву цјелину, али га је у хронолошком смислу могуће посматрати кроз двије карактеристичне и одјелите фазе.

Прва фаза доминира у четвртој деценији 19. вијека, одмах након Стеријиног повратка у родни град, пошто је окончао правне студије, а обиљежили су је сљедећи текстови: *Лажа и њаралажа* (комрад је написан за вријеме студија у Кежмарку, а објављен је у Будиму 1830. године, да би био постављен на сцену Театра на Ђумруку 25. априла 1842. године), *Тврдица или Кир Јања* (комрад је написан и објављен 1837. године, а први

¹ Милан Токин, „Вршац у Стеријином огледалу”, *Књига о Стерији*, приредили: Бранислав Миљковић и Милан Ђоковић, Српска књижевна задруга, коло XLIX, књига 335, Београд 1956, стр. 95—136.

² Миодраг Поповић, „Стерија и Београд”, *Јован Стерија Поповић*, избор и редакција: Васо Милинчевић, Завод за издавање уџбеника Републике Србије, Београд 1965, стр. 175—180.

³ Бранислав Нушић, *Незнани и мало знани сјиси*, приредио Александар Пејовић, Народна библиотека Србије, Београд 1988, стр. 112.

⁴ Јован Христић, „Стеријине комедије и њихова драматургија”, *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005, стр. 153.

пут је постављен на позоришну сцену у Новом Саду 11. новембра 1838. године), *Покондирена њиква* (комад је написан одмах након *Лаже и њаралаже*, још за вријеме студија у Кежмарку, али је објављен 1838. године, а постављен је на сцену Театра на Ђумруку 1. марта 1842. године); као и својеврсна трилогија из „бидермајерског брачног живота”:⁵ *Зла жена* (комад је објављен 1838. године, а потом постављен на сцену Театра на Ђумруку 18. јануара 1842. године), *Џандрљив муж* (комад је написан одмах након *Зле жене*, једном је изведен у београдском позоришту „Код Јелена” 6. новембра 1847, али га писац није објавио за живота, нити је допустио каснија његова сценска извођења) и *Женидба и удадба* (комад је написан одмах након *Зле жене* и *Џандрљивог мужа*, изведен је први и једини пут у Театру на Ђумруку 1. јануара 1842. године, а објављен је 1853. године). Наведеној комедиографској трилогији блиско је и дјело *Симџија и аниџија или Чудноваша болест* (комад је написан 1841. или 1842. године, а изведен први пут на сцени Театра на Ђумруку 14. маја 1842. године).

Друга фаза Стеријиног комедиографског рада обухвата последње године пишевог живота, након поновног повратка у Вршац и окончања драгоцјеног боравка у Србији 1848. године, а препознатљива је по комедијама *Београд некад и сад* (комад је објављен 1853. године) и *Родољубци* (комад је написан у раздобљу између 1850. и 1854. године, остао је у рукопису и постављен је на сцену Народног позоришта у Београду тек 30. децембра 1904. године).

Напоредо са наведеним великим комадима Стерија је написао и више „малих сцена”: *Помирење* (комад је написан 1830. године, а објављен тек 1932. године), *Превара за њревару* (комад је написан 1841. или 1842. године), *Волшебни маџарац* (комад је написан 1841. или 1842. године), *Судбина једног разума* (комад је написан крајем 1847. или почетком 1848. године), које су указале и на извјесна пишева стваралачка лутања и слабости у комедиографском поступку, али и на несумњиву способност да и у оквиру кратких сценских форми искаже обиље и раскош смијеха.

У поетичком смислу Стеријин драмски рад можемо посматрати као сложену и разноврсну умјетничку творевину. У равни трагедије и историјске драме баштини поетичке идеје Аристотела, Хорација, Боалоа и Лесинга, те стваралачку праксу Виљема Шекспира, док се у равни комедије Стерија наслања на искуства старијих аутора Виљема Шекспира и нашег Марина Држића, а затим Молијера и француске класицистичке комедије, те савременика Алфреда Коцебуа и њемачке комедије просвећености. С тим је свакако у блиској типолошкој вези и жанровски синкретизам, те широк распон у којем се крећу Стеријине комедије: од комедија карактера (*Тврдица или Кур Јања*, *Покондирена њиква*), преко комедија нарави (*Београд некад и сад*, *Родољубци*), до комедија интриге (*Лажа и њаралажа*, *Зла жена*, *Џандрљив муж*, *Женидба и удадба*) и комедиографских пародија (*Симџија и аниџија или Чудноваша болест*),

⁵ Јосип Лешић, *Стерија драмски њисац*, Стеријино позорје — Прометеј, Нови Сад 1998, стр. 130.

те „малих сцена” (*Помирење, Превара за њревару, Волшебни мађарац, Судбина једног разума*), које су најчешће утемељене на брзим водвиљским смјењивањима догађаја, на комичним ситуацијама, забунама и неспоразумима.

У поетичком смислу могу бити интересантни поднаслови и предговори Стеријиних комедија који у значајној мјери упућују на ауторову потребу да укаже на жанровске особине, на комички поступак, на природу смијешног и разноликост појединих његових текстова. Велике комаде најчешће одређује као „весела позоришта”, као „весела позорја” или као „шаљива позоришта” (*Лажа и њаралажа, Покондирена њиква, Тврдица или Кир Јање, Зла жена, Цандрљив муж, Београд некад и сад, Родољубци*). За *Женидбу и удадбу* користи поднаслов „позоришни одломци у три одељенија”, чиме сугерише различиту, у овом случају лабаву композициону природу комедиографског заплета. Текстовете „малих сцена” Стерија у поднасловима одређује као „веселе игре” или „шаљиве игре” (*Превара за њревару, Судбина једног разума*). За комад *Помирење* наглашава да је „играчка у једном дејствију”. Међу „малим сценама” комедиографски је најразвијенији полемички текст *Судбина једног разума*, тако да с правом носи поднаслов „шаљиве игре у два дејствија”. Текст *Волшебног мађарца* одређен је само као „комедија”. Текст *Симѡаѡије и анѡиѡаѡије или Чудноваше болесѡи* Стерија одређује као „пародију у два дејствија” јер се комични заплет заснива на исмијавању познате новеле *Преображења*, популарног швајцарског писца њемачког говорног подручја Алфреда Чокеа.

Поред уобичајених конвенција, као што су посвете добротворима и пријатељима који су подстакли писца да напише дјело или му материјално помогли да га објави, Стерија у предговорима најчешће расправља о природи комичног, о васпитној улози смијеха или о друштвеним околностима које су биле подстицај или сметња за настанак појединих дјела. У предговору *Лаже и њаралаже* аутор наглашава дидактичку функцију комедије тако што истиче да је циљ његовог писања био „исправљеније”, а мисао водиља „да у шали казана истина више него сува материја дејствује”, при чему се човјек „најлакше поправити даје кад се сам својим будалаштинама смејати почне”.⁶

Поред конвенционалне захвалности пријатељу, вршачком доктору Гаврилу Пекаровичу, који га је подстакао да напише ово дјело, Стерија је у предговору *Тврдице или Кир Јање* непосредно указао на двије основне функције комедије: забаву и поуку, те на потребу увођења театара и код Срба. Те функције су утолико драгоцјеније, а самим тим утолико више обавезују нове ауторе, што је на српском језику „никакво число комедија”, те што су обавезни васпитавати једну сасвим нову књижевну и позоришну публику. У предговору *Покондирене њикве*, која је посвећена архимандриту Самуилу Маширевичу, Стерија изнова понавља да су

⁶ Јован Стерија Поповић, *Целокућна дела I—V*, књ. I, приредио Урош Џонић, Народна просвета, Београд [б. г.], стр. 13. (Сви кас нији цитати Стеријиних дјела преузети су из истог издања).

полза и забава публике били једини разлози због којих је написао ово дјело, а затим указује и на интересантан историјат рукописа овог дјела, које је написано 1830. године, одмах након *Лаже и њаралаже*, те на чињеницу да је у прерађеној верзији значајно измијењен карактер Светозара Ружичића.

У предговору *Зле жене* Стерија најприје указује на могуће идејне аналогije и сличности његовог дјела са волшебном опером „Славног Вајсеа”, при чему мисли на познатог њемачког драмског писца Христијана Феликса Вајсеа, аутора „чаробне опере” (*Zauber-Oper*) *Преображене жене или ђаво је слободан* из 1778. године, коју је Стерија имао прилике да гледа за вријеме школовања у Пешти између 1826. и 1828. године, под нешто друкчијим насловом *Лечење жене или Весели цицелар*. Да би предупредио било какве недобронамјерне инсинуације у погледу ауторства свога комада, наш комедиограф наглашава да су исти мотив „свак по свом свиђењу и укусу, употребили и израдили”, Вајсе за „волшебну оперу”, а он за „природну комедију”, због чега ово позориште и назива сопственим дјелом и вјерује да ће оно као такво бити примљено и код његове публике.⁷ Одмах затим Стерија се обраћа женској публици како би је увјерио да дјело није настало из мржње, своју љубав према женама потврђује уосталом једном Шилеровом пјесничком сентенцом, него из љубави према женском роду и потребе да укаже на женска претјеривања и сву сујету и испразност њиховог малограђанског расипништва и помодарства. Стерија се при томе у прологу дјела користи и једним Лесинговим афоризмом: „У целом свету највише ако буде једна жена зла; само је то беда, да сваки мисли да је његова та!”, како би нагласио да се ради о изразитој мушкој перспективи и погледу који је сам по себи у главном релативан и непоуздан, али и довољно објективан да би га требало прихватити као добронамјерну поуку. Да би то истински потврдио, аутор најављује и скору појаву комедије *Цандрљиви човек*, у којој на сличан начин намјерава да укаже на сујету и мане мушког рода.

Најоштрије интониран полемички предговор Стерија је написао за шаљиву игру *Судбина једног разума*, у којем најављује да је комад настао из потребе разобличавања псеудонаучних ставова „ученог господина” Милана Спасића. Без имало околишања, Стерија наглашава да се ради о празнову и „надрикнузи” са звучним титулама доктора философије, главног управитеља основних училишта Књажевства Србије, члена Друштва Српске Словесности, члена одбора Просвештенија и књижничара Читалишта Београдског. Стеријин комад настао је поводом претходне оштре полемике вођене на страницама *Новина читалишта београдског*, која се изродила из оправданих и стручних пишчевих примједба на ру-

⁷ У огледу „Три комедије Ј. С. Поповића” Павле Поповић исцрпно указује на стране изворе према којима је Стерија могао градити заплете у комедијама *Зла жена*, *Превара за превару* и *Волшебни магарац*. На примјер, за комедију *Зла жена*, поред волшебне комичне опере Христијана Феликса Вајсеа, Стерија је сличан предмет могао да пронађе и код Шекспира у комедији *Привидомљена злоћа*, код данас заборављеног ирског писца Кофија, код Томаса Цевона, Филипа Сиднија, Гаспара Гоција и слично. (Павле Поповић, „Три комедије Ј. С. Поповића”, *Из књижевности*, четврта свеска, Београд 1938, стр. 73–98).

копис Спасићевог уџбеника *Земљеописанија*, због многобројних погрешака, произвољности и глупости, што је ово дјело чинило непримјереним за школску употребу. Повријеђени и надобудни „доктор Спасић” је одмах после тога покренуо читаву бујицу јавних, а још више тајних и закулисних напада на Јована Стерију Поповића као писца и високог државног чиновника, те као приватну личност, тако да је комедиограф био приморан да 1847. године објави полемичку брошуру под насловом *Објасненије* само да би до краја разобличио ову насртљиву и безобзирну личност. Спасић је, на примјер, оптужио Стерију да је плагијатор и да се кити туђим перјем, те да је комедија *Трвдица* наводно преведена с њемачког језика, а да је „жалостно позорје” *Невиносић или Свјетислав и Милева* превод с мађарског језика трагедије *Леја Гркиња*.⁸ Поред тога је на крајње покварен начин ширио ксенофобију и покренуо читаву харангу против „пречанских Срба”, а у том контексту и против Стерије, који су тобоже у државној администрацији Кнежевине Србије заузимали превише мјеста, те тако онемогућавали праве „србијанске синове” да се старају о напретку своје отаџбине.

Наравно да је Стерија лако оповргао све те беспризорне и срамне клевете, али је поред тога сматрао неопходним да једну такву „несрећну личност”, а што је страшније и читаву једну појаву сличних „учевњака” и „књижевних мува”, који су у Европи куповали дипломе за неколико стотина талира, до краја исмије и разобличи и у форми шаљиве игре. Отуда Јосип Лешић наведену Стеријину „драматизовану полемику”⁹ с правом назива „комедијом освете”, која подсећа на Молијерове *Версајске импровизације*,¹⁰ с том битном разликом што је наш писац критику задржао углавном само на персоналном плану, а није у умјетничком смислу инсистирао на универзалним значењима те опште и штетне појаве, него ју је само наговјестио. Неколико деценија касније сличним тематизацијама су се у српској књижевности са много већим умјетничким амбицијама бавили Милован Глишић и Радоје Домановић у сатиричким приповијеткама које су у форми псеудосеја исмијавале лажне научнике, конфузне професоре незналице, збуњујуће уџбенике, смијешне научне методе, неуке књижевне критичаре и слично (*Као бајаги ѿ-ѿуларна физика, Озбиљне научне ствари...*).

Стерија наглашава да је управо та несрећна *расѿра* у њему „породила мисао списати једно весело позорје, као за углед г. Спасићу”, тако да су многи изрази у комаду узети из Спасићеве књиге *Земљеописаније*, као и из других његових „саставака”, само да би потврдили стварни интелектуални карактер човјека који се издавао за „безпогрешна”, а заправо је био обична незналица и преварант. Отуда су све ријечи које казује „Доктор”, као јунак *Судбине једног разума*, „одличним словима печатане”, уз Стеријину опрезну ограду, која је заправо само вјешта комедио-

⁸ Јосип Лешић, *нав. дјело*, стр. 154—160.

⁹ Хуго Клајн, „Стеријин хумор”, *Књига о Стерији*, приредио: Милан Токин, Српска књижевна задруга, књ. 352, Београд 1956, стр. 234.

¹⁰ Јосип Лешић, *нав. дјело*, стр. 154.

графска алузија, да не би требало изводити закључак да је „карактер докторов копиран с карактера г. Спасића”.

У предговору за комедију *Родољубци* Стерија изнова указује на превасходну дидактичку улогу књижевности, а поготову на обавезу да се разобличи наше најболније националне истине и самообмане. Иза тога наглашава да би ово позорије требало да буде „приватна повесница *српског покрета*” 1848. године. Стерија нарочито истиче да „настојеће позорије” није измислио него да је све што се у њему налази, чак и саме изразе и ријечи, покупио из непосредног живота или из новина, само са једним циљем да свој народ научи да критички преиспитује повијест, да разликује лажно од истинског родољубља, те да цијени умјереност и разложност. На крају, аутор закључује да његова намјера није била да овим дјелом баци љагу на сопствени народ, него да га поучи и освијести: „Све што је било добро, описаће историја; овде се само представљају страсти и себичности” (70). Значајну допуну наведеном Стеријином предговору представља својеврсна пролошка сентенца преузета од њемачког комедиографа Аугуста Коцебуа, као јасан умјетнички сигнал за разумијевање друкчијег погледа на историјске догађаје у каснијем комедиографском заплету: „Слобода је отворила велику покладну књигу. Свако купује од њених маски и крије своје страсти иза њих. Користољубље свира за игру”.

Тематско-мотивски и значењски склоп Стеријиних комедија указује на велику разноврсност појава, људи и догађаја, на којима је овај писац градио комичне заплете, као и на чињеницу да је био поуздани опсерватор комичних типова и психолошких карактера, те оригинални сликар војвођанског (Вршац) и србијанског (Београд) малограђанског друштва и српског менталитета у првој половини 19. вијека. На Стеријину веселу позорницу излазе умишљене малограђанке и скоројевићи, изгладњели лажни барони и њихови лакеји, озбиљни домаћини и трговци, опсесивне тврдице, неспретне и несналажљиве слуге, бивше куварице из грофовских кућа, умишљени славјански пјесници, лаковјерне учене дјевојке које живе у свијету сентименталних љубавних романа, поводљиви родитељи, ситни преваранти и лажови, неуки доктори и научници, зле жене и цандрљиви мужеви, уштогљени чиновници и пензионисани војници, лицемјерне проводације и лакоме младожење, неодлучне удаваче, старовременске жене које се не сналазе у новим и модерним временима, престоничке дангубе, лажни родољупци и трговци националним осјећањима, накићене каћиперке и помодарке, однорођени господичићи, једном ријечју ситнопаланачки свијет и морал, који је преживљавао и бујао у свим мијенама и временима, упркос многобројним образовним реформама, те социјалним и политичким преображајима. Стерију при томе редовно занимају друштвени амбијент, али и психолошке околности, у којима су настале те нереалне амбиције, деформисани морал, изоглавлјене страсти и себичности, поремећени брачни и породични односи, сусједска нетрпељивост, тако да су његове комедије богате разним значењима, а основни смјехотворни њихов аспект неосјетно се трансформише у озбиљну поуку и подједнако саопштавање оних безазлених и до-

броћудних истина, али и оних тамних, опорих и болних страна човјековог живота, те горких аномалија једног доба и простора.

У комедији *Лажа и њаралажа* тематизована је амбиција ситних паланачких превараната Алексе и Мите да заведу лаковјерну учену дјевојку Јелицу, која је више живјела у свијету јунака сентименталних љубавних романа него у стварном животу, те да се Алекса под именом тобожњег барона Голића њоме ожени и тако докопа иметка Јеличиног оца Марка Вујића, богатог варошког трговца. У комедији *Тврдица или Кир Јања* заплет је заснован на обликовању комичног карактера грчко-цинцарског трговца опседнутог страшћу шкртарења и патолошког чувања новца. У *Покондиреној њикви* комедиографски је тематизована нерепална амбиција прорте и необразоване паланчанке Феме, удовице богатог опанчара, да постане нобл-дама и да из темеља преобрази свој негдашњи живот, као и живот својих најближих укућана: кћерке, слуге, слушкиње и слично. Три Стеријине комедије: *Зла жена*, *Цандрљиви муж* и *Женидба и удадба*, тематизују брачне и породичне односе, а прије свега критички разобличавају цандрљиву и пакосну женску и мушку ћуд, као и малограђанске женидбе и удадбе из интереса и без имало емоција, што за посљедицу има брачну нетрпелљивост, пакосно уједање и узајамну мржњу разочараних супружника. У комедији *Београд некад и сад* тематизована је трансформација српске престонице из полутурске чаршије у нову и преобразовану варош са обиљежјима европског начина живота и однарођивањем националне културе, у којој се људи старог кова, каква је мајка Станија, често долази из јужних крајева у госте код сина послје 38 година, често суочавају са трагикомичним неспоразумима и несналажењима. У *Родољубцима* је тематско-мотивска окосница утемељена на сатиричком исмијавању лажног родољубља, превртљивог морала, те национализма из уских и себичних интереса, тако да је један велик и значајан догађај из историје војвођанских Срба, револуционарна 1848. и 1849. година, сагледан из неформалне, а заправо стварне повијесне перспективе.

У „шалљивим играма” Стерија тематизује уже проблеме и појаве, тако да су њихови заплети једноставнији и сажетији, а употребљена комичка средства, као и значењске идеје, битно су скромнији. У *Помирењу* је тематизована трагикомична судбина надобудног адвоката Петрића који је покушао да измири двије паланачке торокуше и алапаче, припросту паорку Фему и надувену помодарку и гражданку Аницу, тако да је на крају сам извукао дебљи крај. У *Превари за ѡревару* драмским средствима је тематизована шалљива народна прича, коју је записао Вук Врчевић у Боки Которској, о двојници сусједа, у Стеријиној комичкој интерпретацији се називају Кузман и Дамјан, који се наизмјенично варају око новца који је Кузман закопао у земљу, у жељи да га сакрије од лопова. У *Волшебном мађарцу* комичким средствима је поновно интерпретирана шалљива народна прича, блиска и са комичном шалом Марина Држића *Новела од Сћанца*, у којој се тројица ћака, у Стеријином комаду Марко, Милош и Јаков, поигравају са лаковјерним сељаком и смишљају подвалу са „волшебним мађарцем” који се тобоже преображава у дјечака. У *Симѡици и анђиѡици или Чудновѡиј болести* Стерија тематизује лукаву до-

сјетку дјевојке Агнице да кроз тобожњу чудновату психичку болест, усљед које је одједном постала видовита, поучи и уразуми тврдокорне родитеље, оца Самуила Црнокравића и мајку Марту, да опросте њеном младићу Димитрију један невини дјечачки гријех због којег су двије породице биле у дугогодишњем сукобу, те да им дозволе да се вјенчају и крунишу своју искрену младалачку љубав. У комаду *Судбина једног разума* тематизована је сатиричка критика лажних научника, писаца уџбеника и професора, у овом случају се ради о конкретной Стеријиној полемици са „доктором философије” Миланом Спасићем. Са надобудним и неуким „Доктором” поигравају се двојица слуга: Исаило и Манојло, као и двојица комедиографских резонера: Путник и Шаљивац, све док га нису довели до комичне спознаје сопствених животних заблуда и илузија.

Упркос жанровској и тематској разноликости, те богатој разноврсности комедиографских техника, Стеријина „весела позорја” и „шаљиве игре” имају у основи профилисану тродјелну композициону структуру, у којој у експозиционој равни доминира стабилан и складан поредак, у заплету долази до нарушавања таквог животног поретка усљед одређених нереалних амбиција заблудјеле и лаковјерне особе или читавог „хуморног друштва”, да би у расплету био успостављен поновни повратак на стабилан и складан поредак. У том смислу Стеријину комедиографију можемо посматрати у контексту велике развојне путање тзв. западноевропске иронијске комедије.¹¹ У Стеријиним текстовима је то исказано кроз сажете, понекад и потпуно редуковане експозиције, чија су значења касније надомјештена кроз ретроспекције јунака у комедиографском заплету, затим кроз развијене двоструке заплете у којима поред основне комедиографске равни доминирају и бочни или помоћни сижеи, који се узајамно укрштају у тачки комедиографске кулминације. Трећу композициону цјелину чине сажети и ефикасни расплети у којима се заблудјеле особе, или „хуморно друштво” у цијелости, враћају на нормалну линију живота, т. ј. доживљавају тачку препознавања, или се задржавају у свијету помјерене, комичке реалности, у тзв. „тачки замрзавања”. Такве особености су нарочито уочљиве у умјетнички најуспјешнијим Стеријиним комедијама: *Лажни и њаралажи*, *Покондиреној њикви*, *Тврдици или Кир Јањи*, *Злој жени*, *Родољубцима*.

У *Лажни и њаралажи* Стерија не улази директно у комедиографски заплет него нас у развијеној експозицији суочава са јунацима варалицама, Алексом и Митом, којима је стари занат био лагање и обмањивање лаковјерних дјевојака и прибављање одређене материјалне користи за безбрижан и докон живот. Мада и сами јунаци у том уводном дијалогу

¹¹ Опширно је о појму западноевропске иронијске комедије писао канадски теоретичар књижевности и културе Нортроп Фрај у књизи *Анаџомија кријикве*, превод: Гига Грачан, Напријед, Загреб 1989. Овдје наводимо дио текста који свједочи о тродјелној композиционој структури таквог комедиографског модела: „Тотални mythos комедије којег је обично показан тек дјелић, редовито је обликом оно што је у глазби тродјелна пјесма (АБА)... Тако имамо стабилан и складан поредак, нарушен глупошћу, опсесијом, заборављивошћу, 'поносом и предрасудом', или догађајима што их ни сами ликови не разумију, а затим поновно успостављен” (195).

откривају своју животну предисторију, у том њиховом разобличавању значајну исцјелитељску улогу има и дјевојка Марија, коју је Алекса или барон Голић већ био обмануо и оставио. Тек након тако осмишљене припреме Стерија нас уводи у комични заплет и суочава са обликовањем смијешног карактера „учене дјевојке” Јелице, коју је богати отац школовао у Бечу, а од свег знања живјела је у свијету сентименталних љубавних романа.

Са друге стране, у *Покондиреној шикви* комедиографска експозиција је потпуно изостављена, тако да већ у првој сцени из разговора Феме и њене кћерке Евице јасно увиђамо да је богата удовица искочила из животне равнотеже, те да је њоме увелико превладала заблуда каћиперства и помодарства, те вјеровања како и она као проста жена из занатског сталежа може постати nobl-дама. Фема је незадовољна тиме што њена кћерка и даље истрајава у томе да живи по старом и скромном начину, онако како је живјела за живота свога оца, што не жели да се одрекне вјереника Василија, што жели да ради кућне послове и слично. Редуковање или потпун изостанак комедиографске експозиције надокнађен је кроз касније ретроспективне исказе јунака (брат Митар, слуга Јован, кћи Евица), у којима је изложена предисторија заблудјеле јединке, те указано на сасвим друкчији начин живота прије комичне преобразбе. У *Тврдици или Кир Јањи*, грчко-цинцарског трговца Кир-Јању, одмах упознајемо као особу која је опсједнута пороком тврдичења и патолошког чувања новца, усљед чега је у непрестаном страху и од укућана, поготову од младе жене Јуце, али и од суграђана, као што је млади нотарош Мишић, који је био заинтересован за Јањину кћер Катицу. У комаду *Зла жена* млада Султана, одмах пошто се удала за грофа Трифића, показује своју горопадну и цандрљиву природу, те вјечито незадовољство и потребу да се осјећа запостављеном, одбаченом, искоришћеном или недовољно поштованом и вољеном. Већ у уводном комедиографском монологу Стерија нас суочава са истином да је Султана искочила из животне реалности, те да је изазвала велик поремећај на теразијама породичног живота младог брачног пара. У *Женидби и удадби*, већ у првој сцени разговора Проводације и Младожење, суочавамо се са жалосном истином о изопачењима маловаршког породичног живота, тако да су уговарања нових бракова више личила на купопродајне уговоре и трговачке расправе, док су истинске емоције и живот заснован на љубавним идеалима били потпуно одбачени као нешто старомодно, преживљено и непримјерено новим и помодним временима. У комаду *Цандрљиви муж или Која је добра жена* одмах у уводним поглављима се суочавамо са непријатном природом марвеног трговца Максима, који никад и ничим није био задовољан, а нарочито је тражио мане својој жени Софији. У комедији *Београд некад и сад* Стерија нас директно и без посебне експозиционе припреме уводи у непомирљиве генерацијске сукобе старих и младих, у нови и измијењени живот младића и дјевојака у српској престоници, те њихову потпуну окренутост њемачком помодарству, лагодном и слободном начину живота, као и занемаривању свих традиционалних моралних вриједности и обичаја на којима је почивао живот њихових очева и мајки. У *Ро-*

дољуйцима већ у уводној сцени упознајемо Жутилова, Смрдића, Шербулића, као људе лицемјерног и превртљивог морала, којима није свето ни једно људско осјећање, тако да њихово тобожње „мађаронство” представља само припрему за каснији преображај у „ватрене родољупце”, а борба за „српско војводство” израста у још једну лажљиву и безочну маску.

Стеријини комедиографски заплети су, поред оних структурних аналогија препознатљивих готово у свим комадима, унеколико различити. У *Покондиреној шикви*, *Тврдици или Кир Јањи*, у *Злој жени*, доминирају потпуно остварени модели двоструког заплета, док су у другим комадима само назначени (такав је на примјер комад *Лажа и њаралажа*, а затим и *Женидба и удадба*, *Родољуйци*), а понекад и потпуно изостављени, као у комадима *Цандрљиви муж* и *Београд некад и сад*.

У *Покондиреној шикви*, поред основног заплета у којем је приказана малограђанска заблуда опанчарке Феми да може постати нобл-дама, т. ј. да од „тикве може постати златан кондир”, у чему је вјешто подстреквају варалице Сара и Ружичић, реализован је и бочни комедиографски заплет, чији су актери Фемина кћи Евица и њен вјереник Василије, са свакако мањим умјетничким претензијама, али са мноштвом преокрета и неочекиваних ситуација које су битне за комичну мотивацију, те касније разрјешење основног комедиографског заплета. Интересантан је начин на који се Стерија послужио елементима комичне, сновидовне фантастике у мотивацији начина на који су Евица и Василије савладали све препреке и остварили брак заснован на искреној љубави. Поштен, али сиромашан младић Василије, што је и према мишљењу Евичиног добронамјерног и разложног ујака Митра била озбиљна препрека за остварење брачне среће у новим помодарским и растрошним временима, сања Евичине пољупце и према њиховом броју купује лутријски лоз, који затим оставља на чување код своје дјевојке. До усложњавања заплета долази оног часа када је Евица лоз оставила на чување у очевој кутији за бурмут, а њена мајка Фема је кутију за бурмут са лозом и сатом поклонила Ружичићу оног часа кад јој је изјавио љубав и на Сарин наговор пристао да запроси њу умјесто неискусне и неприлагодљиве Евице. Будући да је био без новца, Ружичић је одмах послао слугу Јована да бурмутицу заложу у вароши, а овај ју је однио Фемином брату Митру. Оног тренутка када је Василије сазнао да је добио на лозу дванаест хиљада форинти, започиње велика потрага за „решконтом”, тако да је Евица била принуђена да се удвара Ружичићу само да би дознала шта је урадио са бурмутицом, чиме га је подстакла да одбаци њену мајку Фему, те да повјерује како је боље оженити се млађом и љепшом кћерком него матором мајком. Ружичић то саопштава Феми кроз славјанске стихове, али у суштини на крајње увредљив начин: „Гдје кћи своја дражести показује, / Тамо матер вјенчање не чекает.” До расплета у бочном заплету долази истовремено са цјеловитим основним комедиографским током, у тачки укрштаја када се Митар оглашава као резонер и раскринкава Феми заблуде, те кад се испоставља да је плави лутријски лоз сачувао слуга Јован. Василије због тога награђује Јована са хиљаду форинти, а

захваљујући добијеном новцу Митар касније Василију дозвољава да се ожени Евицом. У *Тврдици или Кир Јањи*, поред основног заплета у којем је обликован комични карактер патолошког тврдице, значајно мјесто припада и бочном, љубавном заплету са срећним исходом, у чијем средишту се налазе Кир-Јањина кћи Катица и нотарош Мишић. У *Злој жени* је, напоредо са обликовањем карактера младе и горопадне Султане, приказан свакодневни живот чизмара Срете и његове кротке жене Пеле, која је физички необично личила на младу и незадовољну грофицу, па захваљујући томе сасвим случајно постала активни судионик комичног заплета. У *Лажу и њаралажу*, поред основног заплета у којем варалице Алекса и Мита вјештим лажима обмањују лаковјерну и богату удавачу Јелицу, која је поред све учености живјела у свијету сентименталних љубавних романа, бочни комедиографски заплет је остао неразвијен, а тиче се љубавне везе између Алексе и Марије, у којој је варалица обмануо поштену и лаковјерну дјевојку, обећао јој је брак, узео већу суму новца и побјегао. У *Женидби и удадби*, поред основног заплета у којем је приказано вјешто провадацисање и склапање брака из интереса, само је назначена могућа бочна комедиографска равна у оним маловарошким гласинама које кажу да је за већ испрошену дјевојку заинтересован и извјесни Марић, иза чега се скрива пакосна паланачка жеља да покваре већ уговорену женидбу. У *Родољубцима* напоредо са основним заплетом у којем се разобличава срамно понашање лажних српских патриота у Војводини за вријеме 1848. године, у бочној равни су у знацима, најчешће преко гласина и полугласина, дате и вијести са фронта о борбама српске и мађарске војске, што битно доприноси појачавању родољубивог заноса разних Смрдића, Жутилова, Шербулића, Зеленићки и слично.

Када је ријеч о комедиографским кулминацијама, оне су различито остварене у комадима који имају двоструки комедиографски заплет од оних у комедијама са јединственим заплетом. Тамо гдје је реализован двоструки комедиографски заплет (*Лажу и њаралажу*, *Покондирена шиква*, *Тврдица или Кир Јања*, *Зла жена*) кулминативне тачке обично произлазе из разрешења одређене комичне интриге засноване на укрштању наизмјеничних или паралелних низова догађаја, најчешће комичних ситуација са неочекиваним обртима, замјенама личности, забунама у личности јунака, препознавањима и слично. У *Лажу и њаралажу* комедиографска кулминација представља тренутак потпуног суочавања лажног барона Голића са истином, те разобличавања његових неистина и подвала захваљујући Јеличином вјеренику Батићу и Алексиној превареној вјереници Марији. У *Покондиреној шикви* кулминативна тачка настаје онога часа кад је Евица због потраге за изгубљеном решконтом одлучила да заведе Ружичића, тако да је лаковјерни поета, вјерујући да је млада кћерка боља женидбена прилика од маторе мајке, на најгрубљи начин раскинуо вјеридбу са Фемом и тиме распршио велике њене илузије да ће удајом за „вилозофа” постати нобл-дама. У *Тврдици или Кир Јањи* до кулминативне тачке долази у разговору тврдице са нотарошем Мишићем, када се суочава са истином да је преварен и да мора отићи у затвор због зеленашких послова са неким сумњивим трговцима Чифутима који

су му подвалили фалсификован новац. У *Злој жени* кулминативна тачка је остварена у комичној ситуацији у којој Султана у присуству обућара Срете убјеђује свог мужа графа Тривића да је његова жена, те да се претходно прерушила у обућареву жену Пелу. Наведеној кулминацији је претходила крајње груба комична ситуација утемељена на многобројним физичким досјеткама и грубостима, захваљујући којима је пијани обућар истјеривао „ђавола испод коже” своје непослушне жене.

У дјелима са јединственим заплетом (*Цандрљиви муж*, *Београд некад и сад*, *Судбина једног разума*) комедиографски заплет је остварен степенасто, техником комичног преувеличавања, тако да тачка комичне кулминације представља врхунац одређених неспоразума, несналажења, супротстављања и слично. Карактеристичан примјер представља комедија *Београд некад и сад*, у којој је заплет у цијелости утемељен на комици разлика, те на непомирљивом укрштању старог и новог. Тачка кулминације у овоме дјелу постигнута је оног часа када се мајка Станија, пошто је послје 38 година дошла у посјету код сина трговца у потпуно измијењени Београд, послје свих опирања новом и сувише слободном начину живота младих у престоници, морала суочити и са помодарском свадбом своје унуке Љубе.

Стеријини комедиографски расплети су у композиционом погледу веома сажети и умјетнички ефектни, тако да у њима долази до јасног разобличавања и исмијавања заблудјелих јединки или читавог „хуморног друштва”. Разлика је само у томе што је повратак на нормалну линију живота у појединим случајевима добровољан, а проистекао је из истинског комичког препознавања и спознаје особа које су искочиле из животне равнотеже у чему су се састојале њихове заблуде (*Зла жена*, *Судбина једног разума*). Наравно да је у тим примјерима и ефекат комичке поуке дјелотворнији, а пројектовани смијех је доброћудан и ведар. Султана у *Злој жени* сама изговара поуку и наглашава да је спремна да сваки дан понавља пјесму Срете чизмара само да би и другима показала „како је ружна ствар кад је жена зла и дурљива”. У *Судбини једног разума* опамећени и преображени Доктор гласно изговара поуку својим слугама да је „боље бити и добар терзија, него жалосни доктор философије”.

У другим, многобројнијим примјерима, повратак заблудјелих особа и „хуморног друштва” на нормалну линију живота је принудан, оне доживљавају „тачку замрзавања”, а прихватање поуке је наметнуто и изнуђено (*Лажа и њаралажа*, *Покондирена шиква*, *Тврдица или Кир Јања*, *Цандрљив муж*, *Београд некад и сад*, *Родољубици* и слично), тако да је ефекат комичког препознавања сасвим различит, а остварени смијех је подсмјешљив и циничан. У *Лажи и њаралажи* лаковјерној Јелици није довољно што је понижена и обманута, нити што су варалице Алекса и Мита јавно разобличени и исмијани, него би и даље најрадије живјела у свијету романескних јунака, тако да је њен отац Марко Вујић преузео улогу комедиографског резонера који је присиљава да се одрекне илузија и врати у стварни живот удајом за младога Батића. У *Покондиреној шикви* опанчарица Фема се не враћа на нормалну линију живота зато што је силно понижена и исмијана због покондирености, нити зато што је

спознала своје заблуде, него усљед обећања њеног брата Митра да ће је послати у Париз само ако пристане двије године да живи старим начином живота. При томе јој Митар напомиње да у Паризу nobl-даме имају право на два мужа, а просте жене чак на три. Фема се лаковјерно поводи за тим добронамјерним измишљотинама комедиографског резонера и пристаје да иде у Париз као „проста жена”, чиме су њене силне амбиције да постане nobl-дама потпуно исмијане, а Митар их сажима у једну пословичку реченицу: „Еј, красна три мужа! Шта неће учинити!”. У *Тврдици или Кир-Јањи* стари грчко-цинцарски трговац и зеленаш се ни пошто не ослобађа своје погубне страсти шкртарења, мада признаје нотарошу Мишићу, као свом будућем зету, да га је вјешто преварио и тако обезбиједио да добије и мираз уз кћер Катицу. Болну комичку поуку у форми пословичког исказа „Скуп више плаћа” на крају комада изговара Мишић у својству комедиографског резонера, а Кир-Јања то прихвата тек пошто је сазнао да му је пропала и шпекулација са Кир-Димом: „Проклето свака шпекулација сос много интерес и мало капитал!”. У *Цандрљивом мужу* вјечито незадовољни Максим само принудно прихвата сазнање да има добру и вриједну жену, коју сви због тога поштују, тако да демонстративно одлази са сцене, а комичну поуку изговара његова супруга Софија: „Ко није с једном задовољан, неће бити ни с другом. То добро упамтите!”. У *Родољупцима* друштво лажних патриота не доживљава никакву поуку, иако им Гавриловић предочава сва њихова непочинства и досљедан безочни морал који су показивали чак и у изгнанству у Београду. Жутилов удаје кћерку Милчику за младића Мађара, госпођа Зеленићка се тајно дописивала са љубавником Нађфалудијем, Лепршић добија службу изван Војводине, Шербулић и Смрдић су намјеравали да за педесет дуката потпишу „прошеније како је излишна” Српска Војводина и слично. Родољупци без имало савјести оптужују Гавриловића да је „Мацарон” и „развратан Србин”, а њему не преостаје ништа друго него да у својству комедиографског резонера самој публици упути опору сатиричку инвективу као поуку против овог непоправљивог друштва: „О, родољупци, родољупци, идем приповедити свету шта сте радили, да видим ’оће ли се наћи који, који ће рећи, да по оваковима може народ процветати”.

Кад је ријеч о комичким јунацима,¹² можемо констатовати да је Стерија био прави мајстор обликовања комедиографских типских карактера, те њиховог преображавања у сложене комичке карактере, који не само да су типични представници времена, поднебља и националног темперамента, него су у најбољим примјерима обиљежени и индивидуалним психолошким особинама. Генерално говорећи, све јунаке Стеријиних комедија можемо иницијално груписати у четири типа комичких маски: *заблудјеле особе, варалице, резонери, те активни и пасивни йомагачи*.¹³

¹² У новије вријеме о томе најпотпуније је писао Сава Анђелковић, *Стеријиних 80 комичких ликова*, Књижевна општина Вршац, Вршац 2003, стр. 7—323.

¹³ Изражујући основну драматуршку структуру Стеријиних комедија, Јосип Кулунџић је у огледу „Стеријини типови” изложио сродну класификацију комичких јунака: „главни носилац порока” (Јелица, Фема, Кир-Јања), „комични антиподи порока” (Марко Вујић у

Заблудјеле особе представљају јединку или читаву друштвену групу, која је искочила из животне равнотеже, потпуно изгубила разум, одрекла се моралних начела, те као таква постала упадљива свима и предмет општег исмијавања. Стерија на различите начине обликује такву комичку маску. Јелица у *Лажу и њаралажи* представља смијешну прециозу, чија ученост, у овом случају опсједнутост свијетом сентименталних љубавних романа, те лаковјерност и издвојеност из свакодневног живота, поприма не само комичке размјере, него постаје и погодно биће за варалице и лажове какви су Алекса и Мита. Фема у *Покондиреној тикви* представља покондирену малограђанку, чије се искакање из животне равнотеже може упоредити са шалјивом народном причом о тикви која је умислила да је златан кондир, а иза комичког инсистирања на нобл-животу скрива се заправо проста жеља да се изнова уда и пронађе мужа. Кир-Јањина маска тврдичења, поред оних општих типских карактеристика које носе сродни јунаци опсједнути страшћу чувања и стицања новца (у Плаутовом *Злајном ћују или Аулуларији*, у Шекспировом *Млешачком шрџовцу*, Држићевом *Скују*, Молијеровом *Тврдици*), обогаћена је локалним особинама средине у којој живи, али и јунаковим грчко-цинцарским поријеклом, које му је доносило свијест о јелинској супериорности, све до психолошке и социјалне мотивације страха од сиромашења због старости, те због измијењеног пословног морала у новим временима и сумње у поштене и добре намјере оних са којима улази у новчане трансакције. Стерија у Јањин карактер додатно укључује различите и противурјечне особине, као што је очигледно још увијек снажна доминација ероса, т. ј. жеље за животом, због чега се у позним годинама жени младом и лијепом помодарком Јуцом, као што су особине љубоморног мужа, који заслијепљено своје сумње усмјерава на погрешну особу, на нотароша Мишића који долази у Јањину кућу због кћерке Катице и слично.

Потребно је нагласити да је комичка маска заблудјеле особе у примјерима Феми и Кир-Јање допуњена и маском комедиографског „строгог оца” (*senex iratus*), јер се оба јунака супротстављају љубавним жељама своје дјеце. Фема се опире остварењу брака између кћерке Евице и Василија, јер сматра да је дотадашњи вјереник сувише прост да би постао њен зет, те да је неопходно да се ороди са „вилозофом” какав је Ружичић, а Кир-Јања се противи склапању брака Катице и са нотарошем Мишићем само зато да не би морао дати мираз.

Султана у *Злој жени* носи маску размажене и напрасите жене, која је самозаљубљена, те вјечито незадовољна и увјерена да сви раде на томе да је једе, да је намјерно не слушају и потцјењују. Слободно би се могло

Лажу и њаралажи, Фемин брат Митар у *Покондиреној тикви*, док Јуца у *Тврдици* не би самим одговарала овој драмској функцији), „рафиновани израбљивачи порока” (Алекса у *Лажу и њаралажи*, Сара и Ружичић у *Покондиреној тикви*), „пасивне праведнице” (Катица у *Тврдици*, Евица у *Покондиреној тикви*, а дјелимично и Марија у *Лажу и њаралажи*), те „праведни и честити љубавници” (Батић у *Лажу и њаралажи*, Василије у *Покондиреној тикви*, а дјелимично и Мишић у *Тврдици*). Јосип Кулунџић, *Стеријини шииови*, Летопис Матице српске, књ. 344, св. I, Нови Сад 1935, стр. 34—42.

казати да Стеријин наслов ове комедије није у цијелости примјерен комичкој маски и карактеру јунакиње јер Султанина цандрљивост је посљедица претјеране размажености у дјетињству, а не њене зле природе, тако да је сасвим логично што кроз комичку проуку доживљава и потпуни преображај у карактеру. Комичка мотивација Максимове напраситости и незадовољства у *Цандрљивом мужу* мање је умјетнички мотивисана и увјерљива, тако да је његова комичка маска оскуднија, а комички карактер није добио разноврснију и рељефнију интерпретацију. У *Судбини једног разума*, кроз полемичко обликовање маске лажног научника, Стерија се поиграва са карактеристичним проблемом псеудонауке у Србији, са незналицама који су донијели из свијета сумњиве дипломе, попут „Доктора философије” из ове комедије, а затим запосјели научне институције, учена друштва и катедре, те наносили огромну штету српском друштву у цјелини. Најнеобичнија је комичка маска особе која је искочила из животне равнотеже ријешена у комаду *Симџаџија и антиџаџија*. Дјевојка Агница се свјесно претвара да је болесна, тако да намјерно обмањује породицу и доктора занесењака, само да би постигла остварење љубави са младићем којег је вољела, тако да је њена комичка маска објединила и особине варалице, а још више карактеристике и функцију комедиографског резонера. У комедији *Беград некад и сад* Станијина комичка маска заблудјеле особе мотивисана је на сасвим различит начин, тако да она не искаче из животне равнотеже усљед нереалних жеља, амбиција или покондирености, него не може да се уклопи у нове и измијењене навике, моралне норме и обичаје престоничког живота. Отуда њена карактеризација функционише на принципу „комике разлика”,¹⁴ на супротстављању старих и нових обичаја, те старих и нових времена, а поготову на опонирању престоничког помодног и однарођеног начина живота, традиционалном покрајинском животу старе и јужне Србије, одакле је јунакиња потицала.

Комичка маска *варалице* у комедијама има изузетну улогу мотивације и подстрекавања заблудјеле особе у искакању са нормалне линије живота, а јунаци варалице при томе прибављају за себе неку врсту ситне користи и интереса. Стерија је сасвим недоследно користио ову комичку маску, тако да се у многим комадима и не појављује (*Зла жена*, *Цандрљив муж*, *Судбина једног разума*, *Симџаџија и антиџаџија* и слично), а најчешће је то било у оним примјерима када му није била потребна додатна мотивација за комички заплет и карактеризацију маске заблудјеле личности. У *Тврдици или Кир-Јањи* улога варалице је организована у неколико сегмената и распоређена између неколико јунака, који Кир-Јању подједнако доводе до спознаје сопствене погубне страсти шкртарења. Такву улогу у једном тренутку имају Чифути који Кир-Јањи подваљују фалсификовани новац, у другом тренутку је то матори и грбави Кир-Дима који узима велику позајмицу само да би покушао да се спасе од бан-

¹⁴ О значењу наведеног појма опширно пише Владимир Јаковлевич Проп, *Проблеми комике и смеха*, превео Богдан Косановић, Књижевна заједница Новог Сада — Дневник, Нови Сад 1984, стр. 54—59.

кротства, чак је спреман да се ожени Кир-Јањином Катицом само да се домогне тог новца, а на крају улогу добронамјерног варалице, и резонера уједно, има и нотарош Мишић, који обманом долази до неопходног новца за остварење брака са Катицом.

Најуспјешнији примјери комедиографских варалица дати су у *Лажји и њаралажи* и у *Покондиреној њикви*. Ради се о комичним паровима: Алекси и Мити у *Лажји и њаралажи*, те Сари и Ружичићу у *Покондиреној њикви*. Сам наслов комедије *Лажја и њаралажа* потекао је од доминантног пара варалаца, тако што један лаже, а други надлагује, т. ј. потврђује те измишљотине, у стилу шаљиве народне изреке. За Алексу можемо рећи да је обликован као варалица и лажов великог стила, а његова посебна надареност се огледа у замјенама идентитета, при чему се нарочито радо представљао као припадник племићског сталежа, као барон Голић, те обмањивању лаковјерних дјевојака. Алекса је морално изобличена личност чија је животна девиза да се „не морамо баш тако строго држати совести”, а његово образовање је оскудно и сведено на неке опште фразе („надлежно, подобателно, касателно, у следству тога, поводом тим”, а затим „понеже”, „дондеже”, те „по неколико баталиона ’ахова’ и ’ихова’ ”), којима ни сам није знао значења. У његовим крупним лажима могуће је препознати и митоманске особине, затим црте хвалисавости, карактеристичне за комедиографску маску „хвалисавог војника” (*miles gloriosus*), а нарочито је то уочљиво у казивању о тобожњем животу у Мадриду, о путовању на Мјесец о чему је наумио да пише у књизи коју ће објавити на шест језика, о томе како га је просила мјесечева царица, али ју је одбио јер је удовица и јер су њени приходи били мањи од његовог богатства на земљи и сличне фантастичне измишљотине у којима је очигледно уживао. Насупрот Алекси, Мита је ситни преварант чији је трбух вјечито празан, тако да је био спреман на све подвале само да задовољи глад и ублажи крчање цријева. У таквим животним околностима Мита је остварен као крајње рационалан дух, који не трчи за модом, скромно се облачио, а преживљавао је бавећи се проводацисањем, на даћама је држао „слово почившима”, на славама је веселио госте, али му је то све мало помагало, тако да је знао да и по три дана гладује.

У комедији *Покондирена њиква* комични пар варалица, чанколиза Сара и славјански пјесник Светозар Ружичић, у социјалном погледу су блиски, уз то су и даљи сродници, али су обликовани као личности различитих животних амбиција. Сара је била куварица у грофовској кући и једини јој је циљ да поред лаковјерне опанчарице Феме добро једе и пије. Кроз карактеризацију Светозара Ружичића Стерија је исказао намјеру да пародира појаву надрипјесника (сродан му је млади стиходјеља Шандор Лепршић из *Родољубаца*), који су стварали слабу поезију на сербско-славјанском језику и при томе умишљали да су велики умјетници и мислиоци. Стерија је у додатку предговора за прво издање *Покондирене њикве* из 1837. године, нагласио да је управо због Ружичића рукопис дјела дуго стајао необјављен, те да је у новој варијанти одлучио да овом јунаку да „невинију ролу”, што упућује на закључак да Стерија није желио да улази у озбиљнији сукоб са пјесницима славјанске школе, мада је у то

вријеме сам био још увијек досљедни присталица Вукових реформаторских идеја, као и то да је у непосредној стварности очигледно постојало више особа које би се лако препознале у Ружичићевом лику.

У самој комедији Ружичићев претходни живот је разоткривен као крајње прозаичан, јер је служио у дућану код Јелкића, па је учинио штету због које је избачен из службе. Међутим, његове нереалне а узвишене пјесничке амбиције, његова „вилозофска позитура”, по свему су попримили митоманске размјере, тако да овај трагикомични Стеријин варалица вјерује да мора да се жртвује женидбом, јер за Евицу држи да је неизображена, а за њену мајку Фему да је матора, те да обезбиједи новац како би штампао своје књиге.

Комедиографски *резонери* или *исцјелиштели* превасходно доприносе разобличавању заблуда код особа које су искочиле из животне равнотеже, чиме подстичу њихов повратак на нормалну линију живота, а затим утичу на ефикасан и поучан комедиографски расплет. Таква комичка маска најпотпуније је остварена у лику Митра у *Покондиреној шикви*, затим чизмара Срете у *Злој жени*, Јеврема у *Џандрљивом мужу*, Путника и Шалјивца у *Судбини једног разума*, а дјелимично и нотароша Мишића у *Тврдици или Кир-Јањи*, Марка Вујића у *Лажи и њаралажи*, Неше у *Београду некад и сад* и слично. Потребно је нагласити да Стеријини комедиографски резонери често садрже и друге, разнолике и сложене карактеристике, тако да се оглашавају и као типови комедиографског „строгог оца” (*senex iratus*). Најпотпуније је то остварено у *Покондиреној шикви*, у лику Феминог брата Митра, који се и поред све разложности и скромности и сам опире склапању брака између Евице и Василија, све док младић није добио лутријски добитак, јер је вјеровао да у новим и покондиреним временима и најсрећнији брак тешко може опстати без новца.

Посебно мјесто у Стеријином комедиографском поступку заузимају маске *активних и њасивних њомагача*, који својим свјесним или чешће несвјесним дјеловањем, доприносе интензитету и сложености комичних заплета, а поготову слојевитом обликовању комичких карактера заблудјелих особа или друштвених група. Такве, условно речено епизодне, комедиографске улоге углавном припадају шегртима, слугама и слушкињама (Јован и Анчица у *Покондиреној шикви*, Петар у *Тврдици или Кир-Јањи*, Вучко у *Београду некад и сад*, Стеван и Персида у *Злој жени*, Аврам и Тода у *Симџаији и анџиџаији*, Исаило и Манојло у *Судбини једног разума*), а затим и супругама, кћеркама, синовима, њиховим другарицама и сродницима, очевима и мајкама, вјереницима, кумовима и слично (Јањина супруга из другог брака Јуца и кћи из првог брака Катица у *Тврдици или Кир-Јањи*, Фемина кћи Евица у *Покондиреној шикви*, Станијина унука Љуба и унук Велимир, а затим и Љубин вјереник Милан и другарица Пијада у *Београду некад и сад*, Агницин отац Самуило Црнокравић и мајка Марта, те Доктор Макаријус у *Симџаији и анџиџаији*, Максимова супруга Софија, затим кћи из првог брака Лепосава, кум Митар, Софијин сродник Светозар у *Џандрљивом мужу*, Евичин вјереник Василије у *Покондиреној шикви*, Јеличин заручник Батић у *Лажи и њаралажи*).

У умјетничком смислу најпотпуније су остварени слуга Петар у *Тврдици или Кир-Јањи* и шегрт Јован у *Покодиреној шикви*. Остарјели слуга Петар је живи примјер Јањине шкртости, годинама је вјерно служио, а никад није добијао зараду, а кад су послѣје једанаестогодишње службе покушали да измире рачуне испоставило се да због многих ненамјерних штета слуга дугује газди. Несрећни слуга је уз Јању и сам постао шкртица и на све начине је гледао како да уштеди, али је тиме наносио још више проблема и само подстрекавао Јањину шкртост и страх од сиромаштва. Јањине неспоразуме и џангризања са слугом Стерија вјешто наглашава кроз обликовање Петрових физиолошких недостатака, прије свега глувоће, што за ефектну комичку послѣдицу има убједљиву вербалну комику и многобројне говорне неспоразуме и дијалоге „глувих”. Шегрт Јован несвјесно доприноси разобличавању Фемине покондирености, али и Ружичићевог славјанског језика и учености, јер се не сналази најбоље у новим околностима када је од опанчарског шегрта наједном постао „бединтер” у ливрејисаном одијелу. Комичне ситуације у којима се појављује Јован утемељене су углавном на неспоразумима и пренаглашеној искрености јунака, тако да непрестано у Сарином присуству подсећа Фему да је била мајсторица, да је морала да штави коже због чега су јој руке још увијек биле испуцале, да је често због њеног нерада од љутитог мајстора добијао батине и слично. У наведеној галерији јунака значајно мјесто припада и Јањиној младој супрузи из другог брака Јуци, која је обликована као неостварена или боље речено обманута помодарка. Порјеклом је била официрска кћи, прије удаје је била заљубљена у младих Јована, за којег Јања подруљиво казује да сједи по „цео дан у кафани и игра шервинцлу”, а пошла је за старијег и непримјереног мужа, какав је био Кир-Јања, јер се полакомила на његов новац. Јуцино помодарство је више наговјештено него што је остварено, а препознатљиво је у комичним дијалогским ситуацијама у којима тобоже поучава Катицу унтерхалтовању и понашању по послѣдњој моди.

Међу маскама *активних и пасивних ѿмаџача* интересантно мјесто припада и дјевојкама Љуби и Пијади у *Београду некад и сад*. Нарочито је Пијадиној карактеризацији Стерија приступио на оригиналан начин. Ову размажену престоничку малограђанку Стерија карактерише превасходно из језичке перспективе, тако што прибјегава необичном поступку „физиологизације исказа” у којем јунакиња намјерно изокреће ријечи, умекшава сугласнике и изговара их попут дјетета јер је то било „по моди”, што нарочито љути жену старовременских погледа на живот каква је Станија.

Поред разноврсних комедиографских типова/маски и њиховог вјештог преображавања у сложене комичке карактере, нарочито значајну улогу у обликовању Стеријиног смијеха имају *комичне ситуације и језичка средства комичног*. Потребно је нагласити да се у Стеријиним комедијама јављају различити облици *комичних ситуација*, од оних најчешћих, као што су укрштања напоредних низова догађаја, моменти изневјереног очекивања, понављања поступака и догађаја, прекрети, прерушавања и замјене личности, до забуна у личности, магарчења и физич-

ких досјетака и гегова, те комичних амплификација и нагомилавања различитих појава и ситуација.¹⁵

Нарочито је то уочљиво у „малим сценама”, гдје цјелокупан заплет функционише на развијању једне или двије комичне ситуације. На примјер, у *Волшебном маџарцу* имамо облике тобожњег комичког прерушавања или преображавања ђака и магарчења лаковјерног сељака, у *Превари за ђревару* заплет је заснован на неочекиваним преокретима и подвалама двојице комшија и слично. У „великим комадима” долази до нагомилавања и укрштања различитих комичких ситуација, чиме је комедиографски заплет значајно усложњен, а карактеризација комичких јунака разноврсна и необична. У *Тврдици или Кир-Јањи*, јунаци са статусом активних или пасивних помагача, као што су Јуца и слуга Петар, те нарочито резонер Мишић, варалица Кир-Дима, непрестано својим поступцима, жељама и захтјевима, али и вијестима о штетама које су се дешавале у кући, подстрекавају Јањино тврдичење и тако га избацују из животне равнотеже. Супруга захтијева нови шешир, жице за гитару, жали се да је преварена јер јој је на просидби обећавано једно а у браку је морала да живи крајње скромно. Мишић тражи добротворни прилог за проширивање градског шпитала. Кир-Дима узима позајмицу, затим проси Катицу, а да при томе не тражи мираз и слично. Комичне ситуације у којима слуга Петар доноси вијести о кућним штетама, као што је рушење шупе и угинуће Јањиних гласовитих коња Мишке и Галине, само зато што Јања није хтио да плати мајсторе, него је сам, уз помоћ слуге Петра зидао шталу, утемељене су на драматичним преокретима. Јања најприје очајно пати, а одмах затим се одушевљава и лаковјерно смишља нове шпекулације, кад му је Мишић испричао утјешну лаж о новинској вијести како се тобоже у Њемачкој добро плаћа коњска маст за изградњу луфтбалона. У том усхићењу Јања чак прави планове да оде у Америку јер је читао у „едно старо мудро греческо књига да тамо има толико злато и бисер колико пасуљ у Европа”. Нагомилавање штета у складу са народном пословицом да увијек „тврд више плати”, кулминира на крају у чињеници да су му Чифути подвалили лажне банкноте и украли облигацију о претходној позајмици коју је дао Кир-Дими, све до тога да га Мишић плаши како га мора водити у градску кућу на саслушање и поготову до вијести о томе да је Кир-Дима банкротирао.

У том богатом вијенцу разноврсних комичких ситуација свакако је без премца сцена у којој Јања у соби броји и премеће новац и усхићено разговара са дукатима. Стерија наведену ситуацију гради најприје на принципу комичког страха, јер се Јања непрестано плаши да га не уходи млада жена Јуца, а затим техником оживљавања ствари и комичког дијалога, који опсједнути шкртац води са новцем, гдје је смјехотворни ефекат нарочито појачан језичким средствима и исквареном мјешавином српског и грчког говора: „Мои красни живот! (*Премеће новце, ђа ђосле*

¹⁵ Наведени појмови дати су у значењу које им одређује Анри Бергсон у књизи *О смеху*, есеј о значењу смешнога, превео Срећко Џамоња, Издање Светислава Б. Цвијановића, Београд 1920.

устане и протегли се мало). Како ми расти срцу кад видим мои леви дукати, кад гледим мои красни талири и кад пазим велики пакли сос банку! Што ћу да му дам? Ово кажи: 'Немој мене, господар!' Ово опет виче: 'Немој мене, ја сум лепа!' Шкиљи мали, нећим да вас продам, оћим да вас котим, више, све више, ја, доведе! (*Показује врх сандука*). Пак онда да легним, да спавам слатко! Одите ви! (*Узме банке, ња броји*)..."

Нагомилавање разноврсних комичних ситуација долази до пуног умјетничког изражаја и у заплету комедије *Покондирена њиква*. Најчешће су утемељене на супротстављању узвишеног и ниског, те нескладу између онога што заблудјеле особе и варалице стварно јесу и њиховог упорног настојања да се прикажу у нереалном свјетлу. Све то има за последицу многобројна изневјерена очекивања, комичне забуне и замјене, непримјерена одијевања и прерушавања, несналажења у новим околностима, исмијавања и магарчења, језичке каламбуре и слично. У том смислу су нарочито успјешне оне комичне ситуације чији је актер слуга Јован јер се он уопште не сналази у измијењеним околностима, а затим непрестаним забунама, те искреним одговорима и подсећањима „мајсторнице” на стварну и скору прошлост, разобличава и исмијава све њене помодарске амбиције. Јован најприје не пристаје да се одрекне учења опанчарског заната, не пристаје да носи смијешно „бединтерско” одијело, затим се опире новом имену, тако да се умјесто „паорског Јован” назове неким модерним именом, попут Јохана, Жана или слично.

Упечатљива је комична ситуација, утемељена на понављању тврдњи и поступака, те саопштавању непријатних истина, у којој Јован у Саринском присуству упорно подсећа Фему на њено опанчарско поријекло, на то како је због ње добијао батине од разљућеног газде и слично. У комичној дијалогској ситуацији Јована и Светозара Ружичића, која је утемељена на комичном обрту, Ружичић најприје доводи у забуну Јована јер му се обраћа ученим и узвишеним славјанским језиком, а пошто га овај не разумије, па још уз то помисли да се ради о неком Словаку, то толико разљућује пјесника и „вилософа” тако да наједном прелази на прост српски језик и шегрта/кућног момка назива „магарцем”, а онда га пита да ли може да му у вароши заложи сат и бурмутицу за десет форинти, које је управо као вјеренички дар добио од Феме пошто је одлучио да ожени њу, а не њену „невоспитану” кћер Евицу. Сличне комичне преокрете проналазимо и у дијалогским сценама Евице и Ружичића, када је дјевојка била приморана да се удвара поети само да би дознала гдје се је затурила бурмутица са драгоцјеним лутријским лозом. Одмах после тога лаковјерни Ружичић погрдним ријечима раскида вјеридбу са Фемом, назива је „тристаљетном Несторовом супругом”, с друге стране изгледа му као „Рабенерова сатира”, а затим тражи кћери да уступи „сладост брачног вјенца”.

У *Злој жени* доминира комична ситуација прерушавања и замјене идентитета, услед физичке сличности младе и горопадне грофице Султане и чизмареве жене Пеле, на којој је утемељена мотивација цјелокупног комедиографског заплета. У наведеној комедији Стерија инсистира и на комичким ситуацијама утемељеним на грубостима и физичким до-

сјеткама, у којима чизмар Срета поучава преображену жену Пелу, а заправо се ради о грофици Султани. Насупрот томе, Пелино несналажење у улози Султане засновано је на комичким ситуацијама снебивања, страха и забуне у новим и непримјереним околностима.

За Стерију можемо казати да је био прави мајстор *језичке или вербалне комике*,¹⁶ тако да у његовом дјелу нема готово ни једног озбиљније изграђеног комедиографског јунака који није језички обиљежен и индивидуализован на потпуно оригиналан начин. Нарочито омиљен Стеријин поступак језичке комике јесте употреба различитих говорних идиома и идиолеката, те мијешање узвишеног славјанског са простим народним говорима (Алекса у *Лажу и њаралажу* и Ружичић у *Покондиреној шикви*), затим тобожња употреба изображеног француског и њемачког језика, а заправо се ради о ужасно исквареном српском језику и погрешној употреби појединих фраза из страних језика (Фема и Сара у *Покондиреној шикви*). На сличан начин, кроз искварену мјешавину грчког и српског језика, говорно је индивидуализован кир-Јања у *Тврдици*. У говорној карактеризацији Јелице из *Лаже и њаралаже*, која је школујући се у Бечу добро научила њемачки језик, исмијано је однарођавање и заборављање матерњег језика. Стерија у комичку сврху радо користи и рогобатну употребу „професионалног језика” (Доктор Макаријус у *Симџашији и антиџашији*, Доктор философије у *Судбини једног разума*). У појединим примјерима успјешно употребљава и „поступак физиологизације исказа”. На примјер, говор Пијаде из комедије *Београд некад и сад* утемељен је на намјерном, у овом случају инфантилном умекшавању сугласника, док се у казивању Феме и Саре, а затим и Јована и Василија у *Покондиреној шикви*, манифестује као говор јунака који је потпуно лишен смисла. Покушавајући тобоже да говори француским језиком, Фема изговара такве бесмислице да је истински нико не разумије, али је у томе прате Јован и Василије само да би је одобровољили и постигли одређене циљеве. У комичном дијалогу Феме и Јована то изгледа овако: „Фема: *Лес шружес*. Видиш како је лако. Јован: *Сајр ђабл сундиер сусунџиријардон*”. На сличан начин разговарају и Фема и Василије: „Фема: Да видимо. *Лес финес, лес ламорс*. Василије: *Лиус, њиус, бонус, азинус, њоркус, мус урбанус*”.

Ако свему томе додамо и многобројне комичке лажи (Алекса и Мита у *Лажу и њаралажу*, Сара и Ружичић, те Евица, Фема и Митар у *Покондиреној шикви*, нотарош Мишић у *Тврдици*), каламбуре или „игру ријечи” (Кир-Јања у *Тврдици*, Фема, Ружичић и Јован у *Покондиреној шикви*), „разговор глувих” (Кир-Јања и слуга Петар у *Тврдици*), погрешно разумијевање учених или славјаносербских ријечи (Мита у *Лажу и њаралажу* Алексин израз „абије” разумије као „гурабије”, јер је непрестано глдан, Евица у *Покондиреној шикви* Ружичићево „богињо”, разумијева као да је она богињава и слично), пословичке исказе и народне изреке (Митар у *Покондиреној шикви*, Кир-Јања у *Тврдици*), уобичајени комеди-

¹⁶ Опширно о томе: Ирена Цветковић, „Вербална комика у Стеријиним комедијама”, *Комично у култури Срба и Бугара/Комичното в културата на Срби и Българи*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу — Универзитет Св. св. Кирил и Методиј у Великом Трнову (Бугарска), Ниш — Велико Трново 2005, стр. 169—190.

ографски „говор у страну” (Кир-Јања и Јуца у *Тврдици*, Фема у *Покондиреној ѿикви*), комичка поређења, алузije, персифлаже, инвективе, афоризме, иронију и пародију, који су заступљени готово у свим комадима, те комична имена (Алекса као барон Голић у *Лажи и ѿаралажи*, а затим и Жутилови, Смрдићи, Шербулићи (од влашког *шерб* у значењу змија), Лепршићи у *Родољуйцима*), индивидуалне говорне карактеристике (узвици, клетве, поруге, псовке, заклетве и слично), у чему нарочито предња-чи изображена госпођа Фема от Мирич из *Покондирене ѿикве*, видјећемо да се у Стеријиним комедијама појављује широк регистар језичких средстава комичког, која доприносе значајном богатству и обиљу његовог смијеха.

Овдје ћемо детаљније издвојити успјешне примјере пародирања славјанских псеудолитерата, те српске псеудокласицистичке поезије и пјесника „одација”, из *Покондирене ѿикве*, које Стерија остварује кроз карактеризацију лика Светозара Ружичића. Овај комедиографски варалица казује узвишеним поетским језиком, препуним елемената нашег псеудокласицизма, тако да је он више у небеским него у земаљским просторима. У његовим стиховима „небо грми, земља стрепи”, а затим се помињу Парнас, Аполон, Афродита, Јунона, Леда, Хекуба, Купидон, Грације, да би све то наједном пародирао баналним и вулгарним пјесничким темама, попут стихова о „велкоможном трбуву”, који гладне пјеснике тјера да пјевају, а дјевојке да се удају за старкеље и младиће да се жене бабускерама.

Поред тога што је пародирао лажно родољубиво пјесништво, кроз грађење лика псеудолитерата и родољупца варалице Шандора Лепршића, Стерија је у *Родољуйцима* пародији дао додатна значења и преобразио је у моћно средство друштвене сатире. Зеленићка у родољубивом заносу користи многе тада актуелне фразе славјанског бесједништва, преузете из новинских чланака: „Ах, дим туђег елемента давио нас је много година! Но даница је и нашој народности своје багрјаношарно лице помолила; само не треба ни ми да спавамо. И колико год мушки за Српство раде, толико трипут више нашем полу ова дужност на срдцу лежати мора”. У комедији *Покондирена ѿиква* облике пародирања описа женске љепоте, каква је била актуелна код трубадурских пјесника, проналазимо и у Јованом исказу у којем Анцицину љепоту велича и описује кроз необична поређења сасвим непримјерена тој врсти женске љепоте: „Нос јој је као *сѿрук каранфила*, образ *црвен као кармажинска кожа*, а *коса црња неђо нащеђ мачка реј*”.

Кад је ријеч о комичним поређењима најчешће су утемељена на неочекиваној подударности или различитости и непримјерености поредбених елемената. Доминирају комичне персонификације и антропоморфизације, т. ј. давање људских особина стварима. Карактеристичан примјер је Кир-Јањин однос према дукатима. Супротна поређења су утемељена на давању животињских особина људима. Том комичном техником је приказана Кир-Јањина љутња на супругу Јуцу: „Ти си оно мачка што преди за фуруна, а гледи што ћи да кради. Ти си ону Езопову лисицу што вичи: ’Цили мили, Кир-Јања!’ А овамо му метиш штранга за врат”.

Трећи облик комичних поређења инсистира на поступку реификације или постварења, т. ј. поистовјеђивања живих бића са стварима. На примјер, Светозар Ружичић упоређује Фему са Рабеновровом сатиром и слично.

Највише комичких пословичких исказа, те комичких народних изрека, Стерија је понудио у комедијама *Тврдица* и *Покондирена џиква*, а најчешће их казује Кир-Јања на грчком језику, желећи тиме да нагласи супериорност грчког народа у памети и мудрости. Стерија инсистира на оним исказима који су везани за скромност, умјереност у свим облицима животних задовољстава, а поготову за критику расипништва и помодарства, те за глорификовање штедне, чувања и стицања новца, чиме је на вјешт начин обликован карактер тврдице, какав је био Кир-Јања. Поред тога што пословице изговара на грчком језику, Јања их обавезно и најчешће веома слободно преводи на српски језик. Међу његовим најомиљенијим пословицама је *Пан мейрон арисшон*, што у дословном преводу значи „Свака је мера најбоља”, а Стеријин јунак је преводи на свој начин као „Све сос мера, све сос мера!” Таква је и пословица *Анев идроџос ће ѱоно уден*, што у дословном преводу гласи „Без зноја и напора ништа”, а у Јањиној интерпретацији гласи „Ко нећи да пробира, нећи да профитира!” Интересантно је да на крају Мишић, као комедиографски резонер, управо кроз наглашавање српске пословице *Скуј више ѱлаћа!* поучава и исмијава Кир-Јању управо оним језичким средством којим је он упорно поучавао и савјетовао све око себе. Када је ријеч о народним изрекама, омиљена је о томе како ће да *ѱраве Јању од ѱлаџа*, којом Јања непрестано плаши укућане, а поготову младу жену Јуцу, како ће се кајати ако га не буде слушала или ако буде остала без њега.

У *Покондиреној џикви* сам наслов комедије има облик комичке народне изреке, а касније је парафразира на крају комедије Фемин брат Митар, само да би што ефектније исмијао своју залуђену сестру: „Нема ти горе него *кад се џиква ѱокондири*”. У претходним исказима и Фема радо користи изреке. На примјер, кад се љути на кћерку Евицу зато што не прихвата нови начин живота, у једном разговору са Саром наглашава како јој стоји *као косџ у ѱрлу*, а затим жалопојке проширује и казује да се Евица „држи свога паорлука што је од оца примила, *као ѱџџан ѱлоџа*” и слично.

У Стеријиним комедијама је присутна и комичка употреба *узвика*, *ѱоруџа*, *ѱсовки*, *клеџава*, *заклеџви* и слично. Комички *узвици* су нарочито карактеристични у Кир-Јањиним афектираним жалопојкама и љутњама на укућане и на слугу Петра, затим на Чифуте који су га оробили и преварили и слично. Кад се љути на супругу Јуцу што захтијева нови шешир, узвикује: „У, ху, ху! Па, па, па! Нову шешир!” или „Пи, пи, пи, како ми даје ватра у моју срцу!” Кад сазна да му је кров на шупи срушен, те да су му страдали коњи, узвикује на грчком језику: „Кирије имон!”, у значењу „Господе наш!” Многобројне ланчане невоље које су га пратиле и доносиле му новчану штету Јања прати узвицима: „О, тихи, о керос!”, у значењу „О судбине, о времена!”, или уздасима: „*О, џа-лас еџо!*” у значењу „О, јадан ја!” Кад га покраду Чифути, Јања узвикује:

„Каимено, каимено!”, у значењу „Тешко мени!” На крају комедије, када доживљава кулминацију несреће, Јања узвикује: „Ахара, Кир-Јања, ахара, не ахара, него ахамна!”, у значењу „Зло и невоља” и слично.

Фемина афектирања у *Покондиреној њикви*, те многобројни узвици, посљедица су погрешне претпоставке да се у свијету „ноблеса” мора изражавати управо на такав начин, а поруге, псовке и клетве, само разоткривају њену „невоспитаност” и простаклук. Када сазнаје да ће се удати за „вилозофа” Ружичића, Фема најприје узвикује „Ох, ох!”, а одмах затим уздише „Алабунар, алабунар”, што представља искварену верзију француске ријечи *a la bonheur*, у значењу „у добри час”. Фемин рјечник је и права ризница поруга и псовки. Кћерки Евици без имало обзира казује да је „кукавица”, „дрнда”, „мућурла”, „паорентина”, „кукољ од паора”. На сличан начин се односи и према слуги Јовану и назива га „медведом”, „будалом”, „гурбијаном” и слично. Кад се напокон сјети француског израза „мадам”, у разговору са слугом Јованом у којем му објашњава шта је његова нова дужност, Фема то пропраћа и сочном псовком „враг им матери!” и слично.

Ни Кир-Јања у *Тврдици* не бира поруге које ће изговорити супрузи Јуци и слуги Петру. Супрузи без имало обзира говори „шкиљи”, у значењу „псето”, те „кучко проклето”. Слугу Петра назива „гумари”, у значењу „магарац” или „угурсуз”, а када сазна да му је истекло винско сирће, онако потпуно распемаћен тражи несрећног слугу и узвикује: „Ди-и Петру? Ди-и хидру паклену? Ди-и Керверос код Плуту? Ди-и да го такИ трум?” У Јањином рјечнику често се појављује и псовка „Тон ђаволон!” у значењу „До ђавола!” Кад сумњичИ Јуцу да је прислушкивала док је тајно бројао новац, Јања изговара и клетву: „Не знаиш, убио ти стрела од гром, кад си слушила на врата!” Само да би убиједио нотароша Мишића да нема новца, Јања изговара и лажну заклетву: „Проклето оно дукат, да ми гори на пупку, ако имам!”

Праву ризницу поруга, пријетњи и псовки изговара Султана у *Злој жени*. Собну служавку Персиду потпуно безразложно назива: „лењива трага”, „Луцифер”, „шпион”, „Хијено женска!”, „сестро Луциферова”, „стрвино женска!”. Кућном момку Стевану пријети да ће му „стаклетом расцопати главу”, да ће му „зубе избити”, „прекинути језик”, „ишчупати језик”, затим га горопадно назива „угурсузом”, „ђубретом” и слично. Мужу Тривићу казује да је „последњи човек на свету!”, да је „харсузин”, Срету чизмара назива „безобразником” и „нитковом”, „псином”, „скотом”, упућује му псовку „триста те врага однело”, а за њом и клетве: „Мазали те турпијом, дабогда!”, „Триста те врага однело!” и слично.

Стеријине комедије, а затим превасходно и Стеријин комедиографски поступак, упућују на логичан закључак да је његово дјело неисцрпна ризница смјехотворних облика у којима се равноправно смјењују заједљивост и доброћудност, ведрина и песимизам, подсмјешљивост, али и гротескна, трагикомичка и меланхоличка слика свијета. Обликујући динамичне и вјеште комичке заплете, стварајући разноврсне комичке ситуације, градећи необичне комичке маске и преображавајући их у најбољим примјерима у индивидуалне комичке карактере, а затим сликајући

и цјеловите друштвене групе и њихове нарави, те нарочито инсистирајући на обиљу језичких комичких средстава, на актуелним смјехотворним идејама, појавама, људским слабостима и манама, Стерија је створио комедиографско дјело које је по свему било и остало узор, те одредило одлучујуће смјернице развоја овог жанра у каснијој српској књижевности друге половине 19. вијека.

Goran Maksimović

COMEDIAN LOUGHTHER BY JOVAN STERIJA POPOVIĆ

S u m m a r y

Serbian 19th century gave a few great comedian artisans, like Jovan Sterija Popović, Kosta Trifković and Branislav Nušić, and among narrators there were Simo Matavulj, Stevan Sremac and Radoje Domanović. The essay has been dedicated through laugh characters by Jovan Sterija Popović which made him the main and the first Serbian comedian narrator. Comedian laughter by Jovan Sterija Popović (1806—1856), has been considered through analysis “theatrical mirth” (*Laža i paralaža, Tvrđica, Pokondirena tikva, Zla žena, Džandrljiv muž, Ženidba i udadba, Beograd nekad i sad, Simpatija i antipatija, Rodoljupci*) and “small stage” (*Pomirenje, Prevara za prevaru, Volšebni magarac, Sudbina jednog razuma*). By the work it has been point to particular thematically texture, types of compositions, comical languages instruments, comical situations, comical types of heroes and dominance ways of laughter. Among these, there were definitions and identify characters by Sterija’s comedian lauger, which span was from comedian view of problems and characters, among theatrical society defections in that time. The conclusion has been expressed by article value of texts and Sterija’s role in progressing comedian way in Serbian literature by 19th century.

КОСТИЋЕВА ОСУДА ЗМАЈОВЕ

Војо Ковачевић

САЖЕТАК: У овом тексту истражени су критичка начела, мотиви и повјест Костићеве *Књиџе о Змају*, која је произвела многе књижевноисторијске спорове и полемичке расправе, битно утицала на вриједносну оцјену једног дијела Змајевог пјесништва, па и његовог укупног пјесничког дјела. Увидом у модерна пјесничка искуства и поетичка учења указано је на могућност друкчијег читања Змајеве политичке поезије. С обзиром на актуелност његових политичких и патриотских тема и трајну вриједност његових пјесничких порука, што добрим дијелом противречи Костићевој искључивости, истакнута је неопходност преиспитивања његових) критичких оцјена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Јовановић Змај, политичка поезија, Лаза Костић, *Књиџа о Змају*, историјска и литерарна чињеница, трансформација, универзалност

У пјесничком дјелу Лазе Костића укршта се неколико наизглед неспојивих поступака, учења и програма. „Исмејавао је култ Богородице, а испевао јој своју најлепшу песму, *Santa Maria della Salute*... Саветовао је песницима да се клоне политике, а сам се бавио њоме, осуђивао ангажовано песништво а пева о политичким догађањима.”¹ У чланку *Књиџа и ђолиџика*, разматрајући теоријски проблем односа књижевности и политике, Лаза поставља реторичко питање: „Зар може бити истинска народна књига без политике?” За потврду свога става упућује на историју свјетске књижевности и прегршт примјера који посвједочују политичко дјеловање писаца и њихову активну улогу у друштвеном животу: од Есхила, који се код Саламине против Персијанаца и Аристофана, оштрог критичара политичких заблуда, преко Платона и Аристотела па све до — Виктора Ига, сви су се „бољи књижевници, неки и нехотице, бавили политиком, не посебно, него заједно: књигом су развијали политичку свест, а развијајући политичку свест, помагали су књигу, потпомагали књижевност”.²

¹ Ана Вукић, *Књиџа о Змају Лазе Костића — њени теоријски, критички и књижев-но-умјетнички аспекти*, Прилози за историју српске књижевне критике, Институт за књижевност и уметност, Београд, Матица српска, Нови Сад 1884, стр. 143.

² Лаза Костић, *О ђолиџици, о уметности, новински чланци, II, 1881—1883, Сабрана дела*, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад 1990, стр. 68.

Подсјетимо се ријечи Виктора Игоа када су га литерарне и новинарске слуге Наполеона III, или, како га је он прозвао Наполеона Малог, укоравали што се, као пјесник, уплиће у политику, што тобож скрнави своју вилу повлачећи је по калу свакидашњег живота, он је те душебрижнике заувјек ућуткао једноставним одговором: „L’homme a deux mains (Човек има две руке). Једном развија своје узоре у књизи, а другом се бори да их оствари у животу.”³

Костић је своје стваралаштво темељио на властитој, сложеној и заводљивој поетици и естетици. Као код толиких великих пјесника и његово дјело прожимају савремене филозофске идеје. Ослањајући се на поздане естетичке и критичке ставове, оштро је осудио Змајеву ангажовану поезију, како бисмо је данас могли означити. На прослави педесетогодишњице Змајевог књижевног рада, 24. новембра 1899, у свечаној сали Матице српске, насупрот уобичајеним друштвеним и културним нормама, указао је на незнатну умјетничку вриједност Змајевих политичких пјесама. Своју тезу је засновао на уочљивој дихотомији Змајеве поезије: чисто лирских — љубавних и тенденциозних — политичких пјесама. Инсистирајући на тој „супротници” изводи метафорички закључак како је „змај” прогутао „славуја”. Будући да у говору на том свечаном скупу није успио да до краја изнесе и аргументима поткријепи своју тезу, Лаза је ријешио да допуни ту своју критичку бесједу па, у Сомбору 1902. године, објављује исцрпну студију под насловом *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови) — његову љевању, мишљењу и љисању, и његову добу*, која се у литератури најчешће помиње под краћим насловом *Књига о Змају*.

Овај поступак је у културној јавности схваћен као злобан и заједљив гест. Желећи да објасни свој иступ и одбрани своје схватање поезије, несхваћени и повријеђени Костић је написао обимну књигу, износећи низ аргумената на којима заснива свој критички став. Међутим, ни након тога, страсти се нису стишале, а неслагања су се још више продубила. Изненађен оним што се дешава, Костић увиђа да мора бранити и говор и књигу и свој углед.

Имајући у виду дате околности и пјесникове поступке, Ђорђије Вуковић претпоставља да *Књига о Змају*, можда, „не би испала толико обимна и да Костић не би био тако неумољив судија да није наишао на жесток отпор, да није видео да спор мора водити до краја, бранити се и нападати, обеснажити приговоре које је већ чуо и приговоре за које је лако могао претпоставити одакле ће све долазити и какви ће заправо бити.”⁴

Иако је та исцрпна студија, оригиналан и занимљив оглед о писцу и његовом дјелу, она је дуго више прећуткивана него нападана, „као срамотна мрља на лицу једног од наших најчуднијих песника XIX века — Лазе Костића, и као још срамотнија љага на лицу другог од наших најзначајнијих песника тога века — Јована Јовановића Змаја.”⁵

³ *Исто*, стр. 68.

⁴ Ђорђије Вуковић, *Огледи о српској књижевности*, Нолит, Београд 1985, стр. 8.

⁵ Лаза Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови) — његову љевању, мишљењу и љисању, и његову добу*, предговор Драгиша Живковић, *Лаза Костић о Јовану Јовановићу Змају*, Матица српска, Нови Сад 1989, стр. 8.

Насупрот многобројним осудама, Милан Будисављевић је 1910, поводом Костићеве смрти, у некролошкој биљешци истакао да је Костић добро знао оцијенити у чему је права вриједност Змајеве поезије. Након Будисављевића, многи историчари и теоретичари су, са довољном критичком дистанцом, објективније оцјењивали *Књиџу о Змају*, истичући је као „ремек-дјело критичке прозе”.⁶

Књиџа о Змају се, у великој мјери, темељи на психолошкој расцијепљености пјесникове личности. Мишљење о подвојеној личности ствараоца постулат је модерних књижевно-критичких схватања. Такво промишљање означава почетак модерне анализе и оцјене дјела. Стога су многи критичари ову Костићеву критичку оцјену истицали као наш први, cjеловити модерни оглед о умјетничком дјелу. Он је, уистину, антиципирао неке модерне теоријске и поетичке моделе. Његово читање Змајевих пјесама је у сагласности са новим стваралачким и естетичким идејама и будућим књижевно-теоријским методама. Па, ипак, могло би се рећи да су олако прихватани поједини његови ставови којима поткрјељује своје критичко мишљење.

Књиџа је конципирана „пјеснички”, инвентивно, у фиктивној дијалогској форми са имагинарним опонентом. Тако је остварена неопходна критичка дистанца, а текст динамизан и учињен занимљивијим. Отуда је ауторов субјективни суд унеколико потиснут”. „Дијалог би био неуспео ако у њему не би било какве-такве борбе око идеја или преиспитивања онога што неко од учесника тврди. ’Саговорник’ и ’опонент’ су пре свега маске ироничног писца који се привидно спори сам са собом, не даје одговоре на сва постављена питања и више воли да изгледа као скептик него као догматичар који мисли да је пут до истине чист и раван.”⁷

Ослањајући се на чињенице крајње личне природе, махом из пјесниковог интимног живота, објективни испитивач претвара се у субјективног, пристрасног посматрача. У многим догађајима о којима Змај пјева Костић је и сам учествовао или их је непосредно посматрао. Током критичке анализе стално се наглашавају естетске и филозофске премисе, модерна учења и методе, док се у самом критичком процесу, у знатној мјери, задржавају позитивистички, историјски или биографски елементи. На основу њих се, почесто, процјењују и вреднују многе пјесме. А управо је такав поступак у несагласју са основним идејама модерних књижевних теорија и метода које *Књиџа о Змају* претпоставља. Костић превиђа да алузије на пјесников приватни живот, које се могу тумачити искључиво помоћу биографског истраживања, не обликују пјесничку структуру.⁸

Да би потврдио своју тезу о непоетским и неестетским својствима, Костић, доиста, бира пјесме у којима има понајвише тих „приватних” елемената. Говорећи о пјесми *Ја и смрт*, на примјер, он анализира Зма-

⁶ Милан Кашанин, *Прометјеј (Лаза Костић)*, Судбине и људи, Београд 1968, стр. 88.

⁷ Ђорђе Вуковић, *Огледи о српској књижевности*, Нолит, Београд 1985, стр. 17.

⁸ Northrop Frye, *Mit i struktura*, Svjetlost, Sarajevo 1991, стр. 111.

јев карактер, указује на пјесникову пренаглашену осјетљивост и неоснован страх за здравље. Такво мишљење Лаза илуструје једном кроничном и помало наивном анегдотом. „Ја сам главом био сведок те појаве, како је та смрт, која је, на срећу, била само сусмртица, дошла по нашега пјесника, али не по славуја, само по 'Змаја'... То је било године 1865. Јоца је нешто поболевао, много се тужио на срце. Био је тада медицинар, чини ми се друге године. Једне ноћи дођем кући мало касније, као обично уосталом; одмах легнем и заспим као заклан. У први сан пробуди ме лупа на вратима.⁹ Уплашена Змајева Ружа је викала:

— Устајте, господин-Лазо, ако бога знате, устајте!

— Зашто? Шта је?

— Јао, ходите одмах, Јоца умире.

Ја ђипим као опарен, обучем најпотребније рухо, па отворим врата... Пуна ми душа самртних предвиђања. Нисам још никога гледао умирати, па зар баш да он буде први? Зар нашем славују, а своме старом пријатељу и скорашњем побри да ја чујем ропац, да му ја прихватим издисај? Под навалом тих мисли уђем у ложницу. И не гледам на онога што хода, него ми се очи отимаху на постељу. Постеља празна... Јоца, полак обучен, погнуо главу, једном се руком држи за срце па шета горе-доле као најздравији човек... Шета Јоца, као да ту нема ни Руже ни мене...

Одједанпут стаде, приђе к мени, отвори ми прслук, раздрљи ми кошуљу, па приклони ухо на моје прси. Слуша, слуша, па се исправи.

— Благо теби!

— Зашто?

— Ти си најсрећнији човек. Ја још нисам чуо срце тако правилно куцати као твоје. Па тако јасно, као звоно. Благо теби!

Па опет удри у шетњу.¹⁰

Овом прилично развијеном и потанко описаном згодом из живота пјесникова Костић смјера да покаже да Змајеве емоције нису искрене, па стога и није кадар да се у потпуности саживи са оним о чему пјева. Да би појачао свој критички став, као „необорив” доказ наводи пјесму Бранка Радичевића *Кад млидијах умреџи*, „јер Бранку се заиста појавила права смрт, иако тек на помолу, док се у овој Змајевој — ах, већ сасвим 'Змајевој' — као што нема праве смрти, тако нема ни праве појезије.”¹¹

Пјесниково понашање, свакако, не може бити релевантно за утврђивање вриједносног суда. У стваралачком процесу некад је, можда, и пожељно извјесно саживљавање са темом; оно, међутим, није неопходно, а понекад и штети квалитету дјела. Модерне поетике и савремена наука о књижевности јасно истичу да је књижевни свијет израз фикције, засебан и одвојен од стварног свијета.

Да се Костић, при анализи ове пјесме, ослања превасходно на чињенице личне природе потврђује податак који му је, засигурно, био по-

⁹ Лаза Костић, *Књига о Змају*, стр. 65—66.

¹⁰ *Истио*, стр. 65—66.

¹¹ *Истио*, стр. 64.

знат, а он га, чини се, намјерно превиђа. Змајева пјесма је, у ствари, ре-минисценција, настала под утицајем њемачкога пјесника Готфрида Келера. Упоредјујући ту пјесму са „изворником”, Јефто Миловић потврђује да је она испјевана „по замисли коју сретамо у Келеровој пјесми *Tod und Dichter*”.¹²

У овим пјесмама сродан је пјесников дијалог са смрћу и иста молба да му смрт поштеди живот, јер још није испунио своје дужности на земљи. Смрт услишује пјесникову молбу. Разлика између Змајеве и Келерове пјесме је у поимању пјесничких дужности. Змај хоће да поправи свијет и стога неумољиво прозива:

„И младе и старе,
И кумове и пријане,
И старе другаре,
И 'светлости' и 'свјатости'
И високе муже,
Који својим идолима
Покорњејше служе.

Змај се не каје, због упућених критика и грубог исмијавања, чак жали што је за свога живота 'много делио пардона':

Гледајући безакоња,
Тол'ко милиона,
Жао ми је што ћу сада
Да оставим света,
Кад се дижу са свих страна
Триста сијасета.
Жао ми је да не видим
Како с' коло мења,
Да не видим обећана
Мађарска поштења.”

Пјеснички субјект се не плаши смрти, гледа је право у очи. То се смрти допада јер више воли храбре и одважне, него кукавице и слабиће. Стога пјеснику даје „јоште рока”, и захтијева од њега:

„А ти шибай где год нађеш
Зарђане мане,
Пали, жежи, где год стигнеш,
Пусте готоване;”

Идејна свијест која прожима ове двије пјесме је различита, као и одговори на питање о пјесничкој задаћи и смислу умјетничког стварања. Келер сасвим другачије схвата пјесничку дужност. Његов пјесник, из пјесме *Tod und Dichter* (*Смрт и пјесник*), ствара такве лијепе женске ли-

¹² Јефто Миловић, *Јован Јовановић Змај и њемачка књижевност*, НИО Универзитетска ријеч, Титоград 1886, стр. 253.

кове који не постоје на земљи, него лебде у свемиру... Смрт пак не воли и не цијени те његове пјесничке фантазме па га напушта и одлази у свемир да уништи те дивне ликове које је створила пјесникова машта, увјерена да ће тако уморити и самога пјесника.¹³ Келер, неоспорно, мисли да је пјесничко дјело „аутономно” и да пјесник нема других обавеза осим умјетничких.

Иако посуђује лирску тему од њемачког пјесника, Змај другачије поима функцију поезије. По њему, она је у великој мјери условљена, па чак и подређена друштвеним збивањима. Прерађујући Келерову пјесму, Змај као да жели да образложи неумјерену забринутост за свој народ и његову будућност, а самим тим укаже и на мотивацију својих многобројних пјесничких остварења. Његова вјера у снагу поезије је толика да она може умилостивити и саму смрт. Стога је смрт пуна разумијевања, а не хладна и немилосрдна. Она је толико присна са пјесником да га двапут ословљава именима од милоште „Змајане” и „Змале”. Назива га чак и „господарем” и уважава као јунака и поборника правде и истине.

„Кад је тако, мој Змајане
А ја дижем руке,
Идем даље да потражим
Грешније хајдуке.”¹⁴

Лаза Костић је, највјероватније, знао ову Келерову пјесму, као и то да је Змајева пјесма својеврсна „аутопоетичка” реплика, те да нема баш никакве непосредне везе са наведеном биографском епизодом. Он је знао за многе Змајеве прераде и слободне препјеве њемачких, мађарских и руских пјесника и на више мјеста, у наставку анализе његових политичких пјесама, указује на њих. Тако поредећи двије Змајеве пјесме, *Неком краљу кад се за раш сиремо* — за коју каже да није оригинална него је написана „по живо присвојеној, срцем и душом пригрљеној туђој (мацарској?) мисли”¹⁵ — и *Песму старог српског мача*, Костић увиђа пјесникову етичку недоследност у приказивању оружја. У пјесми *Дижимо школе* налази сличне мотиве и мисли као у Змајевом преводу руске *Пјесме о Максиму А. Степановича*.

У *Књизи о Змају* има мноштво примјера који свједоче о темељитој упућености у цијело Змајево стваралаштво. Стога се с правом може вјеровати да је знао и за Змајеву позајмицу од Келера. Међутим, приликом анализе пјесме *Ја и смрт*, нигдје не наводи ту чињеницу него свој критички суд заснива на једном биографском податку и на личном искуству. Мада ова Змајева пјесма, због извјештачених емоција и усиљеног дијалога, нема, како и Костић примјећује, особиту умјетничку вриједност, ипак је прибјегавање оваквој врсти анализе очито срачунато да изазове неповјерење у дубину пјесникових осјећања и истинитост њего-

¹³ *Ишо*, стр. 254—255.

¹⁴ Јован Јовановић Змај, *Одабрана дела*, Јован Јовановић Змај, *Одабрана дела*, књига IV, *Ја и смрт*, редакција Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад 1969. стр. 66.

¹⁵ Лаза Костић, *Књига о Змају*, стр. 150.

вог пјесничког казивања. Томе иде у прилог и чињеница што, гледано са аспекта композиције *Књига о Змају*, анализа пјесме *Ја и смрт* долази знатно прије тумачења других пјесама.

У овој анализи, с друге стране, препознајемо изванредни Костићев стил и списатељско умијеће, истанчано осјећање за стилске нијансе. Да би ублажио и маскирао своју тенденциозност у изрицању оцјене, након свједочења о Змајевом страху, он врло вјешто, благим релативизовањем наведених података, као узгред додаје: „Ја вам по свој прилици не бих ни спомињао тог стихотворенија да нисам и ја нешто умешан у то. Чисто вас гледам како се чудите и снебивате: — Ко умешан? Како умешан?”¹⁶

Познато је да је Костић био изузетно упућен у књижевно-теоријска питања, те збуњује што се у овом случају удаљава од пјесничког текста. Не говори о Змајевој лектири, нити о његовом интелектуалном и пјесничком портрету, него се ограничава искључиво на његов приватни живот. Он превиђа такозване вјечне теме, не поклања пажњу најчешћем мотиву романтичарских пјесника, и пјесника уопште, мотиву смрти и пролазности, нити мотиву узвишеног људског прегнућа за остварење љепшег и праведнијег свијета, као ни пјесничкој етици и борби за истину и правду, које срећемо у овој пјесми. Мада је пјесничка обрада ових мотива паушална и без дубине мисли, ипак Костићева анализа није заснована на структури пјесме, него на елементима изван ње. Зато је тешко прихватити све аргументе на којима Лаза темељи критички став, чак и када се слажемо са његовом вредносном оцјеном.

Луцидност у његовом запажању умјетничких својстава дјела различитих култура и традиција колидира са овако тенденциозним приступом овом пјесничком тексту. У *Књизи о Змају* има доста сличних примјера. Осим тога, иако поуздано зна да сваки књижевни елемент има посебну функцију унутар умјетничке цјелине и да утиче на њено значење, Костић то, у анализи пјесме *Ја и смрт*, пренебрегава.

Насупрот овом огрешењу, његово осјећање за све нијансе значења посебно се огледа у критичком проматрању Змајеве *Народне химне*. Он објективно наводи поједина слаба мјеста у пјесми и предлаже „незнатну” измјену која би њен крај учинила мисаоно сложенијим, убојитијим и химнично ефектнијим. „Прво нека допусти Змајова, или његов Одбор”, каже Лаза, „да предложим једну малу измену. У посљедњем стиху умјесто речи *ил'* треба *и*. Бар се у 'химни' може искати од 'Србина', а камоли од 'владаоца', да *и живи и умре за род*.”¹⁷

Уколико би се унијела ова измјена, посљедња строфа *Народне химне* би гласила:

„Свети душе, дај нам слогу, снагу,
Благослови отаџбину драгу;
Благослови владоца,
Дај у њему земљи оца,

¹⁶ Лаза Костић, *Књига о Змају*, стр. 64.

¹⁷ Лаза Костић, *Књига о Змају*, стр. 130.

Њиме пример како ваља
Ићи смело дичној мети,
Како ваља Србин бити,
За род живет' — и умрети!"

Свечан тон, интензивирање емоционалног набоја који прати лирску тензију нужно упућује на одрешит завршетак. Измијењени посљедњи стих *За род живеј' — и умреји*, на прикладнији начин, прати преовлађујући химнички занос. Појединац и колектив су стопљени, искључена је свака алтернатива, свака недоумица. На овом примјеру се види да Костић детаљно испитује сваку ријеч и да с правом слови као претеча „модерног пјесника симболистичке ере који и ствара и прави поезију”.¹⁸ (Мада не треба олако, и поред Костићевих „упута”, одбацити Змајеву верзију завршетка ове пјесме. У питању је једва примјетна нијанса заснована на интонацији, која искључује свако премишљање владара. Не дозвољава одступницу нити било какво повлачење.)

Дакле, много шта указује да Лазини мотиви за тако грубу оцјену Змајевог пјесништва, зацијело, нису само умјетничког карактера. У вријеме када је писао *Књиџу о Змају* њихови политички ставови су били посве различити, припадали су оштро супротстављеним политичким странкама. Костић је симпатисао либерале, а Змај радикале. Мада се у *Књизи* позива на естетичке принципе, неспорно је да су овако оштрој критици, у извјесној мјери, допринијела и њихова лична неслагања. Лаза је тога био свјестан и зато, да би оповргао могуће сумње и инсинуације, на „инстирање” замишљеног сабесједника у књизи, снебивајући се, одговара:

„Та није баш тако, иако је нешто слично. Ал' кад си толико навалио, нека ти буде. Ево шта је било: Змајова се био много наљутио на мене ради оног мог писма уреднику *Дела*, ал' није вредно. И то као да му је било доста да искали срце, и било па и није. Иза тога смо се чешиће састајали. Кад год бих дошао у Београд, навек бих га походио или бар уговорио с њим састанак...”¹⁹ Костић се присјећа Змајеве љутње због пјесме *Прерано* коју је послао за Војислављеву *Сјоменицу* (зборник радова посвећен успомени Војислава Илића, Београд 1895), у којој је са горчином и иронијом говорио о неким лошим странама тадашњег српског живота. Како је Змај био председник Одбора за издавање *Сјоменице*, одбио је да у њој објави ту песму. Револтиран због тога, Костић је пјесму објавио у београдском *Делу* (књ. VIII, 1895, стр. 25—25) и уз њу приложио писмо уреднику, у којем износи историјат ове своје пјесме као и Змајево одбијање да је објави у *Сјоменици*. Њихово неслагање је, међутим, кулминирало двије године касније: „Дођоше избори за карловачки сабор 1897. Ја сам испрва заиста хтео да угазим у изборну борбу; ал' кад сам видео какав је изборна граја узела ук, прође ме воља, и само на наваљивање вршачког владике пристанем да ме он предложи у вршачком срезу. Да сам то учинио сасвим преко срца, то је могао свако видети...

¹⁸ *Исто*, предговор Драгиша Живковић, *Лаза Костић о Јовану Јовановићу Змају*, стр. 14.

¹⁹ Лаза Костић, *Књиџа о Змају*, стр. 112.

Можеш, дакле, мислити како сам се снебио од чуда кад ми рекоше да је Змај у загребачком *Врачу и Поџађачу* написао ради те моје кандидације погрдне стихове на мене...”²⁰

Пјесму је Змај објавио у наведеном листу број 11, 1897. са ироничним насловом *Лаза Костић на врхунцу свог Парнаса*. То је устикована сатира уперена против Костића који се, доиста, по наговору вршачког владике Гавре Змијановића, кандидовао за посланика у Карловачком сабору на листи Клерикалне странке. Огорчен због Костићевог избора, Змај пјева:

„Бежим из јата старих другова
И тражим друштво јејина, сова,
Знам да ме народ бирати неће,
Ал’ мене ипак Мефисто креће,
Гони у табор,
Где ће ми Габор
Оплести венац од анатема,
Какав још ни један песник нема.”

У наставку свог исповиједања Костић вели: „Кад сам прочитао — потписао се ’Стари Стармали’, а познао бих га одмах и без потписа — слеглох раменима. То је био прави, правцати ’змај’, онај што је прогутао славуја.”²¹

Пошто су стварали у исто вријеме и у истом друштвеном амбијенту, њихови путеви су били упоредни, уз повремена удаљавања, у годинама када би им се политичка мишљења и ставови разликовали. Уз то, многе замјерке које су један другоме упућивали израз су различитих карактера и темперамената, што је, свакако, доприносило и њиховим литерарним неслагањима. Змај, као старији, узимао је себи за право да кори свог „пјевидруга” због лијености и прекомјерног доколичења. У писму Костићу, крајем 1861, алегоријским језиком, виспрено, поручује:

„Слачајши Казо!

Ако те је загрлила, ако те је пољубила, ако си слађано на крилу јој задремао, ево ме да те из *’објайија’* њени отргнем, — тргни се па јој погледај у очи, та то није честита девојка, то је *’прелесница’* која нас редом грли и на свом меканом крилу успављава, — она је као све курве проминула име, хоће да је зовемо Одмор а право јој је име Лењост...”²²

Са истим примједбама на Костићево доколичарење, тражећи да му наручи квалитетан папир, Змај се обраћа Антонију Хаџићу 1862: „Још би те молио, ал’ то немој сам, већ наручи Лази ил’ другом коме, који је доколњији...”²³

Такве добронамјерне опомене касније су, у тренуцима политичких неслагања, израстале у заједљиве и оштре пријекоре, исказиване са много духа и препознатљивих алузија. У писму Костићу 1868. Змај пише:

²⁰ *Истио*, 112.

²¹ *Истио*, стр. 112.

²² *Прејиска Јована Јовановића Змаја*, књига прва (1852—1882), текстове припремили за штампу Младен Лесковац и Иванка Јовичић, Матица српска, Нози Сад 1957, стр. 51.

²³ *Истио*, стр. 58.

„Пријатељу, др Л. Костићу
Мој лакане!

Моји санова у ово последње време да те Бог сачува. — ... Легнем синоћ да спавам, ал’ пре тога читао сам, мој Лакане, твоје неке новије песме; у тим (да опростиш) и заспим. Заспао сам као мртав — наједаред светлост нека, а из светлости покаже се твоја посестрима вила. И рече ми: Устани горе Лазаре!

Молим, ја нисам Лазар!

Ти си Лазар, мораш бити Лазар, и то Лазар Костић.

Та молим вас маните се шале, није ми до тога.

Бре нема ту шале, где ти то њега, него ти си сад Лазар Костић, и мораш написати једну песму у духу Лазаркостићком. Рече са свом строгошћу... Ма о чему, то је свеједно... Ево н. пр. певај о неслоги, то је лепа тема...”²⁴

На крају писма стоји пјесма: „А песме ево: — ја сам је написао колко сам год лепше могао:

Неслоги

Каква је, уло, твоја улога
У дугом трупу века трулога?
Ко те је *посло* *послом* срамова
Да скрвниш бескрвн свети’ храмова?
Од ког си *рода?* — од ког *одрода?*
По *роду* клетом ког си *порода?*...”²⁵

На овако оштар пријекор, Костић, убрзо, у писму, одговара истим тоном:

„Писмо, откуда си се могао баш и надати.

Мој лагане!

Не зовем те зато мојим лаганом, што тако лагано излазиш из те твоје змајеве Пеште, ил’ управо пештере (не мислим дијету), јер од како си ми се попео на душу, за мене је твоје излажење и одвише брзо; не тепам ти ни зато ’мој лагане!’ да те сетим на које лагање, што можда неби ни твоје било; него ће бити да те корем зато ’мој лагане’ што си тако лаган у доскоку змајевскоме, ал’ још нај и најпре тек да буде што слично на ’мој лакане’

Елем, лагане мој!”²⁶

Костић ће послје неколико деценија, у *Књизи о Змају*, насупрот то-ну у наведеном одговору на Змајево писмо, ову пјесму означити као успјелу пародију на своје пјевање. Тада се, по сопственом признању, угледао на Јована Суботића, такође „жртву” пародије истог аутора, који се није љутио на „несташлук првака млађега нараштаја песничкога што је на његову пјему *Сабља момче, цвеш-девојче* написао *Чемер-дека њелен-бака*. Заборавивши на љутњом осјенчену алегорију у писму, Костић, у *Књизи о Змају*, иако је тема те пародије његово „пјевање и мишљење”, са „жаљењем” констатује: „Штета што се није чешће накањивао на таква посао. Осим те пародије сећам се само још на једну, ал’ је нема у

²⁴ *Исто*, стр. 116.

²⁵ *Исто*, стр. 118.

²⁶ *Исто*, стр. 119.

Певанији, не знам зашто. Мени је жао на Одбор што ју је изоставио, иако сам ја главом — жртва те пародије. Није по среди никаква моја педсма, само мој дотадашњи начин јамбијских стихова, особито посмртних. Његова је пародија у јамбима, веома сличним, rimes riches — он дотле никад није написао ниједнога јамба — са каламбурима и са малим згодним уводом у прози. Чини ми се да је печатана у *Змају* 1868. или 1969. То је било као неко проклињање 'неслоге'; утубио сам само прва два стиха — ал' нису ни остали слабији..."²⁷

Ова преписка два „певидруга”, може се рећи, чини увод у *Књиџу о Змају*, у којој су, у битној мјери, задржани и тон и стил. И та књига зрачи истим духом, са много неочекиваних обрта, са вјештом игром ријечи и изванредном стилизацијом. Појавом књиге, на жалост, продубљен је јаз њиховог, дотад повременог, личног неслагања.

На ширем, теоријском и књижевно-историјском плану, *Књиџа* је узроковала подјеле и ојачала размирице око Змајевог пјесништва, његових лирских и политичких пјесама. На тим несагласјима, која трају више од једног вијека, васпостављен је „Змајев случај”. Неспорно је да неслагања и размимоилажења двојице пјесника, посебно када су изражена у литерарној форми, и данас побуђују интересовање.

Dr Vojo Kovačević

KOSTIĆ'S CONDEMNATION OF ZMAJ JOVA

S u m m a r y

The significance of Zmaj's poetic work was long ago acknowledged by the history of Serbian literature. Most confusion in reaching a valid assessment was caused by the politically coloured poems, and a negative attitude Laza Kostić expressed towards such poems only added to those assessments. Starting from these facts we analysed certain Kostić's "arguments" on the basis of which some of his critical attitudes were made. He points out that where facts become part of literature, they become literary facts and must be valued accordingly. This principle, however, was obviously not closely observed in *The Book on Zmaj*. Therefore such Kostić's inconsistency not only allows for a different approach to the interpretation of *The Book on Zmaj*, but also throws a new light on Zmaj's political poetry itself.

²⁷ Лаза Костић, *Књиџа о Змају*, стр. 223.

СИЛАЗАК У ИЗГУБЉЕНО ВРЕМЕ — ПУТОПИС КРОЗ ЈУЖНУ СРБИЈУ СТАНИСЛАВА КРАКОВА

Зорана Ойачић

САЖЕТАК: Станислав Краков у периоду између два светска рата пише путописе из Јужне Србије у којима силази у културну, колективну историјску и личну прошлост. Овај регион га опчињава због многобројних мешања и преплитања цивилизацијских слојева, непроцењиво вредних културних споменика свих епоха, због свог „девичанства” — природних лепота нетакнутих техничким напретком, као и због одлучујућих ратних дешавања у којима је и сам учествовао. Вишеструка перспектива из које се посматрају предели Јужне Србије рађа дворогост у приповедању: путописац са фасцинацијом описује културно благо српских манастира самеравајући га са ренесансним сликарством у супротности од антикласицизма авангарде и представља рибаре и мештане као природне, искрено побожне људе у нетакнутим крајевима у складу са авангардним неопримитивизмом. У трећем делу књиге путописа путописац посећује бивши фронт у светском рату; услед укрштања временских перспектива долази до раслојавања у типу приповедања. У „садашњости” путописац жали за заборављеним и уништеним културним благом и безименим ратним херојима Првог светског рата које историја није упамтила, а у „прошлости” приповедач црнохуморно депатетизује сурове ратне призоре. Поетизовани описи средњовековних споменика у једном временском плану уступају место експресионистичким сликама у другом временском плану, карактеристичним за роман *Крила*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, путопис, неопримитивизам, експресионизам

Осећаш сам и ја нешто од оних великих уживања која имају експлоатери, кад откривају нове неизнајне земље.¹

Станислав Краков

¹ Станислав Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 65.

Принцип обртања авангардисте је водио од поништавања грађанске и академске културе до трагања за реверзибилним обрасцима; окретања фолклору, егзотичним културама и примитивизму.² *Повраћајак на њрими-тивна и њрадавна времена када је човек био венчан са складом њриродe*, како каже Хлебњиков, у српској књижевности води ка „откривању” митског наслеђа и праћењу путева и начина утапања у потоње слојеве културе и уметности.³ Авангардистичко трагање често се кретало не само у просторном смислу — по хоризонтали, него и у дубину, по временској вертикали. Као један од најподеснијих жанрова у којем се ова стремљења сусрећу указује се путопис. Изучавање и описивање простора или предела који су у културном или историјском смислу драгоцени и „вишеслојни” постаје збирна тачка у којој се сусрећу најважнија авангардистичка настојања. Јасно је зашто путопис, као жанр који пружа небројене могућности за литерарно „маневрисање”, постаје веома заступљен у периоду авангарде. У овом периоду многобројна су дела која припадају путописном жанру, а још чешћа она која у себи садрже путописни моменат, те у том смислу можемо говорити о *ѡйосу ѡуѡовања* у прози авангарде.

Уза све погодности жанровског обрасца одмах се намеће и одговарајући хронотоп који у путописној прози овог периода сабира двосмерна авангардистичка настојања у једну раван. У овом историјском периоду вишеструко актуелни, а у погледу техничког напретка готово нетакнути предели Старе или Јужне Србије, који у себи крију небројена историјска налазишта и националне драгоцености, указују се као нека врста авангардистичке обећане земље.⁴ Посебно интересовање наших писаца за ове крајеве и њихово учестало тематизовање ових простора у прози послератне књижевности потпуно је разумљиво. Најзначајнији наши писци овог периода објављују путописе са ових простора. У то време омиљен жанр путописне репортаже (који спаја журналистику и путописање) посебно негује часопис *Време*, који осим путописних репортажа из разних крајева света има и рубрику *Кроз Јужну Србију*, у којој своје текстове објављују Црњански, Растко Петровић, Станислав Винавер, Густав Крклец, Драган Алексић, Раде Драинац и други.⁵ У току 1923—1926. Краков у оквиру ове рубрике објављује серију својих путописа са поднасловом *Кроз земљу наших краљева и царева*.⁶ Највећи број ових чланака,

² „Обнављање уметности путем нецивилизованог виђења, одбацивање културе, бекство у егзотику и повратак пређашњем, неисквареном стању друштвеног развоја. Све авангарде проповедају примитивизам, истичући своју блискост са „дивљацима”, А. Марино, *Поеѡика авангарде*, Народна књига/Алфа, Београд 1998, стр. 162.

³ А. Марино, *Поеѡика авангарде*, стр. 163.

⁴ О називу Стара Србија и значењу овог израза види у: Душан Батаковић, „Косово и Метохија, средишњи део Старе Србије”, *Књижевност Старе и Јужне Србије до Другоѡ светскоѡ раѡа*, Институт за књижевност и уметност — Балканолошки институт — САНУ, Београд 1997, стр. 251—258.

⁵ Могућа је претпоставка да је Краков као патриота, новинар и, у једном периоду, уредник овог часописа учествовао у осмишљавању и покретању ове књижевне рубрике.

⁶ Овакав назив за регион Јужне Србије није нов — налазимо га још крајем 19. века, код Милојка Веселиновића у студији *Географско-еѡнографски преглед Маѡедоније и Старе Србије с карѡом*, *Брасѡво*, књ. 1, Београд 1887, стр. 186—205. Он каже следеће: „У старој

уз извесне измене, благо прилагођавајући своје текстове од журналистичког ка литерарном, аутор објављује као засебну књигу, именовану по рубрици, године 1926. у издању *Времена*. И док Р. Петровић ове пределе у свом фелтону у *Времену (У сенци наших задужбина)* назива Македонијом, а Драгиша Васић их иронично именује *Југословенским Сибиром*, Краков пределе старих српских држава доживљава као историјску, географску и духовну целину, те под Јужном Србијом подразумева регион Косова, Метохије, Македоније, све до границе са Албанијом и Бугарском. О значају ових крајева за нашу историју, културу и државу говори се у уводном тексту. Називајући овај регион *храном за национални живот*, аутор говори о његовим неоткривеним лепотама и богатствима, доживљавајући Јужну Србију као матични простор српске културе, државе и нације: „Сваки човек и сваки народ тражи сигуран ослонац и темељ за своје жеље и развој. И то нам је била.”⁷ Аутор предговора је највероватније супруга С. Кракова, и сама писац, Иванка Иванић Краков. Предговор је потписан иницијалима И. И. К. који одговарају њенима, тако да и поред стилске сличности са остатком дела не можемо говорити о Станиславу као аутору предговора. Такође, Иванка је са Станиславом често путовала у ове крајеве, о чему сведоче њихове заједничке фотографије, као и неколико фотоса у књизи потписаних њеним именом.

Ови путописи резултат су вишегодишњих путовања Кракова у ове пределе, у различитим околностима и са различитим сапутницима. Податке о начину путовања (војно-санитетским аутомобилом) и сапутницима (научна експедиција природњака кроз клисуру Треске или „мала византолошка експедиција” са Владом Петковићом, управником Народног музеја) Краков уклања из својих новинских текстова као неадекватне за књигу, у којој жели да истакне литерарни моменат својих путописа.

Јужна Србија је велика тема С. Кракова. Најупечатљивије дане свог живота — балканске ратове и Први светски рат преживео је у Јужној Србији и борио се за њено ослобађање. Зато је разумљива важност коју ови крајеви имају за писца и учесталост њиховог тематизовања. У свим његовим текстовима они су у првом плану или макар препознатљиви: у ратним дневницима, у оба романа, у *Нашим последњим победима* и *Пламену четничитва*. Разумљиво је што се писац овим просторима враћа и после рата, у некој врсти свог личног ходочашћа. У мирнодопским условима Краков жели да ове просторе сагледа и прикаже на другачији начин. Пре него књижевни, снажан подстицај за учестало писање о овим просторима имају разлози другачије природе.⁸

Србији су престонице наших царева и краљева. У Старој Србији је столица српског патријарха. У Старој Србији су најпознатији манастири царева и краљева српских. У Старој Србији се оличава име српско. Та је земља учврстила државну идеју српску... Она је стожер око којег се Српство окреће. Упућује на све јасније везивање за просторе који су прекривени средњовековним споменицима”. У исказу је уочљива блискост са основном идејом Краковљевог путописа, што веома јасно сведочи о општој духовној клими која је постојала у односу на ове просторе и пре балканских ратова.

⁷ Иванка Иванић Краков, „Увод”, у: С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, 1926, стр. 5.

⁸ Као војник и патриота Краков је забринут за овај регион пун бугарских комита који терорису становништво, плачкају и скрнавe националне споменике. То је само један

Пошто су путописи испрва засебно издавани, они су и у књизи подељени на двадесет девет текстова. Снажну обједињујућу функцију има уводни текст који објашњава књижевну замисао и побуде писца. С обзиром на околности приликом објављивања, искључена је могућност класичног путописног континуитета. Међутим, и поред ранијег самосталног постојања, поглавља су уклопљена у целину груписањем око заједничких локалитета који се описују. Први део књиге окупља поглавља која говоре о Македонији, затим следе поглавља о пределима дуж албанске границе, а крај књиге представља манастире Косова.

Путовање за Кракова не представља истраживање само у просторном смислу. Оно се одвија вишеслојно: по просторној хоризонтали и временској вертикали. У Краковљевом путопису може се издвојити неколико приповедних токова. Основна тематска линија у делу јесте потрага за заборављеним и, најчешће, запуштеним или оскрнављеним културним и уметничким локалитетима. У некој врсти националне и културне мисије, Краков путује како по највећим градовима, тако и по најнеприступачнијим клисурама Јужне Србије, не би ли посетио најмање и најзачаченије манастире, проценио њихову уметничку вредност, а потом забележио и од заборава сачувао њихово постојање. Пописивање културних знаменитости на географској и историјској мапи јужносрбијанског региона треба да пружи најснажнији доказ и сведочанство о духовном континуитету и путевима ширења српске културе кроз историју и треба да изнесе доказе о суштинској припадности овог региона Србији. Описима културно-историјских споменика путописац супротставља слике савременог живота. Са једне стране насликани су примери савремених индустријских, технолошких достигнућа (нова болница у Скопљу или водовод) који доносе прогрес у ове крајеве, а са друге су уверљиво осликани дубоко духовно мртвило, учмалост, провинцијални дух и примитивизам који се најмање изменио кроз време. Последња трећина књиге представља неку врсту поратног ходочашћа јер путописац посећује места и крајеве које је као војник ослобађао у Првом светском рату. Временска дистанца пружа му могућност да укрсти временске планове, некадашње ратне призоре и садашњицу, као и прилику да се присети својих ратних дана, овог пута са горчином некога ко увиђа да су дани славе и херојства заборављени, обесмишљени и, чак, узалудни. Ове странице имају највише сличности са романом *Крила*.

У тексту се запажа напоредно постојање различитих приповедних позиција које означавају напуштање авангардне епохе; ради се о истовременом присуству авангардне поетике и тзв. националпатриотског полазишта. Уочљиво је присуство позиције коју можемо назвати националном; Краков представља заборављене лепоте и богатства ових простора и мери их у контексту светске баштине. Оваква врста занемареног националног блага јесте део светске културе па путописац покушава да

од разлога због којег писац покушава да упозна и, на неки начин, упозори јавност са ситуацијом у овим пределима. Уосталом, ово питање Краков покреће и у другим својим делима: мештани измучени комитским терором приказани су у *Нашим последњим победама* и у *Пламену четирицијива*.

га у том светлу сагледа. Из тог разлога честа су поређења са класичним уметничким делима или са највећим делима ренесансе. Међутим, авангардно усмерење Кракова подразумева отклон од традиције и трагање за примитивним, егзотичним срединама које не поседују извештаченост савременог градског живота. Док су у новелама присутни изражени антикласицизам и негирање античке традиције и естетичких начела, у путопису се ова начела појављују у једном сасвим другачијем светлу. Специфична тема захтева истовремено постојање неавангардног неокласицизма и авангардног егзотизма.

У својим путописима Краков примењује вертикални смер испитивања; он покушава да представи неки топоним пратећи његове цивилизацијске наслаге дуж временске осе. Потом, он тражи трагове минувих епоха у тадашњем изгледу места и затим спаја контрасне слике минулог уз слике садашњег. Осим временске поларизованости, ова врста подвајања готово обавезно подразумева и вредносне квалификативе; колико год приповедач описивао прогрес који је стигао у ове крајеве и велелепне грађевине које се подижу, из описа (прљавих) улица, препуних пијаца, начина живота људи израња слика примитивног оријенталног света „који по читав дан седи крај ћепенка, држи бројанице и у сваком странцу гледа варалицу”.⁹ Ево како путописац описује Охрид:

„Живи се по предањима и не говори о прогресу. Долазак сваког странца је догађај. Столари остављају ренде, кројачи игле, а пекари спуштају лопату да га виде кад прође кроз чаршију.”¹⁰

Садашњица по правилу носи негативне одреднице. Тиме се представљање предела Јужне Србије указује као маска или прозиран вео иза којег се назире суштински слој текста — путовање у златно доба прошлости.

Јужна Србија је фасцинантан регион у којем су видљиви трагови и слојеви ранијих култура и цивилизација, у којем живе припадници различитих нација и вера. Напосредно постојање разноликих цивилизацијских слојева и њихово додиривање и прожимање опчињавају Кракова:

„Никад на мањем простору нисмо прошли кроз више векова. Воденице из Душанових повеља, стари македонски градови, средњовековни турски мостови, хеленски кипови, Стефана Дечанског тврђава, грчке амфоре и сељаци у сукњама за стадом бивола.”

„И тај римски водовод, средњовековни манастири и камени замак турскога паше обележавају три далеке епохе и три разне цивилизације, које се срећу и мешају свугде по Јужној Србији.”¹¹

Са великом заинтересованошћу Краков испитује јединствени историјско-културни амалгам, трудећи се да у њему запази и издвоји лепоту сваког историјског наноса. У овим наводима укратко су побројани слоје-

⁹ С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 49.

¹⁰ С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 50.

¹¹ С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 97 и стр. 17.

ви култура о којима Краков пише. Изузев трагова споменика српске државе, чијем описивању је посвећена сразмерно највећа пажња, путописац се диви споменицима свих осталих епоха на које наилази: римским ископинама, грнчарији, турским мостовима и кулама, а посебно је заинтересован за њихово мешање и преклапање, као онда када описује хришћански храм настао од делова античког храма, у којем антички жртвеници имају исту, а опет другачију намену, да сада служе другом богу. Као путописац, Краков се издваја по великој осетљивости, таленту и знању за уочавање и дочаравање уметничке вредности и лепоте споменика на које наилази. На овом месту видна је „дворогост” у приповедним позицијама; као заљубљеник у средњевековну уметност Краков се труди да дочара лепоту и вредност уметничких локалитета, а као авангардиста подједнаку пажњу поклања представљању дела „нижих” слојева уметности, уметности самоука и народној уметности. Тако са истим надахнућем описује лепоту фресака, уметничку вредност иконостаса самоуких дрворезаца у Св. Јовану Бигорском и лепоту народних ношњи и везова. У овом погледу, његови путописи показују велику сличност са путописима из Македоније Растка Петровића. Колика је сличност њихових импресија можемо се уверити ако упоредимо исказе из Расткових путописа:

„Св. Заум је уопште краљ свих наших чудних и фантастичних манастирских рушевина којима нам је посута сва земља; храмова свих боја, свих векова, са записима који су као пламени жигови урезани од свих владара. Једни су на друмовима, други по врховима планинским, трећи у дубоким шумама, увек свежи и умивени, са остатцима плавих и зелених фрески. Не можемо замислити своју земљу без њих, као Грчка што се не да замислити без оних дорских стубова што леже обаљени по трави.”

„Сваки становник тамо чак носи у себи више легенди и митова но читава племена на другом ком крају света.”¹²

Као један од својих најважнијих задатака, Краков поставља уочавање трагова византијског доба, односно споменика старе српске државе. Нежност, истанчаност и лепота описа споменика средњег века, владара, њихових судбина и задужбинарства спада међу најлепше странице наше књижевности о овој теми. Многобројност ових споменика, њихов уметнички и историјски значај су толики да Краков проглашава кањон Треске нашом Светом Гором, а Охрид „средњовековним југословенским Римом”. На местима где су ове трагове прекриле потоње епохе или опљачкали разбојници и војске, Краков се труди да нагласи и издвоји спомене српских великаша: у Вукашиновој задужбини, цркви Светог Димитрија, видљив је део свећњака који је Вукашин даривао цркви, а који су Бугари однели. У натпису се, међутим, ипак успело очувати Вукашиново име и „читава средњовековно господство”. Исти је случај са фрескама у којима су преко српскословенских видљиво натписивани

¹² Растко Петровић, „Македонија” у: *Избор II*, 1924—1935, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, Српска књижевност у сто књига, 1962, стр. 24. и 25.

грчки натписи. На једном делу уништене фреске видна реч „српск...” као „откровење” „говори више него сви они грчки натписи”.

Посебно место у представљању ове епохе заузима наша средњевековна уметност. У овом домену Краков се потврђује као велики заљубљеник и зналац средњевековне уметности који са сигурношћу барата опсежним регистром појмова, позива се на широку критичку литературу о овом подручју (Габријел Мије, Шарл Дил, Влада Петковић), зналачки описује ова дела и не устручава се да износи претпоставке о пореклу и старости одређених споменика.¹³ Кракова посебно интересује средњевековно сликарство; његови надахнути, исцрпни описи фресака имају улогу да прикажу сву драгоценост и лепоту нашег средњевековног сликарства и врате га у контекст светске уметничке баштине, чији је важан део.¹⁴ Представе, мотиви, ликови и боје на фрескама најчешће се самеравају са античким сликарством и мозаицима, италијанском ренесансом и византијском уметношћу, а Краков посебно радо испитује преклапање ових утицаја.¹⁵

Чини се да је Краков највише опчињен епохом краља Милутина јер су његовим задужбинама, Нагоричану код Куманова и Грачаници на Косову, посвећени можда најнадахнутији описи. Кроз лепоту фресака Милутинових задужбина Краков представља сјај његове краљевине, про-духовљеност и узвишену културу којом се овај владар одликовао, њој приписујући висок уметнички ниво фресака и архитектуре. У описе задужбина монтирају се историјски и легендарни подаци везани за краља и његову породицу. Када представља ктиторску композицију у Грачаници путописац говори двослојно: о ликовној лепоти портрета Симониде и Милутина и о њиховим животним причама, помињући и историјску претпоставку о љубавној вези Милутина и Симонидине мајке, византијске царице Ирине.

Зналачки поглед путописца на фрескосликарство уме да издвоји посебно успеле, неуобичајене или ретке представе као што су, на пример, календар светаца у припрати Милутинове цркве у Нагоричану или представљање распетог Христа без стигмата, руку везаних конопцима у Св. Андрији, у клисури Треске. Он тумачи и историјски разјашњава необичну икону у иконостасу цркве Св. Наума на којој су заједно представљене историјски удаљене личности, Св. Марина која убија ђавола и краљ Јован Владимир. Радо се задржава у тумачењу стила и атмосфере коју фреске носе. Премда описује и оне ликове и представе које носе средњевековну строгост и трагичност, њихова карактеристична аскетски из-

¹³ Тон зналаца видљив је када се говори о свим епохама. Описујући брдо препуно античке керамике и новчића, Краков износи хипотезу о античком граду Керамија, постојбини керамике.

¹⁴ Краков је био велики љубитељ и колекционар уметничких старина, који је у свом стану у Београду имао веома вредну нумизматичку збирку, као и збирку икона и танагри, због којих је и Карађорђевић долазио у кућу Кракова да им се диви. Од ове збирке морао је да се одвоји у изгнанству због немаштине. О томе видети у уводу у мемоаре Кракова који је написала Милица Краков Арсенијевић.

¹⁵ „У овим се фрескама уз љупкост сијенског сликара здружила лепота детаља византијских минијатуриста.”, С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 108.

дужена, суморна лица, Краков се најрадије задржава код оних фресака које садрже ведрину, животност и лепоту паганске и ренесансне уметности. Као вешт тумач уметности, Краков уме да разазна трагове утицаја различитих уметности, као када у фрескама које назначава као претече ренесансе уочава византијску минуциозност и префињеност у изради ликова анђела и светаца. Један и по век раније, својим благим и топлим пастелним бојама карактеристичним за ренесансу, ђотовски решеном архитектуром и перспективом, фреске наших средњовековних зографа претичу италијанске мајсторе Ђота и Мазача и Краков то занесено истиче, позивајући се и на мишљења чувених историчара уметности како би свој суд учинио веродостојнијим. Поређења са делима класичне уметности су многобројна: у Вукашиновој цркви „пагански леп” Христ има „округло, младо, весело лице”, у Нагоричану Св. Ђорђе је „антички леп са златним увијеним косама, на белцу,” „док једна принцеза у зеленој одежди, са дугим златом извезеним рукавима, какве ћемо један век доцније видети на Масачијевим фрескама у Фиренци, стоји пред капијом руменог града”, чобанин са свиралом голих руку и рамена подсећа на пастира из Аркадије, а облаци стилизовани „као Венерине шкољке, по плавом небу, као мору” асоцирају, по начину на који их је путописац описао, на Ботичелијево „Рађање Венере”. И у овој тачки запажамо сличност у размишљању два путописца исте епохе, Растка Петровића и Кракова. Анализирајући фреске охридског Св. Климента, у једном слободнијем и много ширем тумачењу, Растко Петровић прави поређења са ренесансним мајсторима, говорећи о „пантеистичком и музикалном сензибилитету” зографа налик на Леонардов, као и о бојама исте фреске карактеристичним за Мазача.¹⁶

Величајући лепоту средњовековних задужбина, Краков показује истоветну усхићеност над делима наивне уметности. Приказујући се у овом случају као авангардиста који се диви наивној култури, налик на Пикасово дивљење урођеничкој скулптури, Краков претпоставља примитивну, самоучку уметност академској, издвајајући сељаке дрворесце из Дебра и њихов величанствени дрвени иконостас у манастиру Св. Јован Бигорски изнад Мештровићевих скулптура. Префињеност, хармоничност и искрена религиозност која избија из овог иконостаса по авангардном критеријуму изнад је занатски савршеног академског дела.¹⁷

Краковљева усхићеност претвара се, међутим, у очајање и горчину када описује стање у којем се налазе сви ови драгоценци споменици. Оно што је преживело многобројне ратове, освајања, пљачку и зуб времена, пропада и даље у незамисливо лошим условима услед немара и примитивизма народа који не уме да чува своје благо и своју историју. Оно чиме би се други народи поносили, „наш Луксор и Тутанкамонова гробница”, најстарији споменици више култура леже расути и бачени, труну

¹⁶ Растко Петровић, *исто*, стр. 15—16.

¹⁷ О овоме видети у: Слађана Јаћимовић, „Ходочашће кроз велики заборав (Станислав Краков, *Кроз Лужну Србију*)”, *Књижевности Старе и Лужне Србије до Другог светског рата* 3, Институт за књижевност и уметност, Балканолошки институт, САНУ, Београд 2001, стр. 219—220.

у блату, ђубрету и измету, пропадају од влаге и црвоточине или служе мештанима, који немају представу о њиховој драгоцености и старини, за изградњу бунара, појила, ограда кућа, за сушење паприка. Једини који су свесни огромне вредности нашег националног блага јесу — странци, који их брижљиво пакују и односе. Ужаснут због овакве ситуације, путописац је у овим деловима текста изразито ироничан, поредећи српске војнике који су се у рату „интересовали за камен у толико колико заклања од метака, а интересовали се за девојке које нису од мрамора” и власти које потпуно занемарују брдо посуто керамиком и нумизматиком и „златну” долину у којој се не може орати а да се не закачи антички предмет или скулптура и немачке официре са друге стране, који античке мермерне скулптуре експедирају за Немачку, руске конзуле који их купују у бесцење на пијацама од сујеверних сељака, или „пажљиве” Енглезе, који битолској гимназији шаљу слику торзоа који су однели, са захвалницом. „И пуне су нам шуме, поља и клисуре расипнички разбацаних драгоцености, што пропадају од влаге, сунца и људске глупости док би их свугде у музејима под стаклом брижљиво чували”, горко констатује Краков.¹⁸ Као да су се сви уротили против опстајања наше културе, која одолева времену и нехату једино случајношћу (сандуци са драгоценостима сакривени у тамним деловима цркве), неприступачношћу (манастири до којих освајачи нису успели да се пробију) или — самом божјом милошћу, јер како другачије објаснити очувана „болно дивна дугуљаста лица мадона и анђела” на голим зидовима рушевине наливене блатом до колена које шест векова одолевају киши, снеговима и сунцу. У својим текстовима путописац се труди да макар забележи траг о њиховом постојању, често своје текстове претварајући у исцрпне пописе, каталоге уништених и опљачканих драгоцености. Осим грчких калуђера који су варварски украли део лобање Св. Климента, ове крајеве су највише опустошили Бугари, који не само што су црвеном бојом премазивали фреске и односили све на шта су наишли, него су често присвајали опљачкано као најлепше експонате своје културе: Краков револтирано описује своју посету музеју у Софији, који чува читаве зидове фресака, икона и иконостаса из „најстаријих бугарских цркава у Охриду”.

Оно што, међутим, боли много више, јесте немерљиво већа бахатост и незаинтересованост својствена српском менталитету. Путописац је посебно огорчен на државну власт, која се влада „дивљачки и незнабожачки”. Ироничан тон видљив је још у уводном тексту, у којем се констатује: „задужбине су оштећене само од варвара, али сачуване од друге пропасти коју ствара претерана тежња и ревност обнављања.” Пропадање националног блага држава не само што толерише и прећутно одобрава, ни не трудећи се да нађе средства за реконструкцију, него и скрнави сопствене споменике: мермерна плоча захвалности француском народу утиснута је посред непроцењиве фреске, анђелу у груди, декретима су одузета црквена имања, чији су ктитори проклетством претили свакоме ко их присвоји, остављајући манастире без могућности да

¹⁸ Краков, *истио*, стр. 22.

помогну сами себи. Истовремено, друге вере и народи другачије се одnose према сопственој баштини, горко подвлачи путописац; за разлику од расула и рефренски интонираног изговора „нема кредита”, на тој истој земљи цамије су увек нове, свеже окречене и одржаване. На жалост, ни понашање свештенства није нимало боље. Изузев неколико светлих примера, калуђери и свештеници се веома негативно представљају кроз скициране анегдоте, као неуки, примитивни, „нишчи духом”, несвесни старине споменика крај којих живе („Бог знаје... — А он не зна ништа”), који својим незнањем уништавају преостало, као када раскопају зид са фрескама не би ли начинили места за ормар. У овим деловима текста смењују се иронија, горчина и осећање гнева са меланхолијом и тугом која извире из немоћи да се учини нешто што ће променити пугубну страну српског менталитета.

*

У тексту је присутан својеврстан парадокс: са подједнаком снагом и жестином којом исказује своју огорченост и разочарење због пропадања непроцењивог националног блага, због примитивизма и заосталости који владају у тим крајевима, приповедач у исто време исказује своју усхићеност *девичанством* ових крајева: „Још сасвим девичанска земља са животом као пре пола века без сингерових машина, белила и грамофона.”¹⁹ У дивљим неприступачним пределима необичне лепоте путописац проналази нетакнутост и егзотику за којом трагају авангардисти. Путописац их доживљава као неку врсту личног открића, а путовање крајевима Јужне Србије упоређује са освајањем Дивљег запада. Клисуре дуж албанске границе и по опасностима које вребају буде асоцијације на Дивљи запад, јер се по њима крију арнаутске комите и качаци. Примитивизам за једног авангардисту може да буде очаравајући: „Има нечег тужног у томе прогресу који руши прве примитивне облике”, каже Краков.²⁰ Оно што Кракова фасцинира у овим крајевима јесте менталитет православних мештана, њихова простодушна религиозност и поштење у којем је по њему садржана основа националног бића. Вековима угрожени од различитих освајача, сељаци овог краја су се окупљали уз веру и цркву те је њихова побожност временом постала основ верског и националног одржања.

Овакав приступ видан је у поглављима у којима Краков описује сеоске славе, као у „Сабору код Свих Светих у Лешанима”, „Слави Св. Наума” и др. Путописац је фасциниран искреном, дубоком религиозношћу македонских сељака која је давно нестала у варошкој површини. У Лешанима, месташцу 20 километара удаљеном од Охрида, Краков описује освећење нове цркве „Свих Светих” (коју освештава владика Николај Велимировић) као велико народно весеље. Архаичне слике окићених жена, обучених у старинске народне ношње које страсно играју замршена кола, делују егзотично гледане оком велеградског човека, али у исто

¹⁹ С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 38.

²⁰ С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 100.

време у себи носе оно што је цивилизовани свет изгубио — природност и чисту религиозност као потку националног бића. Целу охридску долину препуну најстаријих манастира и простодушнoг народа Краков истиче као центар српске духовности — *једну велику духовну централу*. Веома упечатљиво је описан култ Светог Наума у охридској долини, који прелази границе националног и верског јер га поштују и славе сви народи који живе заједно. Наводећи многобројна предања у која верују мештани, приповедач не пропушта да направи поређење по супротности у менталитету грађана и сељака ових крајева. Извештаченом и површном грађанском духу претпостављен је чисти, неискаварени дух сељака:

„Неразумљиве су то чињенице за нас, све нам изгледа сујеверје, зато што смо у духовном погледу испод нивоа македонског сељака.

Кроткост и добронамерност њихова остаће као најчвршћи темељ и најсигурнији пут у будућност.”²¹

У овом поглављу путописац у неколико потеза скицира веома занимљив лик, лик попа Арсенија — „охридског Робинзона”. Његов начин живота као да је позајмљен из неког авангардистичког манифеста. Поп Арсеније је хуманистички креативан лик — ретор, педагог и песник који је дошао из културно напреднијих крајева, из Војводине, а живи сам без икаквих контаката са цивилизацијом. Путописац гради једну симболичну минијатуру описујући прозор попа Арсенија који у кишним данима светли у даљини као кула светиља.

Поглавље „Са рибарима на жалу” најпотпуније је отелотворење авангардног неопримитивизма.²² Живот рибара у складу са природом, без оптерећења грађанским вредностима, представља неку врсту топоса авангарде. Краков поткрепљује ову слику речима Владике Николаја Велимировића, у то време охридског епископа: „За рибаре нема зида између неба и земље.” У овом погледу постоји природна веза са прозом Краковљевог савременика авангардисте, Растка Петровића. Слике из рибарског живота чине значајан део његових македонских путописа; животни оптимизам рибара, њихова препланула тела, узвици и сунчано треперење („Нећу заборавити никада тај далеки, дивљи и обасјани мир”) као да најављују почетке пишчеве инспирације развијене у делу *Људи доворе*.

Краков је фасциниран лепотом обале — њега опчињава саобразност конкретног призора са доживљајем егзотичног предела из књиге коју је читао као петнаестогодишњак („Сећам се да сам дуго остао под утиском свежине, лепоте и примитивности рибарских обала на Малинезијским

²¹ С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 61.

²² С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, тринаесто поглавље „Са рибарима на жалу”, стр. 55—57. О неопримитивизму видети поглавље „Повратак изворима” Андриана Марина у: *Поешика авангарде*, Алфа, Народна књига, Београд 1998, стр. 158—169. и у: Бојан Ловић, „Особености слике Старе и Јужне Србије у путописима Растка Петровића” у: *Књижевности Старе и Јужне Србије до другој светској рати*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Балканолошки институт САНУ, Београд 2001, стр. 183—192.

острвима”).²³ Аутор овај приказ пореди са тахиџанским, што је занимљива подударност јер овако описани приказ неодољиво подсећа на Гогенова платна. Познато је да је Гоген побегао од европске цивилизације на Тахити у потрази за егзотичном културом дивљака, да би, како то сам каже, „нашао то старо огњиште и оживео ватру усред читавог тог пепела. Згађен читавом том европском тривијалношћу (...) постајао сам свакога дана све већи дивљак...”²⁴ Охридско језеро постаје отелотворење слике из дечакове маште, инкарнација визије простора који је светао, чист, неукаљан цивилизацијом, у којем је људски живот у хармонији са природом. Цело поглавље отелотворује неку врсту авангардистичког хронотопа среће. Језеро се по свом колориту и атмосфери упоређује са морском обалом:

„Мале куће под тешким плодовима ређају се поред жала што мирише на воду и на алге. Охридско језеро тако велико, са чистим провидним плажама, често врло бурно са бојама ултрамарин и зеленом, а не оним бљештавим бледим бојама језерским ужасно личи на море...”²⁵

Рибари мештани допуњују ову слику у потпуности: то су честити, искрено побожни, једноставни људи који живе у складу са природом. Њихове девојке и жене су разголићене и насмејане, пуне оне исконске животне радости тако стране градском човеку. Док они лове рибу, оне на плажи доје већ велику децу и радују се киши. Изабирањем карактеристичних детаља, путописац у неколико потеза ствара слику која у свим суштинским моментима негира савремено схватање живота. Овакво нестварно лепо место тешко се оставља:

„Пожелио сам да лежим на песку без књиге и писама, и да мислим, заједно са свим овим људима, само на рибе и да ли ће бити кише, и да гледам на сунчаноме дану, кад је површина глатка као стакло, преко ограде чамца у тај чудесни акваријум пун живота.”²⁶

Усредсређеност ових људи на сваки животни тренутак, њихово једноставно живљење у складу са природом, њихова природна религиозност у складу са Спинозиним *deus sine natura* представља живот охридских рибара као оазу божанске промисли у свету техничког напретка.

Истицање блискости са „природним људима” који се нису мењали с проласком времена некада, међутим, изостаје. У неким случајевима путописац догађаје описује са дистанцом цивилизованог човека који присуствује варварским обичајима. Тако је већ у наслову поглавља „Чудна свадба код хоциних синова у Радовишту” приметан отклон. У овом поглављу приповедач присуствује мучном обреду сунећења хоциних синова који се прославља као највећа свечаност. Јавни ритуал сунећења описан је као стравични варварски обред праћен вриском уплашених де-

²³ *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 55.

²⁴ А. Марино, *Поетика авангарде*, Алфа, Народна књига, Београд 1998, стр. 162.

²⁵ *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 55.

²⁶ *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 56.

чака и *сйравичном лармом оријенталних џезбендисџа* који прослављају „прву свадбу” хоциних синова. Радовиште је представљено као место у којем време као да је стало; оно је редак егзотични споменик варварских свечаности које су давно нестале а које на овом месту чувају остатке „и олимпијских игара и средњовековних турнира.”²⁷

*

Пошто путовање за Кракова није искључиво спољашње, просторно, него и унутрашње, временско, описани предели субјективно су посредовани и пружају могућност да се од виђене слике склизне у унутрашњи слој текста. Као неко ко се бави филмском сликом, а Краков је на својим путовањима снимао несуђени документарни филм о Јужној Србији који је уништен у бомбардовању београдске Кинотеке, аутор је свестан важности визуелне информације. Кракову је јасно да описом пејзажа преноси атмосферу одређеног краја и тексту придодаје одређени емоционални или симболички набој, као што то и сам експлицитно наводи: „Увек пејзажи носе трагику, ведрину или коб догађаја или људи око себе.”²⁸ Зато веома често путопис почиње субјективно посредованим описом пејзажа, у који је уграђен поглед и емоционални доживљај путника који стиже у то место.²⁹

Књижевни простор у путописима је прецизно моделован, што је запазио и Растко Петровић који истиче Краковљеву осетљивост за визуелно, његову способност хитрог посматрача који зналачки даје слике у изненадним осветљењима и засенчењима.³⁰ Краков гради слику мноштвом просторних одредница-информација. Најучљивије је моделовање простора по хоризонталној осовини (близу/далеко) и вертикалној оси (испод/изнад). Путописац са оком филмског радника изграђује слику пејзажа у плановима, постепено сужавајући или увећавајући „кадар” предела.³¹

Оком путника који прелази раздаљине Краков ужива у наглим променама крајолика, које стално пореди са егзотичним пределима (Дивљи

²⁷ *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд, 1926, стр. 113.

²⁸ *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд, 1926, стр. 87.

²⁹ На овај начин Краковљеви путописи се наслањају и на путописе модерне, поготову Дучићево симболичко кодирање пејзажа у *Градовима и химерама* и такође се обједињују са путописима савременика. Говорећи о истим пределима, Растко наводи сродан исказ: „Извесни пејзажи нису само лепи својом обојеношћу, разноликошћу и величанством, већ и јачином којом нам се заувек уплету у живот.” (Растко Петровић, „Македонија” у: *Избор II*, 1924—1935, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, Српска књижевност у сто књига, 1962, стр. 27.)

³⁰ Растко Петровић, „*Кроз Јужну Србију*”, *йоводом књиџе С. Кракова*, Време, 11. августа 1926, стр. 6.

³¹ „Најзад *иза* Ростуше, планинског села са телефоном и једином окреченом зградом за поглавара и среског лекара, *иза* старих шума указују се бели сунчани зидови манастира Св. Јована Бигорског.

На зеленом платоу округли кинески павиљон, у који годинама нико не силази, погрбљени калуђер, браде пожутеле од дувана, жуљевитих дланова пијуком пресеца пут између две мале испоснице у камену. *Изнад њих*, високо *над љуштем* манастир у хаосу зграда”, Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 69.

Запад, норвешки фјордови, тропски предели, Нил и сл.).³² Као авангардиста, Краков се труди да благо онеобичи перспективу у приказивању пејзажа; на сличан начин као у авионским репортажама, учестало је приказивање пејзажа у кретању. Чак и путовање возом кроз клисуре Јужне Србије може да пружи веома занимљиве ефекте у перспективи: „Као да се пада све ниже, ниже, видик је све шири, брда нестају и настају опет широка усијана равница, жита и љубичасте ливаде.”³³

Краков зналачки и успешно користи боје и служи се њиховом симболиком у приповедању. Његову способност да надахнуто представи средњевековно сликарство великим делом потиче из тропичних описа боја на фрескама. У описима пејзажа комплементарним распоређивањем и употребом опозиција топло—хладно Краков постиже просторну перспективу:

„А горе под стеном, са кубетом обасјаним сунцем као румени цвет избија из зеленила ораха Св. Андрија.”

„Пели смо се ка манастиру у топло летње јутро, када је небо жуто и без облака, и када земља мирише још на росу. Пролокан пут је водио кроз влажну сенку јаруга и жбуња са ситним црвеним зрнима, која су као капље крви пале на грање. (...) По пољу су жене, расуте као црвени цветови, погнуте и уплашене окопавале жутим прахом попрскане вреже бостана.”

Како ови путописи не представљају само просторно, него и путовање кроз два временска слоја — историјско време и личну прошлост, просторни „планови” уједињени су са временским, тако да је за текстове карактеристична употреба опозиције некад/сад. У одвајању временских планова важну улогу игра употреба симболике боја. Јасно раздвајање временских планова, апокалиптичне ратне стварности и мирних летњих дана у путопишчевој садашњини постигнуто је употребом боја. Кад год се присећа ратних призора и епизода, у његовим сећањима доминирају експресионистички снажне боје у великим контрастима. Призори су најчешће ноћни, пуни таме, боје смрти и црвене боје, симбола крви и убијања. За разлику од њих, мирна послератна свакодневица осликана је нежнијим, благим и светлим тоновима плаве и беле боје, као и благим тоновима зелене боје, као боје живота и вегетације.

„Све је црно, голо, тамно, са скривеним хоризонтом и увек затвореним, замраченим небом.

Ноћи су биле апокалиптичне. (...) На небу није било месеца, а на црним сенкама брегова, над презрелим житима које нико није стизао да пожање, свитци се мешали са звездама. И звезде су биле зелене као незреле јабуке. Далеко у ноћи за брдима непрекидно је тутњило, а на небу је горео љубичасти ватромет. (...)

³² „Пејзажи су скоро тропски са мирним, сјајним провидним водама, биволима, који леже непокретно у реци као хипопотамуси. (...) За селом Глумовом клисура се нагло сужава и после скоро тропских пејзажа други сасвим алпски долазе пред нас. Све је оштро, ведро и високо...”, С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 32.

³³ С. Краков, *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 103.

И изглед Куманова је данас промењен и весео. (...) Стижем у рано плаво летње јутро пред град, када се лака магла диже са жеглиговских поља. (...) Читав један појас светлих, белих кућица са филареима, ладолежом и осушеним ивањским венцима...”³⁴

*

Последња трећина књиге садржи унутрашње путовање Кракова у блиску прошлост, време балканских ратова и Првог светског рата. Битол, Кајмакчалан, солунски фронт, врхови Бабуне, историјски значајна места за чије је ослобађање годинама ратовао, простори су снажно утиснути у његово памћење. Посећујући их први пут у атмосфери крхког мирнодопског стања, Краков се суочава са сопственом и колективном прошлошћу. Боравак на простору где је био фронт пружа му прилику да премери резултате и последице рата, увиди епилог времена које је било уједно његова лична и прекретница за цео народ. Оваква приповедна ситуација битно помера став и тон приповедног гласа. Путописац се у овим текстовима уклања пред приповедачем, а литерарни моменат потискује путописни. Зато су, у књижевном смислу, ово најуспелији текстови књиге.

Поглед приповедача је двострук: боравак на местима где су се одиграли најупечатљивији догађаји у његовом животу покреће сећања на ратно време и зато их приповедач све време доживљава напоредно. Приповедање је изграђено у сталној опозицији некад/сад. Сваки топоним призива сећање на догађаје из рата; призори из садашњице и из прошлости упоредно живе и мешају се, при чему се ратна сећања, као упечатљивија, експресивнија, намећу и надвладавају у тексту. Упоредо са тим, значајно се мења и стил приповедања — временско раслојавање води у стилско. У „садашњици” путописац задржава глас опомињућег који ламентира над уништеним и пропалим, у „прошлости” приповедач црнохуморно депатетизује сурове ратне призоре. Поетизовани описи средњовековних грађевина у једном временском плану уступају место снажном експресионистичком стилу у другом временском плану, карактеристичном за романескну прозу Кракова, а посебно за роман *Крила*.

Овај део књиге путописа зато садржи типично авангардно приповедање, обојено иронијом, цинизмом, еротизмом и симболичким експресивним сликама. Апокалиптичне слике црних каравана пуних тифуса, загнојених рана, улице пуне јаука колеричних болесника по којима пролазе кола за која нико не зна возе ли цакове брашна или лешеве, лешеве који висе на жицама као страшила за птице, земља преплављена крвљу и топлим утробама по којима се гацало без гађења, својом упечатљивошћу изграђују целовиту слику ратног доба која израња, тамна и крвава, изнад пустих поља и улица по којима путописац ходи. У овом делу путописа се, као што смо већ поменули, први пут експлицитно именује хумор испод вешала. Ходећи по некадашњем фронту, путописац наилази на разноврсне и необичне споменике ратног времена. Изузев споменика поштарима који су разнети гранатом, чији се смех претворио

³⁴ *Кроз Јужну Србију*, стр. 103.

у „подеране крпе и онакажена тела”, два несвакидашња ратна обележја сведоче о ратном духу и атмосфери. Реч је о гротескном костуру у чизмама и дрвеној чесми са еротским симболом. Није случајно што се ови „споменици” помињу један за другим. Наишавши на карактеристичан призор из ратног доба, приповедач одмах преузима и механизам хумора испод вешала којим се у таквим тренуцима служио, те гротескни леш упоређује са рекламом за обућу.³⁵ Депатетизовање трагичне слике подсмева се смрти, као и мртац. Први наредни сегмент везан је за еротски топос и приповедање о еротици у рату. Он нам открива основну улогу еротског топоса у прози овог писца. Еротизам, који слави живот, подврста је хумора испод вешала који својим цинизмом брани живот. Улога им је иста — победити смрт. Приповедач се присећа начина на који су војници задовољавали своје потребе за еротиком, разврставајући га на неприродни блуд и потрагу за различитим, а у основи истим, типовима блудних жена: болничаркама „жељним необичних авантура”, куртизанама из јавних кућа, али и простим сељанкама у козјим опанцима које су доживеле славу париских куртизана. Еротичност као основна вредност жене у рату, слика доминантна у роману *Крила*, овде се изнова помаља. Тако ова једнако важна два симбола ратног времена представљају две крајности исте жудње за животом и негације смрти.

Често је један топоним везан за *и*ако различити сећања; освајане па губљене коте крију слојеве ратних успомена. Ратне године се преплићу и мешају у приповедачевој свести — порази и победе, балкански ратови и крај Првог светског рата. Међу њима, аветињски пуста поља још увек пуна топова и ратне муниције васкрсавају безброј младих људи, безимених ратних хероја који су остали да леже по јаругама и вировима, а чак их ни војни извештаји нису спомињали јер је *и*о кварило лей ушисак. Бабунски *орлови* артиљерци, два вода младића претворених у крваву кашу на Црној реци, жив испечен капетан Динић, заборављене су жртве кајмакчаланске, солунске, нагоричанске, бабунске *некрополе* којима се историја и народ нису достојно одужили. У овим деловима текста рађа се потреба приповедача да своје ратне другове не остави изгубљене у прошлости, да им сачува спомен и име. Две године после путописа Краков објављује *Наше последње победе* у којима се присећа последњих дана ратовања.

И коначно, реч је о просторима у којима је, побегавши на фронт као питамац војне школе, Краков ратујући — одрастао. Шетња по пустим битолским улицама садржи тако и шаљиво-меланхолично сећање на себе пређашњег: слика дечака ратника који се труди да изгледа достојанствено, победнички, иако му превелика војничка одећа спада и вуче се по земљи, и у исто време се дечачки радује ушећереном воћу, успела је аутопортретна минијатура.³⁶

³⁵ *Кроз Јужну Србију*, стр. 92.

³⁶ „Узалуд сам тражио сада велику европску улицу пуну богатих базара и деликатесних радњи, кроз коју сам 1912. шетао гричкајући ушећерено воће — тако јевтино у Битољу — сав нажуљен од бомби и реденика, са шајкачом увек спалом преко очију, страхујући једино да се не саплетем о шињел дугачак до пета, те да не изгубим достојанство победника”, *Кроз Јужну Србију*, стр. 79.

У путописима *Кроз Јужну Србију* видљиво је жанровско и приповедно вишеобличје. Краков у Јужној Србији је истовремено и авангардни неопрIMITИВИСТА и неавангардни паганиста, вешт тумач уметности, културолог, путописац осетљив на природне, али пре свега уметничке лепоте задужбина; Проперције који опева херојство безимених војника, али и жали због пропадања културне баштине... Истовремено присуство авангардних и неавангардних елемената, њихово преклапање, прожимање сведочи о фузији наизглед противречних приповедних позиција. Налик на просторе Јужне Србије.

Zorana Opačić, M. A.

DESCENT INTO A LOST TIME — STANISLAV KRAKOV'S TRAVEL-BOOK
THROUGH SOUTH SERBIA

S u m m a r y

In the period between two world wars, Stanislav Krakov wrote travel-books from South Serbia in which he descended into a cultural, collective, historical and personal past. This region enchanted him because of the numerous mixings and intertwinings of civilizational layers, invaluable cultural monuments of all epochs, because of its “virginity” — natural beauty untouched by technological progress, as well as because of the decisive war events in which he himself participated. Manifold perspective from which the regions of South Serbia were viewed leads to the stylistic stratification. In the third part of his travel-book, the traveller visits the former world-war front; crossing of temporal perspectives causes the stratification in the type of narration. In “the present”, the traveller-writer grieves about the forgotten and destroyed cultural treasure and the nameless war heroes from World War I whom history did not remember, and in “the past” the narrator — using his black-humour approach — presents the cruel war scenes without pathos.

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У *ОЧЕВИМА И ОЦИМА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА: ИЗАЗОВ КУЛТУРНОГ РАЗЛИКОВАЊА

Дејвид А. Норис

САЖЕТАК: Средишњи предмет интересовања у овој студији представља специфичан начин на који Слободан Селенић у роману *Очеви и оци* адаптира извесне одломке из путописа Ребеке Вест *Црно јагње и сиви соко* у властите уметничке сврхе. Норис разматра њихову интертекстуалну функцију унутар шире теме сукоба између балканске и не-балканске цивилизације, теме карактеристичне за Селенићев књижевни опус. У *Очевима и оцима* појединачни искази Ребеке Вест приписани су различитим ликовима романа и у новом контексту, зависно од тога да ли их изговара Стеван Медаковић, његова жена Елизабета, или енглески дипломата Патрик Вокер, добијају и нова значења. Захваљујући том интертекстуалном додиру, Селенићева прича, која говори о једној породичној трагедији, преображава се тако да обухвати и знатно шири универзум културних неспоразума. Његови ликови не успевају да превазиђу границе светова из којих потичу. Они сви, свесно или несвесно, доприносе очувању и даљој циркулацији митова који раздвајају људе и народе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Слободан Селенић, *Очеви и оци*, *Црно јагње и сиви соко*, Балкан, мит, Запад, интертекстуалност, културни неспоразум

У овом напису намеравам да размотрим неколико интертекстуалних детаља из романа *Очеви и оци* Слободана Селенића. Колико је мени познато, тај аспект наративне структуре овог текста досад још није био предмет критичке пажње, иако ми се чини да представља важан чинилац који значајно утиче на семантички план овог дела. Једна од изразитих карактеристика тог романа је укључивање речи, фраза, чак и извесних дугих одломака на енглеском језику, са српским преводом у напоменама. Неки од тих дужих одломака узети су, уз карактеристичне измене, из путописа Ребеке Вест *Црно јагње и сиви соко*. Писац није скривао те своје позајмице. У једном разговору који сам имао са њим почетком 90-их година дошли смо и на ту тему и он је поменуо да је своју прераду тих одломака из књиге Ребеке Вест проверавао са Бернардом Џонсоном. (Покојни Бернард Џонсон био је преводац са српског на енгле-

ски језик и универзитетски професор у Лондону. Докторирао је на Универзитету у Нотингему на српској поезији осамнаестог века, посебно на делу Захарија Орфелина.) Тада ми се наметнуло питање: зашто је Селенић употребио текст Ребеке Вест, а нарочито зашто је променио њене реченице баш на начин на који је то учинио — какву је сврху имала та адаптација? Међутим, пре него што посветим пажњу том роману, осврнућу се на једну од главних тема његовог опуса која је изузетно релевантна за ово моје разматрање. То је тема судара цивилизација, а посебно како се то питање тиче балканских идентитета.

У Селенићевом делу слика Балкана је суштинско место сукоба различитих култура. Та слика заснива се на миту о балканском примитивизму или, што је још важније, на западном страху од Другог и претње повратку аватавистичком варварству коју тај Други представља. Овај мит, несумњиво, потиче са Запада, настао је током његових првих контаката са југоисточном Европом и развио се у једну од оних претпоставки о свету које су постале нека врста норме. Балканска опасност је креација једне симболичке географије, која је, упркос својој уопштености, примењена на стварни простор. Балкански синдром се у Селенићевом делу обично изражава на обрнут или унутрашњи начин, када борбу против примитивизма води неко ко припада том региону. Једна од последица чињенице да је Запад овај географски простор претворио у културни знак је и обавеза међу онима који ту живе да прихвате његове премисе. Запад је у овом дијалогу доминантни партнер и прихватање западног културног идентитета захтева, између осталог, прихватање Балкана као Другог. То је облик сведочења где властито 'ја' постаје објекат негативног сведочанства.

Укратко ћу размотрити Селенићев роман *Пријатељи* са овог становишта. У том роману се о судару цивилизација приповеда на више нивоа. Највећи део приповести чини рукопис чији је аутор Владан Хациславковић, представник београдске грађанске класе у периоду пред Други светски рат. Његов рукопис је историја његове породице и њеног доприноса развоју града и земље. Он посебну пажњу посвећује њиховој кући на Косанчићевом венцу, подигнутој у крају где је био шанац који је окруживао турску тврђаву, првобитно замишљеној у типичном отоманско-балканском стилу, а онда преуређеној у складу са принципима европске архитектуре. Кућу током времена преузимају различити чланови Владанове породице, никад у директној линији наследства, и у том процесу собе добијају намене и изглед у којима се огледа и источњачки и европски укус. Дом породице Хациславковић који мења свој облик постаје метафора за пространо здање измешаних српских културних идентитета. Владан је последњи изданак на породичном стаблу, нежењен, и несумњиво западно оријентисан по свом укусу и образовању, будући да је студирао историју у Кембриџу у Енглеској. Када Београд буде ослобођен, или када га преузму комунистичке власти на челу партизанског покрета, половина куће бива му званично одузета и дата једној шароликој скупини скорашњих дошљака у град из забачених руралних подручја Југославије. Они представљају културног Другог на којег Владан реагује са гађе-

њем и страхом рођеним из предрасуда везаних за митове о балканском идентитету. Међутим, у Селенићевој обради, овај пример самогађења открива се као део једног ширег и двосмисленијег односа. Владан позива у кућу албанског сељачића Истрефа Верија, који је са Косова побегао од крвне освете. Између њих се развија чудно пријатељство, у којем Владаново хомоеротско интересовање за младог пријатеља бива награђено извесном мером оданости. Владан почиње Истрефа да учи београдском урбаном животу, упућује га у мале ритуале послеподневног чаја, отвара свом чуду од детета приступ не-балканском свету. Ствари се на крају преокрећу утолико што Владану Истреф постаје неопходан а не обрнуто. Пред претњом да изгуби пријатеља, високо култивисани грађанин света упада у културну замку Другог. Владан почиње да носи делове албанске народне ношње и да ради са Истрефом на преводима албанске епске поезије на српски. Права природа егзотичног и јесте у овој исто-временој одбојности и привлачности, страху и фасцинацији. Основне супротности града и села, Запада и Истока, феминизираних дендија и крепког сељака, сударају се и мењају места. Владанов завршни насилни чин усмерен је против обичаја његових суседа. Преносећи своје сеоске вредности у центар Београда, они граде свињац у дворишту и тамо држе две животиње. Разљућен губитком свог света, губећи и сам свест о томе ко је, Владан узима сабљу и у нападу дивљачког беса коље свиње. Он изводи повратак атавистичком примитивизму и потом одлази у мрак. На крају, Истреф постаје успешан грађанин нове државе док Владан и његова кућа буквално сасвим ишчезавају. Тамо где је на Косанчићевом венцу стајала његова кућа остала је само празнина, као да никад није ни постојала.

Очеви и оци су у Селенићевом делу необични утолико што у културну мешавину уводе једног Србина и једну странкињу са пореклом изван балканског простора. Роман садржи животну причу Стевана и Елизабете Медаковић од времена када су се срели док је Стеван био студент на Универзитету у Бристолу средином двадесетих година прошлог века, током година њиховог брака у Београду пре Другог светског рата, до последица тог рата у њиховим животима. О збивањима углавном приповедају они сами, наизменично, преузимајући приповедање у разним поглављима. Стеван је први приповедач. Пробудивши се једног јутра, он нехотице почиње да се сећа догађаја од пре двадесет година, што га испуњава непријатним осећањима страха и мрачних слутњи. 1945. се догодило нешто што ће читалац открити тек касније: њихов син погинуо је на Сремском фронту. Стеванов дух одлутаће у даљу прошлост, до времена када су се он и Елизабета уселили у садашњи стан (1926). Зидни сат откуцава 9 сати. У том узнемиренем менталном и емоционалном стању Стеван обнавља сећања на период од 1925. до 1945. године. Његова приповест заузима прво, четврто, шесто и осмо поглавље. На крају књиге он чује како сат откуцава 9.15; време његове нарације износи петнаест минута и смештено је двадесет до четрдесет година после догађаја о којима сведочи. Елизабетина приповест налази се у трећем, петом и седмом поглављу и дата је у другачијој форми. Друго поглавље предста-

вља писмо које Рашела, жена њеног рођака Арчибалда, пише Стевану. Та београдска Јеврејка је Елизабетиног рођака упознала док је током Првог светског рата била болничарка на Солунском фронту. Она Стевану пише да би му објаснила како то изгледа када човек живи негде где се не осећа сасвим код куће, попут Јевреја у Београду или Срба у Енглеској. И Елизабета ће остатак живота провести као странац у Београду. Њена верзија догађаја представљена је кроз писма која она пише Рашели, стављајући на папир своје утиске о животу и друштву у свом новом дому. Пошто Рашела умре, Елизабета ће наставити да јој пише у петом поглављу, јер јој је потребна блиска пријатељица којој може да повери своје растуће незадовољство Стеваном, а нарочито његовим односом са њиховим сином, за који мисли да није онако присан какав би требало да буде. Њена приповест је много ближа времену самих догађаја, па није дата са временском дистанцом каква карактерише Стеванову нарацију.

Наративна композиција романа оцртава два различита и раздвојена света. Елизабетиној приповести недостаје болно сазнање онога што ће се догодити њиховим сину, као и шири контекст њиховог брака уоквиреног бурним историјским збивањима. Та разлика чини да се две верзије догађаја не могу међусобно упоредити: оне су више налик на две одвојене приче него на две паралелне верзије. Те две приче се међусобно не допуњују. Пукотине остављене у једној од њих остају непопуњене у другој, која ће бити заокупљена сасвим другачијим проблемима. На тај начин, приповест коју пратимо се постепено претвара у тужну причу о пару који се психолошки и емоционално све више међусобно отуђује. Међутим, то није обична прича о несрећном браку. Стеванов и Елизабетин однос омета и свест о једном већем сукобу, који је безличан и одвија се на културном плану. Стеван и Елизабета егзистирају у једном од тематских кругова дела. На другом тематском нивоу налази се судар цивилизација који они изводе и који је пројектован у текст. У том погледу важну улогу играју и језик и перспектива самог књижевног лика.

Стеван користи енглески језик када му је потребно да опише догађаје из Енглеске који су изван оквира искуства повезаног са његовим матерњим српским. Опсег те егзотике протеже се од најтривијалнијег до онога што њега лично најдубље погађа: са једне стране, то су врсте јела и пића за које нема на располагању еквивалента у српском језику; са друге стране, он прибегава енглеском када, на пример, дочарава откриће које га је узнемирило и увредило — да неке од његових енглеских колега са универзитета отворено исказују хомосексуалне преференције. Елизабета од почетка своје преписке са Рашелом одлучује да пише на српском, али се изражава на начин који открива њен матерњи енглески. Како време тече, она показује све већу способност да користи српски. Ипак, у њеном изражавању појављују се и даље англицирани језички облици. Из тих разлога у тексту има много места где аутор у фуснотама даје превод са енглеског. Последица тога биће истицање присуства и функције језика као медијума који говорнике смешта на важне раскрснице где културне и психолошке варијације воде њиховој међусобној дивергенцији и/или конвергенцији.

Када је у питању перспектива лика, може се рећи да Елизабета своју околину доживљава, размишља о њој и реагује на њу у историјски удаљеном Београду, док Стеван покушава да антиципира шта ће она доживети као туђе, узнемирујуће, ако не и крајње одбојно. Они обоје у себе упијају и процењују своја искуства и почињу да представљају несвесне карикатуре културних стереотипа: Елизабета посматра свој нови дом привидно објективно, чак хладно и дистанцирано; Стеван је разапет између балканске традиције и модерног Београда. Ликови су и у том погледу вођени ка моментима конвергенције и дивергенције: чешће ће то — мора се признати — бити дивергенција. У таквом разликовању Елизабета обично делује интелигентније и сензитивније, као беспрекорни посматрач. Ипак, као и увек у Селенићевом фиктивном свету, изазови сукоба цивилизација добијају и већу дубину. У овом случају та већа дубина се постиже захваљујући присуству једног другог текста, који лебди у позадини *Очева и оцаца*. У питању је књига Ребеке Вест која описује њено путовање кроз Југославију тридесетих година прошлог века, *Црно јагње и сиви соко*.

Ребека Вест је први пут путовала у Југославију 1936. и вратила се још једном са мужем 1937. године. Приликом прве посете била је очарана земљом и инсистирала је на што скоријем поновном доласку, па је са собом повукла и мужа, нерасположеног за такав пут. У есенцијалистичкој дистинкцији коју Вест прави објашњавајући разлике између мушких и женских слабости можемо препознати неке од разлика између Стевана и Елизабете:

„Њено питање навело ме је да се сетим да реч 'идиот' долази од грчког корена који означава приватну особу. Идиотизам је женски недостатак: обузете својим приватним животом, жене следе своју судбину кроз таму дубоку попут оне коју бацају наказно обликоване мождане ћелије. То није горе од мушког недостатка, који је лудило: они су толико обузети јавним пословима да као да виде свет при светлости месечине, која показује контуре сваког предмета, али не и детаље који указују на њихову природу.”¹

Као да потврђује ову дистинкцију, Елизабета се посвећује свом приватном животу, а нарочито подизању свог сина Михајла. Њена осећања према земљи коју је усвојила претрпеће промену, која се временски подудара са доласком енглеског дипломате Патрика Вокера, са којим ће касније имати љубавну везу. Стеван флертује са политиком под утицајем свог ментора Слободана Јовановића, а његов језик и понашање по нечему подсећају и на превише имагинативан и грандиозан стил ауторке *Црног јагњета и сивог сокола*. На много начина, присуство Ребеке Вест, њених ставова и писања снажно се осећа у Селенићевим *Очевима и оцима*.

У свом „Прологу” Ребека Вест је описала атентат на краља Александра у Марсељу 1934. године. Гледајући извештај о том догађају у

¹ Rebecca West, *Black Lamb and Grey Falcon: The Record of a Journey through Yugoslavia in 1937*, 1. том, Macmillan, London 1943, стр. 3.

филмском журналу, она је први пут у животу чула за земљу са именом Југославија. Ребека Вест даје детаљан приказ тог догађаја како га она види, романтизовано. Њене последње реченице о Александру воде бескомпромисној похвалној беседи, у којој каже да је у њему видела „велику мудрост, која га је довела до његовог смртног часа ојачаног исправном проценом о томе шта значи умрети и извесним величанственим замислима какве су краљевско држање и патриотизам”. Ти атрибути чине Александра великим човеком. У питању је истински страсна величина, која код њега потиче из његовог унутрашњег бића и из „културе његове расе”.² На тај начин, понуђено нам је објашњење зашто ауторка осећа ову неодмерену страст према Југославији, стечену посматрањем треперења немих слика краљевог убиства у филмском журналу. Краљ је велик, па то мора бити и народ. Она супротставља та своја осећања за Јужне Словене популарним легендама о балканском насиљу и варварству које је срела на Западу. Велики део књиге посвећен је овом питању и контрастира стварност о којој она сведочи прећутно прихваћеном миту о Балкану као негативном културном знаку. Тај однос између мита и стварности остаје у њеном путопису неизвестан и двосмислен утолико што се она никад не суочава са проблемом да порекло овог мита лежи недвосмислено изван самог балканског географског простора. Он је западњачка конструкција, коју су наметнули углавном Западноевропљани из осећања властите супериорности. У Селенићевом роману одржава се ова двосмисленост јер, упркос привидно позитивном менталном и емоционалном ставу, Елизабета такође представља културно порекло зебњи које отеловљава Стеван. Роман почиње од психолошких и емоционалних баријера на индивидуалном плану да би укључио шире културне симболичке системе кроз интертекстуалне референце.

Покушавајући да нађе начина да изрази овај контраст, Ребека Вест се на крају „Пролога” окреће епизоди својих чипканих хаљина. Приликом прве посете, купила је у Македонији неку чипкану одећу, коју ће јој грешком упропастити превише ревносна праља у једном бечком хотелу, употребивши сувише детерџента приликом прања. Ауторка ће бити изван себе због тога што се десило. Причаће мужу кроз сузе о важности тих неколико сиротињских комада одеће. Они сажимају њен први доживљај Југославије и њених људи. Неће моћи да нађе праве речи. Није то само необична сума блажене среће, у питању је нешто више од тога: то је, очито, једно унутрашње осећање властитог бића које пројектује контраст између сиромаштва произвођача и неке врсте умећа у коначном производу: „Људи који су направили ове хаљине изгледали су као да ништа немају. Али да ови имбецили овде нису упропастили ову чипку, више би да је онај ко ју је направио имао више него што ми имамо.”³ Списатељица налази у њима слике места које је видела, али схвата и да оно што жели да каже можда сада више није тачно — мора се опет вратити тим местима, вратиће се идуће године.

² West, стр. 21.

³ West, стр. 25.

Овај дијалог премештен је из *Црног јагњетца и сивог сокола* у говор ликова *Очева и оца*.⁴ Улога Ребеке Вест дата је једној анонимној, превише узрујаној Енглескињи, док улогу скептичног мужа играју Елизабета and Стеван. Међутим, како се оригинални текст преноси у нови контекст и „рекао је” из верзије Ребеке Вест постаје у Елизабетиној нарацији „рекла сам” или „умешао се Стеван”, долази до дубоке трансформације на плану вредновања. У *Црном јагњетцу и сивом соколу* списатељица се мучи да нађе доказе који ће сведочити о лажности раширеног балканског мита. Реагујући кроз сузе на мужевљево благо испитивање, она покушава да изрази контраст који је привукао њену пажњу у Македонији поредећи га са својим искуством посматрања краља Александра док је лежао на самрти у Марсељу. У новом контексту, све што Вест укључује у своје сведочење доведено је у питање. Она пише: „Нисам то умела да ми кажем јасно.” Међутим, из друге перспективе, када Елизабета пише: „Није то умела да ми каже јасно” речи добијају сасвим другачију вредност. Похвала Ребеке Вест редукује се на идиотску измишљотину, идиотску у смислу који је она сама дала том изразу, будући да важне ствари добијају смисао кроз своју везу са њеним приватним животом. Њен приватни живот, њене чипкане хаљине из Македоније, пројектоване су као подручје недоступно Стевану и Елизабети, као бескорисни прљав туђег културног слепила. Призор избеумљене и осетљиве Ребеке Вест суочене са скептичким рационализмом њеног мужа преображава се у пародијски табло који показује западњака залуђеног источњачком егзотиком пред живим доказом њене лажности.

Овај одељак представља важан призор и отуда дуг преузет цитат, дат у целини на енглеском, са српским преводом у фусноти. Са једне стране, употреба страног језика подразумева немогућност да се исто унутрашње значење речи пренесе на српском, као да културни неспоразум настаје у пукотини између једног и другог језичког система. Са друге стране, Стеван и Елизабета уписани су у исти језички систем пошто у тексту и они говоре на енглеском језику. Они су уписани у структуру Другог, унутар његовог емоционалног и интелектуалног хоризонта. Отуда њихово забављање на рачун саговорнице звучи и мало неугодно, не као супротстављање него као израз двосмислене блискости. Њима је веома добро позната замка у коју је енглеска дама упала, али из тога не следи нужно да су они сами слободни од привлачности те замке. Знање није исто што и разумевање. После описа бечке епизоде, Елизабета овако завршава своје писмо Рашели:

„Назад у србски. Са асвалт на калдрма. Дакле, та Енглескиња, она је измислила нека Југославија, Аркадија из њен сан. Ја то нечу. Чувам се. Имам отворене очи и не скачем у закључак. ОPOSITНО њој, Rachel, ја се чудим и питам.”⁵

⁴ Слободан Селенић, *Очеви и оци*, Просвета, Београд 1985, стр. 116—7.

⁵ Селенић, *Очеви и оци*, стр. 118.

У овом одломку налазимо две речите примедбе. Елизабета упоређује свој прелазак са енглеског на српски са преласком са асфалта на калдрму, са једне површине на другу, другачију. Те две површине овде представљају два различита света, један из времена пре модерности, руралан свет, а други модеран и урбан. На другим местима у књизи, када је разматрала тај однос, Елизабета је видела два света у много већој блискости, а не као раздвојене целине. Она налази да Београд има два лица и то овако исказује: „Београд који чита, бистри политике, друштвене кризе, али — све то у околина која је оријент.”⁶ После сусрета са Енглескињом, без икаквих индикација ироније, Елизабета бира да изједначи српски језик само са једним од два лица Београда. Друга примедба тиче се Енглескињиног замишљања Србије као Аркадије. Стеван користи исти тај израз када говори о својој домовини, нарочито када има у виду њену традицију и изворни српски идентитет: „Из Аркадије сам српске долазио, из бајке о благо заталасаним шумадијским побрђима!”⁷ Његова Аркадија везана је за његово детињство, за Нанку која га је подигла и научила га да цени српско наслеђе. Чак и сада, у наративној садашњости, 1965, ово сећање типично је за његову менталну структуру. Узета унутар наративне композиције романа као целине, пародијска сцена са Енглескињом и њеним хаљинама не исказује Стеваново и Елизабетино супротстављање балканском миту, она пре наглашава Елизабетин двосмислен однос према њему и Стеваново саучесништво у његовом стварању.

Друга епизода која садржи дуги навод из *Црног јагњешта и сивој сокола* Ребеке Вест уводи се много касније. Сада је април 1945. и партизани су ослободили Београд. Рат још није завршен, али је британска амбасада поново отворена и Елизабета тамо ради као преводилац. У првим реченицама упућеним Рашели она признаје да је постала љубавница једног од новодошавших службеника амбасаде, Патрика Вокера. Елизабета покушава да се растерети причајући о томе својој покојној пријатељици. Она се сећа како је била узбуђена што се налази у његовом друштву: „зато што говорим енглески са једним који је од тамо баш сада дошао”.⁸ Иако признаје да је „иначе, врло скептична за Енглезе”, она говори о поносу који осећа због храбрости коју су њени земљаци показали у рату. Патрик долази одатле и може да јој прича о тамошњим догађајима и, што је још важније, она може да говори о њима на енглеском језику. Елизабета такође открива да о Србима може да разговара само са Патриком јер све мање разуме свој београдски живот. Њега она сматра објективним посматрачем, што је улога коју је у ранијој фази била резервисала за себе — она је била та која не осећа ни наклоност ни ненаклоност према својој средини и не скаче у закључак. Патрик покушава да разуме и релативизује контрасте између енглеске и српске перспективе. Тај приступ води и њега и Елизabetу помало симплицистичком или/или резонувању; ствари постоје или према српском или према ен-

⁶ Селенић, *Очеви и оци*, стр. 112.

⁷ Селенић, *Очеви и оци*, стр. 38.

⁸ Селенић, *Очеви и оци*, стр. 228.

глеском начину гледања на свет. Упитан у једном интервјуу о традиционалним српским заблудама, Селенић је реаговао указивањем на једну од таквих заблуда: да Србе мрзе и да су други криви за њихове неуспехе. Затим је додао, прилично енигматично: „Начин на који нас свет данас види, наиме, непремостива је препрека за наше државно и национално етаблирање у том свету.”⁹ Нагласак овде није на ономе што спољашњи свет види, него на томе како види: на методу интерпретације. За Патрика и Елизабету, све што није одмах препознатљиво и део њиховог разумевања постаје нешто далеко и страно.

Селенић се опет окреће тексту Ребеке Вест и позајмљује из њега, уз извесне промене и додавања. Он повезује три одвојене епизоде из њене књиге, из Београда, Опленца и са Фрушке горе.¹⁰ Ребека Вест коментарише једну ситуацију из хотелског ресторана где је видела групу локалних бизнисмена. Са једне стране, они изгледају као сељаци којима се она толико диви. Са друге стране, то су припадници нове генерације, чији се погледи и реакције не могу предвидети јер се не могу свести на заједничку формулу. Вест замишља да они поседују „туђ и загонетан карактер дивљих животиња”.¹¹ Она поставља питање: „Шта би они сматрали да не могу да учине?”¹² Сетивши се прича које је слушала од Енглеза који су живели на Балкану о контрадикторности у балканским карактерима, она закључује: „То свакако значи да не само ја него ни Југословени не би могли да одговоре на то питање.” Њен једини извор утехе је да и сами људи о којима се пита нису у стању да разумеју сами себе. То је основа од које полази да би затим обухватила низ проблема, од обичаја у васпитању деце, преко образовања, политичких подела и владе Милана Стојадиновића који подстиче култ вође, пре него што се опет врати питању нових београдских бизнисмена. Она тада каже да је „осетила талас одбојности према људима у бару” будући да немају никакве улоге у оној слици града која је њој позната.¹³ Њен Београд је, по њеним речима, „веома свето балканско село”. У ствари, она сада признаје да осећа „изненадно сплашњавање своје заљубљености у Југославију”. Ипак, не може да одоли а да овај одељак не закључи коначном романтичном поентом. Она примећује једног сељака како улази у хотелски бар и гледа наоколо са улазних врата. Сељак носи опанке и у рукама држи јагње, што наводи Ребеку Вест да примети: „Стајао је непомично као византијски краљ на фресци, док се црно јагње вртело и превијало у чврстом загрљају његових руку, са очима које су, како се окретало, повремено упијале светлост и сијале као мали блистави тањирићи.”¹⁴

Елизабета се сада налази у ситуацији Ребеке Вест, неспособна да разуме своју околину, али њена дилема се базира на другачијем низу околности. Њен Београд је нестао доласком партизана. Михајлов енту-

⁹ Слободан Селенић, *Искорак у стварности*, Просвета, Београд 1995, стр. 115.

¹⁰ West, стр. 485—518.

¹¹ West, стр. 485.

¹² West, стр. 486.

¹³ West, стр. 495.

¹⁴ West, стр. 497.

зијамам довео је младе партијске активисте чак и у њихов стан, где планирају демонстрације и пишу пароле. Њен свет рафиниране учтивости стран је тим младим људима, чији погледи и реакције се не могу предвидети. Сви светови у Селенићевом многоструком универзуму су релативни у свом неразумевању Другог: млади активисти, на пример, такође не разумеју чудне родитеље свога друга. Патрик теши Елизабету, али то чини закључком који је другачији од онога Ребеке Вест. Она је дошла до закључка да не треба да брине зато што ни људи који су у питању не могу сами себе да разумеју. Патрик, пак, каже да Елизабета, и свако други ко је одрастао у Енглеској, просто не може да разуме ове људе. Није ствар у томе да су они неспособни да себе виде изнутра него да постоји културна баријера која раздваја два света. У Патриковом објашњењу цитира се разумна контемплација ауторке *Црног јагњешта и сивог сокола*. Југословени, који су имали посебне историјске околности под Турцима, не могу бити криви јер још увек нису стекли навике урбаног живота. Патриков уверљиви аргумент да „свако кога сретнете има пастира или орача за рођака или нећака”,¹⁵ такође парафраза текста Ребеке Вест, не одговара Елизаветином искуству Београда пре Другог светског рата, тиме што претпоставља да два света не могу да коегзистирају. Али они јесу коегзистирали у Стевановом детињству проведеном између његовог западно оријентисаног оца Милутина и његове дадиље Нанке, чуварке српске традиције. Постојали су заједно и у Елизаветином Београду, који се простирао од кућних концерата Стеванових високо образованих колега до простачког понашања државних функционера на официјелним вечерама. Апстрактност општих мишљења не слаже се добро са Селенићевим конкретизованим фиктивним светом.

Елизабетин опис њених сусрета са Патриком Вокером укључује приказ једног излета у Оплепац. Разговор је опет дат на енглеском и представља цитат из *Црног јагњешта и сивог сокола*, са једном значајном изменом. Елизабета и Патрик започињу разговор са неким православним свештеником који, како ће се показати, мрзи Енглезе. Елизабета се ту појављује као преводилац, док Патрик преузима улогу коју Ребека Вест у књизи даје своме мужу. Свештеник не воли Енглезе зато што енглеског амбасадора у Санкт Петербургу, Сер Џорџа Буканана, окривљује да је започео руску револуцију. Када га Патрик пита зар не мисли да је Лењин имао нешто са тим, он одговара да Лењин није био довољно важан човек и додаје: „То је могао учинити само неко стварно утицајан као Сер Џорџ Буканан!”¹⁶ У својој верзији догађаја Ребека Вест реагује на ову бесмислену тврдњу тирадом аргумената да британска влада није имала ништа са револуцијом и да није могла да спасе руску краљевску породицу.¹⁷ Елизабетина верзија догађаја у овој тачки одступа и она примећује како су њих двоје једва успели да сакрију колико им је смешна свештеникова толико очигледно аисторијска перспектива. Њихов

¹⁵ Селенић, *Очеви и оци*, стр. 295—6.

¹⁶ Селенић, *Очеви и оци*, стр. 297—8.

¹⁷ West, стр. 518.

смех замењује ауторкину корективну интервенцију. Елизабета уопште не коментарише свештеникове погледе, док га Патрик, због дуге браде и црне одоре, назива Распућиним и тако показује да га види као у сваком погледу необичну, ако не и растројену особу. Ипак, обоје су превише учтиви да би показали своја права осећања. Елизабета у том тренутку наставља да оправдава и себе и блискост коју осећа према Патрику због међусобног разумевања које ће водити у њихову везу, али то чини на карактеристично двосмислен начин. Она каже: „Тако сам ја сама себе заварала, али, у варању, дакле, свесно узимао део и Патрицк, мада смо се обоје правили невешти.”¹⁸ Овај израз „правити се невешт” готово да је синониман са једним другим изразом „правити се Енглеz”. Ту постоји алузија да се Елизабета и Патрик праве Енглези у иностранству, свесно игноришући перспективу културног Другог, реагујући на њега на основу својих властитих предрасуда, као да овај свештеник заиста није у стању ништа да разуме. Елизабета, која иначе саму себе слика као идеалног објективног посматрача, потврђује осуду садржану у тврдњи Ребеке Вест да су у питању људи који нису у стању да разумеју саме себе. На тај начин, Елизабета артикулише своје властите слабости — она није свукла своју културну кожу него се суочава са истим двосмисленостима као и Стеван када је у питању њено културно порекло које остаје невидљиво у позадини.

Питања сукоба култура суштински су део свих Селенићевих романа. Таква питања дивергенције и конвергенције често су базирана на подели на балкански и небалкански свет, којом се аутор бави на продуктиван начин нарочито у роману *Очеви и оци*. Селенић представља елементе раздвајања и сукоба на различитим наративним нивоима. Они су евидентни у психолошким и емоционалним разликама између два приповедача. Изражавају се, такође, онда када приповедачи у текст уводе туђ језички систем. На оба ова плана, дивергенција и конвергенција реализују се као вредносни принципи уз помоћ којих појединци и културе посматрају свет и суде о њему. Коначно, у својој приповести о догађајима, Елизабета најпре одбацује лажне премисе *Црног јагњета и сивог сокола*, само да би их касније потврдила. Као приповедач, она заузима место у двосмисленој пукотини између личног укључивања у културно разликовање и апстрактног нивоа на којем се такве разлике процењују. Увођењем Ребеке Вест у свој фиктивни свет, Селенић ствара услове за тај апстрактан квалитет на вишем наративном и текстуалном нивоу. Кроз овај интертекстуални додир, Елизабетин мали и затворени свет проширује се тако да укључи општа мишљења и раширена убеђења преузета од Ребеке Вест.

¹⁸ Селенић, *Очеви и оци*, стр. 298.

David A. Norris

INTERTEXTUALITY IN *FATHERS AND FOREFATHERS*
BY SLOBODAN SELENIĆ: THE CHALLENGE OF CULTURAL DIFFERENCE

S u m m a r y

The focus of this study concerns the specific manner in which Slobodan Selenić adapts certain passages from Rebecca West's travelogue *Black Lamb and Grey Falcon* for use in his novel *Očevi i oci*. Norris considers their intertextual function within the broader theme of the conflict between Balkan and non-Balkan civilizations; a theme generally characteristic of Selenić's literary opus. In *Očevi i oci* we find the voice of Rebecca West distributed amongst the characters of the novel, her words invested with new meanings as they are articulated by Stevan Medaković, his wife Elizabeta, and the British diplomat Patrick Walker. Selenić's story of a family tragedy is, thus, transformed through this intertextual contact into a universe of cultural misunderstanding. The characters cannot escape the worlds from which they originate and they all, consciously or covertly, contribute to the further circulation of the myths which divide people and nations.

ЖЕНСКИ ГЛАСОВИ У АМЕРИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Радојка Вукчевић

САЖЕТАК: У раду се проблематизује питање проучавања женских гласова као посебних у односу на сада већ прихваћено мушко писмо. Даје се сажет преглед мјеста и улоге америчких књижевница у историји америчке књижевности и закључује да их је неопходно и даље посебно проучавати, али и да су ипак најјачи они гласови који се опиру сваком препознавању пола.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: женски гласови, пол, историја америчке књижевности, феминистичка критика, нова жена, естетика

Зашто уопште посебно изучавати женске гласове у америчкој књижевности? Зашто изабрати женски пол као један од кључева за поимање токова америчке књижевности? Не изражавају ли и њихова дјела исте оне дилеме које изражавају дјела представника мушког писма? Па ипак, не осјећамо ли стално присуство сазнања о смислу разлике у стваралаштву коју намеће пол? Питање на које до сада нису одговорили антрополози, социолози, психоаналитичари, па ни књижевни критичари. Огледа ли се разлика у полу у наративном и идеолошком садржају, као што неки истраживачи тврде? Или су пак женски гласови гласови једног посебног људског соја?

Једно је сигурно: упркос огромном помаку у рецепцији „женског” стваралаштва, њихова критичка оцјена још увијек је веома оскудна. Дјела неких америчких књижевница тек одскора улазе у канон (Кејт Шопен), док се дјела многих других веома споро уврштавају у новије антологије америчке књижевности. Женски гласови су све јачи, све јасније се чују, опомињу, одбијају да буду и даље ућуткивани, да играју другоразредну и подређену улогу и данас показују да америчке књижевнице више нису само пасивни, бојажљиви, „кућни анђели.” Ни једна од њих није равнодушна, ни једна није задовољна свијетом у којем живи и неће да нам допусти да га видимо само сопственим очима.

О снази ових гласова у прошлости да и не говоримо. У ранијим историјама књижевности једна Џин Рис није добила заслужено мјесто поред Макса Форда, док Јудора Велти и данас прилично неопажено пролази поред Виљема Фокнера (Вукчевић, XI). А то што је у многим

библиографијама америчке књижевности за књижевнице предвиђено тек свако двадесето мјесто објашњава много. Зато има смисла састављати антологије женских гласова, које само показују да жене, попут мушкараца, занимају многе теме, технике, наративни поступци, стилови, што само усложњава тешко питање које смо поставили на почетку: да ли је жена-писац посебан сој. Садашње богатство и разноврсност женских гласова потврђују да се данас више не може говорити о „женској тематици“, „женској прози“, „женском роману“, или о „женском“ стилу, заплету, тону, на начин на који се говорило раније. Савремени гласови у америчкој књижевности више не омогућавају просто препознавање пола.

Па ипак, с друге стране, не може се рећи да је питање пола потпуно неважно. Тако нас, без обзира на своју тежину, пол опет враћа на почетак ове приче. Марта Квест, јунакиња романа *Дјеца насиља* познате енглеске књижевнице Дорис Лесинг, у овом истом роману поставља суштинско питање којим изражава вјечиту дилему: живот или књижевност. Она се пита шта јој књижевност говори о животу и закључује да писци не хватају корак са животом и да су жене у књижевности још увијек само оно што мушкарци, или мушкарци-жене, желе да буду (Вукчевић). Зато је непходна побуна — побуна од малих ногу — побуна против породице, друштва, очекивања, конвенција. На посве другом полу налази се америчка књижевница Јудора Велти, која се бави сложенем социјалном структуром коју жена вјештачки контролише.

Између ових крајњих тачака лебде многобројни женски гласови у америчкој књижевности, гласови који „пробијају тишину,” сваки на свој начин; у ранијим периодима стидљиво и усамљено, да би се полако са стицаном храброшћу све јаче чули и коначно '60-их битно утицали на савремене помаке у америчкој књижевности. Међу многим школама које су имале или имају јак утицај на мјесто ових гласова у историји америчке књижевности свакако је феминистичка критика. Као и сам феминизам, феминистичка критика се залаже за идентификовање и супротстављање свим покушајима да се жена искључи, потисне или експлоатише. Савременија схватања са Џонатаном Калером на челу укључују и мушке улоге и стереотипове и уводе мушке или маскулинистичке студије, као грану феминистичке критике. Но, то није довољно, јер ове подјеле не решавају и питање идентитета, које постаје важан предмет испитивања политичке критике, која се пита: „Шта је Афро-Американац?“ „Шта је жена?“, „Шта је радничка класа“, „Шта је хомосексуалац?“ (Lynn, 195). Отуда су нужна разграничавања између пола и рода или, како каже Симон де Бовоар, „Ви се не рађате као жена, него женом постајете.“ (Lynn, 195). Томас Лекер јој се придружује тврдећи да о полу одлучује ситуација: може се објаснити само у оквиру контекста борбе између рода и моћи. Крајњи закључак изводи Барбара Џонсон, која тврди да је питање рода исто што и питање језика.“ (Lynn, 195).

Захваљујући феминистичкој критици дошло је до поновног откривања многобројних „нових” женских гласова у америчкој књижевности, гласова који су ушли у канон, учествовали у помјерању границе између

књижевног и не-књижевног текста, што је многим „женским” писмима, дневницима и другим дуго запостављаним формама омогућило да се изучавају заједно са сличним „мушким” текстовима. Елен Шоволтер овај пробој женских гласова назива „изражено женском визијом.” Она користи термин „гинокритика” да би означила изучавање женских текстова од стране жене (Showalter, 1977).

Занемаримо ли разлоге, који се могу протумачити различито, сада можемо да уживамо у дјелима оних гласова који се доскора нису чули: у поезији Ен Бредстрит, коју је 1647. године открио њен дјевејер Џон Вудбриџ и објавио без њеног знања под насловом *Десејта муза*. Ове пјесме илуструју њено широко образовање, и њену заинтересованост за историјски и филозофски дискурс, као и њена размишљања о анатомији, астрономији, космологији, физиологији и грчкој метафизици. Године 1669. Ен Бредстрит је написала своју посљедњу пјесму, „Уморном ходочаснику налик, спокојна сада” у којој размишља о животним искушењима којима је била изложена и призива Бога да јој помогне да што лакше напусти физички свијет. Упркос жељи и снази Ен Бредстрит да види жену у равноправнијем односу са мушкарцем, њен текстуални глас коначно се потчињава доминантној слици схватања рода тог времена. Њена посљедња строфа изражава њен коначни, самосвјесни чин потчињавања Богу, цркви и култури њеног времена (Bercovitch, 242).

У наредном периоду америчке књижевности (револуционарно-уставно доба), убрзо послје рата, озбиљно се ради на образовању жена и неке од њих се оглашавају у прози. Јавља се и знатан број пјесникања у раној Републици које се углавном угледају на своје мушке супарнике. Многе пишу под латинским псеудонимима од којих су најпопуларнији Амелија, Фиделија и Констанција. Поборнице скривеног идентитета, као Сара Мортон нпр., оправдавају свој избор објашњењем како без-родна природа ауторства даје право свима да говоре јавно и наглашава да жена када наступа јавно увијек мора имати на уму сазнање да се (аутор-ка) мора изгубити у причи.

Америчко доба разума и просвјетитељства охрабриће безродну природу ауторства и многе књижевнице отвориће своју поетску душу политичкој, друштвеној и јавној сфери. Када је у питању опште добро присутна је и сентименталност карактеристична за роман тог периода и за најзначајнији глас тог жанра, глас Сузане Роусон са романом *Прича о истини* (1791). У поезији, Роусонова ће осцилирати између патриотских тема и оних у којима велича емоције и представља се као истинска феминисткиња. У пјесмама „Права жена” и „Жене онакве какве јесу” Роусонова ће лебдјети између питања која се односе на женску независност и оних која се тичу потчињавања подјели по роду. Но, на крају, Роусонова ће прихватити дух времена у којем је живјела и закључиће да је дом „женска права сфера.”

Један други глас био је много јачи када су залагања за женска права у питању у то вријеме, и он се у неку руку може узети као први истински поборник феминизма у Америци. То је глас Џудит Мари, која је такође објављивала под псеудонимом (Констанција). Захваљујући фемини-

зму, Мари се позабавила питањима културних приоритета свог доба: она је дала подршку једнакости полова и потреби за књижевним признањем. Жена ће избјећи лажном ласкању само ако буде мислила добро о себи, само ако буде поштовала свој ум, став је ове књижевнице. У чувеном феминистичком есеју „О једнакости полова” (1790), Маријева се залаже за интелектуални паритет и вјерује да је женска имагинација богатија и природно супериорнија од мушке и да успех зависи само од образовања. Она у потпуности одбацује женску скромност у остваривању књижевне славе. Објашњава како је и сама пожељела да пише само да би била представљена публици, да би чула њене аплаузе и осјетила обожавање те исте публике. Њена искрена амбиција, неуобичајена за то вријеме, још увијек је била ријетка за њен род/пол, док је њена храброст широко отворила врата како књижевницама, тако поборницама америчког феминизма.

Врата су била већ отворена још једном гласу који заслужује посебно мјесто у овом периоду. То је глас Фелис Витли, црнкиње, ропкиње, која захваљујући својој јединој збирци поезије *Пјесме о различитим њемама, религиозним и моралним* (1773) данас заслужено добија статус највеће афро-америчке пјесникиње прије 20. вијека. У писму пречасном Самсону Окому од 11. фебруара 1774. године Фелис Витли повлачи паралелу између модерних Египћана и примјене опресивне моћи у Сједињеним Америчким Државама и залаже се за неодвојивост грађанске и религиозне слободе, јер заједно подстичу љубав према личној слободи. Витли се залаже за љубав према слободи и она је добија од свог господара 1773. године. Слобода јој неће донијети богатство него биједу у којој ће умријети у 31. години, док ће њен идентитет који је преузела од свог господара, по имену брода којим је из Африке превезена у Америку, када је у 8. години купљена за неколика цента, симболизовати убудуће њен глас побуне против ропства. Чак и прије него што ће умријети, постаће културни симбол у све чешћим контроверзним расправама о ропству и раси. Заслужиће титулу „мајке” афро-америчке књижевности, као прва црнкиња која је охрабрила остале да пишу.

Та храброст најјаче ће се испољити у 19. вијеку, када долази до наглог успона Америке, њене издавачке дјелатности, када се формира њен аутентичан књижевни израз, њена читалачка пубика у којој доминирају жене и млад образован свијет, са све већим бројем женских гласова. У то вријеме свим књижевницама је савјетовано да се изражавају популарним књижевним „лакшим” формама: скечевима, есејима, причама, романима и лирским пјесмама. Идеологија овог доба била је „домаћинска”, јер је требало представити кућне вриједности (приврженост, интимност и алтруизам), што је било тешко, јер „кућа” није имала ни праву подршку ни прави утицај на јавни живот. Са оваквим дилемама морале су да се суочавају књижевнице у овом периоду. Оно што их је више мучило тицало се питања отпора јаком утицају новог система вриједности (такмичарски индивидуализам, агресивна потрошња и финансијски успон појединаца), вриједностима које су загађивале породични живот и изазивале породичну биједу. Оне су вјеровале да је за национални оп-

станак неопходан обрнут смјер дјеловања, породичне вриједности су те које треба да дјелују на јавност. Закључиле су да се могу борити само појединачном акцијом. Америчко друштво треба трансформисати, а породични дом треба учинити локусом националних вриједности тако што ће се женама дати истински суверенитет у њима. Таква трансформација ће жене оставити код куће, али ће им омогућити да дјелују у свим сферама живота. Њихово дјеловање ће се остварити у књижевним дјелима која стварају прије грађанског рата. Тада оне „публикују” кућне вриједности да би преко њих ушле у мушку арену и истовремено оствариле свој циљ. Настоје да преко низа модела помогну читаоцима да постану жене и мушкарци једног реконструисаног свијета, али и да истовремено забиљеже обичаје, ликове, одлике националног живота, из сопственог угла. Њихов угао огледа се у њиховој снажној преокупираности представљањем површинских детаља свакодневног живота; њиховом писању као изразу патриотске дужности која уводи „женско писање” као нешто што се умногоме разликује од „мушког”.

И у то вријеме итекако се разликује, нарочито у дјелима најистакнутије књижевнице тог периода, Кетрин Марије Сеџвик, коју савремена критика сврстава раме уз раме са Купером, творцем америчке књижевности тог доба. Стављајући акценат на идеју о националном идентитету и идеалу жене као грађанке, Сеџвикова прати своју анти-сентименталну хероину кроз 5 романа, њен здрав разум, само-ослонац и моралну храброст. Овим романима, које одликују пречишћени стил, историјско истраживање, савремени социјални реализам и естетска вриједност, моралност и патриотизам, Сеџвикова директно утиче на јавни живот, између осталог и охрабривањем многобројних (између 1800. и 1850. пише поезију њих 80) ауторки које је слиједе.

У нашој причи о знаменитим женским гласовима у америчкој књижевности деветнаестог вијека једно име заслужује посебну пажњу. Маргарет Фулер, једна од најутицајних књижевница, пријатељица Ралфа Валда Емерсона и Хенрија Дејвида Тороа, обезбједила је посебно мјесто међу трансценденталистима. Сарадница значајног часописа *The Dial* објавила је 1846. године књигу *Жена у деветнаестом вијеку (Woman in the Nineteenth Century)*, дјело у којем износи свој оштри феминистички став двије године прије него што је донета прва Конвенција о женским правима у САД. Фулерова тврди да жене имају право на божанственост исто колико и мушкарци и да тек када мушкарци признају женама то исто право, могу га и сами тражити. Овим ставом њена трансценденталистичка мушка посвећеност само-култивисању и само-изражавању доведена је у равнотежу са женским вјеровањем у могућност сарадње. Фулерова исто тако тврди да ни један мушкарац није искључиво „masculine”, будући да свака култура дефинише овај термин на свој начин, нити је свака жена искључиво „feminine”. Присиљавање људи на овакве стереотипове значиће умањење људског рода, тврди Фулерова.

Но, дешава се још нешто интересантно у периоду од 1812. године до грађанског рата, периоду у којем половину свих објављених дјела пишу књижевнице, са заплетом који прати развој хероине која је лоше

припремљена за живот, а мора да савлада све животне препреке на путу одрастања. Она тријумфује оног тренутка када дође до стања које се онда звало само-независност, а које данас називамо аутономијом или независношћу. Најчешће пратимо два стереотипа: пасивну жену која се не може издићи изнад животних искушења, и манипулативну жену која користи своју привlačност да би постигла пролазни успјех. Најпопуларнији роман, *Широки, широки свијет* (*The Wide, Wide World* (1850)), пише Сузан Варнер. Овај роман осим типичне поруке садржи и низ ликова, а његов индивидуални језички израз посебно доприноси развоју женских гласова у америчкој прози. Но, и у овом роману, као и у претходнима, пут сазријевања жене завршава се оног тренутка када прихвати мјесто инфериорнијег пола.

На другој половини америчког континента, на америчком југу, такође стварају књижевнице, али оне причају сасвим различиту причу. Једна од најпопуларнијих у истом периоду јесте Е. Д. Е. Н. Саутвест са својим романом *Скривена рука*. У своју причу о угрожености полова књижевнице са америчког југа укључују и мушкарце. Попут Саутвестове, оне тврде да савремени социосексуални миље на америчком југу подједнако уништава мушкарце и жене, док потчињеност жене, осим што уништава таленат и пориче људска стремљења, охрабрује мушкарце да се понашају саможиво, налик дјечијим тиранима. Поменућемо и глас Каролине Ли Хенз, која у свом роману *Линда* брани ропство на рачун заједништва које се успоставља између робова и господара. Савремена критика посебно мјесто даје Лизабети Стодарт и њеном роману *Морџесони* (1862), у којем долази до обрта моралне схеме у америчкој женској прози. Акцент је на опису куће у којој влада сексуално наелектрисана атмосфера, док се велича она хероина која жене види као ривалке, а мушкарце као освајаче. Незаобилазан је и роман Лујзе Меј Елкот *Мале жене* (1869), који и данас ужива посебну популарност. И овај роман разрешава однос полова пристајањем жене на инфериорност.

Поменуте књиге из прве половине 19. века које су написане о жени и оне које су писале жене имају значајно мјесто у историји америчке књижевности, али ни једна од њих не може се похвалити да је удовољила високим естетским критеријумима. Изузетак је роман Херијет Бичер Стоув *Чича Томина колиба* (1852). Он садржи све елементе прозе коју је америчка критика тог доба захтјевала: разнолике ликове, узбудљиву причу, сцене великог патоса и хумора, описе обичаја, пејзажа. Осим тога, овај роман је дефинисао умјетност писања, посебно роман као визионарску форму, којој је жена, као књижевница тог доба, дорасла. Но, највећи допринос ове књижевнице јесте у одговору на отварање врло осјетљивог питања ропства: оно се не може одбранити ни морално ни интелектуално.

Нећемо претјерати ако поново истакнемо да су половину дјела која су Американци објавили између 1812. године и грађанског рата написале жене. У овом периоду писање је схваћено као посебно озбиљан задатак (морало је и да послужи духу времена), док су књижевнице, које су му одговориле, имале посебно повољан статус у друштву. Но, у периоду

после грађанског рата, умјесто очекиваног успона, долази до пада рецепције њихових дјела и њиховог масовнијег повлачења из јавног живота. Различити књижевни покрети који ће услједити (пост-грађански реализам и модернизам) сматраће оправданим алегоризовање књижевница и често ће их узимати као примјер лошег у књижевности, онога сто желе да поправе или избришу.

Нагли заокрет у сагледавању улоге жене у Америци десиће се у последње три декаде 19. века. У овом периоду значајан број ауторки објављује романе и кратке приче. Кејт Шопен, Сара Орнет Џуит, Елен Глазгов, Мери Вилкинсон Фримен и Вила Картер потичу из различитих крајева Америке и често их називају „регионалним” или „локалним” књижевницама. Међутим, све оне се ипак суочавају са свим оним темама које интересују све жене: брак, сексуална слобода, идентитет појединца и женска подсвијест. Долази до дефинисања жене овог доба: она добија придјев *нова*, јер као снажна социо-литерарна фигура, она изражава нове вриједности (независност, гласност, отвореност) и представља критички изазов постојећем поретку ствари. Тако, већ од 1890. године *нова* жена игра важну улогу у америчком друштву: она изазива основе патријархалног друштва. Декаду раније, *нова* жена почиње да мијења границе канона америчке књижевности и утиче на живот писаца и обогаћује националну књижевност новим фикционалним обликовањем лика, форме и теме. Она изазива регионалност и саме премисе на којима почивају фикционални свјетови мушкараца (Showalter, 1985).

Поменуте књижевнице изазивају прихваћену мудрост о удварању, браку и породици, и одбацују такве „истине” као што су матерински инстинкт и улогу у одгајању дјете као највеће дужности жене. Тако Кејт Шопен сатиризује жене које идеализују своју дјецу, обожавају мужеве, и идентификују се са анђелима. *Нова* жена тражи испуњење у раду, умјесто у материнству. У роману *Сеоски Доктор* Саре Џуит поставља се реторичко питање: „Да ли ћете ме сахранити са талентом који посједуете?” (Smith, 124). Искоришћавање талента јесте у фокусу ових књижевница које због писања напуштају сигурност домаћег огњишта у потрази за само-испуњењем.

Једно од централних питања за *нову* жену јесте питање женске сексуалне слободе. Оно укључује право на апстиненцију и избор партнера у брачним и ванбрачним везама. У многим књижевним текстовима ауторке се залажу за сексуалну слободу, као нпр. у постхумно објављеној причи Кејт Шопен „Олуја”, у којој ауторка показује да се право на сексуално задовољство добија са рођењем и да може ићи укорак са кућним обавезама. Од 1890. године *нова* жена има препознатљив идентитет, онај који је увелико зависио од рационалне, аналитичке демистификације „поштеног секса.” (Smith, 124). Попут ликова и ауторки и овом периоду, *нова* жена је могла и сама да зарађује и да се осјећа добро у изван-брачној или брачној вези (на коју је најчешће гледала као на неко ропство). Тако један лик књижевнице Елен Глазгов, Вирџинија Пенлтон, подсјећа да је њена мајка роб, јер је поробљавање жене чинило дио природног

поретка, а она никада није била довољно независна да би довела у питање моралност тог чина (Smith, 124).

Као што ова изјава показује, идеја о свјесном избору у и о себи била је главно обиљежје идентитета *нове* жене (жене која је припадала средњој класи, будући да жене нижих класа нису имале ту могућност). Само за привилеговану *нову* жену важили су ови принципи, за жену чија се модерност заснивала на интелектуално информисаној анализи мјеста жене у савременом друштву. С друге стране, зато што је изабрала сексуалност као приоритет, *нова* жена је изазвала *status quo*, јер није смјела себи да дозволи да буде избачена из друштва као проститутка или посрнула жена. Њена побуна била је ствар њене личне одлуке. Она није имала форму организованог политичког покрета, него је била индивидуалистичка и дјеловала је у областима које су биле отворене за лични избор, од сексуалног избора до избора одјеће. Од Фрименове до младе Гертруде Стајн, ове књижевнице излажу мит „савршене жене” сецирању и изазивају премисе патријархалног друштва. Иконокластичка *нова* жена (књижевница) се пита како да употријеби сопствену свијест као оснажавајући фактор и кроз које се све форме може манифестовати моћ жене? Та потрага за формалним структурама које одговарају свијести *нове* жене међутим сада добија нове књижевне форме, од дневника до утопијског романа и квази аутобиографије. Локус свијести варира у дјелима Едит Вортон, Сузан Глазгов, Кејт Шопен и Гертруде Стајн. И док траже алтернативе урбаном, индустријском, научном мушком *Bildungsroman*-у, ове књижевнице истовремено траже алтернативе за сексуалну слободу, као у роману *Буђење*, нпр., у којем Шопенова закључује да вас буђење, ако за њега нисте потпуно спремни, може одвести и до самоубиства. Заједно са романом Зоре Нил Херстон (*Њихове очи биле су ујрше у Бога*), *Буђење* ће имати пресудну улогу у формирању америчког „женског” писма и одређених модела. (Истина, обје ауторке биће заборављене све до ’70-их, када ће их феминистичка критика поново „открити” и када ће доћи до праве поплаве „женских” романа који ће изазвати праву литерарну и политичку револуцију.)

Наредни период ће обиљежити Гертруда Стајн, књижевница која је потражила само-егзил у Европи и која је имала јак утицај на амерички модернизам. У својој причи „Добра Ана” ова ауторка тражи извињење због само-егзила и бави се Аниним снажним моралним ликом контрастирањем отвореног и богатог природног живота и психолошких и емоционалних ограничења која осиромашују уживање у таквом животу због присуства цензора. Тако видимо Америку са стране, Америку у којој доминира етос у којем је човјек посвећен раду, новцу и само-дисциплини (поготову када је секс у питању), који одређују његов пут ка Богу и мјесто у друштву. Оне које не успијевају да живе према очекивањима средине одлазе у свијет да тамо нађу прокламовану слободу *нове* жене (Varebour, 100).

Термин *нова* жена ће инспирисати и обојене ствараоце: Лока, првенствено, да састави антологију поезије обојених пјесника коју ће назвати *The New Negro* (1925). Издвојићемо само нека имена, као Зору

Нил Харстон нпр., која се умјесто женским, позабавила расним питањима, и солидарисала са осталим писцима одбијањем да се придружи разним покретима. Опредијелила се за поједине приче, за проблеме појединачних бијелаца и црнаца. Ту су и нови женски гласови, као гласови Јудоре Велти и Фленери О'Конор нпр. које ће '40-их и '50-их учествовати у обнови готске прозе.

Јавиће се један од најснажнијих гласова америчке социјалне прозе, урбани глас Мери Мекарти, која ће у серији изузетних романа изразити радикални либерализам и утопијски оптимизам. Биће то револт против наивних и идеолошких интерпретација, при чему ће користи либерализам, не као вјеру него као визију сложености човјековог бића и основу за моралну сатиру. Тако ће Мекартијева са иронијске дистанце представити савремену историју свијета као историју радикално модерних идеја: утопијску еманципацију у роману *Оаза* (1949), марксизам и феминизам (роман *Груја* (1963)) у разним видовима, од боекских двадесетих, преко марксистичких тридесетих, до либералних педесетих и контра-културних шездесетих. Њене образоване протагонисткиње улазе у ове свјетове са надом и жељом за реформом, да би само откриле да у Макартијевом свијету, свијету који не штеди ништа и никога, само плаћају огромну цијену за своје контрадикторне снове.

Макартијева проналази природну наследицу у књижевници Елисон Лари (*Невиђбог град*) коју, као и њу, одликује оштра иронична интелигенција и строги морал. Њени романи приказују поразну хронику социјалних и сексуалних промјена. Тако се роман *Стране афере* (1984), (трансатлантски роман) који се одвија у САД и Великој Британији, поставља са стране и посматра преокупације друштва, његове политичке снове и сексуалне аспирације. Ларијева се директно бави феминизмом у роману *Истина о Лорин Џоунс* (1988). (Поменимо и Сузан Зонтаг, и њена два експериментална романа, *Доброчинић* (1963) и *Прибор за смрт* (1967).

Успон јеврејско-америчке књижевности после II светског рата изњедриће неколико значајних имена (Грејс Пејли, Тили Олсен, Синтија Озик), успоставиће везу са европском традицијом, измијешаће форме... Шездесете ће означити почетак америчког постмодернизма, са Џоан Дидон, која ће нагласити субјективну креативност нових техника, као и социо-политичка истраживања. Црначка проза у дјелима Тони Морисон и Елис Вокер постаје средство за откривање не-испричане историје црначког потчињавања у модерној нарацији. Регионална проза добија нове и јаке реалистичке гласове у дјелима Боби Ен Мејсон, Каролин Сут, Џејн Ен Филипс. Готска фикција поново налази свој израз у дјелу Џојс Керол Оутс, док се мултикултурализам може пратити кроз дјела Индијанке Лујзе Ердрич.

Али тек са успоном женског ослободилачког покрета након књиге *Дрући њол* Симон де Бовоар, дјела Сандре Гилберт и Сузан Губар *Лудаккиња у њошкровљу*, текста Адријен Рич *Од жене рођена*, студије Бети Фридмен *The Feminine mystique* (1963) и књиге Кејт Милит *Сексуална њолишка* (1970), дјела у којима се критикује слика жене у прози, женско

писмо у америчкој књижевности поприма облик колективне свјесности и добија посвећени политички, морални и естетски циљ какав није имао још од 1890-их. Заједно са *Нортоновом анџологијом женских гласова* из 1985 (Bercovitch, 501) која је формализовала канон женског писма, почетком '70-их група изузетних романа испитује женско искуство у свијету мушке доминације и искренности (углавном новина у америчком мејн-стриму јер мијења опште ставове у односу на сексуалну репрезентацију). У ова дјела спадају *Страх од лешања* (1973) Ерике Јонг, *У њојрази за ђосидином Гудбаром* Џудит Роснер, *Женина соба* (1977) Мерилин Френч.

Савремена америчка књижевност обилује мноштвом различитих гласова. Она укључује рефлексивни и фрагментарни свијет Ренате Едлер Пич *Тама* (1983), причу о многоструком идентитету Мерилин Робинсон *Кућеиазишељ* (1980), причу о породичном болу Ен Тајлор *Вечера код ношталгичног њуристе* (1985), панк прозу Кети Екер *Дон Кохој* (1986), роман о политици Калифорније, *Демокраија* (1984), лезбејску причу Лизе Алтер *Друђе жене* (1984), као и огорчену анти-мушку прозу Андреје Дворкин у роману *Лед и Вајра* (1986). Најистакнутији глас црнкиња јесте глас Тони Морисон, добитнице Нобелове награде (*Најлавање око, Вољена, Рај*), чија се дјела могу смјестити у царство магијског реализма будући да се ослањају на усмено предање, афричке фолклор, магијске приче, мит. (Тони Морисон успјешно прате Тони Кеид Бамбара, Маја Ангелу и Ники Ђовани.) Морисонова успјешно спаја експеримент, традицију и право на „глас.“ Заједно са осталим књижевницама из '70-их Морисонова одговара захтјевима постмодерниста (Пинчон, Барт, Мајлер, Рот) и тестира границе фикције и факције, личних и јавних фантазија.

Стилистичке иновације '90-их разликују се од језичких експериментата из '60-их и '70-их јер савремене књижевнице ријетко узимају сам језик за предмет, али се зато на свој начин враћају историји. Њихова главна брига је како испричати причу у одређеном историјском тренутку, а она зависи од тренутног стања реалности. Ово мијешање социјалне и естетичке проблематике представља велико достигнуће најновијег женског писма, као и постмодернизма, који све то тако јасно и парадоксално обухвата.

На крају овог сажетог прегледа америчких прозних женских гласова вратимо се још једном тези о посебности женског писма. Да ли нам је овај преглед указао на било шта? Потврдио већ познато? Једно сигурно јесте: неопходно је и даље посебно изучавати женске гласове у историји америчке књижевности не само због тога што су присутни у цијелокупној историји америчке књижевности, него због тога што нису изучени довољно јер је често њихово прихватање и препознавање зависило од идеолошких, политичких и историјских околности. Но, ова шетња кроз историју женских гласова ипак нам је одговорила на постављену тезу. Разрешење тезе гласи: ако искључимо ангажовану, идејну књижевност, књижевност одређеног тренутка, коју представљају неки женски гласови у ранијим периодима, онда за посебан људски сој можемо прогласити све оне ауторке чија дјела задовољавају високе естетске критеријуме

(Емили Дикинсон, Тони Морисон, Елис Вокер, Џоан Дидион...), дјела која се опирају сваком препознавању пола, баш као што је то случај са ауторима врхунских дјела, јер и они припадају посебном људском соју — соју истинских стваралаца.

ЦИТИРАНА ДЈЕЛА

- Barbour, Scott (ur.) *American Modernism*, San Diego: The Greenhaven Press, 2000.
 Bercovitch, Sacvan. *The Cambridge History of American Literature: Volume I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
 Bercovitch, Sacvan. *The Cambridge History of American Literature: Volume VII*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
 Lynn, Steven. *Texts and Contexts*. New York: University of South Carolina, 2001.
 Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton Up, 1977.
 Showalter, Elaine (ed.). *Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory*. New York: Pantheon, 1985.
 Smith, Christopher (ed.). *American Realism*. San Diego: The Greenhaven Press, 2000.
 Вукчевић (ур.). *Завјештање, антологија женских гласова*. Подгорица: Институт за стране језике, Покрет, 1999.

Radojka Vukčević

FEMALE VOICES IN THE AMERICAN LITERATURE

S u m m a r y

The paper problematizes the relationship between the author's personality and gender trying to find out if there are any specific reasons to ask for separate studying of female voices in the history of American literature. The historical approach is applied showing that there are many reasons for this as female voices in American literature have not been studied sufficiently enough so far thanks to ideological, historical, political and other circumstances. It is concluded that author's personality has nothing to do with gender whenever female voices succeed in resisting any recognition of gender and create masterpieces.

ЛАЛИЋЕВО ОТКРИЋЕ АМЕРИЧКОГ ПЈЕСНИЧКОГ КОНТИНЕНТА (Уз *Анџологију модерне америчке љезије Ивана В. Лалића*)

Јован Делић

САЖЕТАК: У раду се говори о значају *Анџологије модерне америчке љезије* Ивана В. Лалића и о интертекстуалним релацијама Лалићевог пјесништва према америчком пјесништву. Посебно се инсистира на Лалићевом односу према Волту Витмену и Томасу С. Елиоту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: америчка поезија, антологија, критеријуми, политекстуалност, традиција, модерно, версет, слободни стих, интертекстуалност, избор, музика, аудитивна имагинација

У шестом колу библиотеке „Светски класици” београдског престижног издавача *Просвета*, под уредништвом пјесника Миодрага Павловића, појавила се 1972. године као 31. књига по реду, *Анџологија модерне америчке љезије* коју је приредио и изабрао Иван В. Лалић, а заједно превели Бранка и Иван В. Лалић. Била је то прва антологија америчке поезије код Срба и Јужних Словена, што Лалићевом подухвату несумњиво даје историјски и пионирски значај. Пред српским и југословенским читаоцем изронио је цио један пјеснички континент: успостављена је једна кохерентна визија цјелине америчког пјесништва, својеврсна имплицитна и вредносно обојена историја, с критичко-теоријским образложењем великог подухвата и са скицом књижевноисторијског контекста.

I

Своју *Анџологију* Лалић не почиње са Едгаром Аланом Поом — првим великим пјесником америчког простора — јер он није непосредно утицао на формирање америчке традиције у поезији, „него је, преко Боллера, више дејствовао у духовној клими Европе”, него са Волтом Витменом, пјесником „с мисијом”, са којим почиње самосвијест америчког пјесништва и који представља темељ тог пјесништва — са његовим истинским родоначелником — пјесником који заснива цијелу једну нову линију у свјетској поезији увођењем стиха писаног по угледу на библијске версете: он је „један од великих песника 19. столећа који су непо-

средно утицали на 20. столеће, (...) један од родоначелника поезије коју називамо модерном”.¹ Тако је Витмен као вишеструки родоначелник — америчке поезије, слободног стиха и модерне поезије — добио почасно, прво мјесто у Лалићевој *Анџолоџији*.

Лалић је ријетко гдје тако прецизно изложио своје критеријуме, своја критичка и поетичка начела, као у предговору ове *Анџолоџије*² и у појединачним есејима о поезији Волта Витмена³ и Томаса Стернза Елиота.⁴ Управо ће то — Лалићеви критеријуми, поетичка начела и однос према америчком пјесништву — бити предмет овог рада. За Лалићеву књижевну критику, готово дословно, важи оно што је Т. С. Елиот написао о својој есејистици и критици:

„Оно најбоље у мојој књижевној критици — осим неколико разглашених фраза које су имале заиста изненађујући успех у свету — састоји се од есеја о песницима и песницима-драматичарима који су утицали на мене. То је нуспродукт моје личне песничке радионице, или продужетак мишљења што је утрошено у обликовање мојих сопствених стихова.”⁵

Тако се, по ко зна који пут, потврђује Андрићева мисао да откривајући друге откривамо себе саме. Зато би — мисли Иван В. Лалић — Елиотове есеје „требало разматрати равноправно уз бок његове поезије, могу нам много помоћи да се приближимо суштини те поезије”.⁶ То у длаку важи за Лалићеву критику и есејистику.

Лалићева *Анџолоџија модерне америчке поезије* обухватила је педесет и два пјесника — од Волта Витмена до Србина Чарлса Симића — свакога од њих опремила основним биобиблиографским подацима и строгим пјесничким избором. Лалић је у *Уводу*, на четрдесетак страна, образложио своју антологичарско-критичку визију модерне америчке поезије и — што је веома важно — артикулисао своје антологичарско-критичке критеријуме, откривајући успут и сопствена поетичка начела.

Америчка поезија је, у временском одсјечку који обухвата Лалићева *Анџолоџија*, стекла свој препознатљив лик и аутономију и постала водећи књижевноисторијски чинилац свјетске лирике. Мало је пјесника који

¹ *Дела Ивана В. Лалића, четврти том, О поезији*, редакција и приређивање: Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 142.

² Иван В. Лалић, *Увод*, у: *Анџолоџија модерне америчке поезије*, изабрао и приредио: Иван В. Лалић, превод: Бранка и Иван В. Лалић, Просвета, Београд 1972, стр. 5—47.

³ Волт Витмен, *Власти шраве*, избор, превод и предговор: Иван В. Лалић, БИГЗ, Београд 1974, 1975².

Цитати у овом раду су према Лалићевом есеју *О поезији Волта Витмена*, објављеном у: *Дела Ивана В. Лалића, четврти том, О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 141—160.

Прва верзија овог Лалићевог есеја објављена је у часопису *Књижевност*, год. 28, књ. 57, бр. 8—9, 1973, стр. 190—207, под насловом: *Поезија Волта Витмена*.

⁴ Т. С. Елиот, *Изабране пјесме*, избор, превод и предговор: Иван В. Лалић, БИГЗ, Београд 1978.

Цитати у овом раду су према Лалићевом есеју *О поезији Т. С. Елиота*, објављеном у: *Дела Ивана В. Лалића, четврти том, О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 161—177.

⁵ *Дела Ивана В. Лалића, четврти том*, стр. 166. (У даљем тексту: ДИВЛ.)

⁶ *Исти*, стр. 166.

су имали такав и толики утицај на модерну поезију свијета какав су извршили Волт Витмен и Томас С. Елиот, а у новије вријеме и Силвија Плат. Модерна америчка поезија — а америчка поезија је готово у цјелини савремена и модерна — као да једно вријеме дјелује паралелно моћно са француском лириком, да би књижевна мисао и пјесништво Т. С. Елиота својим зрачењем у свјетским размјерама, па и код нас, дуже вријеме, па и послје Елиотове смрти, избили у први план. Зато ће Витмену и Елиоту Лалић посветити посебне есеје, који ће такође бити предмет овог разматрања.

Америчка поезија је дуго разумијевана као велика провинција енглеског пјесништва, па њен раст „јесте раст једне сецесије у крилу велике традиције енглеске поезије”, све док није постала оно што је данас: „чињеница уверљива у својој аутохтоности, у виталности свога постојања” (...), „поезија једног великог језика развенчаног од свог старог завијачајног тла; језика који је наставио да се развија на тлу једног новог континента, као део контекста историје једног новог народа”.⁷ Та поезија је чврсто везана традицијом енглеског пјесништва, али је успоставила везе и са свјетском књижевношћу, на коју је у 20. вијеку више пута пресудно утицала, односно са цјелокупном традицијом свјетске књижевности од *Гилгамеша* до наших дана.

Драгоцјеност Лалићеве визије модерне америчке поезије је управо у тој *поликонтекстуалности*: он је — и као цјелину, и као појединачне пјеснике — сагледава као посебан ентитет са сопственом традицијом, али и у контексту односа са енглеском и са свјетском књижевношћу. Тако је могао на ствари гледати само пјесник и критичар широког образовања и познавања више свјетских језика; човјек изванредно упућен у америчку поезију и дубоко одан њеним врховима; човјек великог дара, великог знања и велике радозналости; откривалац пјесничких континената са смислом за теоријско мишљење, критичко вредновање и књижевноисторијску контекстуализацију.

Лалић указује и на особености америчког енглеског језика, односно језика америчке поезије: то је језик са својим специфичностима насталим као резултат великих мијешања народа током вјековних имиграција са разних дијелова свијета као и географске удаљености од матичне земље енглеског језика; то је специфични идиом америчке поезије. Он подсјећа да су амерички пјесници његовали и књижевну мисао, да је то уграђено у традицију америчке књижевности почевши од Едгара Алана Поа до данашњих дана; да су учествовали у рађању најбоље америчке критике и модерне књижевне мисли уопште.

Наш антологичар је указао на специфичности и појединачне доприносе највећих америчких пјесника. Овдје нећемо понављати оно што се налази у Лалићевом *Уводу*, него ћемо указати на антологичарско-критичке критеријуме и поетичка начела Ивана В. Лалића.

⁷ Иван В. Лалић, *Увод*, у: *Антологија модерне америчке поезије*, изабрао и приредио: Иван В. Лалић, превод: Бранка и Иван В. Лалић, Просвета, Београд 1972, стр. 7. (У даљем тексту: АМАП.)

Лалић воли пјеснике превратнике, оне који су по нечему први и нови, који су мијењали укус, стварали публику, или — као Волт Витмен — у свјетску поезију уводили цио један пјеснички континент. Витмен је, за Лалића, први изразито амерички пјесник свјетског значаја; он је открио „амерички језик”, непоновљив тип „слободног” стиха и у америчку поезију пренио подстицаје Бодлера и европског симболизма. За иновације Емили Дикинсон Лалић вели да су „многобројне и смеле”: живећи у самоћи и не пишући за публику, водила је „дијалог само са својим одјецима”,⁸ стварајући индивидуалан пјеснички језик живих метафора, продорне ироније, смјелих рима, неочекиваних асонанци и специфичног звука; поезију израслу „у савршеном складу са захтевима њене богате самоће”.⁹ Едгар Ли Мастерз је писао пјесме као измишљене епитафе, уграђујући их у сложену, већу цјелину, па је његово дјело *Анџологија Сјун Ривера*, по Лалићу, постало „један од врло уочљивих међаша америчке литературе”,¹⁰ Вочел Линдзи је пјесник „карактеристичног стила, обликованог првенствено на елементима фолклорне уметности америчких црнаца, на цезу и црначким духовним песмама”.¹¹ Езра Паунд је своја Певања (*Cantos*) конципирао као јединствену цјелину, односно поему „у којој разни гласови изричу у један мах разна доба, сведена на један, времену надређен план” (...),¹² око имајизма је за кратко вријеме окупио пјеснике које је спајало „заједништво извесних реформаторских интенција”.¹³ Елиот је прокламовао пјесничко осјећање историје, али је остварио и „говорну поетску фразу” коју је довео до савршенства у дјелу *Четири квартејта* и засновао оригиналну и утицајну поетику традиције. Вилијем Карлос Вилијемз је у поезију увео говорни језик Америке и створио специфичан тип епске поеме. Мериен Мур је развила „лични идиом”¹⁴ са бизарним сликама и метричком инвенцијом која се изражава не само на плану звука, него и на графичко-визуелном плану. За Конрада Ејкена карактеристичан је spoj „контролисане емоције и лирске медитативности”, као и „музикалне поетске фразе”.¹⁵ Сен Џон Перс је „изврстан техничар и радознао експериментатор”,¹⁶ а Е. Е. Камингз је писао пјесме „бизарне фактуре”, при чему су стихови и речи ломљени и слагани неконвенционално, понекад чак и калиграмски”, што му је, уз страст за експериментисањем, донијело репутацију авангардног пјесника.¹⁷ „Проклети пјесник” Харт Крејн настојао је да „симболизам измири с Витменом”.¹⁸ Чарлз Олсон настоји да уведе „кинетичку енергију” у стих и поезију.¹⁹ Изразит заокрет доноси поезија „бит”-пјесника, при

⁸ АМАП, стр. 16.

⁹ *Истио*, стр. 17.

¹⁰ *Истио*, стр. 21.

¹¹ *Истио*, стр. 24.

¹² *Истио*, стр. 25—26.

¹³ *Истио*, стр. 27.

¹⁴ *Истио*, стр. 36.

¹⁵ *Истио*, стр. 38.

¹⁶ *Истио*, стр. 38—39.

¹⁷ *Истио*, стр. 39.

¹⁸ *Истио*, стр. 40.

¹⁹ *Истио*, стр. 45.

чему долази до прожимања поетских дјела са популарном „пјевљивом” поезијом. Истичући новине и закрете које доносе поједини пјесници, Лалић скицира њихове духовне мини-портрете, индивидуализујући сваки пјеснички глас.

Лалић је једнако склон да уочи помјерања на плану израза *пјесничке визије* (Витменов израз „једне визије отвореног света”, Елиотова визија „пусте земље” и „шупљих људи”, једне празне и опаке цивилизације), *жанра* (коришћење измишљених епитафа у грађењу веће пјесничке цјелине, стварање „епске поеме”, грађење специфичног жанра од „пјевања” насталих током дугог времена — Паунд: *Cantos*), *стила* (уграђивање елемената фолклора, тежња за говорном фразом, иронија), *пјесничке слике, ерудиције као оруђа* (Елиот, Паунд), *односа према традицији* (Елиот), *коришћења цитата и алузија, односа према свјетској лирици и одређеним стилистичким формацијама*, превасходно према симболизму, *стварања карактеристичних „школа” и покрета* у америчкој поезији (имажизам, вортизам), *књижевних живота*, односно *оснивања и вођења часописа*, *његовања поетичке и критичке књижевне мисли, поетске фразе, ритма, стиха и „музике”*, односно прожимања и преплитања различитих медија (поезија и музика — Т. С. Елиот: *Четири квартета*), *емоције и медијативности*, пјесничке *технике и експеримента, културе, графичког изгледа стиха*.

Све то показује да се ради о антологичару и пјеснику широке књижевне културе и противнику уских концепата, све то илуструје о чему је све Лалић водио рачуна када је правио антологије, писао своју и преводио туђу поезију; све је ово опомена истраживачу Лалићеве поетике и тумачу Лалићеве поезије о чему све мора водити рачуна при покушају да расклопи један од најзначајнијих пјесничких опуса у српском пјесништву друге половине XX вијека.

У свом *Уводу у Антологију модерне америчке поезије* Лалић је успио да изрази своје *виђење цјелине* те поезије у одређеном тренутку, да *образложи свој избор* и скицира *низ појединачних, индивидуализованих пјесничких појединачних*; да оригинално ријеши однос општег и појединачног, при чему се слуте обриси „шуме”, цјелине, али се маркирају и најзначајнија „стабла”, појединачне вриједности. Успио је да истакне вриједности, али и да очува историјску перспективу у њиховом појављивању.

Пошто смо истакли антологичарско-критичке критеријуме избора и креирања слике америчке модерне поезије, иза којих се слуте пјесникова поетика, осврнућемо се на Лалићеве есеје о Волту Витмену и Томасу С. Елиоту са намјером да укажемо и на у њих уграђена Лалићева поетичка начела.

II

У првој реченици свог есеја о Волту Витмену (1974) Лалић поставља питање како је могуће иоле прецизно одредити појам *велики пјесник*.²⁰ Инспирацију за постављање овог питања Лалић је, увјерени смо,

²⁰ ДИВЛ, IV, стр. 141.

нашао колико у самом Витмену и изазовима његове поезије, толико и код Томаса С. Елиота. На крају свог есеја о Елиоту (1978) Лалић нас подсеја да је управо овај пјесник и мислилац покушао да дефинише појам *велики пјесник* и да је дао одговор да би то могао бити „онај који учини највише могуће језиком који му је задан”.²¹ Мјерен тим сопственим мјерилом, Т. С. Елиот је, за Лалића, несумњиво велик пјесник. Своју дефиницију великог пјесника, изречену поводом Волта Витмена, Лалић поставља нешто другачије.

Он, прво, не мисли да даје своју дефиницију као једну и коначну, него говори о једном битном обиљежју („између осталог”) великих пјесника: „То су песници са перманентно недовршеном судбином; песници чије дело не престаје да се преображава у духу генерација читалаца и тумача, откривајући у том преображају нове просторе, за нови слух и нова препознавања.” Успостављајући дијалог са тим пјесницима, једна генерација, или епоха, потврђује природу своје осјећајности вреднујући оно што јој претходи „у светлости сопствених уверења и недоумица”. Управо се на дјелима великих пјесника „таква вредновања најчешће изостравају; њихова је судбина недовршена јер је разговор о њима недовршен, и обећава да потраје колико и разговор о самој поезији”. Такви се пјесници теже разврставају „у непоуздане преграде књижевне историје”; опиру се сваком коначном распореду и окамењивању.

У Лалићевим ставовима могу се препознати трагови Елиотове поетике традиције и слутње теорије рецепције, која се, бар код нас, нешто касније раширила и развила. Велики пјесник је дио традиције, једна од њених кључних тачака, предмет избора разних епоха и генерација и њихових одређења према његовим вриједностима. Лалић динамизује однос великог пјесника и долазећих генерација; то је однос активног, интензивног дијалога. Велики пјесник нуди велике могућности за тај дијалог; он је зато незаобилазан долазећим генерацијама пјесника, који се према њему наново одређују, који га наново реципирају.

Из те перспективе — из перспективе великог пјесника — Лалић гледа на Витмена и Елиота. Витмен се — као и Елиот — показује као „живи песник”, уз то „дејствен у простору модерне поезије у којем се осовио као пионир”.²²

Лалић и овдје показује свој риједак и драгоцен смисао да сагледава неког пјесника *вишеконтекстуално*: Витмена посматра у контексту америчке поезије и у контексту свјетске лирике, као великог пјесника 19. вијека који је снажно утицао на 20. стољеће.

У америчком контексту Витмен је *пјесник с мисијом* који хоће да говори у име Америке; он открива „амерички језик” и с њим „настаје модерна америчка поезија — један виталан и аутентичан феномен у савременој светској поезији”.²³ И тамо гдје се не јавља као узор — он правих сљедбеника ни нема — јавља се као повод за вредновање традиције: Езра Паунд га је видио као Дантеа Америке.

²¹ *Исто*, стр. 177.

²² *Исто*, стр. 142.

²³ *Исто*, стр. 142.

Слиједећи „интересантну паралелу” коју је између Витменове збирке *Влајти траве* (1855) и Бодлеровог *Цвећа зла* (1857) успоставио Елиот, који опет, по Лалићу, није желио да уочи неке битније сличности међу њима, него је указао на хетерогене власти и цвијеће, Иван В. Лалић уочава „врло сличне усмерености њихових песничких појава”,²⁴ па баш преко те паралеле Витмен узраста до својих „правих обрса” у контексту модерне свјетске поезије. Обојица излазе из романтизма преображавајући га и превазилазећи сваки на свој начин, обојица изражавају „нову осећајност” која се ослања на поетски доживљај урбане средине. Лалић, дакле, истиче књижевноисторијски прекретнички значај Витменове појаве у америчком и свјетском контексту. Он и у Витмену, као што је то несумњиво случај са Бодлером, препознаје клице будуће симболистичке поетике.

Најзад, и Витмен је — као и Бодлер — дошао у сукоб због своје збирке са друштвом свога времена, што Лалића утврђује у увјерењу, а потврђује животно и пјесничко искуство нашег пјесника, да је „једно пјесничко дело ипак недељиво од биографије свога аутора; чак и онда када се биографија и дело усклађују само у небитном”.²⁵ То ће се тек касније сурово и жестоко потврдити управо на Лалићевом примјеру.

Није без значаја за поетику самог Ивана В. Лалића његов суд, преузет од америчких критичара, да је „Витменова најбоља поезија произашла из његових противурјечности и његовога напора да их разреши или уклони”.²⁶ Противурјечности, дакле, не морају бити погубне по поезију, као што је то случај са философијом и науком; напротив: из противурјечности може израсти најбоља поезија. Природа поетске кохеренције другачија је од природе кохеренције философских и научних дјела.

Лалић, који је толико пјевао и писао о односу видљивог и невидљивог, баштинећи тековине симболистичких поетика, није могао а да не истакне Витменов став по којем се „невидљиво доказује видљивим”, односно да се чудесна „шаховска игра једне песме” гради игром имагинације „чулним предметима природе као симболима”.²⁷ Лалић ће при крају свога есеја подићи овај свој суд за октаву више:

„Та поезија је једна од највећих похвала видљивом свету и невидљивим спонама што везују ствари, људе и чињенице у том свету.”²⁸

Витмен је велики иноватор на плану ритма, стиха и пјесничког језика — а рад на том плану је за Ивана В. Лалића од нарочитог значаја — такав и толики иноватор да је сасвим прекинуо са традицијом енглеског метра и риме и кренуо у сасвим новом, свом правцу, ударајући темеље традицији „слободног стиха”. Традиционални метар и рима су, за Витмена, „феудалне играчке”,²⁹ а нови ритам треба да произађе из новог пјесничког језика који је он сам намјеравао да створи од разнородних елемената са којима се среће.

²⁴ *Истио*, стр. 143.

²⁵ *Истио*, стр. 145.

²⁶ *Истио*, стр. 147.

²⁷ *Истио*, стр. 145.

²⁸ *Истио*, стр. 154.

²⁹ *Истио*, стр. 149.

Радећи на сопственом ритму и стиху, Витмен је створио и организацију стиха, и пјеснички језик, и графички изглед стиха сасвим различитима од онога што му је претходило. Иако је језик „непосредно задана материја, једина могућност те судбине”,³⁰ могућне су велике, прекретничке иновације унутар заданог. Лалић истиче да је израчунато да „Витменов речник обухвата више од тринаест хиљада речи, од којих је нешто више од половине песник употребио само једном” и да новина тог језика долази од новине пјесникових тема и поступака, односно да „већина нових речи у Витменовим песмама јесу називи предмета који су до Витмена сматрани непоетским”.³¹ На сличним иновацијама у пјесничком језику радио је и сам Иван В. Лалић уносећи у своје често метафизички усмјерене пјесме ријечи које означавају предмете из савремене технике и савременог живота (трајект, мрља од мазута, глицер, бука мотора и генератора, уз алузију на невидљиви храм, виле и њихову пјесму, и уз развијање теме односа видљиво-невидљиво).

Витмен је, дакле, био један од првих великих модерних пјесника који је укинуо „границу између песничког и непесничког”.³² Он је лично оштро раздвајао поезију од прозе и инсистирао на томе да пише поезију и стихове, а не прозу, иако су неки модерни пјесници и критичари тврдили управо супротно: да је Витмен ту границу озбиљно нарушио, те да је заправо писао поетску прозу. За Витмена је то само био другачији стих, при чему је дужина стиха усклађена са смислом, а за узор су послужили библијски версети у енглеском преводу. Он је, најчешће, пјесник „дугог даха”, какав је био и чему је својим престилизованим и прерушеним хексаметрима тежио и сам Иван В. Лалић. Пишући о Витменовом „слободном стиху”, непрестано истичући да „слободан стих” није сасвим слободан, да је термин *слободан стих*, логички гледано, *contradictio in adjecto*, а стилистички — само ефектан оксиморон који прикрива суштину проблема, Лалић се нашао у најдубљим водама личног искуства и поетике.

Слично је и кад Лалић говори о сложеној структури Витменове „дуге поеме” (*Песме о мени*), „најчешће састављене од нумерисаних фрагмената који су понекад сасвим заокружени у целину, али стоје у међусобној функционалној вези”³³ — а то је правило у свим дужим Лалићевим пјесничким творевинама — и када говори о вези Витменове поезије и музике, за шта има јаког основа у Витменовој поезији: то је искуство толико блиско Лалићу да га није могао пропустити без коментара пјесника који ту ствар разумије изнутра. Та веза с музиком је, по Лалићу, нарочито карактеристична за Витменова дужа остварења, што ваља имати у виду када се говори о Лалићевом односу према музици (*Четири кафона*).

Лалић прво подсећа да је сам Витмен говорио да су многе његове пјесме биле надахнуте музиком и упоређивао је смјену и „преплет лир-

³⁰ *Истио*, стр. 155.

³¹ *Истио*, стр. 155.

³² *Истио*, стр. 150.

³³ *Истио*, стр. 152.

ских и декриптивних пасажа у својим песмама са сменом арија и рецитатива у ораторијуму”.³⁴ Наш пјесник се потом позива на критичке налазе Малколма Каулија о сличности Витменове елегије *Из колевке што се бесконачно љуља* с оперским дјелом, сматрајући да се Каулијеви закључци могу примјенити на већину Витменових поетских остварења, односно да Витмен његује „јединство поеме у звуку, слици и усмерености”.³⁵

Наш пјесник открива сопствени сензибилитет и када говори о Витмену као пјеснику елегија, истичући у први план њему драгу „дугу тужаљку” *Последњи пут кад цвѐтао је јорџован у дворишту* и поему *Из колевке што се бесконачно љуља*, у којима је „смрт уздигнута до апотеозе”³⁶ и присно исказано трагично лирско осјећање свијета. Треба ли истичати у којој су мјери смрт и пролазност наглашене Лалићеве теме, а елегија повлашћена лирска врста?

Витмен је — и ту не видимо неку већу сродност са Иваном В. Лалићем, мада је сам Лалић волио пјеснике који су на различите начине тематизовали људско тијело, попут Растка Петровића и Васка Попе — имао „храбар приступ” теми тијела и секса, „певајући људско достојанство кроз достојанство тела и његових манифестација” и тиме је такође најавио модерно доба и његову поезију испјевану у знаку тијела и тјелесног.³⁷

За смјер наших интересовања од мањег су значаја странице Лалићевог рада посвећене рецепцији Витменове поезије у америчкој и нашој критици, али су од значаја два-три закључна става. Витмен је, за Лалића, „један од класика модерне поезије; једна вертикала осовљена у зони где та поезија почиње да се диференцира од традиције која јој претходи”. Он је пјесник који прелази границе заданог му времена и његова поезија „постаје храна оног прастарог и непресушног дијалога што га поезија, као можда најтананији облик људског сазнања, води са светом”. Те идеје модерности и дијалога, као и схватање поезије, као „најтананијег облика људског сазнања”,³⁸ јесу у темељима Лалићеве поетике. Као и залагање за поезију „дугога даха” којим се пјева „изобиле видљивог света”, поезију у којој Витмен има значајно мјесто, а гдје је и мјесто Ивана В. Лалића.

III

И Томас Стернз Елиот је једна од „најутицајнијих личности модерне поезије, не само у своме језику”, а притом изузетан књижевни мислилац — „врстан есејиста, критичар и теоретичар поезије”³⁹ — што је Лалићу било врло блиско, јер је и сам био такав, и што је он додатно морао високо вредновати. Елиотов есеј *Традиција и индивидуални шале-*

³⁴ *Исто*, стр. 152.

³⁵ *Исто*, стр. 153.

³⁶ *Исто*, стр. 154.

³⁷ *Исто*, стр. 156.

³⁸ *Исто*, стр. 160.

³⁹ *Исто*, стр. 161.

наш вјероватно је најугицајнији есеј XX стољећа, бар што се књижевне мисли тиче. Елиотови есеји се — с правом мисли Лалић — морају „разматрати равноправно уз бок његове поезије, могу нам много помоћи да се приближимо суштини те поезије”,⁴⁰ али исто важи и за Лалићеве есеје и њихов однос према Лалићевој поезији и поетици. Због тога им и поклањамо толику пажњу.

Према Ивану В. Лалићу, Елиот је пјесник који је „револуционисао модерну поезију и својом присутношћу озрачио њену будућност”; пјесник који је од првих својих пјесама до, по Лалићу, најзначајнијег позног дјела *Четири квартејта* остао „увек веран себи” и „саградио један од најзначајнијих песничких опуса модерне епохе”.⁴¹ Лалић, зацијело, држи до *унушарње кохеренције* не само једног пјесничког дјела, него цјелокупног опуса. Треба ли подсећати да је он накнадно прекомпоновао својих првих пет збирки створивши ново дјело *Време, вајре, вршови*, чиме је „утегао” свој опус и учинио га „цјеловитијим”. Треба ли такође подсећати да је Лалић пјесник зрења и да је своја најбоља дјела остварио пред смрт, не дочекавши позне године?

Лалићу је нарочито драг и близак Елиотов однос према традицији, који је и сам усвојио. Традиција се механички не преноси нити наслеђује, него је ваља освојити и стећи великим трудом. Она обухвата осјећање историје, које је Лалић посједовао и усавршавао, а које у себе укључује и временско и ванвременско, и оно што је прошло у прошлости, и оно што је у прошлости живо и садашње. Писац успоставља дијалог са традицијом, дијалог са мртвима који нијесу мртви, и ствара сопствену свијест о времену и своме мјесту у њему. Традиција је свјестан избор и пут до личне синтезе, до које је Лалићу нарочито стало. А пјесник бира како из традиције свог народа и свог језика, тако и из цјелокупне свјетске књижевности, како је то чинио Елиот, како то чини Лалић:

„Он је (Елиот — Ј. Д.) свесно *бирао* своју традицију, спајао њене разнородне елементе у личну синтезу, не кријући — него, напротив, износећи отворено — утицаје који су битни за формирање његове сопствене поезије.”⁴²

У том Елиотовом избору Лалић најприје уочава и издваја француски симболизам. Занимљиво је да наш пјесник и код Витмена проналази клице будуће симболистичке поетике, а код Елиота дубоку сродност с том поетиком. Сам Лалић је, наравно, добро ослоњен на пјесништво европског, превасходно француског симболизма; он је један од оних наших пјесника који реактуализују симболистичку поетику, или бар неке њене аспекте, педесетих и шездесетих година XX вијека.⁴³

Да би се разумијела и протумачила Елиотова поезија и поетика потребно је овог пјесника посматрати вишеконтекстуално: Т. С. Елиот мо-

⁴⁰ *Исто*, стр. 166.

⁴¹ *Исто*, стр. 162.

⁴² *Исто*, стр. 162.

⁴³ Александар Јовановић, *Поетика српског неосимболизма*, Филип Вишњић, Београд 1994.

ра бити сагледаван у контексту америчке поезије, у контексту енглеске поезије и поезије енглеског језика у цјелини, па у контексту свјетске књижевности, при чему прворазредно мјесто има француски симболизам. Лалић наводи Елиотове реченице у којима се исказују недвосмислен дуг и захвалност прво Бодлеру, па француском симболизму у цјелини, а онда се истиче значај француског симболизма за велике пјеснике других језика: В. Б. Јејтса, Р. М. Рилкеа и њега самога — Т. С. Елиота. Тако је Лалић код Елиота могао наћи насушну потребу да се велико пјесништво мора посматрати у широком контексту, односно у више контекста.

Из пјесничке традиције енглеског језика Елиот је за своју „синтезу” бирао Џона Дона и „метафизичке пјеснике” 17. вијека. Када наводи два Елиотова става о овим пјесницима — први, да беспрекорно опремљен дух једног пјесника за свој пјеснички задатак има способност да спаја диспаратна искуства, и други, да су „метафизички пјесници” посједовали „механизам сензибилитета” способан да „прогута сваку врсту искуства”⁴⁴ — Лалић као да открива своја најдубља и најличнија пјесничка искуства, да се потврђује у многим, можда најзначајнијим, поетичким тачкама као „елиотовац”.

Сам Елиот је истицао своју захвалност Езри Паунду, о чему недвосмислено свједочи посвета у *Пустој земљи*, за чију је концизност и коначну верзију Паунд веома заслужан. Оба пјесника су — и паралелно, и заједнички — инсистирала на „ерудицији као оруђу”,⁴⁵ на цитатности и интертекстуалности, на новом и креативном схватању традиције, у чему ће их наш пјесник слиједити. Елиот је изузетно инсистирао на *цјелини и цјеловитости пјесничког дјела*, у чему ће му Лалић такође бити досљедан сљедбеник, све више како је пјеснички дозријевао, тако да су у том погледу *Четири канона* остварење идеала. Лалић налази да Елиот имажизму и Паундовој теорији поезије дугује још неколико поетичких начела која се могу сматрати и Лалићевим начелима: ријеч је о потреби дочаравања *конкретног* у поезији, о непосредној обради предмета, па о *језичкој прецизности и економичности* која подразумијева немилосрдно одбацивање сваке ријечи која не доприноси дочаравању и конкретној представи, и — што је за Лалића од нарочите важности — о *пјесничком ритму* који не би смио пратити никакву задату схему или метроном, него би ваљало „писати у *секвенци музичке фразе*”. Паундова теорија *пјесничке слике* као јединства чулног и мисаоног, односно интелектуалног и емотивног комплекса у једном кратком временском одсјечку, сасвим је блиска Лалићевој пјесничкој слици, а наш пјесник вјерује да је управо та теорија могла бити подстицајна за Елиотову теорију *објективног корелатива*: једини начин да се у умјетничкој форми изрази емоција јесте да се пронађе „објективни корелатив” — група предмета, ситуација или ланац догађаја који би били формула одређене емоције, који би баш жељену емоцију изазвали.⁴⁶

⁴⁴ ДИВЛ, IV, стр. 164.

⁴⁵ *Исто*, стр. 165.

⁴⁶ *Исто*, стр. 168.

Елиот и Лалић имају једног великог заједничког претка и један архетекст — Дантеа и његову *Комедију*. Елиот је Дантеа сматрао најуниверзалнијим пјесником модерних језика, а тој оцјени је сасвим близак и Иван В. Лалић. Цијела једна хришћанска космогонија предмет је Дантеовог пјевања, а његов однос према Богу и свијету подстицајан је и за нашега пјесника, који уграђује и уплиће Дантеове стихове у своја *Четири канона*.

Елиот је развио идеју о безличности пјесника: пјесниково је да ствара пјесму, да ради свој посао; битна је пјесма, а не пјесник. С тим у вези је и већ споменута теорија „објективног корелатива”. Али Лалићу је блиско и Паундово становиште према којем пјесник може да саопштава своје исказе посредством треће личности (*personae*), што је Елиот у свом пјесништву до те мјере користио да је критика говорила о драмском обиљежју тог пјесништва. Ваља се овдје присјетити и Лалићеве пјесме *Шайаи Јована Дамаскина*, и многих других, гдје је пјеснички исказ посредован лирским јунаком, гдје комуникација није једноставна ни једносмјерна на линији пјесник-читалац.

Елиот је у своју поетику увео и појам *аудијтивне имагинације*, важан за његову пјесничку праксу и за његово схватање „музике” у поезији, а већ по томе врло привлачан за Ивана В. Лалића. Ма колико та дефиниција изгледала мистична и не баш сасвим јасна, несумњиво је ријеч о томе да Елиот није раздвајао звук од смисла; да је стварао са увјерењем да поезија нешто казује и прије него што је разумијемо — својим ритмом и звуком. Аудитивна имагинација је осјећање за слог и ритам, али осјећање које продира и понире *дубоко испод свјесних слојева* мисли и осјећања, до исконског и заборављеног. То није, дакле, никакав задати метроном, преписан и преузет од другога, него нешто исконско и примарно. Ритам и „музика” у поезији су бар равноправни елементи структуре пјесничког дјела; они су у самим темељима тог дјела.

Лалић подсјећа да многе ране Елиотове пјесме у наслову имају ријеч која означава један музички жанр, попут ријечи *ирелудијум*, а да су *Четири квартејта* већ насловом усмјерена према музици. Критичари су, подсјећа наш пјесник, већ доводили у везу Елиотове *Квартејте* са гудачким квартетима позног Бетовена и Беле Бартока, док је неколико мјесеци прије него што је започео писање *Пусте земље* пјесник проучавао Вагнеров *Прсиен Нибелунга*. Нема сумње да је Лалић пажљиво ишчитавао Елиотову теорију аудитивне имагинације и однос поезије и музике у Елиотовим дјелима: било је то велико охрабрење и поетичко упориште и подстицај; за поетске захвате самог Лалића и за теоријско рашчишћавање терена на релацији поезија-музика.

Велика тема Лалићеве поезије јесте вријеме у свим његовим аспектима. Није ово прилика да ту тему отварамо, него само да скренемо пажњу на то да је Лалић у Елиоту, и када пише о времену, видио свога дубоког сродника. Лалићу није могао промаћи Елиотов став да „велики песник, пишући себе, пише своје време”. Елиот је — вели Лалић — „песник најозбиљнијег; песник који хоће да говори у име читаве цивилизације и њене драме, и да кроз ту драму изрази човека у односу према

времену и постојању”.⁴⁷ У почетку пјева „драму испразности, жаловости модерне урбане цивилизације”, а на крају пјева „о времену и вечности, о самотном сагледавању једног и другог, о људској комуникацији, о прапочелима”.⁴⁸ И у Лалићевој поезији налазимо тематизацију историјског времена, али и пјевање о вјечности; људска комуникација га је готово опсједала: једна његова збирка носи наслов *Смејње на везама*.

Као два врхунца и „стуба носача” Елиотове поезије Лалић оцјењује поему *Пуста земља* и његово позно дјело *Четири квартејта*. У *Пустој земљи* пјесник сажима своје дотадашње искуство подижући га на виши план. Ова петодјелна поема пуна је алузија и цитата, што ће бити значајно обиљежје Лалићевог стваралаштва; у њој је повезано „актуелно с митом и традицијом, са временским и ванвременским”, што је изразито карактеристично и за Лалићево пјесништво. Слика пакла, у којем живи модерни човјек, премјештена је из подземља у модерну урбану средину. Послије *Пусте земље* Елиот је написао *Шуље људе*, гдје се доживљај пустоши и празнине „згушњава у страх и очај света који ће, лишен смисла, пропасти ’не с тутњем већ с цвиљењем’ ”.⁴⁹ *Шуљи људи* су крајња тачка у дочаравању изгубљеног човјека у пустој земљи модерне цивилизације; послје тога слиједи пјесниково трагање за вишим складом у свијету — Елиотова поезија у знаку духовности, метафизичких слутњи и визија.

За такво усмјерење Елиотове поезије преломно дјело је *Чиста среда*, вјероватно инспирисано Дантеом, о којем је Елиот написао бриљантан есеј који непосредно претходи *Чистој среди*. У том есеју пјесник се залаже за рехабилитацију алегорије као метода који води у правцу једноставности и разумљивости, а правом пјеснику омогућава јасне визуелне слике, чему ће Елиот тежити у својој поеми *Чиста среда*. Лалић упозорава да ваља разликовати Елиотову алегорију од средњевјековне и подвлачи да је у *Чистој среди* до пуног израза дошла пјесникова „аудитивна имажинација” као битно обиљежје стила који ће кулминирати у *Квартејтима*. То помјерање у стилу Лалић види као помјерање од „драмског” ка „лирском”: пјесник проговара у првом лицу, али тако да лично, дубоко потресно искуство уобличава у пјесми као универзално; да „самоиспитивање песника израста у самоиспитивање човека, суоченог са смислом свога постојања”.⁵⁰

Као прелаз ка *Квартејтима* Лалић издваја *Марину*, једну од пјесама насталих паралелно са *Чистом среди*: то је „песма препознавања наде; у том смислу она чини мост ка једном од кључних аспеката будућих *Квартејта*”,⁵¹ које Лалић оцјењује као „суму Елиотове поезије”. *Четири квартејта* су, за Лалића, „велика филозофска поема”⁵² која је понијела нашега пјесника и за њега била веома инспиративна, нарочито за његов

⁴⁷ *Исто*, стр. 170.

⁴⁸ *Исто*, стр. 170.

⁴⁹ *Исто*, стр. 172.

⁵⁰ *Исто*, стр. 173.

⁵¹ *Исто*, стр. 174.

⁵² *Исто*, стр. 174.

лирско-метафизички спјев *Четири канона*. Оба дјела у наслову садрже ријеч за ознаку музичког жанра (квартет, канон), с тим што се Лалић везује за византијску традицију. Оно што наш пјесник уочава у *Квартетици* важи и за *Каноне*:

„Та велика филозофска поема натопљена је сенкама ратних година, у којима су настала последња три квартета — што посебно долази до изражаја у квартету *Лилл Гидинџ*, у којем налазимо одсјај пожара бомбардованог Лондона.”⁵³

Лалићева *Четири канона* испјевана су у вријеме грађанског рата у Југославији, када се ратни пожар примицао Србији, и носе обиљежје тог времена, иако је метафизичко усмјерење овог спјева примарно. Лалић наговјештава своје будуће дјело и открива своје опсесије временом и ванвременошћу у даљем процјењивању Елиотовог дјела, говорећи да су „*Четири квартетици* дубоко исповедна поезија човека који, на прагу старости, покушава да сачини духовни биланс својих сећања, својих достигнућа и неуспеха, себе. У том циљу он се суочава са темом времена и вечности, са темом самотничке визије света и тешкоћама међуљудске комуникације, са проблемом релације простор-време и субјект-објект. Тема времена је кључна јер, провучена кроз целину, повезује све остало. Она је експонирана на самом почетку првог квартета да би се — у ванвременском — разрешила на крају четвртог. Тема је узглобљена као низ песникових медитација о постојању у времену, при чему нека конкретна, задана тачка у простору и времену (на пример, неки пејзаж запамћен у детињству) служи као ослонац за проверу смисла и садржаја песничког људског и духовног искуства...”⁵⁴

Колико је и како Лалић држао до принципа унутарње кохеренције дјела и до форме пјесничког остварења, види се из сљедећег става:

„Кохерентност свих песникових медитација (у *Четири квартетици* — Ј. Д.) обезбјеђена је пре свега изванредном кохерентношћу форме.”⁵⁵

Из овог исказа јасно се слуги пјесник који је поштовалац — свем свом модернитету упркос — класицистичке традиције. Принцип кохерентности се ослања преваходно на кохеренцију форме, а та кохеренција обезбјеђује кохеренцију медитација. То треба имати у виду нарочито када се чита посљедње велико Лалићево дјело — *Четири канона*. Форма канона омогућава кохеренцију дјела на свим плановима. Ваља знати да је есеј о Елиоту писан осамнаест година прије *Канона*, што ће рећи да је естетски идеал већ тада био утврђен у пјеснику.

Постоји, коначно, још једна, можда највећа, духовна сродност између Елиота и Лалића. Свом песимизму упркос, својој визији шупљих људи и пуне земље упркос, Т. С. Елиот је — као и Иван В. Лалић — Богу и свијету рекао: *Да!* Може бити земља пуста, могу бити људи шупљи, али то још није разлог да се не трага за божанским складом и да се прихвати комотна негација Бога и свијета.

⁵³ *Исто*, стр. 174.

⁵⁴ *Исто*, стр. 174—175.

⁵⁵ *Исто*, стр. 175.

Т. С. Елиот је и у свом језику, и ван њега, у поезији свијета, пустио „изданке на обе стране Атлантика”, како на плану поезије, тако и на плану књижевне мисли. На плану свјетске књижевности и догађања у модерној поезији Елиот је по свом значају у свом времену — мисли Лалић — поредив са Бодлеровом мисијом у његовом столећу: Елиот је Бодлер свјетске поезије XX столећа.

Лалићево откривање америчког континента у свјетској поезији пионирски је подухват у српској књижевности и у јужнословенским књижевностима. Елиотовим поетским и поетолошким искуством Лалић је племенито окалемио и своју поезију и поетику. Лалићева поезија и поетика сагледавају се боље, прецизније и богатије — као што је то случај са правим и великим пјесницима — када се разматрају у најширем контексту, контексту свјетске књижевности, и када се у то разматрање укључе и Лалићеви преводи, и Лалићеве антологије. У том увјерењу и са тим намјерама исписани су и ови редови.

Jovan Delić

LALIĆ'S DISCOVERY OF THE AMERICAN POETIC CONTINENT
(regarding Ivan V. Lalić's *Anthology of Modern American Poetry*)

S u m m a r y

An Anthology of Modern American Poetry (1972) by Ivan V. Lalić was the first anthology of its kind with the South Slavs. In the introduction of this anthology in two of his essays about American poets Walt Whitman and T. S. Eliot, Lalić has described his critical-anthological criteria and poetic principles necessary for understanding of his poetry. Those criteria and principles are the subject of this paper.

American poetry is young, and almost all modern. Lalić's *Anthology* covers fifty-two poets — from Walt Whitman to Charles Simić — the period when this poetry was independent from English poetry, and when it became literary fact of the first order. It is still connected with the tradition of English poetry though, but it has also strongly characterized the development of the world modern lyrics. That is why Lalić defines both American poetry as a whole and its individual supreme voices polycontextually: in American context, in the context of the English language and in the context of world literature. Lalić also considers American poetry to be inseparable from the development of literary and critical thought, which was strongly influenced by American poets.

Lalić especially appreciates the revolutionary poets, those who have changed the image of literary scene and literary taste; he has pointed out their innovations and specifics; he has dealt with changes in the area of the poetic language, rhythm and “music” of verse; he has followed the rule of coherence both in a concrete work and a poet's work as a whole on several levels: thematic, the plan of the vision of the world, and stylistic; he has also followed changes on the level of emotions and lyric meditations; he has shown his talent for recognizing experiment and radical innovation, and interest for understanding tradition and relations of certain poets towards it; he is interested in erudition as a poetic tool, and, in connection with it, he points out citations and intertextuality in individual works and opuses as a part of poetic strategy, he follows contributions of the poets to the literary life and their relationships towards stylistic forms, “schools” and “movements”, thus constantly proving his informativeness, curiosity, taste, talent, openness and non-dogmatism.

Lalić succeeded in expressing his vision of American modern poetry as a whole and its place in the world poetry, to define his choice and present a series of poets' portraits, to emphasize their values and situate them into a certain literary-historical context, and do a series of excellent and precious translations together with his wife Branka Lalić.

In his essay on Walt Whitman, Lalić has given his definition and concept of the great poet, presenting himself as the one who fights for the dialogue with both the living and the dead, with the poetry of his own language, and the poetry of the world literature. According to Lalić, Whitman is a pioneer of Modern American and world poetry, the poet with his mission, the poet who has changed the understanding of rhythm, verse and relation between poetry and fiction from the very bottom, but also the poet who has expressed new sensibility and new vision of the world. In the cases of both Whitman and T. S. Eliot, Lalić also deals with one of his main poetic questions — the relationship between visible and invisible. While pointing out Whitman's innovations on the level of poetic language, our poet shows that Whitman introduced in his poetry a number of lexemes which had been considered to be non-poetic before him. While speaking about Whitman's poetry of "long breadth", Lalić also formulates his poetic ideal, and expresses some of his views of "free verse". Discussing Whitman's relationship towards music and elegy, our poet also defines his poetic rules.

Lalić's essay on Eliot is of special importance for understanding of Lalić's poetics. T. S. Eliot was close to him thanks to the fact that he also wrote essays; that he also was a critic, theoretician and poet, and that for understanding of T. S. Eliot's poetry the knowledge of his essays was necessary too. Lalić points out the inner coherence of T. S. Eliot's poetry, by saying that Whitman was the poet who has revolutionized modern poetry and defined its future in the world space. He was especially close to the T. S. Eliot's relationship towards tradition, the idea of a choice out of tradition, openness towards national and world literature and historical feeling which enables a poet to define his place in time and recognize the notions of time and out of time in tradition. Lalić points out the crucial importance of French symbolism for T. S. Eliot, but also recognizes the influence of John Donne and "metaphysical poets" which T. S. Eliot chose from English tradition, the importance of Ezra Pound, and similarities of T. S. Eliot's and Pound's poetic principles, especially when speaking of presenting the concrete in poetry, the precision and economy of language and poetic image. Lalić is also familiar with T. S. Eliot's theory of objective correlative and poet's impersonality, and especially with his theory of auditive imagination and his relationship towards lyrics. Lalić's obsession with T. S. Eliot's work *Four Quartets*, which was his model for developing of his own esthetic ideal to be realized in his epic poem *Four Canons*, can be easily recognized. T. S. Eliot's and Lalić's common spiritual ancestor is Dante, who was for both of them a support for writing metaphysically-religiously universal directed poetry.

Discovering the American continent of poetry and winning its peaks — first of all, Whitman's and T. S. Eliot's — Lalić has expressed both his poetic principles and ideals, and closeness with the poetry he wrote about. That is why the study of critical, anthological and translating work of Ivan V. Lalić cannot be separated from the study of his poetry and poetics.

КОРА И НЕПОЧИН-ПОЉЕ
ПРЕМА УСМЕНОКЊИЖЕВНОЈ ТРАДИЦИЈИ (II)

Александра Појин

III. Збирка песама *Нејочин-поље*

1. *Игре*

Мотив игре који доминира збирком наговештен је већ у самом наслову. Наиме, загонетке (део једне насловна је синтагма) упражњавају се данас само игре ради. У древна времена, међутим, загонетање је имало дубљи смисао, па чак ни време када се загонетало није било случајно одабрано (бела недеља), нити му је сврха била само забава доконих људи. Исто тако и игре су имале некада дубље значење које се временом изгубило. Поједине игре настале су ослобађањем религиозно-митског наноса и тако су постале саме себи сврха. Код Попе игра није ту ради забаве него има есенцијални иницијацијски значај древних игара. Значење им је управо онакво какво је било у митској прошлости.

Код свих игара у реалном свету постоје правила. У игри се ствара паралелна стварност и учесници знају где је граница (како просторна тако и временска). Та стварност траје док траје игра. Када се игра заврши, играчи се враћају у *йраву стварност*, континуитет живота се наставља, а *ииграчка стварност* нестаје.

Код Попе скоро све наликује гореописаним играма, али кључ, који читамо у песми *После игре*, отвара нам слику да су *йрава* и *ииграчка* стварност постале јединствене и да *ииграчко* време и простор нису само привид нити паралелна, вештачки створена стварност.

Игре у циклусу *Игре* на различите начине кореспондирају са играма као видом народног стваралаштва.⁶⁰ Сличности се односе првенствено на начин описивања игара. Понегде су то истоветни називи игара код Т. Ђорђевића и В. Попе, негде је то коментар везан за одређену игру, а

⁶⁰ За поређења користила сам се *Српским народним играма* Тихомира Р. Ђорђевића. Ову књигу Попа је навео у списку литературе за књигу *Од златна јабука*, која је објављена после збирке *Нејочин-поље*. Међутим, на основу детаља у песмама збирке очигледно је да су игре као вид народног стваралаштва много раније заокупљале песникову пажњу.

негде мотив преузет из народне игре који је трансформисан и интерполиран у песму.

Т. Ђорђевић је игре поделио у пет група: 1. витешке игре, 2. забавне игре, 3. игре духа, 4. игре за добит и 5. орске игре. С обзиром на ову поделу, уочава се да су Попу највише заокупљале *иџре духа* (које су кроз загонетку доминантне у збирци *Кора*), *забавне иџре* са нарочитим освртом на игру луткама (циклус *Врађи ми моје крџице* и *Иџре*) и *витешке иџре* (циклус *Иџре*).

Витешке иџре намењене су такмичењу у снази и вештини: „Витешке игре су оне у којима се тежња за игром испољава тако да су телесни покрети намењени јачању или вежбању окретности тела или надметању у снази.”⁶¹ *Забавне иџре* су оне у којима се тежња за игром испољава тако, да су телесни покрети намењени искључиво забави играча.⁶² Након поделе и њеног образлагања у књизи следе збирке игара које су прикупили различити записивачи. Највише сличности између описа појединих игара и песама пронашла сам у збирци *Српске народне иџре из Босне и Херцеговине* Луке Грђића Бјелокосића и *Српске народне иџре из Левча и Темнића* Стојана М. Мијатовића.

Основна и одмах уочљива сличност јесте начин на који Попа представља своје стиховане игре, а који је грађен по узору на описе игара код сакупљача. Описи су у оба случаја дати без сувишних детаља, сведени на најважније елементе који чине игру и без икакве емотивне обојености. Глаголски облик који нарочито утиче на ову сличност јесте презент, којим се постижу реалистичност и живописност описа.

Везе између описаних народних игара и песама могу се поделити у следеће групе: а) преузимање и трансформисање детаља, б) подела као елемент игре, в) коментари уз поједине игре и г) играчи представљају животиње и предмете.

а) Овај елемент уочава се у песми *Заводника*. Наиме, мотив да један од играча љуби кључаоницу (*Други љуби кључаоницу / Љуби је како је само љуби / Све док му кључаоница љубац не узврађи*) асоцирао ме је на игру *Пољубиђи варићак*, где се у испробавању вештине везане за равнотежу додаје и елемент *љубљења* предмета: „Када толики сагне први део тијела, да устима може дохватити до првог краја варићка, тада га пољуби, па се опет понајлак враћа, док дође на варићак ногама као кад је игру отпочео.”⁶³

Детаљ да се после разбрајања један играч у сваком пару запали из песме *Пејела* (*Свака ноћ зайали своју звезду / И игра црну иџру око ње / Све док јој звезда не изгори*) учинио ми се у могућој вези са игром *ају*, *ају*, *ају-ју!*⁶⁴ Наиме, у поменутој игри играчи стављају комаде папира под капу тако да им виси низ лице. Затим се крај папира запали свећом, а изговарајући: *ају*, *ају*, *ају-ју!* играч треба дувањем да угаси пламен.

⁶¹ Тих. Р. Ђорђевић, *Српске народне иџре*, СЕЗ, 9, књ. 1, 1907, 7—8.

⁶² *Исто*, 8.

⁶³ *Исто*, 100—101.

⁶⁴ *Исто*, 112—113.

Чињеница да може доћи до опекотина доводи ову игру у везу са песмом.

Песма *Труле кобиле* веома модификовано садржи у себи елементе истоимене игре.⁶⁵ У игри играчи један другоме скачу на леђа и циљ је да се ту одрже неко време, а у песми је мотив нешто вариран, али може се проникнути у суштину оригиналне игре: *Један другом буду камен на срцу / Камен ко кућа / Ниједан да се под каменом макне*. И овде су играчи један на другоме као у игри *Труле кобиле*, али наравно у метафоричном и духовном смислу.

Елементи игара *крађа њрсџена из њедара*⁶⁶ и *њрсџена под каиџе*⁶⁷ могу се довести у везу са песмом *Ружокрадице*. Из прве игре преузет је део наслова за циљ игре у песми, наравно у модификованом облику (*крађа-крадице*). У оба случаја имамо мотив крађе, а украдени предмет је сакривен, у једном случају у *њедра*, а у другом (слично) у *срце* у грудима (веза *њедра-џруди*): *Ошварају им ошварају џруди / Све док у једноџ срце не ошкрију / И у срцу украдену ружу*. Веза са другом игром јесте у тражењу, т. ј. циљ и у игри и у песми јесте да се пронађе сакривени атрибут (*њрсџен-ружа*).

У песми *Јурке* може се уочити елеменат из игре *ловци*,⁶⁸ наравно опет умногоме измењен. Заправо ту је присутна само асоцијативна веза са играчима који у песми одгризају делове тела и закопавају их, док их други њуше и откопавају, а у народној игри играчи глуме хртове који хватају друге играче *зечеве*. Детаљ да играчи представљају псе налазимо и у народној игри *кучићи*, где, између осталог, одређен број играча који су представљали хртове јуре играча који представља бабу, руше је на земљу и дрмусају.⁶⁹

Мотив сакривања у песми *Жмуре* налазимо у народној игри *зора*.⁷⁰ У оба случаја циљ је проналажење сакривеног играча.

Песма *Свадбе* само је по наслову слична играма *свајшова*.⁷¹

б) Подела као елеменат игре присутан је у свим народним играма у којима се играчи деле на групе или на улоге. Постоје различити начини подела помоћу разбрајања као што су *њар-нейар*, *киџа-суџа* (мокро-суво) или се напросто играчи договоре ко ће коју улогу имати. Њега као елеменат игре налазимо у песмама: *Клина (Један буде клин друџи клеџиџа / Остјали мајстјори)*, *Заводника (Један милује ноџу стјолице; Друџи љуби кључаоницу; Трећи стјоји џо стјрани)*, *Ружокрадице (Неки буде ружино дрво / Неки буду вејтрове кћери / Неки ружокрадице)*, *Јурке (Једни одџризу друџима / Ручу или ноџу или било џиџа; Друџи се разјуре на све стјране / Њуше шраже њуше шраже)*, *Ловца (Неко уђе без куцања...)*, *Пейела (Једни су ноћи друџи зезде)*. Поред разбрајања ту су и упутства да се улоге мењају:

⁶⁵ *Истјо*, 16.

⁶⁶ *Истјо*, 114—115.

⁶⁷ *Истјо*, 115—116.

⁶⁸ *Истјо*, 171.

⁶⁹ *Истјо*, 174—175.

⁷⁰ *Истјо*, 202.

⁷¹ Ј. Миодраговић, *Народна педагоџија у Срба или како наш народ подиже џород свој*, Сватова, Београд 1914, 236 и 249.

*Клина (Неко друѓи зајим буде клин / Неко друѓи клеџиџа / Остали су мајстори).*⁷²

в) Уз народне игре можемо наћи и коментаре о учесталости играња појединих игара (вероватно су то биле напомене казивача записивачима): *кучићи* („Ова се игра не игра често и радо”),⁷³ *умро човек* („Ова се игра не игра често”),⁷⁴ *цвеће* („Ова се игра ретко игра”).⁷⁵ Такве или сличне коментаре налазимо и у песмама *свадбе* („Ова се игра ретко игра”) и *тпруле кобиле* („Ова игра дуго траје”). г) Видели смо да у песмама играчи представљају *животиње* (*Јурке*) и *предмете* (*биљке*): *Клина*, *Ружокрадице*, *Семена*, *Пейела*. То је честа појава и у народним играма, а као илустрацију можемо узети игре *ћурије*, *шамбура*, *ловци*, *кучићи*. У игри *ћурије* један број играча представља дрвеће које посеку, затим му поодсецају гране, те од *дрвеџа* праве ћурију, слажући играче и *закуцавајући* их клиновима.⁷⁶ Игра *шамбуре* такође захтева да једна група играча представља предмет, у овом случају тамбуру. *Мајстори* се односе према својим *шамбурама* као да су праве: *наџиимавају* их уврћући ногу играчима, *свирају* на њима, *ударају* њима о земљу.⁷⁷ Игре *кучићи* и *ловци* већ смо спомињали и у њима играчи представљају између осталог и псе. У песми *Клина* каже се на почетку: *један буде клин друѓи клеџиџа / остали су мајстори*, што подсећа на опис игре ковање: „Један буде ковач а други гвожђе.”⁷⁸ Песма *Јурке* у вези је са народном игром *ловци*, због асоцијације на то да су играчи пси, наиме, у песми један другоме одгризају удове и закопавају, док су у игри поједини играчи пси који јуре зечеве. У песми *Ружокрадице* играчи су ружино дрво, у песми *Семена* играч може другог играча да посеје у трећег, а у песми *Пейела* једни су играчи ноћи, а други звезде.

1.1. Подела игара

На основу поделе коју је установио Тихомир Ђорђевић, све игре код Васка Попе могу се поделити на 1. витешке игре, 2. игре духа и 3. забавне игре.

Међу витешке игре можемо сврстати песме: *Клина* и *Труле кобиле*, у којима се по угледу на народне игре испробава физичка издржљивост учесника. За ове игре занимљиво је и запажање С. Новаковића,⁷⁹ где се истиче да су оне у старој српској држави представљале вежбу за озбиљну борбу. Сходно овом мишљењу, код Попе игре представљају *вежбу* за *борбе* које следе.

⁷² У овој песми помиње се *мајстор*, који је иначе често присутан у играма као неко ко започиње игру или руководи њоме.

⁷³ Тихомир Ђорђевић, *нав. д.*, 174—175.

⁷⁴ *Исти*, 176—177.

⁷⁵ *Исти*, 180—181.

⁷⁶ *Исти*, 131—132.

⁷⁷ *Исти*, 130—131.

⁷⁸ Ј. Миодраговић, *нав. д.*, Ковање, Београд 1914, 233.

⁷⁹ Ово запажање Т. Ђорђевић је означио као битно.

Од игара духа у овом циклусу издвајају се загонетке. Осим наслова збирке који је директно везан за загонетку као игру духа (мртви живога носи преко непочин-поља — барка), имплицирану загонетку налазимо у песми *Између иџара* у стиховима: *А овај је зашегао свој поглед / Зашегао га од њалца до њалца / Па хода њо њему хода*. Наиме, у питању је загонетка са одгонетком — очни вид: пружих златну жицу преко белог света, па је савих у орахову љуску. Веза је више него очигледна: поглед — вид — жица — ходање по жици.

У забавне игре сврставамо песме: *Жмуре, Заводника, Свадбе, Ружо-крадице, Лурке, Семена, Ловца и Пейела*. Осим ових посебно се могу издвојити и у ову групу игара сврстати и *иџре луткама*.

Од забавних игара код Атанасија Петровића налазимо опис игре луткама под називом *кукла*: „Кукле (лутке) праве женска деца од крпица, дајући им људски или још обичнији људски облик. Час их облаче као девојке, час као невесте, а час као маторе жене, и са њима се забављају по читаве часе.”⁸⁰ Попа је у циклусу *Враици ми моје крџице* применио и разгранао ову игру:

1

*Враици ми моје крџице
Моје крџице од чистџога сна
Од свиленоџ осмеха од љруџасџе слуџиње
од моџ чџйкасџоџ џкива
Моје крџице од џачкасџе наде
Од жежене жеље од џарених џоџледа
Од коже са моџ лица
Враици ми моје крџице
кад џи леџо кажем*

5

*Теби дођу лутке
А ја их у крви својој куйам
У крџице своје коже одевам
Љуџашке им од своје косе љравим
Колица од својих љрџџенова
Крџилаџице од својих обрва
Сџварам им леџиџире од својих осмеха
И дивљач од својих зуба
Да лове да време убијају
Каква ми је џо џа иџра*

7

*Шџа је с мојим крџицама
Нећеш да их враиџици нећеш*

9

Куд смо крџице џомешали

⁸⁰ Т. Борђевић, *нав. д.*, 231.

13
Вра̄ѣи ми моје кр̄ѣице
Ја ћу ѿеби ѿвоје.

Кроз израз *вра̄ѣи ми моје кр̄ѣице* и уопште навођење мотива који подсећају на игре луткама Попа је, уводећи елементе из реалне игре, развијао метафоричност значења. Од мотива и елемената једне безазлене дечје игре развио је алегоричну слику борбе лирског субјекта против зла, што је доминирајућа тема читавог циклуса. Сам лирски субјекат представио је себе као лутку којом се злоћудни играч игра, а сви атрибути који се иначе везују за дотичну игру (крпице, љуљашке, колица) сачињени су од органских материјала, заправо од ткива самог субјекта.

У уводном делу споменула сам иницијацијски карактер игара код Попе. Идеја о том карактеру намеће се још у првој песми овог циклуса *Пре иџре*. Наиме, да би се уопште играло, морају се испунити одређени задаци. Они су прилично захтевни и само ће најиздржљивији моћи наставити, т. ј. почети игре: *Ко се не разбије у ѿарамѿарчад / Ко ост̄ане ч̄иѿав и ч̄иѿав ус̄ѿане / Тај иџра*. И даље у циклусу, као што смо видели, игре су веома сурове и тешко их је преживети. Играчи се муче и ментално и телесно, што подсећа на обреде иницијације код појединих народа поводом преласка из дечаштва у зрелост или чак у иницирање у племенске исцелитеље, врачеве, шамане. На обреде везане за иницијацију за шамана посебно подсећају због тога што се кандидат подвргава изузетним испитима. Неки се обављају физички, а неки менталним излетима, где кандидата дух претка шамана или какав други треба да сведе на облик костура и да му замени све кости или поједине органе, да би га на крају вратио у телесни облик, али сада чистог, оснаженог и спремног за посао који ће обављати.⁸¹ Готово сви захтеви игара у песмама подсећају на овај начин оснаживања играча, који је, тек ако све преживи, довољно снажан за наставак игара, т. ј. живота. Нарочито је уочљива сличност код оних песама где се делови тела кидају или на неки други начин уништавају, а поготову тамо где долази до готово потпуне дезинтеграције.

2. Један моѿив из народних ѿриѿоведака у циклусу Игре

Песма *Између иџара* делује на први поглед веома апсурдно. Играчи, т. ј. субјекти у песми, имају могућност да скидају поједине делове тела и да се играју њима. Тај мотив о скидању дела тела или некаквој његовој неуобичајеној ситуацији познат је одавно и проналазимо га у народним шаљивим приповеткама. У питању су приповетке *Шиѿаци у лову* и *Лаж за ојкладу*. Са овим приповеткама у директној вези је последња строфа песме, а заједнички мотив јесте скидање главе при чему то субјекат сам себи чини и при томе остаје жив:

⁸¹ Мирча Елијаде, *нав. д.*, 50–73.

*А онај се иџра са својом ѓлавом
Хиџне је у ваздух
И дочека је на кажийрсџи
Или је уойџиџе не дочека.*

У приповеци *Шијаци у лову* тај мотив је развијен на читав хумористично-ироничан развој догађаја: „Кад тамо, а медвед дочека Домишљана па му одгризе главу. Кад мало после извуку Домишљана из јаме, а они смотре да Домишљан нема главе, па се стану питати је ли Домишљан имао главу на раменима кад су га спуштали у провалију (...) 'Ја сад не знам за јамачно је ли имао главе на себи кад је у лов ишао, али се добро сећам да је имао лане о Божићу кад смо сјакали'.”⁸²

У шаљивој приповеци о надлагивању *Лаж за ойкладу* ситуација са скидањем главе и њеном употребом само је један од сижејних елемената: „Кад тамо, а то се вода смрзла; онда ја скинем своју главу, те њом пробијем лед и захватим воде. Кад донесем воду жетеоцима, а они повичу: Камо ти глава? Ја се машиним руком, а то нема главе, заборавио је на води. Онда се брже-боље вратим натраг; кад тамо, а то лисица дошла па вади мозак из моје главе те једе...”⁸³

Видели смо да је Попа преузео један мотив који је употребио и директно у последњој строфи, али га је и варирао и проширио на целу песму, па тако субјекти скидају себи осим главе и очи, уши, лице и поглед.⁸⁴

3. Пословица

Пословицу као израз народног стваралаштва, заправо њен смисао налазимо као мотив у песми *Семена*. Стихови *У џразној се ѓлави веџар настјани / И койџи џарене веџриџе* носе у себи пословицу: *Шуџе ѓлаве веџром се хране*.⁸⁵

4. Клеџве, заклеџве, џсовке и бајања

Клетве, заклетве, псовке и бајања као врсте вербалне магије јављају се најочитије у циклусу песама *Враџи ми моје крџице*. Понекад се у једној песми јављају самостално, а некада комбиновано са другим врстама. Јесте да су то можда маргиналне врсте у ширем контексту уметности речи, али њихова примарна функција код Попе, као уосталом и у изворној употреби, јесте комуникативна пре свега у служби општења са болестима, уроцима или злим силама уопште. У питању је процес комуницира-

⁸² Васко Попа, *Од златџа јабука*, Шијаци у лову, 142.

⁸³ *Истџо*, 207.

⁸⁴ Овај мотив веома подсећа на иницијацијске поступке код којих искушеник метафорично треба да растави своје тело на делове и да га касније састави да би се процес иницијације обавио.

⁸⁵ *Од златџа јабука*, 202.

ња са природом, са одређеним природним силама. Свака од ових врста ослања се на веровање у магијску моћ речи и у то да се може обистинити оно што се њима изриче. Магија овог типа (као и остали типови невербалне магије) јесу начин да се субјект одбрани или заштити од опасности која му прети или у којој се нашао. У систему веровања човека постојала је подела на свет *овде* и свет *шамо*. Свет овдашњи био је познат, позитиван, за разлику од оностраног. Док су ова два света била у равнотежи, тачније док је била позната граница између њих, човек је могао да буде спокојан. У моменту поремећаја равнотеже, т. ј. продора *онострано*, човек бива угрожен. Овакво објашњење је функционисало у таквим схватањима било да су у питањима болести или каква друга врста несреће. Да би се успоставио претходни склад, човек је прибегавао начину одбране који је њему био близак, а то је магија у различитим својим манифестацијама. Баш овакав систем одбране, по угледу на древни, примењује Васко Попа модификујући га више или мање у својој поезији. Нарочито у поменутом циклусу, где лирски субјекат мора да се одбрани од недефинисане персонификоване силе која га угрожава и напада.

Разлог одабира формуле *клејиве* може се пронаћи већ у њеној дефиницији: „Клетва настаје као последица гнева, мржње, жеље за осветом, а у заклинању где влада разум, она се не чује. А куне повређен, понижен, нејак моћног, просјак тврдицу, светац насилника.”⁸⁶ У сукобу са злом силом, оном која је подмукла, *нефер* и са којом лирски субјекат жели да раскрсти, песник посеже за овим древним начином одбране, т. ј. напада: „Говорник истичући клетву жели да се ономе коме је клетва намењена деси неко зло, нека невоља или несрећа.”⁸⁷

Заклејива је у овом циклусу мање присутна и чак не могу са сигурношћу тврдити да је то заиста она у чистој форми зато што донекле одступа од уобичајене формуле.

Псовка се јавља такође у служби одбране, односно напада. За разлику од клетве, која бива упућена вишим силама, псовка има улогу да повреди јединку којој је упућена у сфери моралног интегритета: „Основно њено дејство јесте повреда осећања стида.”⁸⁸

4.1. Клетве

Клетва у стиховима има неколико веза са записиваним народним клетвама. У народним клетвама прижељкује се максимална несрећа сили којој је упућена. Обично је у питању терање зле силе (оличене у уроку или болести) која прети или већ преузима превласт над субјектом. С обзиром на то да су настале из веровања у магију речи, и сама звуковност у складу је са њиховом функцијом, па се уочава алитерација која је у

⁸⁶ *Српски митолошки речник*, s. v. *клејива*.

⁸⁷ Радул Марковић, *Имао, ја немао*, Чачак 1994, 3.

⁸⁸ Недељко Богдановић, *И ја теби* (избор из псовачке фразеологије), Ниш 1997, 7–8.

служби ефикасности. Често се помиње црна боја као атрибут у истој служби. Могу се пронаћи клетве грађене на контрасту, чиме се још више појачава њихова делотворност. Све ове особине народних клетви употребио је и Попа као извесну матрицу за грађење својих поетских клетви. Као што је већ поменуто, оне су као врста заступљене у циклусу *Враћи ми моје кривице* и то у песми 10, у којој имамо клетве грађене по неколико различитих формула из усменог стваралаштва:

*Црн ти језик црно подне црна нада
Све ти црно само језа моја бела
Мој ти курјак под ђрло.*

На првом месту видимо употребу речи *црн, црно, црна*. У датом дискурсу ова употреба доприноси вези са клетвама типа *Црн ти...*:

*Црна ти кукавица на оцак закукала.
Црн ти њећак дошао.
Црно ти било иред очима.⁸⁹*

На црној боји се инсистира у клетвама и магијским обредима, јер у народним веровањима та боја има заштитну моћ. Ако се упуту на починоца зла, онај ко је упућује биће заштићен.

Контраст на којем је грађен други стих познат је у клетвама типа:

*Све ти црно, а очи бијеле.
Туђе стадо чувао, а своје немао.⁹⁰*

Ови контрасти имају улогу да још више истакну казну која треба да снађе онога коме је упућена.

У клетви се помиње *курјак* као представник божанства заштитника, претка (мотив који ће бити развијен у доцнијим збиркама).

Понављањем гласа *ц* (алитерацијом) постиже се додатни звучни елемент у магијској функцији.

Стих *Пламени ти залогаји а воштијани зуби* такође је грађен на контрасту, али у њему је препознатљива веза са народним клетвама: „Дао ти бог зимљиво срце, а лојане ноге, па нити се зими могао огрејати крај ватре ни лети на сунцу”;⁹¹ „Једна му нога од воска, друга од леда, те не присто ни на сунце, ни на мраз.”⁹² У клетви се, дакле, жели објекту да унутар себе буде подељен и да услед тога пати, конкретно — у стиху он је онемогућен да наноси зло без обзира на своју силу, јер оно што жели да уништи (поједе) од пламена је, а он је клетвом онеспособљен да напада (воштани зуби).

Клетва грађена на контрасту је и у стиховима:

⁸⁹ Татомир Вукановић, *Енциклопедија народног живота, обичаји и веровања у Срба на Косову и Меџохији*, Verzal press, Београд 1999, 153.

⁹⁰ *Исто*, 151—152.

⁹¹ *Од златна јабука*, 133.

⁹² Татомир Вукановић, *нав. д.*, 28.

*Олуја ти поштеља
Страва моја узглавље
Широко ти нейочин-поље.*

У њој се спајају појмови у потпуној супротности: олуја-постеља, страва-узглавље. Онај коме је клетва намењена неће наћи мира ни одмора, вечито треба да буде у страху и неспокоју, јер ће га одсад пратити олуја и страва, а живот ће му постати место без одмора и починка.

У клетви *Нем ти ветар нема вода немо цвеће / Све ти немо само шкрџушање моје гласно / Мој ти јасреб на срце* налазимо блискост са бајаличким веровањима и радњама. Места где влада одсуство ма каквог звука, *наоћак свећ*, одлика су оностраног, хтонског. У бајањима болест или несрећа терају се у просторе без звука: „Иди, уроче, у горске висине, у речне дубине, где пето не кукурече, где кокошка не какоће, где пас не лаје, где мачка не мауче, где се ђаволи скупљају, а одакле анђели бегају.”⁹³ Смртник не сме нарушити ту тишину, јер ће на неки начин бити кажњен. Ако су ветар, вода и цвеће неми, нису живи, не постоје, па се самим тим поништавају и постојање и моћ силе којој је клетва упућена. Ова клетва грађена је, дакле, на звуковном контрасту: тишина — звук (шкрџутање), где се звуком зле силе, по веровању, протерују у свој простор.

Клетва у песми 6 упућује на злу силу, ментални хаос и пламен који ће је прогањати при сваком кораку и додиру, те јој жели хладноћу у телу (алузија на смрт), а уз то констатује да јој је срце окамењено, а да је у њему, услед суровости, оштрица:

*Жедне ти слике у мозгу
И жар окца на врховима прстију
И сваку сваку стоју*

*Хладан ти дах до грла
До камена под левом сисом
До ишце бришве у шом камену.*

Блиски клетви су и стихови из уводне песме у циклусу. Можда ова песма не личи на устаљене облике народне клетве, али својим смислом, ритмом и синтаксом веома им је блиска:

*Мисли моје образ да ти изгребу (...)
Очи да ми залају на тебе (...)
Бушање моје вилице да ти разбије (...)
Сећање моје да ти земљу под стојалима раскопа.*

Овде су клетвени изрази можда више грађени као претње, јер ће уследити као реакција на дејство онога коме су упућени, али та чињеница не отклања њено право дејство везано за магију речи коју поседују клетве.

⁹³ Васко Попа, *Од злата јабука*, 42.

4.2. Заклетве

Стихови из песме *13* вероватно су грађени по угледу на заклетве:

*Небо да ми се њреврне
Сунце да ми љаву разбије
Крџице да ми се расџуре.*

Оно што ме је упутило на то да је у питању образац карактеристичан за заклетве јесу примери из народног стваралаштва типа: *Тако ми душа хришћанска исџала* и *Тако ми крсна свећа не џорела*.⁹⁴ Ту се субјект, убеђујући саговорника у нешто, заклиње на тај начин што на себе призива казну и несрећу која ће га задесити у случају да није у праву или ако нешто не испуни. По том обрасцу грађена су сва три наведена стиха, с тим што су прва два смисаоно блиска наведеним примерима, а трећи је близак само синтаксички. Превртање (први стих) у оквиру ритуала јесте поступак помоћу којег се могу одагнати зле силе, али ван ритуала доводи до невоље. То друго значење преузето је за заклетву у овом стиху. У другом стиху извор креаторског принципа — сунце — представљен је као извршитељ казне. Трећи стих са метафорично узетим крпцама представља уништење субјектовог света, који је у овом циклусу означен тим појмом.

4.3. Псовке

Псовка као облик магијске употребе речи за наношење зла објекту уочљива је у песми *6* циклуса *Враџи ми моје крџице*.⁹⁵ Формула псовке не мора бити онаква каква нам је данас углавном позната, дакле опсцена и вулгарна (јер тај облик дат јој је више у познија времена), са обавезно изреченим глаголом. Тај *блажи* а у ствари старији облик псовке налазимо код Попее. Оно што ме наводи да одређене исказе означим као *џсовке* јесте објекат који се псује, а што је у директној асоцијативној вези са народним псовкама. То су појмови који означавају претке, потомке, као и сам објекат којем је псовка упућена.

У стиховима: *Корен џи и крв и круну / И све у живоџу* псују се корен који упућује на претке, крв као симбол живота и круна као израз достојанства. Напоследку у навали љутње псује се *све у живоџу*. Јачина и делотворност постижу се додатним звуковним елементом — понављањем гласа *к* (алитерација).

Строфа: *Семе џи и сок и сјај / И џаму и џачку на крају моџ живоџа / И све на свеџу*, у којој се псују семе, сок и сјај, може се довести у директну везу са набројаним појмовима у претходној строфи: *корен, крв, круна*, где су у вези корен и семе, крв и сок и на крају круна и сјај. Алитерацијама (повнављањем гласова *с* и *џ*) појачава се моћ изговорених ре-

⁹⁴ Радул Марковић, *нав. д.*, 75–78.

⁹⁵ „Када је вербално агресиван, Попа своје исказе гради у духу псовке” (Јелена Јовановић, *Поетика џрамаџике Васка Поје*, Београд 2001, 85).

чи. Стихови *И све у живоју* и *И све на свету* могу се изједначити по значењу, њима се упућује зло на све, чиме се указује на веома повређеног и агресивног псовача.

4.4. Бајање

Бајање јесте поступак за отклањање зла (чешће) или његово навођење (ређе). Оно има задатак да услед нечег нарушено стање врати у првобитно и да изазивача отера у његов простор, а тиме га онемогући да даље делује. Састоји се из вербалног дела, који припада древној магији речи, и невербалног, т. ј. одређених радњи које га прате. Помоћу бајања терају се болести, зле чини или каква друга несрећа, а врло ретко се помоћу њега зло упућује другоме без икаквог разлога.

Баје се на за то посебно утврђеним местима: код огњишта, на прагу, буњишту, дрвљанику, поред реке, дакле на хтонским местима, где је лакше ступити у контакт са оностраним бићима јер су та места позната као њихови простори. Употребљавају се различити реквизити: ватра, вода, чешаљ, трн, црно перо.

Код Попе је уочљива примена формулативних израза, дакле вербалних делова, везаних за бајање као облик магије речи.

Оно што је заједничко народним бајањима и ономе што смо означили као бајање у стиховима јесте место за терање злих сила, ритам, синтаксички лик. Бајање проналазимо у два дела песме *б* и у песми *9* циклуса *Враћи ми моје криице*.

Најучљивија веза између бајања и стихова јесте помињање места у које се зло протерује. Један од праваца истеривања зла јесте одређено место са несоцијалним обележјима. У стиховима: *У шри коџла намћор воде / У шри њећи знамен ваџре / У шри јаме без имена и без млека* простор за терање су вода, ватра, безимена јама. Специфични су атрибути уз ове именице: *намћор, знамен, без имена и без млека*. Дакле, присутна су места позната и народним бајањима као што су ватра и вода, али и безимени простор (еуфемистичко именовање простора) који је без млека као симбола рађања, а самим тим и новог живота, али и живота уопште.

Део формулативног израза везаног за бајање налазимо и у стиховима: *У шуџу шуџину / У љадне маказе њочџка и њочџка / У небеску мариџу знам ли је ја*. Место у које се овде тера зло у првом стиху еуфемистички је именовано (*шуџа шуџина*). Оно се шаље и у небеску *мариџу*, т. ј. у почетак целокупног света, из чега се код Попе поново види свест древног човека код којег је присутна аналогија између космоса и човека.

Терање у еуфемистички именован простор налазимо и у стиху песме *9*: *враћи ми их у ниџдину своју беџи*. Настојање да се успостави првобитно стање (*враћање криица*) постићи ће се ако зло оде у свој крај. Значење речи *ниџдина* има улогу да поништи и дезинтегрише постојање зла.⁹⁶

⁹⁶ Овакво еуфемистичко именовање несоцијалних простора узето је из народних бајања по схеми: *Оџиџао невидом, Оџиџао у њеџо, Оџиџао у недоџију*.

Видели смо да се и код Попе истеривање зла у највећем броју слушајева приказује као *ућеривање* у одређен простор (с предлогом у). Код народних бајања постоји читав низ места у која се зло тера, од којих је Попа изабрао воду, ватру, јаму и, по угледу на тип *недођ/невраи ниџдину* — *џуџу џуџину*, а небеска *мајерица* можда према — *'но месџо*.

Код бајања, како народних тако и Попиних, присутан је уобичајен систем бинарне опозиције везан за простор. Простор у којем се субјекат налази је близак, културан, питом, познат, а онај одакле је зло дошло и у који треба да се отера је туђ, непознат, непријатељски. До зла долази када се граница између тих простора наруши и када *џуђе* продре у *овде*. Бајање се и изводи да би се нарушени поредак вратио у првобитно стање.

У песми 9 уочавамо још један, додуше вариран израз познат народним бајањима против урока. Он је разбијен у три стиха (1, 12. и 14 — последњи): *Бежи чудо / Бежи чудо од чуда / И овамо је чудо*, а грађен је по узору на: *Бежи ѿган од ѿгани, овамо је већи ѿган* или: *Бежи чудо од чуда, овамо је веће чудо*.⁹⁷ Сила против које се лирски субјекат бори још у песми 2 апострофирана је као чудо: *Слушај џи чудо*, а такође и у последњој 13: *Не џали се чудо и Не џали се чудо с чудом*. И у народном изразу и у стиховима циљ је исти — да се зло (*ѿган, чудо*) речима уплаши упозорењем да је у простору овде већа опасност него у простору *џамо*, а заправо да се зла сила протера у простор који јој припада, а који је људима туђ. Продор елемената из оног света представља опасност за човека, а овим видом формулативног изражавања покушава се успоставити поредак који је претходио нарушавању стања.

Осим аналогија везаних за просторе у које се протерује зло, заједничка особина стиховима и народним бајањима је и мелодија, т. ј. ритам који се уочава. Наиме, и он је био саставни део формуле магијског израза, па је сходно томе присутан и код Попе.

Сличности са народним бајањима налазимо и у следећим стиховима, где су употребљене синтагме или синтаксичке схеме подударне са онима из народних.

У стиху песме 9 *Мање џе у мајке ѓрозе* синтагма *Мајка ѓроза* еуфемизам је помоћу којег се избегава директно именовање нечега злог. Овакав начин именовања познат је у усменој традицији и употребљава се из два разлога. Директно именовање представља одређену врсту табуа, а еуфемизмом се постиже избегавање призивања зла које се помиње. Други разлог је одобривољавање зла, јер када се оно ослови *рођачки* (мајка, кума), долази до *зближавања*, успостављања односа и зло неће напасти. Апострофирање са *мајка* употребљено је овде да би се зло одобривољило по систему *куџа-кума*.⁹⁸ Одобривољавање зла помоћу тепања налазимо и у бајањима против плугавица, плускавице или русе: *Добро јуџро*,

⁹⁷ Станоје М. Мијатовић, *Народна медицина Срба сељака у Левчу и Темнићу*, Српски етнографски зборник, књ. XIII, Београд 1909, 295.

⁹⁸ „Кад куга мори, онда јој слабо говоре куга него кума (као да би је с тим умилостивили)” (Вук Стефановић Караџић, *Српски рјечник*, s. v. *куџа*).

русо, русице, бољко рђава,⁹⁹ где се болест *продобија* деминутивима *русица*, *бољка*.

Стих *Широко ти нейочин-йоље* из песме 10 у себи синтетизује заго-нетку: *Мршви живога носи преко нейочин-йоља* и пословични израз: *Иди, широко ти йоље*, али и израз употребљен у бајању против грознице: *Тамо ће ти бићи боље, а од нас ти широко йоље*.¹⁰⁰

Стих *Не повраћило се* из песме 12 упућује на пословични израз проистекао из веровања у магију речи типа: *Било, не повраћило се*, где се тиме предупредује могући и изненадни повратак болести или било каквог зла које се дешавало.

У песми 4 девет пута се понавља прилог *найоље* у обраћању злу и његовом терању из живота, тачније субјектовог тела, што наводи на сличност са бајањем *проишв ницине*, где се на крају, да би дејство било што јаче, три пута понавља *одлази, одлази, одлази*.¹⁰¹ Сличан принцип терања зла, т. ј. болести понављањем императива налазимо у бајању *проишв главобоље*: „Бежи, мраку, стиже те сунце; бежи, зоро, стиже те дан; бежи ветре, стиже те вода; бежи, зимо, стиже те лето; бежи, болести, стиже те здравље. Одлазите, брже бежите у вражију рупу, у велику муку, у дубок бунар...”¹⁰² И код Попе и у народном бајању понављање има исту улогу да се постигне потпун и сигуран егзорцизам. Код Попе је дошло до мале модификације, али она није битно изменила своју везу са извором: другачији је глагол (али је смисао исти), затим имамо сталан број — девет, за разлику од бајања где је употребљен број три (повећавање броја указује само на снагу силе којој се субјекат обраћа) и различита су места из којих се зло тера. У песми субјекат тера зло из тела и набраја одакле то чини: *из зазиданој бескраја, из звезданој кола око срца, из смешној мора крви, из ћушања, из очинској стабла, из главе што се расирскава*, што такође подсећа на бајаличку формулу коју срећемо у изворним бајањима. Такав случај имамо, на пример, у бајању против падавице: „изађите из Миланове главе, из мозга, из памети, из косе, чела, веђа, носа, зуба, усница, чељусти, ушију, из гуше, гркљана, рамена, мишица, лаката, чланака, руку, прста, ноката, грбине, крстина, груди, ребара, слабина, из срца, из црне и беле цигерице, из пупка, желуца, црева, бубрега, мехура, бедра, колена, из цеваника, из ногу, из пета, прста и ноката.”¹⁰³ Разлика је уочљива само у хијерархији набрајања. У народним бајањима у терању из тела иде се од средишњих делова ка периферни-ма, да би се зло систематски избацило, а код Попе је случај обрнут. Вероватно је због важности делова тела систем набрајања промењен у растућу а не опадајућу градацију.

⁹⁹ Станоје М. Мијатовић, *нав. д.*, 317.

¹⁰⁰ Станоје М. Мијатовић, *нав. д.*, 315.

¹⁰¹ *Од златна јабука*, Против ницине, 181.

¹⁰² *Од златна јабука*, 115.

¹⁰³ *Од златна јабука*, 197—198.

5. Веровања у митолошка бића и појаве

Осим анализираних народних веровања у магију речи изражену кроз клетве, заклетве, псовке и бајања, у песмама Васка Попе присутно је и веровање у митолошка бића и појаве. Ова веровања уочљива су у песмама 3 и 12 циклуса *Враћи ми моје крџице*. На основу стихова може се без тешкоћа уочити о којим бићима се ради. Негде је у питању интерполирано самостално веровање, везано за легенде о поједином бићу, а негде директна веза са делом из прозног усменог стваралаштва.

Веровање о *вештицама* присутно је у стиховима: *Нећу ње ујрџици на кркаче / Нећу ње њонети куд ми кажеш / Нећу ни златом њојкован / Ни у кола ветра на њри њочка ујрежнуј / Ни дуђином уздом зауздан*. Наиме, према веровању, када вештица зајаше човека он мора да је носи на леђима куд год она пожели: „Међу Србима граничарима се прича да вештице носе са собом узду, па кога том уздом ударе тај се претвори у коња, па оне јашу на њему, и даље: У околини Карловца цопрнице идући на састанак на клек јашу ’која на метлах, које тако на својих непријатељах штоно их ухвате, па том пригодом немилосрдно измуче, тако да имаду што носит за живота и сећати се’.”¹⁰⁴ О томе како вештица јаше своју жртву и о златним атрибутима сведочи и народна прича *Вјештица*: „А била је господарица вјештица, па сваку не мало вечер кад би он легао спавати, дохвати ћуп некакве масти, па њега намажи, а он се створи у коња; а кад би се он створио у коња, а она га онда заулари па узјаше, те је он носи на Клек, или на Велебит, или на Пјешеву, и тако по цијелу ноћ. (...) Мој господару, да ти видиш како је тамо лијепо. Имаде један равњак, а на том равњаку има од саме мједи начињено гувно, ту се њих чудо скупи, све лијепо ођевене, да не можеш знати која је од које љепша. Кад се скупе, онда играју, а нас повежу за лотре начињене од сребра, и у јаслама су ударене златне брњице, али поред свега тога не даду нам ништа јести.”¹⁰⁵ Дакле, помињање поткивања, упрезања и зауздавања наводи нас на закључак да се ради о некоме ко је претворен у коња или игра његову улогу, т. ј. неко га јаше. У прилог томе иде и помињање потковица, а то што су оне златне доводи нас опет у везу са веровањем у вештице: „Кад тамо, ал’ има што и видјети: све младијех и лијепих жена, све љепша једна од друге, дојахале на златним коњима, па на мједену гувну играју и пјевају.”¹⁰⁶ Постоји могућност да је у наведеним стиховима реч и о караконцули, т. ј. гвоздензуби: *Она не може да иде, већ обично узјаше човека, ња га зони да је носи куда она хоће и докле она хћедне*,¹⁰⁷ али вероватније је да су у питању ипак вештице, а да су друга два поменута бића само њихова варијација, тако да и претпоставка Дамњана Антонијевића,¹⁰⁸ који помиње да се наведени стихови односе

¹⁰⁴ Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештице и виле у нашем народном веровању и предању*, Београд 1953, 26–29.

¹⁰⁵ Васко Попа, *Од златна јабука*, Вјештица, Просвета, Београд 1971, 71.

¹⁰⁶ *Исто*, 31.

¹⁰⁷ Станоје М. Мијатовић, *нав. д.*, 448.

¹⁰⁸ „Ово одбијање да се ’чудо’ упрти ’на кркаче’ има приметну асоцијативну везу са оним што је Вук Караџић забележио о куги у Српском рјечнику 1818. године” (Дамњан Антонијевић, *нав. д.*, 84–85).

на кугу (јер тера људе да је носе на леђима), вероватно има мале шансе да буде тачна, јер ношење на леђима карактеристично је за женске демоне уопште, а и, као што смо видели, више детаља упућује на то да је реч о вештици.¹⁰⁹

О *куџи* се можда ради у претходној песми циклуса, јер се чудо повезује са *белом марамом*: *Скини њу мараму белу*, што се помиње у првој и последњој строфи. Да је куга у вези са белом бојом и облачењем у бело сведочи и запис из Вуковог речника: „Србљи кажу да је куга као жена (то особито доказују они, који су лежали од ње). Многи кажу да су је виђели ђе иде завјешена бијелом марамом...”,¹¹⁰ тако да то веровање више одговара овој песми него трећој.

Веровање у *вампира* (*вукодлака*) присутно је у асоцијативном облику у песми 12 у стиху: *Бићу злоглов колац у шеби*. Глоглов колац је општепознато средство у одбрани од вампира: „Али најбоља заштита је, свакако, глог, тј. глоглов колац или глоглов трн, од којег вампир увек бежи и којим се најлакше убија.”¹¹¹ Помињањем овог одбрамбеног средства песник упућује на идентитет онога коме се обраћа и против кога се бори. Сила против које се бори експлицитно је повезана са *оним светом*, са оностраним бићем које је по правилу зло и супротстављено човеку. Лирски субјекат ће метафорично бити сам у улози одбрамбеног средства против те силе.

Треће биће проналазимо у песми 3 у стиховима: *Нећу ни њечен ни њрејечен / Ни њресан њосољен*. У питању је биће познато као *јарац живодерац*. Њега срећемо у два облика усменог стваралаштва: бајци и загонетки. Оба ова облика Попа је уврстио у књигу *Од златна јабука*. Загонетка гласи: *Жив јарац живодерац / жив дрџи неодрџи, / жив клаџи незаклаџи, / жив њечен неисџечен, / жив једен неизеден*, а одговор је *језик*.¹¹² У причи је *јарац живодерац* дефинисан као неко неуништив и опасан: „Ја сам јарац живодерац, жив клан недоклан, жив сољен не досољен, жив печен не допечен, зуби су ми као колац, прегришћу те као конач.”¹¹³ Сличност јарца у загонетки и онога у бајци, без обзира на разлику у контексту, је у његовој издржљивости и неуништивности, па је зато и уведен као мотив у песму да би се показале издржљивост и неуништивост субјекта у борби против зле силе са којом је у сукобу.

У циклусу *Белуџак* у двама песмама проналазимо мотиве који упућују на мотиве из бајки. У питању су песме *Срце белуџка* и *Сан белуџка*.

¹⁰⁹ На веровање о вештицама наводе и следећи стихови из песме 7: *Спалићу њи ја обрве / Нећеш ми доverk биџи невидљив / Помешаћу њи дан и ноћ у злати / Луџићеш њи челом о моја враџанца*. У прва два стиха види се нанос о препознавању вештице када се претвори у неку животињу, па је опрљена, а сутрадан жена која је вештица има опекотине. Друга два асоцирају на поступак за уништавање вештице која напушта своје тело, па јој за то време буду замењене глава и ноге тако да, када се врати, не може да пронађе пут назад у тело те умре.

¹¹⁰ Вук Ст. Карацић, *Српски рјечник*, s. v. *куџа*.

¹¹¹ *Српски митолошки речник*, s. v. *вампир*.

¹¹² Васко Попа, *Од златна јабука*, 28.

¹¹³ Вук Стефановић Карацић, *Српске народне џривовијетке*, Јарац живодерац, Нолит, Београд 1969, 200—202.

У првој песми можемо уочити мотив који подсећа на онај из бајке *Аждаја и царев син*, и то у стиховима: *Наљутили се на белушак / Разбили га у шрави / Угледали му срце збуњени / Ошворили срце збуњени / У срцу змија / Заспало клујче без снова / Пробудили су змију / Змија је увис цикнула / Побегли су далеко*. Наиме, у бајци се такође налазе бића једна унутар других: „Чак у другоме царству код царева града има једно језеро, у оном језеру има једна аждаја, а у аждаји вепар, а у вепру зец, а у зецу голуб, а у голубу врабац, у ономе је врапцу моја снага”, а даље у бајци везан за овај мотив налазимо и део који говори о томе шта се дешава када се првобитни облик *разбије*: „Онда он махне аждајом и баци је у небеске висине, те аждаја кад падне на земљу сва се на комаде разбије, а како се она на комаде разбије, скочи из ње дивљи вепар...”¹¹⁴ У наставку се из једне раскинуте животиње ствара друга, мања, како је наведено у претходном цитату. Дакле, види се веза песме са сличним мотивима које налазимо у бајкама, где унутар једног бића постоји друго, мање, и која омогућавају продужавање живота без обзира на узастопна уништавања. У песми разбију белутак, у њему пронађу срце, затим му отворе срце из којег искочи змија која побегне.¹¹⁵

У песми *Сан белушка* у једанаестом стиху налазимо део наслова бајке *Чардак ни на небу ни на земљи*.¹¹⁶ У питању су стихови: *Где је белушак / На земљу се није враћио / На небо се није њојео (...)* / *Ено белушка / Остало је шврдоглав у себи / Ни на небу ни на земљи*.¹¹⁷ Мотив из бајке о чардаку који се налази у недефинисаном простору између неба и земље преузет је да би се у песми дочарало стање субјекта. Белутак се такође налази негде између познатих простора (простор се по древним веровањима дели на подземље, земљу и небо) и тиме гради свој посебан свет. Његово биће насељава посебан простор баш као и биће из бајке.

IV. Закључак

На почетку истраживања везаних за овај рад намера ми је била да уочим на првом месту усменокњижевне жанрове и народна веровања који су Васку Попи послужили да конституише своју изузетну поетику. Да бих утврдила полазишне тачке за свој рад, на почетку сам обратила пажњу на Попине аутопоетске исказе који су најмногобројнији у избору из усменог стваралаштва *Од златна јабука*. Видели смо да, иако је изашла после збирки *Кора* и *Нејочин-њоље*, ова књига, као и Попина истражи-

¹¹⁴ *Исто*, Аждаја и царев син, 40–46.

¹¹⁵ Змија која се овде помиње, а коју налазимо и у *знамењу* збирке јесте *уробор*. Она је симбол *недиференцираног, свеукупног, праисконског јединства* и *самодовољности*. Означава и бесмртност, вечност и мудрост. Позната је у алхемичарској, египатској, будистичкој, грчкој, хиндуистичкој и сумерско-египатској традицији. У циклусу песама *Белушак* у директној вези су *белушак* и *уробор* као симболи себи довољног и целовитог света, самосталног микрокосмоса.

¹¹⁶ Вук Ст. Караџић, *нав. д.*, Чардак ни на небу ни на земљи, 11–14.

¹¹⁷ Постоји и изрека са овим мотивом: *Иде ни њо земљи ни њо небу (Од златна јабука, 238)*.

вања која су претходила њеном настанку, представља заправо нуклеус оног дела песникове поетике везаног за усменокњижевну традицију. Истражујући нашу усмену традицију, Попа је установљавао и своје поетске принципе. Проучавајући је и поредећи са својим животним окружењем, неминовно је дошао до закључка колико се та два концепта разликују и да је човек његове стварности заправо удаљен од оног исконског извора са којег је животну снагу црпао народни стваралац. Преузимајући поједине жанрове и веровања, као и неке од других елемената које бисмо могли назвати фолклорнима, Попа гради слику своје поетске стварности.

Удубљујући се даље у проблеме везане за анализу постављених циљева, дошла сам и до неких закључака који ми нису били првобитна намера, а који су се у току рада наметнули. Осим жанровских уплива усмене књижевности и различитих веровања, везаних како за магију речи тако и за митолошка бића и појаве, наишла сам и на читав један систем веровања везаних за бинарну опозицију испод-изнад, стабло света, као и веровања везана за антропогонију и човека као меру свих ствари (у смислу објашњавања свега помоћу човековог тела). У складу са анализом сваког од појединачних сегмената извешћу закључке који су везани за њих.

1. Загонетке

Загонетка као облик краћих усмених творевина веома је распрострањена у проучаваним збиркама Васка Попе. Много их више има у збирци *Кора*, али не изостају ни у збирци *Нејочин-йоље*. Циљ ми је био да утврдим њихово постојање, као и сличности између њих и загонетки усмене традиције.

У збирци *Кора* стихове одређених песама означила сам као загонетке. То су они стихови чија је поетска слика грађена на метафоризацији карактеристичној за загонетку усмене књижевности. Осим начина метафоризације присутна је и сличност у структури једних и других. За све поетске загонетке код Попе карактеристична је структурална схема: питање-загонетка-ордгонетка. Уочљиво је, међутим, делимично одступање од ове схеме, али оно је не нарушава битније. Наиме, на првом месту изостаје питање *Шта је то?* (као уосталом и код других штампаних загонетки, јер је тај део схеме карактеристичан само за усмено казивање загонетки). Следећа различитост је у томе што код Попе, у већини случајева, прво наилазимо на одгонетку (у насловима), а тек онда на загонетку. Видели смо, међутим, да је то систем по којем Попа иначе доживљава загонетку, јер је на исти начин објавио усмене загонетке у књизи *Од злаћа јабука*. Овакав поступак је примењивао вероватно зато да би *йоџађача* одмах увео у свој свет, а пажњу му скренуо на саму загонетку и њен смисао. *Поџађач* растерећен императива одгонетања више обраћа пажњу на смисао и сва значења саме загонетке, на суштину самог појма. У оквиру овог препознавања жанра загонетке пронашла сам сличности са загонеткама разгранатијег типа, али и оног максимално сведеног

на метафору. Највише поетских загонетака налазимо у циклусу *Списак*, и то оних разгранатијих, док оне сведене на метафору проналазимо и у циклусу *Предела*. Уочила сам такође којим двама типовима тачно, по подели С. Самарције, припадају одређене загонетке код Попе, што их још више доводи у везу са загонеткама усмене традиције. Највише типолошких сличности Попине загонетке имају са другим и шестим типом. Други тип карактерише сложеније набрајање особина или типичних функција које се директно односе на одгонетку. Стиховане загонетке се код Попе разликују од овог типа по већој метафоричности која би нам отежала одгонетање да нема одгонетака у наслову. Шести тип карактерише *метафорична замена једног појма другим*. Овај тип је и најсложенији, а својом изузетном метафоричношћу приближава се лирици, те је стога и нашао своје место у поезији Васка Попе. Осим саме структуре загонетке, која је слична код Попе и оних усмених загонетака, упадљива је сличност везана за појмове о којима се загонета. И код једних и код других срећемо појмове из предметне стварности, флоре, фауне, као и оне везане за човека (како за делове његовог тела тако и за осећања и сличне апстрактне манифестације). На основу појмова о којима се загонета загонетке сам разврстала на оне са конкретним и оне са апстрактним појмовима, а конкретне затим у четири групе: предмети, биљке, животиње, човек и делови људског тела. Апстрактни појмови су, видели смо, везани за људска осећања бол и радост. Сличност у избору појмова о којима се загонета Попу још више приближава човеку усмене традиције, јер су му подједнако важни сви елементи стварности, без обзира на привидну доминацију човека коју је сам себи приписао. Показивањем подређеног положаја предмета, животиња и биљака, а самим тим и човека — Попа жели да освести људско биће и докаже му колико се заправо удаљио од своје суштине, а параметар му је човек из усмене традиције, чијим се језиком — употребом загонетке — користи.

Попа у збирци *Нејочин-поље* на много оскуднији начин употребљава жанр усмене загонетке, као да је у првој збирци он био максимално поетски искоришћен. Жанр загонетке у овој збирци више је назначен као само једна од врста игара, и то *игара духа*, које доминирају као елемент фолклора. Ипак, загонетка је присутна и у овој збирци, али на другачији начин. На самом почетку, наравно, ту је наслов збирке. Видели смо да је у питању полусложеница из једне народне загонетке. Наравно, транспонована и песнички употребљена, она нема више идентично значење ономе из усмене загонетке, али се између њих могу успоставити метафоричне везе. Морамо споменути да се ова полусложеница јавља још у збирци *Кора (Да ли ћу моћи / На овом нејочин-пољу / Да ти подиџнем шашор од својих дланова)*,¹¹⁸ а у следећој она добија на вишезначности, у оба случаја представљајући немиран простор, недефинисан, препун могућих опасности које прете. А управо ту налазимо и сличност, мада веома имплицирану, са усменом загонетком, где *нејочин-поље* представља воду (реку, море...), у којој древном загонетачу, ненавиклом на

¹¹⁸ 2, Далеко у нама, Кора.

честа путовања *лађом* (ако је њоме икад и путовао, па она у њему изазива страх), та иста вода представља простор невероватног броја непознатих опасности. Следећа сличност са усменом загонетком јесте интерполирање донекле модификованог мотива, али ипак препознатљивог из загонетке наведене у анализи, а везане за *очињи вид*.

Можемо констатовати да се загонетка као жанр усмене књижевности код Попе јавља у неколико облика. На првом месту ту је употреба познате структуре загонетке, која укључује и избор појмова о којима се загонета. Затим, ту је преузимање појма из народне загонетке који код Попе има метафоричну и асоцијативну везу са усменим узором. И на крају ту је преузимање, додуше у нешто измењеном облику, читавог метафоричног значења из једне усмене загонетке.

2. Пословице

Пословицу сам пронашла само на једном месту, и то у песми *Семена* у збирци *Нејочин-јоле*. Из народне пословице *Шуйље главе ветром се хране* потпуно је преузет мотив који је само песнички уобличен и интерполиран у ткиво песме у којем добија нову функцију. Дакле, на први поглед слободна метафора у стиховима *У јразној глави ветар се настјани / И који шарене ветриће* заправо је ткиво преузето и из усмене пословице.

3. Веровања

Веровања су код Попе заступљена на два основна нивоа: а) веровање у магију речи и б) веровања.

Веровање у *магију речи*, видели смо, представљено је кроз *клејве*, *заклејве*, *јсовке* и *бајања*, а остала налазимо као веровања у митолошка бића и појаве, антропологију, човека као меру свих ствари.

3.1. Магија речи

Облици усменог стваралаштва везани за веровања у магију речи уочени су у збирци *Нејочин-јоле* у циклусу *Врати ми моје крџице*. Заступљени су облици клетви, заклетви, псовки и бајања.¹¹⁹ Видели смо да су сви ови облици присутни у циклусу *Врати ми моје крџице*. Сличности ових облика код Попе и оних из усмене традиције многоструки су. Код клетви прва сличност је, наравно, што се несрећа упућује неком присутном злу.¹²⁰ Следећа подударност је у употреби алитерација као звуковног лика при магији речи, јер употребом одређених гласова зло се може отерати (у овом случају то су гласови *ц* и *к*: *Црн ти језик црно јодне црна*

¹¹⁹ Ритуал бајања је заступљен и вербалним делом.

¹²⁰ Она се упућује ради одбране а не изазивања зла (у већини), што је и овде случај.

нада / Све ти црно само језа моја бела / Мој ти курјак под ђрло).¹²¹ Клетве усмене традиције често се граде по систему контраста, што је случај и у Попиним стиховима које смо означили као клетве. Помоћу тих контраста злу се предочава каква ће га казна стићи под дејством клетве. Градећи контрасте, Попа се користи и црном бојом, која је у традицији такође позната као заштитна за субјекат, али штетна за објекат којем се клетва упућује.¹²² Присутно је и помињање вука као представника божанског заштитника. У стиховима које смо такође означили као клетву: *Пламени ти zaloђаји а вошћани зуби* налазимо и сасвим очигледну везу са народним клетвама: *Дао ти боџ зимљиво срце, а лојане ноџе, ја нићи се моџао оџрејати крај вајре ни лејти на сунцу и Једна му ноџа од воска, друџа од леда, те не џрисћао ни на сунце, ни на мраз*. Контраст као елемент клетве нашла сам у стиховима: *Олуја ти џосћеља / Сћрава моја узглавље / Широко ти нејочин-џоље*, као и: *Нем ти вејтар нема вода немо цвеће / Све ти немо само шкрџућање моје џласно*, само што овде имамо комбинацију са бајаличким веровањима у *овај* и *онај* свет. У песми 6 клетвом се призива ментални хаос смрт. Уводна песма циклуса је у вези са клетвама само по смислу, ритму и синтакси.

Заклетва је употребљена само на једном месту у стиховима из песме 13. Сличност је уочљива на синтаксичком нивоу. Субјекат се заклинје упућујући зло на себе у случају да изневери саговорника. Осим ове сличности са народном традицијом ту је и веровање у *џреврћање* као терање зла, с једне стране, и симбола несреће ако се примени на сам субјекат, са друге.

Псовка као облик магије речи употребљава се да би се објекат којем је упућена емотивно и морално повредио. У анализираним стиховима које смо означили као псовке видимо да се сличности налазе у синтакси псовке и објекту који се псује.

Бајање као облик магијске употребе речи нашло је можда највећу заступљеност. Уочила сам га у песмама 6 и 9 циклуса *Врати ми моје кр-џице*. Бајању се приступа када дође до поремећаја природног стања, неке несреће и болести, а чијим се узрочником сматра урок или зло које је продрло из *џуђеџ* света у овај свет. Попа се у својим песмама бори против зла приказујући га у складу са старим веровањима. Зла сила се у народним бајањима обично *уџерује* у нешто да би се тиме отерала из простора у којем живи субјекат, а отерала у неке туђе, њој заправо ближе пределе. Постоји читав репертоар тих места (хтонских), а паралелу смо пронашли и код Попе. С обзиром на то да се зло протерује у своје несоцијалне просторе, Попа по том моделу установљава таква места: *џри ко-џла намћор воде, џри џећи знамен вајре, џри јаме без имена и без млека*, као и *ниџдину, џуџу џуџину и небеску мајерицу*. У складу са овим је и постојање бинарних опозиција везаних за простор. Уочљива је и сличност на синтаксичком и звуковном нивоу. Следеће што је подударно је

¹²¹ Веома су распрострањена веровања о улози звука и тишине везана за просторе *овде-џамо*, т. ј. *џиџомо-дивље, џуђе-домаће, зло-добро*.

¹²² Црна боја има заштитину улогу.

еуфемистичко именовање зла, да се оно по веровању не би призвало или да би се, именовано као род, умилито или онемогућило да делује. Тако имамо апострофирање *мајка ѓроза*. Осим на овај начин, зло се именује и као *чудо* и тера се већим чудом као у бајању против урока. Поједини стихови у песмама, видели смо, готово су исти, или су бар грађени на истом принципу, као позната бајања против урока или неких болести. Сличност између бајања и једне од песама је у начину истеривања болести из болесниковог тела од средишњих делова ка перифернима до потпуног излечења. И, на крају, пронашла сам и пословични израз такође везан за бајања и магију речи, који има улогу да спречи повраћај зла: *Широко ти нейочин-йоље* по узору на *Иди, широко ти йоље*, као и *Не йвратило се* попут *Било, не йвратило се*.

На основу свега овога закључујем да се Попа користи облицима везаним за веровања у магију речи онда када је његов лирски субјекат угрожен, тачније речено нападнут. Употребљава их када је љут због дрскости нападача (псовке), када жели да му нанесе зло (клетве) и када жели да трајније реши проблем успостављајући раније присутан а сада нарушен поредак (бајања).

3.2. Веровања

Веровања се у поезији Васка Попе јављају на неколико различитих нивоа. Видели смо већ да је присутно веровање у магију речи. Анализом у раду дошла сам и до закључка да у песмама, нарочито у збирци *Кора*, постоји веровање у космичку осу и антропогонију. Веровање у космичку осу присутно је у два облика: доњи свет као одраз горњег и доњи свет као хтонски простор са негативним предзнаком. И једно и друго веровање, без обзира на поменуто различитост, уклапају се у поменуто о космичкој оси и три просторна нивоа: подземном, земном и небеском, од којих код Попе имамо само прва два, тачније подземни и надземни. Веровање о *свешћу исход* уочили смо у неколико песама циклуса *Сйисак*, у којима налазимо подземно сунце и небо. Присутно је и у песми *Ујауку*, али као место где су зле хтонске силе. Упућивање на веровање у дрво света нашли смо у стиху *Руше се сшубови који небо држе*.

Када је антропогонија у питању, присутна је она везана за Словене хришћане, а заправо (ако изузмемо христијанизацију) за дубљи слој паганских (и не само паганских него нехришћанских) веровања везаних за постанак човека. Видели смо да је преузето веровање за постанак тела од земље и крви од мора (тачније воде). Наравно, та веровања само су у начелу преузета, а Попа их је употребио за једну сложену и комплексну методу метафоричних слика, при чему се заправо на један нов начин говори о осећањима лирских субјеката. Тело које као да је створено од земље је терен на којем расте дрвеће и на којем се налазе путеви. Крв је веома пластично представљена као река. Близак овом веровању је и стари систем објашњавања великих или космичких односа и простора помоћу мерних параметара везаних за човеково тело. Људско тело је у

овим песмама представљено као велики рални простор по којем лирски субјекти могу да се крећу. Тела су овде сведена на космички ниво, па тако показују песников став према људима у личном космосу. Делови тела који су највише заступљени су лице, очи, руке, али и смех, ћутање, глас, речи. Разлика између Попе и старог система је у томе што га је Попа обрнуо. Користио се великим просторима да би објаснио стања у којима се налази лирски субјекат, за разлику од древних веровања у којима је човек објашњавао велике просторне односе параметрима везаним за своје тело. Овај принцип уочила сам у појединим песмама циклуса *Ойседнуџа ведрина*, нешто више у циклусу *Предели*, а највише у циклусу *Далеко у нама*. Обрнувши овај систем, оно што је задржао јесте објашњавање непознатог познатим и довођење у везу човека и вантелесног простора.

Следећи ниво веровања који смо уочили код Попе је веровање у митолошка бића и појаве. У питању су веровања из српске традиције. Ова веровања јављају се у самосталном облику и као веровања интерполирана у бајке. Јављају се у обема збиркама. Тако имамо веровање у вештицу, вампира, алу, персонификовану кугу, биће именовано као јарац живодерац, услужног духа. Ту су даље веровања у станац камен, окамењивање људи, затим благотворност и персонификованост ветра, живу воду, простор *ни на небу ни на земљи*, као и трансформације предмета или бића из једног облика у други. Сва ова веровања употребљена су на посредан начин. Нигде ни једно није непосредно именовано, али на основу система асоцијација песник нас директно упућује на поједина веровања, углавном дајући више или мање познате манифестације појединог бића или појаве (изглед, особине). Доводећи на своју поетску сцену веровања из света митологије, Попа налази модус да прикаже и објасни емотивни свет лирског субјекта у својим збиркама.

4. *Игре*

Игром као обликом народног стваралаштва Попа се користи веома обилно. Неколико врста игара заокупља Попину пажњу. На првом месту то су загонетке.¹²³ Већ смо видели по ком их принципу Попа употребљава. Следе игре које су унеколико везане за оне познате записивачима народних игара. Упоредном анализом утврдили смо у чему се огледају те сличности, па смо рекли да су то поједини називи игара, преузимање и трансформисање детаља из народних игара, мотиви, начин описивања игара, коментари уз игре о учесталости њиховог извођења, мотив у којем људи представљају животиње и предмете, као и разбрајање као елемент појединих игара. Утврдили смо такође да су, по подели Тихомира Ђорђевића, код Попе, осим игара духа (загонетке), заступљене још и забавне и витешке игре. У забавне игре сврстала сам: *Заводника*, *Жмуре*, *Свадбе*, *Ружокрадице*, *Јурке*, *Семена*, *Ловца* и *Пейела*, али и оне из ци-

¹²³ Њих Тихомир Ђорђевић сврстава у игре духа.

класа *Враћи ми моје крџице*, а у витешке *Клина* и *Труле кобиле*. Увођењем игара у теме које су далеко од њих Попа као да жели да ублажи озбиљност праве теме. Помислили бисмо да је за њега човек *hoto ludens*. Међутим, то није тачно. Користећи се играма, Попа их заправо враћа на иницијацијски ниво на којем оне представљају пут очишћења и могућност оспособљавања за живот.

5. Мотиви из народних ђесама и ђрича

Мотиви везани за народну поезију односе се на приказе појединих пејзажа и друге мотиве познате из народне поезије. Видели смо да су у питању пејзажи који подсећају на оне из песама везаних за ситуације после битака. Остали мотиви у песмама дати су само асоцијативно (асоцијације на кнеза Лазара, Дамјановог зеленка из *Смрћи мајке Јуђовића*, Косовку девојку). Интересантно је што су ти мотиви употребљени за приказ сасвим прозаичног савременог амбијента у песмама *На сџолу* и *У ђејелари*. Видели смо, међутим, да је улога тог песничког поступка у томе да се помоћу мотива својствених једном сасвим другачијем песничком дискурсу прикаже једна нова стварност. Та и таква стварност код Попе представљена је попут разбојишта после битке која је све опустошила. На тај начин без присуства човека у сликама дочаран је један цивилизацијски пораз, у којем о присуству човека сведоче само његови отпаци.

Видели смо да је Попа у песми *Између иђара* из циклуса *Иђре* искористио и мотив из двеју народних шаљивих приповедака, *Шијаци у лову* и *Лаж за ојкладу*. То је мотив скидања главе уз преживљавање њеног носиоца, као и њена необична употреба. Оно што је за усменог приповедача представљало хумористични или иронични елеменат, код Попе прелази у извесну метафору. Дакле, Попа је преузео мотив, варирао га и сместио у један сасвим другачији дискурс, тако да он доводи до стварања једне нове песничке стварности. Она је такође апсурдна као и у приповеткама, али код Попе она гради метафору стварности онакве каквом је он види. Мотив овде не представља нешто што треба да насмеје.

У оба случаја, дакле, и када се користи мотивима из поезије и онама из прозе, Попа гради слику своје реалности, реалности човека савремене цивилизације. Мотиви познати усменој књижевности рекреирани и смештени у један нов простор песнику помажу да прикаже разлику између човека једне и друге стварности и да је истакне до заострености.

* * *

На основу свега што смо до сада учили можемо извести један општи закључак у вези са поезијом Васка Попе према усменокњижевној традицији у збиркама *Кора* и *Нејочин-џоле*. Поред низа других елемената који карактеришу Попину поезију, а везани су за прве две збирке, велико место заузима усменокњижевна традиција. Чак и тамо где нам се може учинити да су присутни савремени песнички изрази карактери-

стични за модерне токове у поезији тог времена, ми заправо проналазимо есенцијалне наносе дубоко укоревене у усмену традицију. Ма колико се чинило да су везе с том традицијом у поезији Васка Попе у овим двема збиркама расуте и фрагментарне, видели смо да се оне заправо могу систематизовати. Откривајући систем утицаја усменокњижевне и других облика усменофолклорне традиције на поезију овог песника, осветљавамо један од најбитнијих делова његове поезије. Тек детаљном анализом овог дела једне херметичне поетике можемо проникнути у сва њена значења. Видели смо да Попа припада оној групи песника који су стварали и стварају своју поезију у духу тренутног модернизма, али рекреирајући један давно конституисан уметнички и, ако можемо рећи, филозофски систем. Систем који је за овакве песнике временски веома далек, али не и духовно. Дајући му нова значења, на првом месту метафоризацијом, Васко Попа модерном човеку скреће пажњу на везе које су цивилизацијским развојем више него скрајнуте. Покушава да му скрене пажњу на односе који су заборављени, али и даље постоје. Заборављајући односе између свега што чини појавну и духовну стварност, човек себе доводи у ситуације које га духовно и емотивно пустоше. Да би о томе проговорио, Попа се користи поетским елементима које сам анализирала. Мислим и да је то основна њихова улога у поезији и поетици Васка Попе.

Aleksandra Popin, M.A.

KORA AND NEPOČIN POLJE — TOWARDS AN ORAL LITERARY TRADITION

S u m m a r y

Researching our oral tradition, V. Popa established his poetic principles. Studying it, he came to the conclusion that the man of the time he lived in was far away from the primeval source from which the folk author drew his life and creative force. Transposing some genres and beliefs, as well as other elements which we could define as the folklore ones, V. Popa built the image of his poetic reality. In addition to the genre influx of the oral literature and various beliefs related to the magic of words, mythological beings and phenomena, one can notice an entire system of beliefs related to the binary opposition below-above, the world tree, as well as those related to the anthropology and man as the measure of all things.

The observed elements which V. Popa transposed were transferred almost in their original form or one could reach them indirectly through the system of associations. However, in both cases, they are metaphorized. Diving into a long-time-ago-structured creative, but also philosophical system (which is distant temporally, but not spiritually), V. Popa attaches new meanings to it, directing attention of modern man to the relations forgotten long time ago, but still existing. In this way, he tries to warn that everything is mutually related in the cosmos, and that man placed himself in the first plane unjustly and selfishly, thus distancing from his own essence.

ОДНОС ИЗМЕЂУ ФИЛОЗОФСКЕ МИСЛИ И ПОЕЗИЈЕ У ДЕЛУ ЛУЧИЈАНА БЛАГЕ

Офелија Меза

САЖЕТАК: Ауторка разматра основне карактеристике лирско-филозофског поимања егзистенције у песничком раду Лучијана Благе. Фундаментални елемент је мистерија као дубинска раван постојања. С друге стране, постојање чине многобројни онтолошки слојеви који кулминирају у божанској целини. Човека непрекидно привлаче мистерије у вечној и узалудној жељи да их открије. Један од тих трагачких похода састоји се у споју поетске и филозофске мисли.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: филозофија, литература, мистерија, спознаја, метафора

Лучија Блага је аутор најоригиналнијег и најобимнијег филозофског система у румунској култури. Када је песник такође филозоф културе, теоретичар сазнања, естетичар и критичар, постоји опасност непотпуног и једностраног, па чак и искривљеног тумачења његовог веома комплексног поетско-филозофског система. Када је један филозоф конструисао посебно ригорозан систем који прожима и обједињује сва његова теоретска дела, читалац (критичар) често подлеже искушењу да тражи резонанцу тог система у поезији, тим пре што је тешко, чак немогуће, оспоравати да такве резонанце идеја и мисли филозофа нису присутне у лирском опусу. На ову чињеницу морамо да укажемо с обзиром на то да су поједина румунска критичка тумачења Благине лирике одређивала његово стваралаштво у зависности од целине и специфичних појмова Благоиног филозофског система. У појединим случајевима таква зависност била је одлучујућа. Наиме, покушавало се са формулисањем таквих релација које су изражавале нераскидиву повезаност двеју области тако што се доспело до терминолошког паралелизма. Понекад би та зависност значила само узгредне напомене о поетској тематици као одјеку његове филозофије.

Међу познатим румунским критичарима који су писали о паралелизму између Благине филозофије и поезије био је Помпилију Константинеску (Pompiliu Constantinescu). Он је изнео мишљење по којем је Благина лирика илустрација његове филозофије, а да је паралелизам између

двеју области константан: „Мислилац који је обогатио румунску савремену филозофију оригиналним есејима стајао је непрекидно иза песника. Луцидност теоретичара није одсутна ни у последњим књигама премда је у њему, у великој мери, лиризам прочишћен од директних идеолошких примеса”.¹ Или: „Поезија из *Песама светлости* одговара првим суштинским филозофским порукама Лучијана Блага есејисте, оних лирских рефлексја груписаних у књизи *Камен за мој храм*. Паралелизам између идеолога и песника може се пратити у свакој новој збирци песама; једном песничком решавању одговара једна апстрактна проблематика.”² Помпилију КонстантINESКУ је коначно дошао до закључка да је „поезија господина Блага непрекидна филозофија која је добила пластични поетски израз”.³ Критичар је имао пак у виду прогресивно ослобађање Благине поезије свег дискурзивног поступком лирског уобличавања до снажне, непатворене патетике.”⁴ Имајући у виду реални теоретски ризик такве поезије коју је у румунској књижевности компромитовала концептуална, дискурзивна и дидактичка поезија Панаита Черне (Panait Cerna) и Александра Влахуца (Al. Vlahuta), Помпилиу КонстантINESКУ истиче да је Блага спасао такву врсту поезије кроз субјективни доживљај, кроз узнемиреност којом лирски промишља апстрактне феномене специфичне за поезију: „Не знамо које облике ће попримити немир свести овог песника-филозофа, јединог лирничара послератне генерације који је успео да обезбеди престиж компромитованом роду поезије кроз дидактицизам, реторику и баналност са мисаоним претензијама. Ако је господин Блага из метафизичке спекулације извукао песничко искуство, то је захваљујући, пре свега, чињеници да он емотивно и бурно доживљава апстрактне појаве.”⁵

Помпилиу КонстантINESКУ није једини који је указао на учесталост присуства филозофског елемента у првој етапи стваралаштва Лучијана Блага. Међу критичаре о којима је реч можемо убројати Георгеа Калинеску (George Calinescu), по чијем мишљењу су *Песме светлости* углавном „стихови са филозофским наносима и пренаглашеним ничеанизмом.”⁶ Расправом о овом односу не може се искључити став самог аутора о тој ствари. Лучијан Блага се о томе недвосмислено изразио: „У првој фази мог књижевног стваралаштва песничка равна и филозофска равна интерферирале су, али током година, оне су се полако и постепено све више одвајале (...) Равни изражавања не могу се помешати. Сматрани да је погрешно да ми кажу песник-филозоф исто као и филозоф-песник.”⁷

¹ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, I, București, Editura Pentru Literatura, 1967, p. 266—267.

² *Ibidem*, p. 268.

³ *Ibidem*, p. 269.

⁴ *Ibidem*, p. 269.

⁵ *Ibidem*, p. 292.

⁶ G. Calinescu, *Istoria literaturii romane de la origini pana in prezent*, București, Fundatia Regala pentru Literatura si Arta, 1941, p. 191.

⁷ Octav Suluțiu, *De vorba cu Lucian Blaga*, in: „Vremea”, VIII, 1935, nr. 405, p. 7, apud Mircea Tomus, *Cincisprezece poeti*, București, Editura pentru Literatura, 1968, p. 244.

Постојање својеврсне осмозе између Благине филозофије и његове поезије што утиче понекад на дубоке слојеве терминологије и стила не може се оспоравати. На општем нивоу можемо рећи да кад год стих изражава проблеме и појаве мисаоне природе и тим пре сазнајне природе, као што је случај код Блага, извесно је да се ради о филозофској природи. Зато је тешко да прихватамо и да тврдимо да постоје песме које би нас тронуле и које би нам омогућиле контакт са наиндивидуалном стварношћу, а да притом не буду и филозофске песме. Народно стваралаштво и књижевно стваралаштво уопште које нас уводи кроз ритам стиха и песничке слике у универзалност естетског искуства неоспорно јесу филозофија. Лучијан Блага, превасходно песник у стиху, не престаје да буде песник ни у једној духовној равни свог деловања. Његова филозофска дела и гносеологија имају интензиван песнички колорит који представља начин консупстанцијалног изражавања. У намери да идентификује јединство културе, филозоф ствара симболе простора као што су, за вавилонску културу — „простор парова”, за кинеску културу — простор кругова, за грчку културу — „сферични простор”, за румунску културу — „миоритични простор” итд. Присутни су у том контексту и архетипови: „време-извор”, „време-слап”, „време-река”. Очевидна је свуда метафорична прегнантност. Због тога се може говорити о хомогености целокупног Благиног стваралаштва. Шербан Чокулеску, један од познатих румунских критичара између два рата, у том смислу каже следеће: „У оној мери у којој треба да се говори о лирском потенцијалу у филозофском стваралаштву песника, у истој мери његова филозофска дијалектика баца неочекивану светлост на његово властито песничко стваралаштво. То је појава коју ћемо назвати једнини ружним неологизмом 'eclairage' (осветљење) за коегзистенцију двеју области”.⁸

Још више, Владимир Стреину (Vladimir Strainu) сматрао је да ни филозоф не подређује песника, нити песник подређује филозофа и да се у случају Лучијана Блага ради о сасвим новој појави у румунској култури: „својим свеобухватним, хомогеним делом Блага је можда нов стваралац у румунској култури, не филозоф и песник него *лирозоф* са једном доктрином лире која чини његов потпуни идентитет”.⁹

Упркос осмози између двеју области деловања Лучијана Блага, однос између њих не може бити друкчији, него само онај општи између филозофије и поезије као динстиктивних и специфичних облика духа. На исти начин постављају се ствари и када је у питању поезија. Знамо од Бенедета Крочеа (Benedetto Croce) да је уметност као и поезија једно виђење по којем „уметник оваплоћује имагинацију”,¹⁰ то јест један имагинарни, нестварни универзум. Уметничка експресија коју Кроче поистовећује са интуицијом има карактер контемплације, идејности, не стављајући себи у задатак никакав суд теоријске природе, критичког расу-

⁸ Serban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, București, Editura Minerva, 1972, p. 72.

⁹ Vladimir Strainu, *Poezie si poeti romani*, București, Editura Minerva, 1983, p. 352.

¹⁰ Benedetto Croce, *Breviar de estetica. Estetica in nuce*, București, Editura Stiintifica, 1971, p. 66.

ђивања, дистинкција између истинитог и лажног или коначни вредносни суд. Но, „концептуелно сазнање у његовом чистом облику, које је филозофско сазнање, увек је реалистичко јер настоји да утврди стварност насупрот нестварности или да своди, да умањи нестварност укључујући је и подређујући је стварности”.¹¹ У *Поезији*, Бенедето Кроче скреће пажњу на следећи аспект: „Озбиљно, филозофско размишљање (...) значи судити, тј. мислити у идејама, категоријама и концептима, али само да би судили о чињеницама; просудити о нечему значи квалификовати, разлучити реално и иреално, тј. управо оно што поезија у њеној унутрашњој екстази не чини, не може и не жели да чини.”¹² Врлина песничке и уметничке експресије уопште је идеалитет или контемплација а „чим се контемплација претвори у рефлексију, расуђивање, уметност се расипа и умире: уметност умире у уметнику, који постаје њен властити критичар; умире у ономе који контемплира или слуша, који није више човек који са заносом ужива у уметности, него постаје рефлексивни посматрач самог живота.”¹³ У раније доба, посебно у романтизму, прегнантно је подвучено сродство између поезије и филозофије. Али у модерно доба, почев од Едгара Алана Поа, признало се да лиризам може да досегне израз апсолута, а да не прибегава категоријама филозофске поезије. Поезија не мора да прихвати никакве доктринарне ставове, нити да оперише компликованим симболима. Аутентично њено искуство довољно је по себи да би пружила врхунске духовне тренутке. Наглашавајући да је поезија самој себи довољна као аутономна вредност, Тудор Вијану (Tudor Vianu) у студији *Филозофија и поезија (Filozofie si poezie)* на следећи начин резимира ту проблематику:

„Данас се сви слажу да поезија нема потребе да пробуди сложене концепције духа, њена је намена у потпуности остварена ако је очарала једно ново лице ствари и ако чини да сентиментално вибрирамо јаче”.¹⁴ Исти румунски теоретичар скреће пажњу да поједина рефлексивна мишљења која интервенишу у лирско стваралаштво могу потврдити и дати перспективу лирској експресији осећања. У таквим ситуацијама није од важности филозофска вредност по себи, него чињеница да „заједно с њима песничка осећања добијају у висини попримајући такође ширу резонанцу и величанствену ауру”.¹⁵

С обзиром на то да је у филозофском стваралаштву Лучијана Благе био сигнализирани поетски колорит, подсетимо се овог пута на обрнуту ситуацију, т. ј. на коришћење филозофских слика у поезији. То се дешава у случајевима када аутор филозофског дела жели да читаоцу олакша рационални напор кроз апеловање на интуитивну слику и такође када његова властита интуиција има у визури предмет несводљив на податке разума. Потребне излагања на тај начин налажу коришћење песничке

¹¹ *Ibidem*, p. 72.

¹² Idem, *Poezia. Introducere in critica si istoria poeziei si literaturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 37—38.

¹³ Idem, *Breviar de estetica. Estetica in nuce*, Bucureşti, Editura Stiintifica, 1971, p. 73.

¹⁴ Tudor Vianu, *Opere, VII. Studii de estetica*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 404.

¹⁵ *Ibidem*, p. 385.

имагинације која дубоко прираста субјективности. Позната Хераклитова поетска слика „нико се не може два пута купати у водама исте реке” транспонована у знанственом облику или прозаично постаје: „две појаве у различитим временима не могу бити идентичне”. У првој варијанти Хераклитова истина има за читаоца значај виталног елемента, док је у прозаичном облику његова истина само беживотна констатација без јачих прожимања са субјективношћу читаоца и без неких могућности да трајно срасте. Слика има различите функције у поезији и различите у филозофији: „Јер, док је песничка слика вредност по себи, — каже Тудор Вијану — слика филозофа покреће смисао који не само да њу превазилази, него се она и намеће пажњи читаоца.”¹⁶

Стога ваља рећи да узимање у обзир спецификума подразумева да се вредносни суд према поезији не односи искључиво на релацији филозофија-поезија. Закључци који произилазе из истраживања тих односа су оријентационе природе, нипошто одлучујући.

Песничко стваралаштво Лучијана Блага не може се посматрати као јединствени сликовити коментар његових филозофских идеја, такозваних „филозофија у сликама”. Говор поезије Лучијана Блага не проистиче из неких претходно постојећих теоретских премиса. Пишчева визија света је слична, али не идентична визији филозофа, мада обе имају своју основу у књижевној експресији. Сам Лучијан Блага скреће пажњу да се песничко поимање, песнички дискурс, осетно разликује од филозофског. У свом афоризму о метафизици и поезији аутор у том смислу дословно каже: „Метафизика намерава да буде откровење и постаје стваралаштво. Поезија тежи да буде стваралаштво а успева да постане откровење. Врлина метафизике састоји се управо у томе да успева мање него што намерава, а врлина поезије јесте у томе што успева да буде нешто више од намераваног”.¹⁷ Иначе, још за време песничког живота приликом објављивања првих песничких збирки, поједини коментатори подвлачили су одлике благовског лиризма, његову аутономну вредност. Међу њима треба издвојити Јона Бреазуа, професора из Клужа, изванредног познаваоца књижевности у Трансилванији: „Његов песнички сензибилитет није чисто интелектуалне природе, као што поједини критичари тврде, свдећи на тај начин песничко стваралаштво Лучијана Блага на уметнички декор његових слика. Ваља рећи да иза тих слика тињају емоције које као да извиру из дубина подсвести. Та се осећања не откривају у свакој песми свом снагом (...). Осећамо их у целисти пак пошто проникнемо у све тајне исказаног. То чини да свака песма у збирци *Песме свейлостии* представља искру која предсказује пут у будућност. Свеобухватно посматране откривају црте психичког стања богатог уметничког рељефа”.¹⁸ Према томе, у дефинисању поезије присуство специ-

¹⁶ *Ibidem*, p. 405.

¹⁷ Apud Romul Munteanu, *Prefata la Lucian Blaga, Les poemes de la lumiere*, București, Editura Minerva, 1978, p. 24.

¹⁸ I. Breazu, „*Poemele luminii*” de Lucian Blaga, in: „*Cosanzeana*”, 22 ianuarie 1926, apud Lucian Vasilescu, *Lucian Blaga pe caile vremii*, in: vol. *Lucian Blaga interpretat de...* București, Editura Eminescu, 1981, p. 11.

фичних филозофских мисли не треба да буде једна врста препреке. То јесте поезија у оној мери у којој се идеје стапају у сликама, постајући интуиција, и на тај начин се не перципирају као идеје. То се догађа са поезијом Лучијана Благе која је специфична у односу на његову филозофију и разликује се од ње начином постојања, премда су им заједнички и мотиви и рефлексije и теме.

Заједничку централну тачку Благине филозофије и лирике сачињава идеја тајанственог. С обзиром на овакву околност у даљем излагању бићемо приморани да се зауставимо и осветлимо концепт тајанственог у филозофском систему Лучијана Благе. Поновићемо оно што смо претходно антиципирани: да ови аргументи имају помоћни, оријентациони, а нипошто одлучујући карактер у тумачењу и објашњењу лирике Лучијана Благе.

Коментатори његовог стваралаштва јединствено признају мистерију као фундаменталну категорију његове филозофије. У свом обимном делу посвећеном Благином филозофском стваралаштву, Овидију Дримба примећује: „Мистерија јесте појам који се налази у средишту целокупног дела, — као код Платона *идеја*, код Лајбница *монада*, код Канта *кайеџорија*, Хегела *логос*, Шопенхауера *воља*. Код Благе, мистерија не само да сачињава предмет спознаје, него је целокупна његова филозофија филозофија мистериозног и разних покушаја да га открије (*reveler*). Покушаја, начина и *ограничених* могућности да га *оћкрије* (н. н).”¹⁹ Лучијан Блага жали што је у историји филозофије појам тајанственог имао претежно улогу Пепељуге. Најгоре је то што су се мислиоци углавном плашили „мистерије” као антички Грци хаоса или хришћани греха. Сматрало се да се из мистике само делимично и ограничавајуће долази до истине. На основу таквог поетско-филозофског искуства Лучијан Блага процењује степен оригиналности властите филозофије: „Новина нашег становишта састоји се у томе да не настојимо да одстранимо мистерију, нити да установимо њено ограничено присуство. Ми филозофирамо *sub specie misticrie* такорећи. *Misticrija* представља за нас једини могући угао перцепције.” (О VIII, 496). Шта је заправо мистерија са којом се сусрећемо у мисаоном свету Лучијана Благе? Реч „тајанство” — каже филозоф — колико звучна, толико недетерминисана, била је одувек прибежиште у бекству од страха или немоћи поимања суштине. Када бисмо се одважили да супротставимо рационално сазнање о тајанственом (као свом правом предмету) — приморавали бисмо себе на један веома тежак поступак редукције појма мистериозног до упрошћавања на значење свакидашњег. Напротив, реч *misticrija* треба подићи до крајњих могућности дигнитета појма” (О VIII, 319).

Треба истаћи да је код Благе мистерија, пре него што је постала предмет сазнања, интимни подстицај културног чина, религије, уметности па чак и науке, централна оса самог постојања.

¹⁹ Ovidiu Drimba, *Filosofia lui Blaga*, București, Editura Cugetarea — Georgescu Delafras S. A., 1944, p. 12.

У обичном, денотативном значењу, мистерија је простор непознатог. Она сачињава предмет таквог сазнања које Блага теоретизује и које назива „луциферским”, разликујући га од „парадизијског” сазнања. Наведени појмови које је аутор изабрао имају симболичну вредност. Парадизијска спознаја за Благу значи самодовољну спознају, непомућену двоумљењима, проблемима. То је оптимистичко сазнање које је приковано за предмет без обзира на то да ли је предмет конкретан, опипљив или је концептуелне природе, или је слика. За овакву врсту спознаје предмет је у целини дат ради познавања. И предмет може у целини да буде спознан”.²⁰ Луциферска спознаја потпуно је супротна. Она се одваја од предмета, али га не напушта. Таква спознаја проистиче из природе тајанственог, пошто изазива раслојавање и двосмисленост предмета, реметећи унутрашњу равнотежу: један део се приказује, други део је прикривен: „Луциферска спознаја — тврди Блага — одликује се дистанцом и горљивом иницијативом према предмету посматрања као резултату стваралачког трагања... Поставити проблем у светлу луциферске спознаје значи изазвати луциферну кризу у предмету, значи начети тајну.” (О VIII, 317). Предмет луциферске спознаје увек је „тајанствено”, које се једним делом открива кроз сопствене знаке, *фанично*, а с друге стране садржи се у *кријивичним* знацима. Најбитнија одлика ове спознаје којом се може утврдити демаркациона линија између ње и рајске спознаје јесте идеја амбигуитета. У том смислу Лучијан Блага тврди: „Луциферска спознаја, у свом почетном чину, цепа предмет на два дела, један део је приказан, други је скривен. Предмет луциферске спознаје увек је *тајна*, једна *тајна* која један део себе приказује, а други део прикрива својим знацима”. Он то даље објашњава овако: „Луциферско сазнање почиње *отварањем једне тајне*. Овај свеобухватни чин, са становишта логике, идентичан је *постављању једног проблема*”. Не ради се о тајанственом у општем, универзалном смислу, него о безбројним тајнама, онолико колико непознатих предмета постоји. Између двеју врста сазнања нема никаквих могућности повезивања, а самим тим ни континуитета. Рајска спознаја напредује у непознато и остварује се нумеричком редукцијом мистерија откривајући нове предмете; луциферско сазнање интензивно напредује, а поступци су сложенији: оно отвара тајанства, квалитативно их обнавља постижући следеће поступке и врсте тајанства:

1. Отварање латентне мистерије коју једнако изазивају унутарње неравнотеже и удвајање предмета у два дела фанично и критично. Отуда произилазе отворене мистерије. У вези са постављањем проблема као генератора унутрашње тензије, Блага користи унутрашњи хоризонт проблема који је условљен степеном унутарње тензије проблема.

2. Квалитативно ублажавање отворене мистерије која је на гносеолошкој равни еквивалентна плус-сазнању, имајући као резултат ублажене мистерије.

3. Квалитативно одржавање мистерије која је гносеолошки еквивалентна нултој спознаји и чији су резултат перманентизоване мистерије.

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

Оне су еквивалентне немогућности да открију оно криптично у отвореној мистерији, а резултат су досегнуте мистерије.

4. Интензивирање квалитета отворене мистерије која је гносеолошки еквивалентна минус-спознаји као резултат има дубљи, сложенији степен мистерије.

Према томе, луциферско сазнање остварује квалитативну варијацију својих предмета у три смера: 1. отворена мистерија може да трпи неку ублаженост у свом својству; 2. може бити перманентизирана или: 3. може бити наглашена.

У математичкој терминологији добија се „плус-спознаја” (у случају квалитативног ублажавања отворене мистерије), „нулта-спознаја” (у случају перманентизиране мистерије), или „минус-спознаја” (када је у питању наглашена мистерија).

Посебно треба истаћи случај спознаје који успева да ублажи мистерију, да је открије, а то је случај „плус-спознаје”. О осталим спознајама можемо рећи следеће: „нулти степен” спознаје није у стању да открије мистерију, да је ублажи, али је и не оснажује, једино је препознаје као такву, перманентизује је; „минус-спознаја” уопште не открива мистерију него је интензивира и потенцира. Таква је спознаја у којој, као што пише у песми *Не мрвим круну чудеса светију*, све што је *нејојамно мења се у нејојамноси већу*” (О I, 9).

Мистериозно као саставни део предмета сазнања има, према томе, следеће варијанте:

1. латентне мистерије,
2. отворене мистерије,
3. ублажене мистерије.
4. перманентизиране мистерије,
5. потенциране мистерије.

Процес луциферске спознаје није једноставан, силогистички, дедуктиван. Најсложенији проблем који се намеће Лучијану Благо је да се направи скок од *фаничног* отворене мистерије до криптичног у тој мистерији. Премошћивањем криптичне и отворене природе мистерије долази до нових сазнања. Пред тајнама, понорима мистерије, нема другог избора него да наслућујемо и да се тим путем приближавамо неким новим значењима волшебног света мистерије. Лучијан Блага то дефинише као „*теоријску идеју*”. Веома је тешко рећи шта она тачно значи у логичним појмовима.²¹ Она није резултирала као логички закључак на основу премиса. Пример који филозоф нуди ради илустрације „*теоријске идеје*” јесте Гетеов поступак када су у питању боје. Гете је марљиво сакупио сва искуства која су проистицала из „фаничног” отворене мистерије. Када је требало теоретски открити криптично отворене мистерије, Гете се руководио идејом квалитативних супстрата. Заправо, у конструкцији којом је он покушао да открије криптично отворене мистерије, идеја о квалитативном супстрату дата је имплицитно. Гете све боје своди на мешавину

²¹ Cf. Alexandru Tanase, *Lucian Blaga — filozoful poet, poetul filozof*, București, Editura Cartea Romaneasca, 1977, p. 47.

разних градација у разним околностима на две боје супстрата: светло и тамно. Светло и тамно, као исконска појава, у одређеној мери се супституишу свим оптичким појавама које Гете разматра. Он је, значи, претходно проверио строго научно ту „*теоријску идеју*” „заједничке подлоге белог и црног”. У том контексту Блага прецизира: „Теоријска идеја коју луциферска спознаја користи као ’одскочну даску’ у криптично отворене мистерије не даје се сама по себи у том облику. Оно представља покушај, не ризик. Ако не успе да поједини проблем реши неком идејом, луциферско сазнање покушаће да га реши другим идејама” (О VIII, 335). Уколико теоријска идеја помаже фаничном (видљива страна), отворене мистерије настаје насилно раздвајање садржине. Ту дивергентност сачињава оно што Блага назива „унутрашњом тензијом” проблема. Уколико се теоријска идеја у својој садржини интензивно разликује од „фаничне” садржине отворене мистерије, утолико је „унутрашња тензија” проблема већа. Имајући у виду „унутрашњу тензију”, тај значајни моменат луциферске спознаје, можемо да назначимо етапе такве спознаје:

1. Отварање мистерије. Рашчлањивање предмета на фанично и криптично.
2. Стављање нагласка на криптично отворене мистерије.
3. Постављање теоријске идеје као полазне тачке према криптично отвореним мистеријама.
4. Откривање криптичног отворене мистерије помоћу теоријске идеје путем конструисања.
5. „Скривено” (криптично) отворене мистерије открива се помоћу теоријске идеје. Сазнање проистиче из интелектуалног процеса изградње: дух изграђује нови резултат.
6. Првобитна фанична страна отворене мистерије губи у значају, деградира се.
7. Отворена мистерија је, коначно, сведена на „откривено”, сведена на то што је било откривено у њено криптично кроз теоријску конструкцију (метод, поступак).

Што се тиче идеје-спознаје, она се може схватити као потпуна идентификација са песником. Минус-спознаја као потенцирање мистерије је најређи начин квалитативног варирања мистерије, заправо један парадоксалан начин. Резултати минус-спознаје у знаку су ирационалног и противречног.

У случају минус-спознаје добијена антиномична синтеза превазилази не само могућност конципирања, него и могућност због њене перманентне тежње ка интуитивној конкретизацији и преобликовању. Шта заправо представља трансфигурисана антиномија до које нас неизбежно води радикализација мистерије? Лучијан Блага указује на могућност конфузије између *радикализоване мистерије* и *чудесног*. Чудесно представља неки натприродни, непојмљив чин. Коренита мистерија изузетна је појава која се налази у ширини оквира природе и постојања тако што не имплицира натприродне чинове. Звучи нелогично, али јесте интелекту-

ални чинилац природног уређења. Радикализирана мистерија и чудесно се искључују.²²

На сличан начин, Лучијан Блага поставља проблем и за друге облике сазнања, као што је рецимо опсервација. Он разликује два фундаментална модалитета спознаје:

а) једноставно посматрање, припада парадизијској спознаји и оперише низом концептуално-детерминисаних чињеница, што чини основу за емпиријско сазнање и за нумеричку репродукцију, као и апстраховање латентних мистерија света који нас окружује;

б) посматрање, којим управља идеја, води ка квалитативној редукцији отворене мистерије и припада луциферској спознаји учествујући у свим њеним иманентним могућностима.

Код Благе проблем објашњења у научном и филозофском сазнању суштински гравитира ка мистерији и откривању криптичног отворене мистерије.

Због тога је и у овом случају луциферско сазнање привилеговано. Сходно целокупном филозофском систему, објашњење је процес, или систем чинова, кроз који је отворена мистерија ублажена и сама представља скок у криптично отворене мистерије.

Природно је да мислилац који је од тајанственог направио стуб свеобухватног филозофског система велику пажњу посвети сложенем problemu у гносеологији и то статусу и значају ирационалног. Он не показује знаке мистицизма, а његово присуство оправдава се тиме да није могућа интегрална рационализација ни постојања ни сазнања. У филозофском систему Лучијана Благе ирационално и мистерија се не подударају.

Други значајни чинилац у Благоиној онтологији мистерије је Велики Аноним (Marele Anonim). Он је централни принцип постојања, чувар мистерије, а понекад је врховна мистерија која брани егзистенцијалну равнотежу која онемогућава да отклонимо ауру тајни помоћу *трансценденцијалне цензуре*.

Трансцендентна цензура је мрежа изолационих фактора између сазнања и егзистенцијалних мистерија. Постоје централна мистерија постојања, Велики Аноним и мистерије-деривати које су подређене центру.

Егзистенцијалне мистерије-деривати не бране се од разумне спознаје директно, него посредством центра који их штити. Лучијан Блага у Великом Анониму сажима атрибуте апсолутног метафизичког чиниоца: оригинални чинилац, метафорични централни чинилац у систему постојања стваралачки примарни центар, врхунски цензор, истовремено центар блаженства и катарзе, седиште апсолутног сазнања, надлогичног сазнања егзистенцијалних тајанстава. О онтолошкој и космолошкој природи Великог Анонима филозоф тврди да се суздржавао да га поистовести са Богом. Ипак га је обдарио божанским атрибутима и од њега начинио неопходан и противречан корелат спознаје. С једне стране Велики Аноним нас неопозиво подстиче на целокупно сазнање истине, а с дру-

²² Cf. *Ibidem*, p. 47.

ге стране нас кочи и спречава да допремо до ње, поларизујући тако и атрибуте демона. С обзиром да је Велики Аноним централни чинилац постојања, он има гносеолошке функције и космолошке генеративне функције. Велики Аноним је кочница и у односу на когнитивне људске подухвате, али и у односу на самог себе према сопственим генеративним и стваралачким снагама, намерно парализујући репродуктивне могућности. У *Божанским диференцијалима (Diferentialele divine)* Лучијан Блага указује на то да је воља Великог Анонима упозорење за велики генеративни занос. Велики Аноним је метафизички фактор који заснива космос репродукујући самог себе, али уз превентивну бригу да не потроши своју снагу и енергију у производњи сложених система који би угрозили његов стваралачки потенцијал. Он је попут хришћанског Бога којег мучи љубомора да његова створења, превасходно човек, не постану одвећ поносна и еквивалентна божанству. Такав став најнепосредније происходи из божанских диференцијала.

Према томе, главне карактеристике Благиног начина поимања егзистенције могу се окарактерисати на следећи начин:

1. Фундаментални елемент постојања је мистерија, али не као нешто непознато што се стално осваја и трансформише у нешто што је познато, него као непознато, као раван дубина постојања које вечно остаје непознато, покривено недокучивошћу мистерије, што се не може одгонетнути.

2. Постојање чине многобројни онтолошки слојеви који кулминирају у божанским диференцијалима, као оштећеним сегментима које припитомљује божанска целина. Њих производи Велики Аноним који себе самоконтролише и бди над божанских диференцијалима чувајући њихову тајну од опасности профанације.

3. Човек је створење врховног бића које жели да остане непознато и да не открије своје мистерије. Човека, напротив, непрекидно привлаче мистерије у вечитој и узалудној жељи да их открије уз крајња напрезања научне, религијске, филозофске и уметничке мисли.

Појам мистерије жив је код Лучијана Блага у филозофији културе. Култура представља камен темељац у изградњи свог филозофског система имајући у виду да је култури посветио читаву једну трилогију. Посматрана у својој генези, култура претпоставља неку врсту превазилажења не само просторних и временских димензија непосредности, него чак и појма трансцендентног. За Благу *оноцирано*, трансцендентално, значи смештање у мистерију. Мистериозно којим се означава свет недокучивог, свет заумног, непосредног постојања, није надљудска мистична стварност. Напротив, ту људски дамари куцају најјаче. Утолико пре што за Благу бивствовати као човек значи, од самог почетка, дистанцирање од свакидашњег, тиме што се укључује у мистериозно.

Ни култура и цивилизација не означавају, за њега, само различите просторе људског постојања, него су то различити начини људске егзистенције у хоризонту мистерије прагматичног.

Нећемо се освртати на резултате, проблеме и аспекте филозофије културе Лучијана Блага. Намера нам је била да само узгред подсетимо

на импликације које има појам мистериозног, оностраног у тој филозофији. Такође, у филозофији уметности појам тајанственог има значајно место. Сасвим је природно да уметности припада посебно место у једној филозофији о мистериозном, за коју сви облици сазнања и духовне асимилације света и културе уопште представљају модалитете продубљивања и откривања мистерије. Када је реч о филозофији културе, она имплицира најтананије структуре које се намећу духовности и о којима се мора водити рачуна; оне се такође не могу занемарити у стваралачком процесу, као теоријској разини значења мистерија. Мистерије представљају врсту онтолошке константе, свеприсутни и перманентни хоризонт специфичног начина људске егзистенције. Између начина постојања филозофског ега у картезијанском смислу у хоризонту датог позитивно детерминисаног живота и постојања као тајанствено, као модус бивствовања у хоризонту мистерије, Лучијан Блага констатује непремостиви амбис. Он управо дефинише уметност као културно стваралаштво поред митологије, метафизике и науке, односно покушај превазилажења дате стварности, откривења тајанствености. У дефиницији уметности морају се имати у виду следећи суштински елементи:

1. Уметничко дело тежи ка интуитивно-конкретном откривењу мистерије;
2. Уметничко дело је стилистички моделирано;
3. Уметничко дело је метафорично у односу на мистериозно. Оно полази од сензибилних конкретних знакова тајни, да би их затим открила стварањем такође сензибилне конкретне интуитивне природе.

Ofelia Meza

THE RELATIONS BETWEEN PHILOSOPHICAL THOUGHT AND POETRY

S u m m a r y

The author discusses the basic characteristics of the lyrical-philosophical understanding of existence in the poetic work of Lucian Blaga. The fundamental element is the mystery as a deep plain of existence. On the other hand, the existence is made of numerous ontological layers which culminate in the divine whole. Man is constantly attracted by the mysteries in his eternal and futile wish to discover them. One of those searching quests includes the link between the poetic and philosophical thought.

UDC 821.163.41-3 Andrić I.: 7.096
821.163.4-3 Crnjanski M.: 7.096
821.163.42-3 Krleža M.: 7.096
821.163.4-3.09:654.19
821.163.41-4

КЊИЖЕВНОСТ И РАДИО

НАРАТОЛОШКИ АСПЕКТИ ТРАНСПОНОВАЊА ЛИТЕРАРНОГ ТЕКСТА У РАДИОФОНСКО ДЕЛО

Софија Кошничар

САЖЕТАК: Предмет пажње овог рада је *иманентан при-
стиуп радијске презентације романескних и приповедних књижев-
но-уметничких форми.*

Поступци прилагођавања романескне и приповедне струк-
туре (примарни уметнички медиј) за иманентно извођење на
радију (секундарни медиј), као што показује пракса, врло су ра-
зноврсни, а крећу се од формалног скраћивања и сажимања
текста до његових есенцијалних тачака, па до потпуне реор-
ганизације наративне прозне структуре. У секундарном медију
(радио) транспоновани романи и приповетке јављају се у два
модалитета, два основна уметничка радијска жанра — радио-ро-
ман и радио-драма. Праћењем наратолошких категорија анали-
зирано је транспоновање приповедне и романескне структуре за
радио-извођење на конгенијалним основама — што је резулти-
рало сагледавањем и утврђивањем корелација, облика и степена
међузависности инваријантних и варијантних параметара тран-
спонована на нивоу општости.

Анализом су обухваћени романи и приповетке Ива Андри-
ћа, Милоша Црњанског и Мирослава Крлеже који су транспо-
новани за извођење на радију на српском језику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: иманентни приступ, радијска презента-
ција, приповетка, роман, примарни медиј, секундарни медиј,
наратологија, радио-роман, радио-драма

Сваки медиј, на себи својствен начин, својим специфичним јези-
ком, може да обликује наравију. „Приповједни текст може се ослањати
на артикулирану језичну (вербалну) дјелатност, усмјену или писану, на
чврсту или покретну слику, на покрет, или на одређену мјешавину свих
тих састојака” (Barthes R.: *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta*,
Republika, Zagreb, бр. 7/8, 1983, стр. 104). Нарација је иманентна штампаном
тексту, попут приповетке и романа, као и радиодрамском умет-
ничком делу.

Од тога шта је и на који начин обухваћено из наравије штампаног текста и потом реобликовано и артикулисано у радиофонски текст — зависи успешност интермедијског транспоновања на конгенијалним основама. „Јер само на разини подударања и отклона, уз помоћ јединственог средства описивања — анализом је могуће разоткрити релевантне и ирелевантне елементе транспоновања наративне структуре из једног у други медиј... Преводивост приповједног текста произилази из структуре његова језика. Обрнутим путем било би, дакле, могуће пронаћи ту структуру разликујући и разврставајући преводиве и непреводиве елементе приповједног текста. Тај захтјев поставља се пред засебне интермедијске семиологије (књижевности, сценских и ликовних умјетности, филма, радија...) — које су засада још неразвијене” (Barthes, R., *наведено дело*, стр. 128/129).

Радио је такође један од медија који на разне начине акцептира литературу, било да, као средство информисања, на екстеран начин, говорењем о књижевном предмету упознаје аудиторијум с литерарним делом, било да га, иманентним приступом, реобликујући га језиком и средствима радиофоније — оваплоћује у нову уметничку структуру, у радијски артефакт.

Предмет пажње овог рада управо је био други, *иманентан ирисциуи радијске презентације романескних и приповедних књижевно-уметничких форми*.

Поступак прилагођавања романескне и приповедне структуре за иманентно извођење на радију, као што показује пракса, креће се од формалног скраћивања и сажимања текста до његових есенцијалних тачака, па до потпуне реорганизације наративне прозне структуре. Поменути поступци прилагођавања приповедне и романескне структуре за радио-извођење на конгенијалним основама чине основни предмет овог истраживања.

Изучавање многобројних проблема и аспеката у вези са транспоновањем уметничког приповедног штампаног текста у радио-медиј — почев од преводивости наративних елемената структуре, поступака, начина и средстава трансмисије, па до саме структуре новонасталог дела које се као сложен акустички систем знакова конституише у полисемичку метајезичку структуру — има *циљ* да утврди параметре наративног који се јављају као битна инваријантна обележја изворног текста и новонасталог артефакта, а путем којих су очувани основна идеја и естерско биће полазног текста. Укратко, да утврди конституенте транспоновања литерарног предлошка у радио-медиј који се логиком драматургије идеје јављају као битне константе, инваријанте оригинала и секундарног, радијског уметничког дела, односно да дефинише минимум заједничких елемената који чувају идентитет и интегритет естетског бића оригинала у новонасталом радиодрамском уметничком делу.

И литерарно дело и његов радијски израз обликован иманентним приступом (средствима, „језиком” радиофоније) — посматрали смо са онтолошког аспекта естетике предмета у којем се конституише уметничко биће самог дела.

Компаративним поступком, са позиција конститутивног и модалног проучавања естетског предмета, анализирали смо и књижевно уметничко дело и његов радиофонски корелат опсервирањем круцијалних наратолошких параметара и промена њихових репера. Анализирани су, између осталог:

I *Конституентне наративне јексте*, посебно елементи разине смисла

— *фабула* = садржај приче; *сиже*; *дискурс* као медијско-жанровски израз наратије кроз сижејну мрежу

— *функције* (језгра функција; допуне језгара: катализатори, индиције, информанти);

— *радња* (секвенце, пирамиде функција, актанти, актери... карактери...);

— *приповедање*, као највиша конститутивна разина (аутор, приповедач, тачка гледишта, говорни чинови, дијегеза-мимеза, јукстапозиција, дисторзија...)

Схематски прикази (1, 2) конституентна наративне структуре (њен костур) — са аспекта функције *наратије* и *наратиора*, дати су у прилогу рада. Приредила сам их компатибилно приказима Сејмура Четмена (Seymour Chatman: *Towards a Theory of Narrative*; *New Literary History*, VI/2, winter, 1975, стр. 300 и 310).

II Предмет анализе била су и *радиофонска средства* (*радијски језик*) којима су обликовани елементи полазног текста:

— вербални језички слој: који се артикулише као уметнички говор са свим особинама другостепеног моделативног система;

— акустички сигнали: шумови звукови, тонови, глас, акустички гестови (накашљавање, шмркање, муцање, штуцање, цоктање...);

— звучни ефекти: као уређен систем акустичких знакова који функционишу као самосталан, својеврстан језик;

— музика: као другостепена, уметнички моделативна структура, кодирана уређеним системом тонова и музичких знакова.

Као *корпус за анализу* одабране су све радијске изведбе романа и приповедака Ива Андрића, Мирослава Крлеже и Милоша Црњанског на српскохрватском језику, а које су премијерно емитоване у периоду после II светског рата закључно са 1985. годином на таласима Радио-Београда, Радио-Новог Сада, Радио-Сарајева и Радио-Загреба (табела са основним подацима о сваком радиофонском делу — у прилогу рада: схема 3).

Укупно је обухваћено 15 литерарних дела, и то од:

— Андрића: романи *Госпођица*, *Омерџаца Лаиас*, *Травничка хроника*, *Проклећа авлија*; приповедне целине: *Зеко*, *Боркан*, *Лица* и *Разговор са Гојом*;

— Крлеже: романи: *Повраћак Филија Лаишиновића*, *На рубу ђамети*, *Хрвајски боџ Марс*; приповедна целина: *Сировод у Терезијенбурџу*;

— Црњанског: романи: *Дневник о Чарнојевићу*, *Роман о Лондону* и *Приче о мушком*.

С обзиром на то да су поједина наведена дела имала по више радио-офонских израза, акустички корпус за ову анализу чини скупа 19 радио изведаба у укупном трајању од око 33 сата.

Литерарна дела обухваћена узорком овог истраживања у основи су радијски експлицирана кроз два модалитета: радио-роман и радио-драму.

Као радио-роман презентовани су: *Госпођица, Проклећа авлија, Омерџаца Лаџас, Травничка хроника; Роман о Лондону; Повраћак Филип Лаџиновића и На рубу џамети* (укупно 7 дела).

У форми радио-драме презентовани су: *Госпођица, Проклећа авлија, Зеко, Ђорџан, Лица, Разговор са Гојом; Дневник о Чарнојевићу; Приче о мушком; Хрватски боџ Марс (2 верзије), На рубу џамети и Сировод у Терезијенбурџу* (укупно 12 радиофонских дела).

Као што се из наведенога види: *Госпођица, Проклећа авлија и На рубу џамети* — приређени су и као радио-роман и као радио-драма, док је *Хрватски боџ Марс* експлициран кроз две различите радио-драмске јединице.

Радио-изведбе поменутих литерарних дела настале су у периоду од 1963. (*Проклећа авлија*, радио-драма; *Дневник о Чарнојевићу* — радио-драма; *На рубу џамети* — радио-драма), закључно са 1984. годином (*Сировод у Терезијенбурџу* — радио драма). У том двадесетогодишњем периоду, развојем технике и технологије радија унапређивани су и мењани и они параметри који дефинишу естетику акустичких аспеката радиофонског моделовања уметничких садржаја.

Резултати истраживања указују на следеће:

Ако је свако уметничко дело само самом својом структуром и начином своје уређености непоновљив уметнички Знак — што сматрамо тачном премисом — овим истраживањем је потврђен суд да се транспоновање таквог Знака у други медиј не може провести „без остатка”, односно не може бити трансмитован као идентична („клонирана”) структура, али може да се реализује у пуној компатибилности са полазним предлошком као његов идејно-естетски корелат.

С обзиром на то да је уметничко дело, као систем знакова, поливалентан и полисемичан непоновљив естетски Знак, овим истраживањем је утврђено да је свако његово медијско транспоновање „само” његово ново „читање” са неминовним избором доминантног аспекта тумачења.

Анализом је, такође, потврђено да *радио изведбе* артикулисане као радио-драмско уметничко дело — *могу да ѝренесу основну идеју и естетско биће џолазноџ ориџиналноџ џекста*, односно да са њим буду компатибилни, *а да ѝри џоме функционишу као џошџуно самосталан артифеџакаџ*, као акустички асоцијативни комуникат. То су показале безмало све радио-драматизације (истина у нешто мањој мери: *Хрватски боџ Марс* из 1969. године, *На рубу џамети* из 1963. године), као и скоро сви радио-романи обухваћени узорком (опет у нешто мањој мери: *Омерџаца Лаџас*).

Потврђено је да *функцију очувања основне идеје и духа уметничкоџ ѝриповедноџ и романескноџ (нарашивноџ) џекста у џрансџонованој, радио-изведби* — обезбеђује *ѝренос инваријантних џараметџара нарације* (њене

садржајне равни — фабуле, те начина организације и презентације тог садржаја — дискурс, сижерна мрежа — раван испољавања).

У прожимању равни садржаја (фабуле) са начином њеног изражавања кроз форму (испољавање, артикулација кроз дискурс, сижерна мрежа) — рађају се поетицитет уметничког дела, његово естетско биће, као сублимат над његовим материјалним конституентама. И управо у оним радио-изведбама у којима су респектовани ти параметри који артикулишу естетско биће уметничког дела при чину интермедијског транспоновања — у пуној компатибилности је очуван духовни и естетски идентитет „полазног” артефакта.

Разине смисла наративног текста конституишу се кроз три хијерархијске међусобно прожимајуће разине описа: функције; радњу (заплет) актанте; приповедање.

Језгра функција најнепосредније су у вези са садржајном равни — фабулом, а кроз пирамиду функција конституише се и разина радње са евентуалним заплетом.

Катализатори, индиције и информанти ближе дефинишу сама „језгра функција” окупљајући се између њих по принципу могућег „бесконачног пупљења”.

Радио-драматизацијама је потврђено да се круцијална језгра функција, пошто конституишу раван фабуле у процесу транспоновања — морају прихватити као обавезни параметри преноса (инваријанте) док се индиције, катализатори и информанти по обиму могу свести на оптималну меру која омогућава основне карактеризације и ближа одређења садржајне равни фабуле — али се, с обзиром на могућност слободног избора драматурга, могу сматрати варијаблама у процесу транспоновања.

Ликови и њихови карактери битно обележавају наративну структуру артефакта — и фабулу (причу) и дискурс (сиже). Стога су се показали као круцијални индикатори сваке промене у наративној структури, па и у новој медијски транспоновој акустичкој структури. Избор ликова, ситуација сижерних момената у којима ти ликови делују или „трпе” своја стања, те избор индикатора њихових карактера — не само да дефинишу идентитет актера, него указују и на степен респектовања целокупне нарративне структуре. Тако одсуство појединих ликова, као и њихова недовољна „дефинисаност” у радиофонском делу — директно указују на неадекватно реобликовање полазног литерарног предлошка у том смислу што се, у већој или мањој мери, умањују они наративни параметри који обезбеђују естетску конвергенцију примарног и секундарног артефакта.

На *разини приповедања*, у наративној структури конституенте догађаја тачно су одређене логичком позицијом у причи (догађа се X, па Y, па N, а ту је и Z као крајња последица) — поредак у причи је „углављен” логичком догађаја. И мада дискурс може да представи друкчији поредак (примерице: Z, Y; X; N...) — „природан” поредак структуре догађаја може се увек реконструисати. Они се, надаље могу „преклапати” и преплитати, али је сваки догађај битно обележен почетком и крајем, те временским ланцем којима је догађај „омеђен” (хронологијом).

Консеквентно наведена, а што је нарочито потврђено анализом радио-драмских форми обухваћених овим узорком истраживања — реорганизација поретка догађаја коју представи дискурс у новој акустичкој структури — не утиче значајно на измену наратије полазног текста, под условом да се респектују битна обележја самог догађаја (почетак — крај — омеђеност „временским ланцем” — хронологијом). (Примерице: *Хрватски бољ Марс* из 1983, *Госпођица* из 1979, *Зеко* из 1983...)

Структура самог дискурса као утаначеног редоследа приповедних исказа који формирају мрежу сижеа („композициона шема”) — независна је од медија, што значи да се, без већих тешкоћа, може транспоновати из медија у медиј — па и из штампаног текста у радио-изведбу. Тако уређена структура артикулише аутоматски и форму дискурса (изражавања) — те упућује и на основни, медијски жанр или врсту (радио-роман, радио-драма).

Истраживањем је без изузетка потврђено да:

— радио-изведбе романа и приповедака, артикулисане у форми радио-романа, теже очувању поретка догађаја и целокупне (композиционе) структуре дискурса како је већ презентован оригиналним текстом;

— радио-изведбе романа и приповедака, артикулисане у форми радио-драме, теже реобликовању поретка догађаја и целокупне структуре дискурса оригиналног текста, што значи да посредно теже новом јукстипозицијском и дисторзијском поретку кохезионих сила дискурса.

Егзистенцијалне фабуле (карактери, околина) у дискурсу (као изразу приповедног текста) исказују се као динамичка стања (особине, својства). Својства, за разлику од догађаја, не подлежу поменутиим ограничењима — њихов поредак у причи није строго „углављен”; нису обележени почетком и крајем (могу „владати” кроз цело дело па и даље, односно онолико дуго колико и само дело живи у сећању реципијента); нису уланчени у временски ток него се протежу над временским распонима који омеђавају догађаје, коегзистирају са целокупном структуром дела.

Стога не изненађују резултати истраживања који указују на то да егзистенцијалне фабуле у медијском транспоновану пружају веће могућности и разноликости у изналажењу акустичког компатибилног „језичког” средства за њихову адекватну артикулацију, а у односу спрам могућности које у назначеном смислу пружају догађаји.

Утврђено је, наиме, да се догађаји као окоснице фабуле приликом транспонованја у радијску структуру примарно артикулишу средствима полазног оригиналног текста, то јест природно језичким, вербалним системом знакова.

За артикулацију егзистената, у назначеном смислу — осим природно-језичког система знакова, у великој мери се успешно користе и остале конституенте метајезика драмске структуре (акустички сигнали, звучни ефекти и музика).

За разлику од процеса стварања литерарног дела, као потпуно индивидуалног креативног чина, радио-драмско уметничко дело акцептира у свој стваралачки процес велик број аутора (редитељ, драматург, глумци, композитор — музички уредник, тон мајстор). Сваки од њих, са ве-

ћим или мањим успехом, креира и обликује свој део посла по инструкцијама редитеља, као „врховног моделара и синтетизатора” појединачних уметничких аката. Тако се *радио-уметничко дело у процесу стварања манифестује као колективни естетски акт*. Међутим, као коначно обликовано, заокружено дело, као, дакле, естетски предмет, с обзиром на доминантну улогу и функцију редитеља у обликовању дефинитивног естетског предмета — радио-драмско уметничко дело се у крајњој консеквенци оваплоћује као *имплицитни ауторски рад редитеља*.

Стога то питање идентитета „јаства” ауторовог, које теорија књижевности отвара на више начина и са више аспеката, као својеврсну наратолошку и естетску „енигму” — медиј радија у сфери радиофонског стваралаштва расветљава и разјашњава, указујући на то да модусе разрешења те енигме ваља тражити на релацијама и реперима конституисања „имплицитног аутора”: „Онај тко говори” (у приповједном тексту) није онај тко пише (у животу), а тко пише није онај тко јесте” (R. Barthes — *наведено дело*, стр. 122/123). Ако се учини да аутор (материјално, физичко лице) говори кроз наратора (аутор = наратор) — ваља имати на уму да је и приповедач, као и сви актанти у наративном тексту, само „папирно биће” (R. Barthes — *ibid*, стр. 122) у специфичној функцији приповедања, те да између аутора и наратора не може стајати знак једнакости.

Радио-драмско уметничко дело потврђује и чини непосредно очигледном чињеницу да се проблем аутора увек фактички разрешава кроз свако појединачно дело и то као *имплицитни аутор* за који S. Chatman вели: „Он је конструкција или реконструкција читатеља (ми додајемо слушаоца); он није приповједач већ више човјек који је открио приповједача (уколико он постоји), укратко човјек који је сложио карте на такав посебан начин који је учинио да се те ствари догоде тако управо њим људима...” („Структура приповједне трансмисије” у: *Увод у наратологију* — зборник, Ревивија, РС „Божидар Масларић”, Осиејек 1989, стр. 144.)

Наратор се појављује као обавезна конституента радио-романа, и то као:

— приповедач (извођач) интегрално преузетих фрагмената из оригиналног текста,

— извођач текста који су, истина врло ретко, додали драматург или редитељ, или су га синтетизовали од постојећих фрагмената — а у циљу сажимања наратије оригиналног текста, коментара, најаве догађаја... Фактички, наратор добија улогу „водича” кроз наратију радио-романа.

У радио-драми наратор није обавезна конституента, а његово присуство/одсуство зависи, пре свега, од начина драматизације и редитељског поступка.

Структура радио-романа иманентно је обележена примарно константивним и секундарно перформативним моделовањем наратије који се међусобно смењују уз доминацију првога.

Константивни искази су дијегетичке природе; њима се извештава, казује о нечему, обично их интерпретира наратор, али се не искључује

могућност да ту улогу преузме и један од актаната. Смисао, садржај константивног исказа конституише се монолошким методом, која не искључује могућност употребе индиректног говора или методе привидног дијалога.

Перформативни искази су миметичке природе, представљају сам чин извршавања нечега (непосредног акустичког извођења догађаја), обавезно их конституишу актанти-ликови дијалошким методом, поступком директног говора.

Радио-драмско реобликовање оригиналне штампане структуре тежи транспоновању дијегетичког константивног казивања у перформативно, миметичко представљање, приказивање садржаја нарације оригиналног, полазног текста.

С обзиром на то да се приповедна проза конституише превасходно дијегезом, казивањем, константивним исказима, у њој се с лакоћом може артикулисати садржај ћутања (на пример лика). Дијегетичкој природи прозне нарације иманентан је не само опис, него и могућност објашњавања и тумачења тих описа.

Садржај ћутања као и *тумачећа функција ојиса* тешко се, пак, могу артикулисати миметичким перформативним средствима. Стога се у радио-изведбама романа и приповедака транспонованих у акустичко радио-фонско дело, у оба случаја по правилу чува дијегетички облик казивања. Садржај ћутања манифестује се у радио-изведби као „прикривен говор”, „говор за себе”.

Обим преузећо̄ и употребљеног *текста оригинала* позитиван је индикатор радијског жанра у који је транспонован штампани текст. По правилу, радио-роман преузима већи обим оригиналног текста, уз минималне модификације. Радио-драма, по правилу, преузима мањи обим оригиналног текста уз замашне и радикалне модификације целокупног дискурса.

Истраживањем је код радио-романа констатована међусобна значајна условљеност високог постотка преузетог текста оригиналног предлошка и очувања његове естетске конвергенције у радио-романескној експликации. Могло би се чак рећи да је постотак преузетог текста битан индикатор успешности транспоновања прозног приповедног текста у форму радио-романа.

Уочено је да успешан и типичан радио-роман, односно онај радио-роман који има очуван компатибилитет са естетским бићем полазног литерарног предлошка — захвата у просеку 30—40% текста оригинала, па и више од тога (примерице: *Проклећа авлија* — 39,77%; *Повраћак Филија Лашиновића* — 32,63%; *Госпођица* — 40,9%; *На рубу њамеши* — 29,91%). Сва нижа процентуална захватања оригиналног текста структуром радио-романа (испод доњег лимита од неких 25%) — по правилу су индикатори недовољне компатибилности примарног и секундарног артефакта.

Радио-драме које са успехом чувају висок естетски компатибилитет са оригиналним предлошким обично преузимају 10—30% а ређе и до 40% прозног литерарног дела (*Проклећа авлија* — 30,30%; *Ђорџан* —

41%; *Сировод у Терезијенбургџу* — 35,80%). Међутим, за разлику од радио-романа, проценат апсорбованог текста оригинала самом структуром радио-драме — *није* индикатор валидитета транспоновања у радиодрамску структуру естетски компатибилну полазном литерарном предлошку.

Изузетно успела радиодрамска остварења обухваћена овим узорком у своју су структуру инкорпорирала врло низак проценат текста свог литерарно-медијског пара (*Хрвајски боџ Марс* из 1983 — 9,36%; *Госпођица* — 14,24%; *Зеко* — 17,48%).

Радио-роман пре свега презентацијом текста покушава да успостави естетски корелат са матичним литерарним делом његовим казивањем путем радио-медија, што дакако захтева и његово временско и просторно „ширење” кроз релативно значајну минутажу (N епизода од по око 20 минута). Могло би се чак рећи да је ту заправо реч о „драматурџији” *текста* кроз коју се поступно и посредно „захвата” и основни идејни аспект литерарног дела те је стога јасно да је, у том смислу, значајна количина преузетог дискурса оригинала. Вербални план је супериорно доминантан над акустичким планом. Вербални садржаји се по правилу не артикулишу и не супституишу језиком акустичких ефеката него се углавном њима „допуњују”.

У радио-драмама реч је пре свега о *драматурџији идеје текста* која се по наратолошким узусима може успешно „ухватити” и реобликовати компатибилно естерском бићу литерарног предлошка. У релативно ограниченом „једнократном” временском одсечку од, у просеку, око 60 мин., основни идејно естетски репери оригинала реартикулишу се у тој „каледоскопској бленди” равноправном употребом свих језичких елемената иманентних радиофонији, од природно-језичког вербалног слоја до акустичких сигнала, звучних ефеката и музике. Текст не само да је таквим приступом могуће битно вербално сажети него се, по правилу, може и супституисати невербалним, акустичким средствима иманентним радиодрамском обликовању.

„Обележен” природом жанра — класичан успео радио-роман, што потврђује и ово наше истраживање — „не надраста” литерарно дело него се креће у границама веће или мање компатибилности са оригиналним предлошком (примерице: радио-роман *Госпођица*; радио-роман *Травничка хроника*; радио-роман *Проклећа авлија*; радио-роман *Поврајак Филија Лајиновића*; радио-роман *На рубу ђамети*).

Успела радио-драма не само да успоставља снажне репере конвергенције са полазним литерарним предлошком него га, по правилу, и „надраста” формирањем и нових значења у високо усложњеном метајезику радиодрамске артикулације у којем се равноправно преплићу вербални и акустички планови.

Тако, радиодрамска дела скорије датације, а пре свега *Хрвајски боџ Марс* (1983), *Госпођица* (1979), *Зеко* (1983) и *Сировод у Терезијенбургџу* (1984) — зналачком употребом могућности, средстава и поступака савремене радиофоније и врсно драматизацијом идеје — не само да су очувала „естетске корене” полазног литерарног артефакта, него су га ресур-

сима нових конотативно-опалесцентних спрегова „естетски” осветлили са других и другачијих аспеката.

Један мали број радио-изведаба, иако програмски „дефинисан” у стандардном жанру: радио-романа (*Роман о Лондону*) и радио-драме (*Лица, Разговор са Гојом*) — својеврсни су мешани облици те две жанровске форме. Тако *Роман о Лондону* иако експлициран у 10 епизода — артикулише романескну грађу поступцима и средствима радиодраматизације. *Лица* структурирана као 57-минутни драмски колаж, артикулише грађу чистом дијегезом „голим” преузимањем оригиналног дискурса у фрагментима, што је као поступак моделовања типичан за радио-роман. То исто се може рећи и за радио-драму *Разговор са Гојом* која експлицира оригинални текст без иједне измене и то поступком иманентним литератури — чистим (монолошким) казивањем. И такве, поменуте радио-верзије одлично корелирају са матичним књижевно-уметничким предлошком, нарочито *Роман о Лондону* и *Разговор са Гојом*.

И у радио-роману, и у радио-драми нарочито, реч је о реобликовању литерарног текста метајезиком иманентним радио-обликовању. Док је у радио-роману доминантан природно језички слој (чисти вербални говор) уз спорадичну употребу осталих акустичких средстава (звучни сигнали и ефекти, музика), у радио-драми се осим природно језичког слоја равноправно користе и остале конституенте метајезика акустичког артефакта (звучни сигнали, ефекти, музика). Они се, уједно, ту често користе као супституенти за вербални слој са којим могу да се паралелно, истовремено одвијају, те су и у функцији „сажимања” вербалне нарације, као и времена њеног физичког трајања (потребно време реципирања).

Манифестација грађе дискурса у радио-изведби одвија се кроз *високо усложњен акустички језик радио-медија који полифоном констелацијом прераста у метајезик и мета-уметничку структуру*.

Истраживањем је несумњиво потврђено да у процесу транспонованња штампаног књижевно-уметничког дела у радио-драмску структуру — вербални језички слој у круцијалној мери преузима функцију „преноса” наративног сажетка изворног текста, односно „преноса” његове основне фабуле (кроз језгра функцијске секвенце и пирамиде основних функција) кроз радњу, збивања (кључне догађаје), евентуалан заплет и актере.

Звучни ефекти и акустички сигнали се у процесу преношења литерарног штампаног наративног текста у радио-изведбу најчешће јављају у следећим функцијама:

1. озвучавања описаног садржаја (падање кише, ако се у оригиналу наводи та појава...);

2. сигнализације просторног и временског контекста (хронотопије) нарације оригинала (олујна јесења ноћ, примерице, акустички ће бити представљена шумом јаке кише, ударима ветра, лупањем прозорских окана, шкрипом врата паљењем петролејске лампе шибицом...);

3. сигнализације атмосфере и штимунга нарације оригинала;

4. подвлачење и карактеризација психофизичког и душевног стања и својстава актера и њихових карактера;

5. звучне кулисе, психолошке паузе између фрагмената.

У поменутим функцијама звучни ефекти и акустички сигнали могу у потпуности супституисати вербални језички слој.

Музика у транспоновању литерарне наративне штампане структуре у радио-изведбу — најчешће се јавља у следећим функцијама:

1. директног „озвучавања” цитата наведеног у оригиналном штампаном тексту;

2. стварања одговарајућег штимунга и атмосфере;

3. акцентуације психолошко-душевног стања карактера и особина актера;

4. раздвајања фрагмената (звучна кулиса, музичка завеса) због:

— психолошке паузе (одржавања тонуса, напетости приповедања);

— паузе неопходне за сређивање утисака у процесу рецепције;

— просторно-временског дистанцирања садржаја фрагмената.

Анализе су показале да, изузев у случају директног „озвучавања” вербалног цитата — музика не може супституисати значење вербално језичког слоја, али га може истаћи и допунити. Разлог томе треба тражити у природи саме музике с обзиром на то да се као другостепени моделативни систем у процесу рецепције различито тумачи и доживљава, односно нема конвенционално унифицирано значење попут акустичког сигнала.

Истраживање је указало и на то да *акустички сигнали, звучни ефекти и музика*, нарочито када паралелно, истовремено теку са вербално језичким слојем могу имати битну функцију у *сажимању* и „згушњавању” садржаја наративног тока, те у *скраћивању времена физичког трајања радио-изведбе* (време потребно да се обави чин рецепције) а у односу на физички обим штампаног текста и потребно време за његово реципирање.

Акустички сигнали, звучни ефекти и музика могу преузимати функцију преноса хронотопског контекста (место, време, атмосфера, стање...) функцију информаната, индикација и катализатора, односно функцију медијске артикулације пре свега егзистената фабуле (карактери, околина, околности), а које дискурс исказује кроз својства, особине и динамичка стања. Поменуте три конституенте метајезика драме не могу супституисати функцију вербалног језичког слоја — када се ради о транспоновању штампаног вербалног уметничког текста у радио-медиј, а да се притом очува компатибилитет са оригиналом. Другим речима, чисто вербална структура каква је штампано књижевно уметничко дело не може се успешно транспоновати у радио-медиј без респектовања вербално језичког слоја, односно да се не може „артикулисати у радио-структуру компатибилну духу оригинала, употребом само акустичких сигнала, звучних ефеката и музике.

Хронолошка индикација артикулисана акустичко-невербалним средствима (звучни сигнали, звучни ефекти; музика) — иманентна је радио-драматизацијама (адаптацијама). Без њене употребе не могу се транспоновати дијегетичко-константивни параметри текста (попут описа или информативног навођења временско-просторних околности у које су

ситуирани и у којима се одвијају догађаји) инхерентни штампаној приповедној литерарној структури — а да се притом остваре они параметри који идентификују радио-акустичку структуру као радио-драму и радио-роман. Речју, без потпуно равноправног пулсирања вербалног и акустичко-невербалног слоја, њихове међусобне синхронизације и прожимања — радио-драмска форма, као жива психолошко-акустичка слика, као радио-театар — не може да се конституише.

У вези с тим истичемо да је „неодгонетнуту сцену немогуће успешно пренети у простор... чим је редитељ открио садржајни и активни значај сцене, чим је пронашао могућности за игру и сукоб — може тражити од глумаца да ту сцену импровизују у простору... Јер тај једноставни француски израз „mise en scene” — што значи распоред на сцени, има у себи и око себе један нарочит звук. Као да описује сву загонетку редитељске уметности... ако је осмишљен и надахнут, може да проговори снагом истинске и снажне метафоре, која у магновењу осветли проблем, да му неслућене димензије, једном речју литерарну идеју преобрази у сценску кроз покрет и знак.” (Беловић, М.: *Редитељска дилема*; Стеријино позорје, Нови Сад 1986).

У радио-драмском уметничком делу, *акустички мизансцен* не само да је од пресудне важности за његово конституисање, него се јавља и као примарни инваријантни параметар идентификације жанра конкретног естетског предмета као радио-драме.

Без акустичког мизансцена — хронотопски дефинисаних психо-акустичких сценских слика — радијска изведба уметничког дела — не може да се конституише, интегрише у радиофонски жанр зван радио-драма. Тај параметар јој и даје обележје театарског, драмског. Баш снагом упечатљивог акустичког мизансцена, из узорка истраживања, као изузетно упечатљива радио-драмска уметничка дела издвојила су се: *Сировод у Терезијенбургџу* (1984), *Хрвајски бољ Марс* (1983), *Госпођица* (1979), *Зеко* (1983).

Радио-изведбе литерарних дела, обухваћене овим истраживањем, настале су у периоду од 20 година (1963—1984). За то време, развојем технике и технологије радија унапређени су и мењани они параметри који дефинишу како естетику акустичких аспеката радиофонског моделовања тако и укупан драматуршко-естетски приступ радио-драматизацији.

Запажени су значајни помаци ка еластичнијим, слободнијим и креативнијим захватима на самом тексту оригинала — и то, пре свега, тоталним реобликовањем структуре целог дискурса и, истовремено, иновирењем његове садржине комплементарним параметрима узетим из одговарајуће вантекстовне мреже у виду докумената и документаристичких фрагмената обликованих средствима радиофоније.

Такође је уочено и све чешће инсистирање на тоталној перформативности дела, што се постиже:

— доследним, сукцесивним увођењем директног говора, дијалога, лажног дијалога (дијалогизирани монолози);

— богатом хронотопизацијом стања, догађаја и ситуација — као иманентног параметра акустичког мизансцена;

— полифинијско-синхронијском употребом свих слојева и средстава радиофонског језика (вербални, природно-језички; звучни сигнали; акустички ефекти; музика);

— употребом свих акустичких планова радиофонског сценског простора (по дубини: први план, средњи план, други план; у оквиру сваког плана могућности су следеће: крајње лево, централно, крајње десно; међупланска укрштања).

У поменутом периоду примећен је помак:

— од примарно дијагетичко-констативног и спорадично миметичко-перформативног радио-драмског обликовања, заснованог на драматургији текста,

— ка тотално перформативном обликовању, базираном на драматургији идеје на конгенијалним основама — што омогућава да се радиофонско уметничко дело перципира у раскошним менталним сликама, као ментално-акустички филм.

* * *

У нашој средини, ово је једно од пионирских, интердисциплинарних семиолошких истраживања са наратолошких аспеката — у домену интермедијског транспоновања приповедног литерарног текста, у радиофонско дело. Неки налази функционишу као начелни показатељи тенденција, али могу бити добра основа за даља, уско проблемска и тематска истраживања која би, с већом сигурношћу, поједине индикације могле да дефинишу (потврде, или оповргну) у оквирима закономерности.

Напомена: Комплетни резултати овог истраживања објављени су у књизи: Кошничар, С.: *Радио театар прозе Андрића, Црњанског и Крлеже — естетика медијског транспоновања*, Матица српска, 1996. Рад је као докторска дисертација одбрањен 1992. на Академији уметности у Новом Саду.

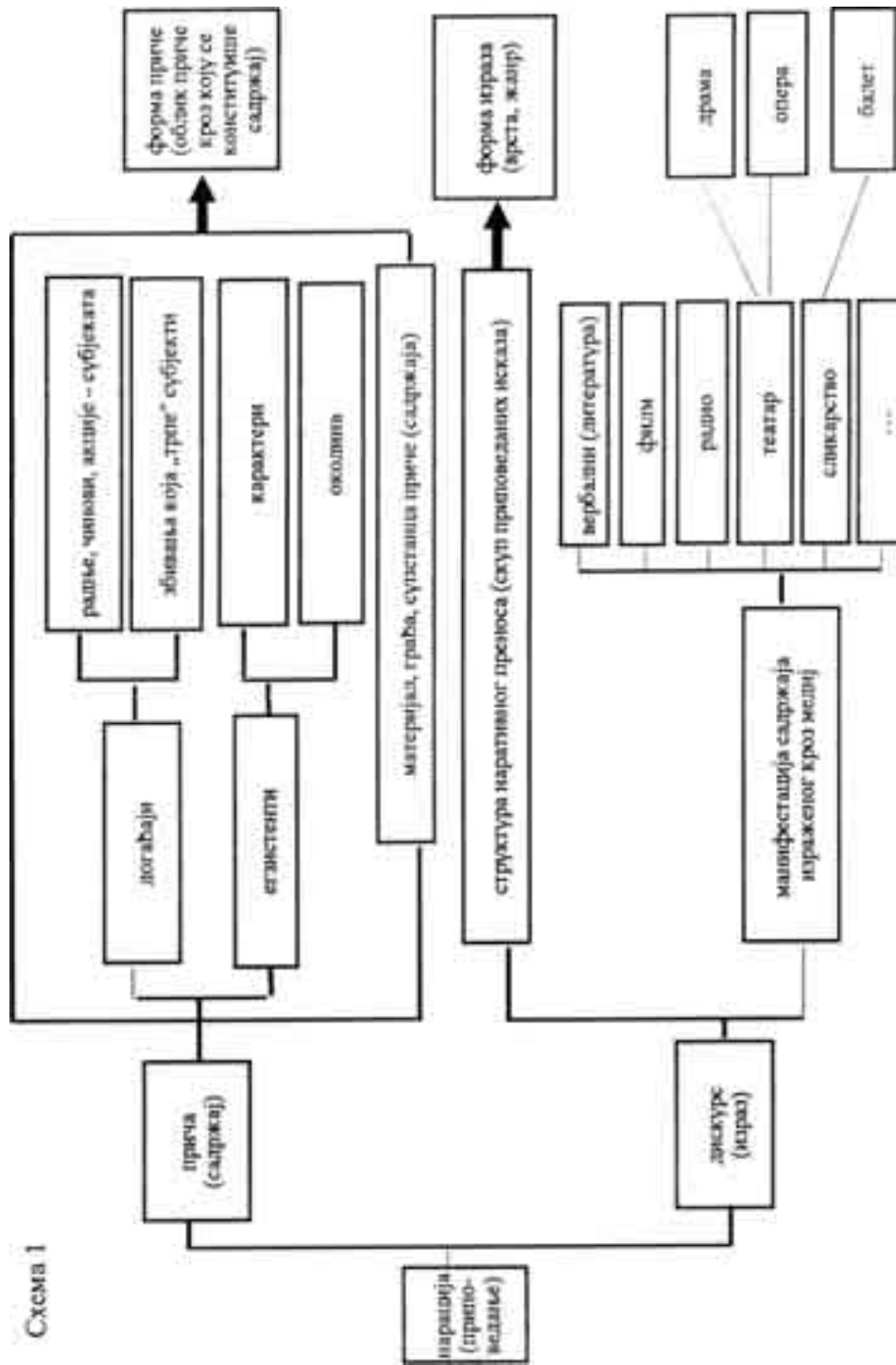


Схема 3

Ред. број	аутор	дело	режисьр	тип радио-реализације			производња			
				радио-драма	трајање у мин	радио-роман	број епизода	укупна минутажа	РТВ центар	година
1	Иво Андрић	<i>Ђоржан</i>	Миодраг Жалица	+	38'30"	-	-	-	Радио-Сарајево	1965.
2	Иво Андрић	<i>Госпођица</i>	Дарко Тагић	+	59'7"	-	-	-	Радио-Београд	1979.
3	Иво Андрић	<i>Госпођица</i>	Фарук Пирагић	-	-	-	10	198'30"	Радио-Сарајево	1978.
4	Иво Андрић	<i>Лица</i>	Олга Савић	+	57'5"	-	-	-	Радио-Београд	1972.
5	Иво Андрић	<i>Омер-паша Лајнас</i>	Богдан Марчић	-	-	+	5	99'35"	Радио-Загреб	1978.
6	Иво Андрић	<i>Проклећа авлија</i>	Борислав Швоб	-	-	+	5	102'40"	Радио-Загреб	1976.
7	Иво Андрић	<i>Проклећа авлија</i>	Никола Војчина	+	51'31"	-	-	-	Радио-Загреб	1963.
8	Иво Андрић	<i>Разговор са Гојом</i>	Мирослав Беловић	+	55'30"	-	-	-	Радио-Београд	1976.
9	Иво Андрић	<i>Травничка хроника</i>	Младен Овадија	-	-	+	20	415'45"	Радио-Сарајево	1976.
10	Иво Андрић	<i>Зеко</i>	Мирослав Беловић	+	46'56"	-	-	-	Радио-Београд	1983.
11	Милош Црњански	<i>Дневник о Чарнојевићу</i>	Арс Јовановић	+	38'10"	-	-	-	Радио-Београд	1963.
12	Милош Црњански	<i>Приче о мушкоч</i>	Славољуб Божиновић	+	40'	-	-	-	Радио-Београд	1979.
13	Милош Црњански	<i>Роман о Лондону</i>	Мишо Бушић	-	-	+	10	197'35"	Радио-Сарајево	1982.
14	Мирослав Крлежа	<i>Хрватски бог Марс</i>	Владислав Виндакјевич	+	28'15"	-	-	-	Радио-Загреб	1969.
15	Мирослав Крлежа	<i>Хрватски бог Марс</i>	Звонимир Бајић	+	70'20"	-	-	-	Радио Загреб	1983.
16	Мирослав Крлежа	<i>На рубу памети</i>	О. Миллићевић Мирза	+	54'5"	-	-	-	Радио-Београд	1963.
17	Мирослав Крлежа	<i>На рубу памети</i>	Мирза Фехминовић	-	-	+	10	173'32"	Радио-Сарајево	1979.

Dr Sofija Košničar

NARRATOLOGICAL ASPECTS IN THE TRANSPOSITION OF
A LITERARY TEXT INTO A RADIO-PHONIC WORK

S u m m a r y

With a comparative technique, from the positions of the constitutive and modal study of an esthetic topic, the paper analyzes both a literary artistic work and its radio-phonic correlate by the observation of the crucial narratological categories, with the aim to view and determine the correlations, forms and degrees of interdependence of the invariable and variable parameters of the transposition at the general level.

The corpus for the analysis included all radio performances of the novels and short stories of Ivo Andrić, Miroslav Krleža and Milos Crnjanski in the Serbo-Croatian language which were broadcasted for the first time in the period after World War II, till 1985, on the waves of The Belgrade Radio, The Novi Sad Radio, The Sarajevo Radio and The Zagreb Radio.

The results of the research confirm the assumption that the transposition of a work of art as an esthetic sign into another medium cannot be done “without the residue”, that is it cannot be broadcasted as an identical (“cloned”) structure, but it can be realized as fully compatible with the initial source as its ideological-esthetical correlate — so these two do not function as completely independent artefacts.

Realization of the discourse material in the radio performance develops through a highly complicated acoustic language of the radio medium, which by its polyphonus constellation grows into a metalanguage and meta-artistic structure.

The function related to the preservation of the basic idea and spirit of the artistic narrative and novelist texts in the transposed radio performance enables the transfer of the invariable parameters of narration (its content layer — the plot, as well as the manner of organization and presentation of that content — the discourse, the plot network — the layer of expression).

The levels of meaning of the narrative text are constituted through three hierarchical, mutually merging levels of description: the function; the action (plot), the participants; the narration.

The function cores are most directly related to the content level — the plot, and the action level with the possible plot is constructed through the pyramid of functions.

The catalysts, indications and the informants more closely define the very “function cores” which gather between them according to the principle of the possible “eternal blooming”.

Radio-dramatizations confirmed that the crucial function cores — since they constitute the plot level in the transposition process — have to be accepted as the obligatory parameters of the transmission (invariables) while the extent of the indications, catalysts and informants could be reduced to the optimal measure which enables the basic characterizations and closer determinations of the content level of the plot, but — having in mind the possibility of the dramaturge’s free selection — could be understood as variables in the transposition process.

Radio performances of novels and short stories, articulated in the form of the radio-novel, tend to preserve the order of events and the entire (compositional) structure of discourse as it was presented in the original text.

Radio performances of novels and short stories, articulated in the form of the radio-drama, tend to reshape the order of events and the entire structure of discourse of the original text, which means that they indirectly tend towards a new juxtapositional and distortional order of the cohesional forces of the discourse.

The structure of radio-novels is immanently marked, primarily by the statement modelling and secondly by the performative modelling of the narration, which mutually replace each other with the dominance of the former.

Radio-dramatic reshaping of the original printed structure tends towards the transposition of the diegetic statement-narration into the performative, mimetic presentation, showing the narrational content of the original, initial text.

The scope of the transferred and used text of the original is a positive indicator of the radio genre into which the printed text is transposed. As a rule, the radio-novel transfers the larger extent of the original text, with minimal modifications. The radio-drama, as a rule, transfers a smaller extent of the original text, with significant and radical modifications of the entire discourse.

The structure of the discourse itself as an established order of the narrative statements — which form the network of the plot (“compositional pattern”) — is independent of media, which means that it, without greater difficulties, could be transposed from one medium into another — even from the printed text into a radio performance. Such organized structure automatically articulates the form of the discourse (expression) and points to the basic medium genre or type (radio-novel, radio-drama).

Radio performances of novels and short stories, articulated in the form of the radio-novel, tend to preserve the order of events and the entire (compositional) structure of the discourse as it was presented in the original text, which characterizes the respect for the dramaturgy of the text.

Radio performances of novels and short stories, articulated in the form of the radio-drama, tend to reshape the order of events and the entire structure of the discourse of the original text, which means that they indirectly tend toward a new juxtapositional and distortional order of the cohesive forces of the discourse, which characterizes the respect for the dramaturgy of the idea in the source.

In the medium transposition, the components of the plot offer greater possibilities and diversity related to the compatible acoustic “linguistic” means for their adequate articulation — if one has in mind the possibilities offered by events in the above-mentioned sense.

Namely, it was established that the events as the backbone of the plot — during their transposition into a radio structure — are primarily articulated with the means of the initial, original text, that is with the natural linguistic, verbal system of signs. In addition to the natural-linguistic system of signs, the articulation of the components in the above-mentioned sense also — to a great extent — successfully employs other constituents of the metalanguage of the dramatic structure (acoustic signals, sound effects and music).

Acoustic signals, sound effects and music — specially when they flow parallelly, simultaneously with the verbal linguistic layer — could have a significant function in summarizing and “condensing” of the content of the narrative flow, as well as in the shortening of the time of physical duration of the radio performance (the time needed to realize the act of perception) in relation to the physical extent of the printed text and the time needed for its reception.

Acoustic signals, sound effects and music could resume the function of the transfer of the chronotopical context (place, time, atmosphere, situation...), the function of the informants, indications and catalysts, that is the function of the medium articulation, primarily of the components of the plot (characters, environment, circumstances), which discourse expresses through the features, characteristics and dynamic situations. The three mentioned constituents of the drama metalanguage cannot substitute the function of the verbal linguistic layer — when it comes to the transposition of the printed verbal artistic text into a radio-medium — and preserve the compatibility with the original at the same time. In other words, a purely verbal structure like a printed literary work of art cannot be successfully transposed into a radio-medium without respecting the ver-

bal-linguistic layer, that is it cannot be “articulated into a radio-structure compatible with the spirit of the original by using only acoustic signals, sound effects and music”.

In the radio-drama as a work of art, acoustic mise-en-scene does not only have the decisive value for its constitution, but it also appears as the primary invariable parameter of genre identification of the specific esthetic entity as the radio-drama.

Without the acoustic mise-en-scene — chronotopically defined psycho-acoustic scene images — the radio performance of the work of art cannot be constituted, integrated into the radio-phonic genre called radio-drama. This is the parameter which provides the theatrical, dramatic quality.

Radio performances of literary works, included in this research, were created in the period of 20 years (1963—1984). During that time, the development of radio technique and technology also improved and changed these parameters which define both the esthetics of the acoustic aspects of radio-phonic modeling and the entire dramaturgical-esthetic approach to radio-dramatization whose basic trend developed from text dramaturgy towards the dramaturgy of the idea of the literary source.

СУКОБ ИНТЕРПРЕТАЦИЈА У РЕЦЕПЦИЈИ ШЕКСПИРОВИХ
ИСТОРИЈСКИХ ДРАМА У ДВАДЕСЕТОМ ВЕКУ

Зорица Бечановић-Николић

САЖЕТАК: Овај рад приказује историјске и херменеутичке анализе парадигматских типова интерпретације Шекспирових историјских комада у XX веку. Концепт конфликта интерпретација преузет је из студије Пола Рикера *De l'interprétation; essai sur Freud* (1965). Анализа модернистичких и постмодернистичких интерпретација Шекспирових теоријских комада доводи до закључка да се овакве супротстављене трагедијске позиције могу разумети као манифестација конфликта интерпретација у Риковом значењу термина.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Шекспир, историјски комад, историја, историографија, рецепција, херменеутика, модернистичке интерпретације, постмодернистичке интерпретације, конфликт интерпретација

У рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку могу се уочити различити приступи који воде ка дивергентним, а понекад и ка јасно супротстављеним, сасвим опречним читањима. Под рецепцијом би се, када је о Шекспиру реч, на првом месту могло, а можда и морало, мислити на позоришне поставке драмских текстова, али су они подједнако, ако не и у већој мери, представљали подстицај за књижевну критику, теорију и историју, то јест, у нашем времену, за интердисциплинарну интелектуалну активност обухваћену широко схваћеним појмом — теорија. У овом тексту ће бити речи о противречним разумевањима и тумачењима Шекспирових историјских драма у оквиру те друге, писане, рецепције у двадесетом веку. Из непрегледног мноштва написа о свим Шекспировим делима, па, сходно томе, сразмерно непрегледног и када је реч о историјским драмама, издвојићемо најутицајније или најрепрезентативније студије и огледе, који су обележили парадигматичне херменеутичке позиције у двадесетом веку.

У тумачењу Шекспирових историјских драма у двадесетом веку могуће је пратити смену теоријских парадигми како у приступу књижевности тако и у приступу историји и историографији. У теорији књижевности је, уопштено говорећи, најпре такозвани *унуштрашњи* приступ форма-

листичких усмерења сменио књижевно-историјски позитивизам, да би се потом, од седамдесетих година двадесетог века, издиференцирале а потом и институционализовале многобројне позиције са којих се прилази читању и тумачењу књижевности: деконструкција, семиотика, постструктурализам, нови историзам, културни материјализам, марксизам и постмарксизам, феминизам, студије рода, психоанализа, постколонијална теорија, студије културе.¹ Може се, дакле, пратити једно кретање од усмерености на контекст књижевног дела и успостављања веза између књижевног уметничког текста и историјског, културног и политичког контекста као нечега што књижевни текст битно одређује, али има статус *сволашње*, „извора” и „утицаја”, преко усредсређивања *унутрашњих* формалистичких приступа на сам текст и језик књижевног дела, на поезику и реторику, до поновног актуализовања важности контекста, али на други начин, једном специфичном *интердисциплинарном* приступом и изједначавањем књижевних и некњижевних текстова као видова манифестације културе.

Што се историје, историографије и теорије историје тиче, опет најоупштеније речено, модел историје као емпиријске и позитивистичке друштвене науке, која је претендовала на могућност проналажења и објективног саопштавања чињеница из прошле реалности, сменили су постемпиријски изазови са разних позиција. Проблематизовани су природа и дејство доказа; умањен је одлучујући значај појединачних догађаја и релативизоване су границе између историографије, антропологије, социологије и проучавања историје културе; истакнут је значај нарације као модуса објашњавања; истакнут је перспективизам у разумевању прошлости, то јест значај позиције са које говори историчар, одређен, као субјекат који разумева и артикулише своје разумевање прошлости — временом, местом, језиком и идеологијом; историја се указала не више као откривање прошлости, него као инвенција и креација, као својеврсно језичко обликовање прошлости. Фуко је уместо континуитета на сцену извео дисконтинуитет као историјски и теоријски проблем. Проблематизован је статус епоха као монолитних и хомогених културних формација, баш као и телеолошко схватање историје у виду „велике приче” са сврховитим исходом.²

¹ О многобројним позицијама савремене теорије књижевности и њеном интердисциплинарном карактеру: Julian Wolfreys, ed, *Literary Theories: A Reader and Guide*, New York University Press, New York 1999; Julie Rivkin and Micheal Ryan, *Literary Theory, An Anthropology*, Blackwell Publishers, Oxford 1998; Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Светови, Нови Сад 1996; Најал Луси, *Постмодернистичка теорија књижевности*, превела Љиљана Петровић, Светови, Нови Сад 1999; Антоан Компањон, *Демон теорије*, превели Милица Козић, Владимир Капор, Бранко Ракић, Светови, Нови Сад 2001; Joe Moran, *Interdisciplinarity*, Routledge, London 2002; Catherine Belsey, *Постструктурализам*, превео Зоран Милутиновић, ТКД Шахинпашић, Сарајево 2003. Такође и Terry Eagleton, *Књижевна теорија*, превела Миа Перван-Плавец, СНЛ, Загреб 1987. Овде наводимо неке од аутора и наслова уз чију помоћ се може сагледати „мапа” постмодерних позиција и поступака у приступима књижевности.

² О „историји дугог трајања” школе *Анала* и о наративистичким схватањима историје: Пол Рикер, *Време и прича*, том I, превеле Славица Милетић и Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1994, стр. 121—223. Тако-

Ка пресеку теорије књижевности и теорије историје вишеструко нас усмерава сама тема. Најпре стога што историјска драма представља имажинативну варијацију догађаја о којима се зна на основу историографских списа, који су и сами, увек и неизбежно, чак и када то најмање желе да буду — ауторске наратије, а у Енглеској с почетка раног модерног доба, на прелазу из средњег века у ренесансу, очигледно, мање или више тенденциозно писане повести. Упућени смо на укрштање теорије књижевности и теорије историје и стога што пратимо разумевање историјских драма у двадесетом веку, а оно је и само — исторично, то јест неизбежно везано за одговарајућу парадигму схватања књижевности у датом периоду, за одговарајућу парадигму схватања историје, за њихове међусобне утицаје и за општи историјски, политички и интелектуални контекст.

Поред теорије књижевности и теорије историје, наше треће, можда и најважније, теоријско упориште представља херменеутика, јер се само уз помоћ филозофске херменеутике као опште теорије тумачења може начелно разрешити проблем *сукоба интeрпeрeтaциjа* у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку.

I

Несумњиво највећи утицај на разумевање Шекспирових историјских драма у првој половини века имала је књига Е. М. В. Тилијарда (E. M. W. Tillyard) *Шекспирове историјске драме* (*Shakespeare's History Plays*). Објављена 1944, годину дана након још утицајније кратке студије истог аутора познате под насловом *Елизабетинска слика света* (*The Elizabethan World Picture*), представила је историјске драме у контексту погледа на свет који је у претходној књизи приказан као доминантан и општеважећи у Енглеској елизабетинског доба. Енглеско краљевство посматрано је као део универзалног поретка ствари, којим је управљало божје провиђење. Институције државе и краља схватане су метафизички, као функције тог универзалног поретка. Држава је представљана као део хијерархијски установљеног космоса, али и као микрокосмос, у малом поновљени хијерархијски систем универзума. Краљ је владао по божанском праву и одражавао део божанске моћи којој је био подређен. У том контексту је и низ Шекспирових историјских драма виђен као илустрација деловања божјег провиђења, у којем је свргавање и потоње погубљење Ричарда II (1400. године, представљено у првој драми друге тетралогije — *Ричард II*) схваћено као примарни поремећај универзалног поретка, а оснивање династије Тјудор, након дуготрајних „ратова ружа”, после победе Хенрија Ричмонда над Ричардом III (1485, представљено у последњој драми прве тетралогije — *Ричард III*), као божанска освета и

ђе и: Зорца Бечановић Николић, *Херменеутика и поетика: теорија приповедања Пола Рикера*, Геопоетика, Београд 1998, стр. 45–69. О усмерењима савремене теорије историје: Alun Munslow, *The Routledge Companion to Historical Studies*, Routledge, London and New York 2000.

поновно успостављање праведног реда. Тилијард је низ историјских драма читао као драматизовану историју која је водила ка апологији божански санкционисане владавине династије Тјудор, што је већ било установљено и у тјудорским историографским списима, попут најпознатијег међу њима, историје Едварда Хола (Edward Halle) објављене 1584. под насловом *The Union of the Two Noble and Illustrious Houses of Lancaster and York*. Повест представљену у две тетралогije (прва: *Први, Друџи и Трећи део Хенрија VI, Ричард III*, и друга: *Ричард II, Први и Друџи део Хенрија IV, Хенри V*), Тилијард је тумачио као велики енглески национални „еп”, афирмишући притом исту или врло сличну конзервативну идеологију у свим временима релевантним за конституисање смисла историјске драме — времену дешавања радње, времену писања и првобитног извођења драме, временима потоње рецепције, и у сопственом времену, у којем је и за које је писао. Расправе о историјским драмама су потом дуги низ година вођене у оквиру координата које је обележила Тилијардова студија. Другу утицајну студију из тог времена написала је америчка ауторка Лили Кембел (Lily B. Campbell) (*Shakespeare's Histories*, 1947). Она је Шекспирове историјске драме видела као одразе елизабетинске политике, што стоји и у поднаслову њене студије (*Mirrors of Elizabethan Policy*) и показала драме као политичко-дидактичке моделе који су могли да понуде решења за текуће политичке проблеме. У основи врло слично разумевање Шекспировог текста налази се и у тумачењима Џ. Вилсона Најта (G. Wilson Knight) (*The Olive and the Sword*, 1944) или Џ. Довера Вилсона (J. Dover Wilson), у предговорима за Шекспирова сабрана дела *New Cambridge Shakespeare*, 1953, и у студији *The Fortunes of Falstaff* (1964).

Лили Кембел и Довер Вилсон узимали су у обзир и један књижевно-историјски и приповедно-драматуршки моменат који се указивао као важан за поетику историјске драме. У историјским драмама су се, наиме, могли разабрати наративно-драматуршки модели „успона-и-пада”, или пак „греха-и-искупљења”. Порекло првог модела могло се пронаћи у познатом, током шеснаестог века веома популарном зборнику приповести *Огледало за власнодршце* (*Mirror for Magistrates* (1559), састављеном од прича разних аутора о животима владара који су се били високо уздигли у слави и успеху, а потом трагично завршили. Као други, овог пута више драмски утицај, истицан је модел карактеристичан за средње-вековне моралитете, драме са алегоријским ликовима „Свакога” (Everyman), који је представљао људску душу, и „Порока” или „Распусности” (Vice, Riot), који су људску душу стално одвлачили с пута спаса, а она је, међутим, у крајњој инстанци, ипак одолевала, проналазила прави пут и бивала спасена. Тему „пада” и „спасења” обрађивале су и средње-вековне драме познате под именом мистерије (*mystery plays*), које су пак за главни лик имале људски род (*humanum genus*) и представљале драматизоване изборе епизода из *Библије* који су обухватили велику библијску историју од пада у Еденском врту до спасења у Новом Јерусалиму. М. М. Рис (M. M. Reese) је, на пример, у студији *The Cease of Majesty* (1961) исцрпно обрадио тему књижевних и драмских претеча Шекспирових

историјских драма. Средином двадесетог века интерпретација Шекспирових историјских драма је, дакле, углавном имала упоришта у те три области: елизабетинској историографији и политици, могло би се рећи и — тјудорској идеологији, из које су онда происходиле и историографија и политика, у католичкој и протестантској теологији, и у књижевним аналогијама са поменутиим средњевековним наративним и драмским остварењима.

Крајем педесетих и почетком шездесетих година, аутори попут Деврека Траверсија (D. A. Traversi) (*Shakespeare from Richard II to Henry V*, 1957), или Ирвинга Рибнера (Irving Ribner) (*The English History Play in the Age of Shakespeare*, 1957) изражавали су резерву у погледу подређивања Шекспирових драма елизабетинској званичној политичкој теорији и пракси. Рибнер је указивао на то да је у историографији било и других гласова осим доминантног тјудорског историографа Едварда Хола и да је повезивање Шекспира са Холовом идеологијом било насилно сужавање перспективе Шекспирових драма. Иако су начелно прихватили Тилијардов историзам, уз мање или веће резерве када је реч о условљености књижевно-уметничког текста идеолошким и историјским детерминантама времена у којем писац ствара, Ирвинг Рибнер и А. П. Роситер (A. P. Rossiter), аутор књиге *Анђео с рођовима* (*Angel with Horns*, 1961) оспоравали су, на пример, становиште да је Шекспир изражавао политички ортодоксне ставове свог времена. Рибнер и Роситер су, сваки на свој начин, инсистирали на многострукости и сложености Шекспировог погледа на свет и одбијали идеју о Шекспиру као гласноговорнику тјудорске идеологије.

Утицајан текст о историјским драмама налази се и у књизи *Шексџир наш савременик* пољског есејисте и позоришног критичара Јана Кота (Jan Kott), која се почетком шездесетих појавила најпре на пољском, потом на француском; 1963. године, у преводу Петра Вујичића, и на српском, а 1964, пропраћена предговором редитеља Питера Брука (Peter Brook), на енглеском. Кот у историјским драмама не види трансцендентни поредак, него радије округли свет без Бога, „велики механизам” историје, као низ успона и падова амбициозних појединаца. Ни у природи ни у историји нема, по Коту, никакве правде, каквог смисла, и природа и историја указују се као — апсурд. Кот, дакле, из историјских драма ишчитава смисао потпуно различит од онога који је налазио Тилијард. Он наступа са једног егзистенцијалистичког становишта, историчног, по природи ствари, али занемарујући сваки историзам и подразумевајући да је људска природа универзална, да има есенцијални карактер, да се уметност тиче управо универзалног у људској природи и да као таква комуницира са публиком у свим временима.

Почетком седамдесетих, у студији Роберта Орнштајна (Robert Ornstein) *A Kingdom for a Stage* (1972), Тилијардова позиција је двоструко критикована. Орнштајн је, на име, с једне стране, инсистирао на томе да би се у приступу историјским драмама морала претпоставити већа ауторска слобода, доказивао Шекспирову иронијску дистанцу у односу на политичке садржаје које је приказивао, и критиковао тумачења на основу ко-

јих се могло закључити да је Шекспир конзервативни идеолог у непрестаном страху од ауторитета. Једно упориште његове критике тилијардовске позиције, као и његовог сопственог става у тумачењу било је, дакле, естетске природе, историјску драму је хтео да ослободи политичке и историјске условљености и да акценат у тумачењу стави на естетске квалитете текста. То је, међутим, подразумевало не само Шекспирову драматуршку и песничку вештину, него и једну интелектуалну независност, способност да се мисли оригинално, иронично и критички, искоса, да се потенцијалним такође интелектуално независним реципијентима смисла упути подстицај за сагледавање политике и њених противречности из више углова, и са дистанце која не подразумева опредељивање него иронијску недореченост и неопредељеност. С друге стране, инсистирао је на једном другачијем историзму, комплекснијем од онога који везујемо за Тилијарда и Кембелову. По њему је елизабетинску историографију требало сагледати у свој њеној сложености и уочити многобројне противречности у различитим доживљајима света у ренесансној Енглеској. Те противречности су врло убедљиво присутне у самим драмама и формирају унутартекстуални контекст који производи ироничне ефекте приликом разумевања смисла драмских целина. И Тилијард и Кембелова су тврдили да се Шекспирова позиција подударала са историографијом Едварда Хола, док је Орнстајн указао на Шекспирову очигледнију блискост са више емпиристичком историографијом Рафаела Холиншеда (Raphael Holinshed). Орнстајн је такође указао и на макијавелистичке лекције које се из Шекспирових драма итекако могу ишчитати, упркос Тилијардовој тврдњи да елизабетинском духу ништа није могло бити више туђе и неприхватљивије од начина мишљења тада озлоглашеног фирентинског теоретичара политике.

Како и када долази до радикалнијег заокрета у тумачењу Шекспировог опуса у целини, а сходно томе и у тумачењу историјских драма? Шта утиче на промену визуре и херменеутичке ситуације? Многобројне промене у схватању језика, историје и културе довеле су и до промена у разумевању Шекспирових драма. Импликације изведене из сосировске лингвистике — што ће рећи структуралистички, и, потом, постструктуралистички погледи на језик у оквиру семиотике и деконструкције — довеле су до промена у схватању језика и одразиле се на књижевну анализу Шекспирових драма. На промену схватања историје и културе уопште, а потом и историје и културе у вези са Шекспировим драмама, утицала је историјска пракса и теорија историје Мишела Фукоа; утицале су такође теоријске поставке марксистичке друштвене теорије и ревизије марксизма (Луја Алтисера, Рејмонда Вилијамса, Фредерика Џејмсона); потом, студије културе, теоријско-критичке поставке културног материјализма, новог историзма или поетике културе, психоанализе, феминизма, студија рода. Дијалектика између света и текста указала се као сложенији однос од схватања књижевног текста који се у својој естетској несврховитости појављује на позадини историјског контекста, „текстуалност

историје и историчност текста”, да употребимо тај реторички „хијазам” Луиса Монтроуза,³ нашле су се у средишту пажње.

Током осамдесетих година појавили су се многи нови приступи који су са различитих позиција постструктуралистичке теорије тумачили Шекспирове историјске драме, многи од њих управо настојећи да демистификују идеолошки карактер Тилијардове тезе. Аутори који су нам данас познати под заједничким именом *новог историзма*, теоријско-критичког усмерења насталог под утицајем теорије и критике историје Мишела Фукоа (Michel Foucault) — Стивен Гринблат (Stephen Greenblatt), Луис Монтроуз (Louis Montrose), Џонатан Голдберг (Jonathan Goldberg), Леонард Тененхаус (Leonard Tennenhouse), Стивен Орџел (Stephen Orgel) — настојали су да „реконституишу” смисао историјских драма другачије приступајући и историји и политици и статусу књижевног дискурса. Већ и само име, од којег се Стивен Гринблат, додуше, оградавао, нудећи као алтернативу термин *поетика културе*,⁴ говори да је опет реч о једној врсти истористичког приступа. Премда Тилијард са својим следбеницима, с једне стране, и *нови историзам*, са друге, различито тумаче Шекспира, у извесном смислу су, такође, и — на истој страни. И једни и други настоје да схвате однос књижевности, као једне уже области културе, и историје, као једне шире, свеобухватне целине. Књижевност је у оба случаја условљена ширим културно-историјским контекстом. Разлика је у томе што се, да тако кажемо, *стари историзам* ослањао на једну врсту историјског истраживања, које је веровало у сопствену способност да истражи и дефинише догађаје из прошлости, са ранкеовским уверењем да историја може да сазна и да искаже „како је заиста било”, док нови историзам историју види само као једну од наративних активности која увек бива уобличена са идеолошки врло одређеног становишта сопствене савремености. Стари историзам подразумевао је да је култура једног периода, у овом случају енглеске ренесансе, или елизабетинског доба, била хомогена, да је представљала статичан, чврст, хегемонијски устројен и постојан склоп значења и веровања, док нови историзам тврди да нема ни једног периода у којем је култура била хомогена, да је она увек хетерогена, несводљиво плурална и многогласна друштвена појава.

У „Уводу” за зборник новијих тумачења Шекспирове друге тетралогije (*Shakespeare's History Plays: Richard II to Henry V*) приређивач Грејем Холдернес (Graham Holderness) наводи следећа полазишта новог историзма: одбацује се могућност објективности и безинтересног тумачења историје — историчари увек реконструишу прошлост у светлу сопствених идеолошких уверења; не прихвата се концепција о цивилизацијски

³ Louis Montrose, *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1996, стр. 5–6.

⁴ Стивен Гринблат, „Ка поетици културе”, превоо Зоран Пауновић, *Дометии*, год. 29, четвороброј 108–111, Сомбор 2002, стр. 43–58. Stephen Greenblatt, “Towards a Poetics of Culture”, у: Н. Aram Veesser, ed, *The New Historicism*, Routledge, London and New York 1989, стр. 1–14; видети такође и: Зоран Милутиновић, „Поетика културе Стивена Гринблата” у: *Реч*, број 15, Београд, новембар 1995, стр. 57–63; и: Зденко Лешин, *Нови историзам и културни материјализам*, Народна књига, Београд 2003, стр. 7–36.

хомогеним периодима у историји, попут „Елизабетиног доба”, него се историја види као скуп истовремених, противречних и неповезаних „историја” које доживљавају и изражавају различите друштвене групе; и најзад, књижевна дела се не посматрају као привилегована и неисторична остварења која се јављају на некој историјској позадини, него се сваки текст, књижевни или не, сматра подједнако историјским и сваки текстуални запис се третира равноправно. У светлу таквог приступа Шекспировим историјским драмама, драмски текст се указује као „функционални дискурс” у оквиру којег идеолошки сукоби и сукоби моћи бивају мање или више отворено артикулисани.⁵ Арам Визер (Н. Aram Veese), у уводу за антологију текстова под насловом *Нови историцизам (New Historicism)*, наводи следећих пет кључних претпоставки новог историзма и критике новог историзма: 1) да је сваки изражајни чин смештен у оквиру мреже материјалних пракси; 2) да сваки чин демаскирања, критике и супротстављања користи средства која осуђује и ризикује да постане жртва праксе коју приказује; 3) да су књижевни и не-књижевни текстови делови једног нераздвојивог кружења; 4) да ни један дискурс, ни имагинативни ни архивски, не даје приступа непромењивим истинама нити изражава непромењиву људску природу; 5) да критички метод и њему одговарајући језик описивања капиталистичке културе учествују у економији коју описују.⁶

Ако се, дакле, свако историографско становиште посматра као једна од више могућих прича о датом периоду, онда се тјудорска интерпретација Едварда Хола, коју је Тилијард хтео да види као једину „оглашену” код Шекспира, појављује само као један од тонова које Шекспирове „оргуље” могу да произведу, и тумач се налази пред изазовом да из сложене композиције разабере и читав низ других тонова који се јављају у широком опсегу, па самим тим релативизују и сенче значење које би хтело да се наметне као доминантно. Драма је дијалогски и вишегласни жанр, па се отуда указује и као медиј у којем се уместо било које тотализујуће идеологије може изразити управо фрагментарно, неповезано и противречно мноштво историјских разлика што производе сложену структуру амбивалентног смисла. По представницима новог историзма, најкраће речено, Шекспирове историјске драме, премда у великој мери репродукују владајућу идеологију, па чак представљају и конститутивни део моћи тјудорске монархије, такође, индиректно, у себи садрже и токове опозиционог мишљења које се уз одговарајућу аргументацију може ишчитати. Стивен Гринблаг је тако, у есеју „Невидљиви меци” (“Invisible Bullets”), стратегије израза у другој тетралогiji поредио са текстуалним стратегијама колонијалног извештаја Томаса Хериота (Thomas Harriot) *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588) и показао како се и у једном и у другом случају у тексту који нешто наизглед

⁵ Graham Holderness, “Introduction”, у: *Shakespeare’s History Plays: Richard II to Henry V*, Macmillan, Houndmills, Basingstoke and London 1992, стр. 10.

⁶ Н. Aram Veese, ed, “Introduction”, *The New Historicism*, Routledge, London and New York 1989, стр. xi.

афирмише проналазе значења која ту исту афирмацију подривају.⁷ Субверзија у оба текста постоји у оквиру апологије. И она не мора бити случајна, у оба случаја је реч о ауторима који су могли хтети да постигну управо тај ефекат, али то је сада немогуће утврдити. Оно што је за нас, међутим, битно, јесте да је у тексту могуће наћи аргументе којима се може поткрепити читање друге тетралогije на два начина. Хенри V је представљен као безмало идеалан владар, али је његова „идеалност” до те мере осенчена и подривена са разних страна да није нимало чудно што је један угледни енглески издавач (Oxford University Press) 2000. године објавио релативно популарно писану књигу Џона Садерланда (John Sutherland) и Седрика Вотса (Cedric Watts) под насловом *Хенри V, рајини злочинац? и друге шекспировске зајонейке (Henry V, War Criminal? & other Shakespearean Puzzles)*, што је четрдесетих и педесетих година, у време тилијардовског и довер-вилсоновског глорификовања Шекспировог „гло-рификовања” Хенрија V било незамисливо.

Крајњи циљ анализа у текстовима представника новог историзма налази се у сфери политичког и проблеми који су занимали традиционалну књижевну критику овде изостају. Структурална анализа, додуше, има своју улогу, утолико што се испитују реторичке стратегије, али углавном са циљем да се открију механизми деловања моћи у амалгаму културе, идеологије и политике. Драмски текстови, дакле, бивају тумачени као места на којима се може пратити динамика деловања ауторитета и субверзије усмерене против тог истог ауторитета. Крајњи закључак се, међутим, углавном своди на то да субверзија доминантну идеологију не угрожава битно, да је, може бити, напротив, по принципу „сигурносног одушка”, чак и одржава, јер провокација, изазов и пораз субверзије представљају стратегију којом се доминантна моћ и њена идеологија заправо учвршћују.

Да би илустровао разлику између старог и новог историзма, Грејем Холдернес у већ поменутом предговору каже: „Методe које примењују 'стари' и 'нови' историзам тешко да се могу већма разликовати. За Тилијарда су поредак и анархија били реалне снаге у моралном и политичком свету елизабетинске Енглеске. Шекспирово постигнуће састојало се у томе да их уобличи и издвоји као етичке категорије, и да артикулише модел њиховог одговарајућег међуодноса. Тененхаус пак посматра драме као конститутивне елементе културне формације у којој је државна моћ производила слике сопствене легитимности, и изазивала опозиционе енергије против којих је могла да дефинише сопствени легитимни ауторитет.”⁸ У нечему се, међутим, поред очигледних разлика, стари и нови историзам слажу. Однос између доминантне и субверзивне идеологије у Шекспировим историјским драмама је, све у свему, такав да доминантна

⁷ Stephen Greenblatt, “Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion, *Henry IV and Henry V*”, *Shakespearean Negotiations, The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1988, стр. 21—65. Текст је такође објављен и у: *Political Shakespeare*, eds. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, Cornell University Press, Ithaca and London 1988 (1985), стр. 18—47.

⁸ “Introduction”, *Shakespeare's History Plays: Richard II to Henry V*, стр. 12.

и конзервативна идеологија имплицитно ипак преовлађује. Но, Тененхаус, на другом месту, објашњава и да разумевање драма као израза доминантне идеологије није једина могућа интерпретација, и тврди да се може идентификовати и један „субверзивни Шекспир”.⁹

Ни један од америчких критичара чија се имена везују за нови историзам није, међутим, ту потенцијалну субверзију протумачио као активну и делатну и ефикасну. По њима је субверзија у енглеској ренесансној књижевности увек већ садржана и припитомљена, стратешки предвиђена, контролисана и на крају потиснута. Отпор и противречности по њима управо служе одржању и репродукцији моћи и ауторитета монархије и пратеће идеологије. Можда није случајно што баш амерички интелектуалци на енглеску ренесансну културу пројектују једну такву слику „политичког квијетизма”, у оквиру ригидног апарата моћи, у којем, додуше, постоји место за интелектуалну свест о неправичности хегемонијског устројства система, али у којем је она, такође, „декоративне” природе, то јест, што је можда још и горе од „декоративне” улоге, у којем је критички говор интелектуалца „увек већ” инструментализован у олози „сигурносног одушка”, што има за циљ одржавање постојећег стања опресивног система који штити своје интересе.

Британска верзија постструктуралистичког историзма је, међутим, нешто „борбенија” и више марксистички обојена, што се види већ из назива под којим је позната — *културни материјализам*. Сам термин је преузет од Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams), а и теорија и метод се великим делом ослањају на британску традицију марксистичке анализе културе, коју најбоље представља управо Вилијамс. Имена која се везују за британски културни материјализам су Џонатан Долимор (Jonathan Dollimore), Алан Синфилд (Alan Sinfield), Кетрин Белзи (Catherine Belsey), Грејем Холдернес (Graham Holderness). Осим марксистичке анализе културе, блиска им је и британска традиција социјалистичких идеја о образовању и еманципацији. Теоријски гледано, у њиховим радовима се један вид марксистичке критике развија кроз допуњавање са методама и поставкама семиотике, феминизма и новог историзма. Што се историјских драма тиче, Долимор и Синфилд, рецимо, у заједничком тексту о *Хенрију V*,¹⁰ показују да се из Шекспирове драме може видети како се и идеологија и држава одликују унутрашњим противречностима и конфликтима. Идеологија може да понуди бар привидна решења за друштвене конфликте и да држави подари привид природног и божански санкционисаног поретка, само ако се позабави сопственим унутрашњим конфликтима. А ако се њима позабави, онда их и открива, а не скрива, а ако су откривени, онда могу и да подстакну субверзивно мишљење. Ако Хенри V, у референтној историјској реалности, и у Шекспировој истоименој драми, показују Долимор и Синфилд, мора да води рат против Француза да би ујединио државу која има унутрашње, како би се да-

⁹ Leonard Tennenhouse, *Power on Display*, Methuen, New York and London 1986, стр. 6.

¹⁰ Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, “History and Ideology: the instance of *Henry V*”, у: John Drakakis, ed, *Alternative Shakespeares*, Methuen, London and New York 1985, стр. 206—227, и у: Holderness, ed. *Shakespeare's History Plays*, стр. 182—199.

нашњим језиком рекло, сепаратистичке проблеме, и ако Шекспир приказује и средства којима се то крхко унутрашње јединство постиже, па самим тим и противречности које се у политици морају заклонити или потиснути да би се јединство постигло, онда драма указује како на могућности постизања јединства, тако и на препреке које стоје пред тим циљем, и указују на противречности самога циља. По њима се *Хенри V* може читати и као идеолошка апологија Хенрија V и његовог похода на Француску, али и као субверзивна проблематизација целог тог подухвата сумњивог легитимитета.

Овом приликом истичемо само најпознатија имена двеју у највећој мери издиференцираних струја у истористичким приступима Шекспиру уопште, а онда и историјским драмама посебно. Могу се, међутим, навести и текстови који се заснивају на инкорпорираним теоријским поступцима преузетим из деконструкције, семиотике, психоанализе, феминизма, или пак од Бахтина, као и текстови који се одликују постструктуралистичким методолошким еклектицизмом. Када је о истористичком приступу реч, свесном политичких импликација сваког текста, па онда и књижевног дискурса као једне врсте политичког дискурса, у њему доминира идеолошка анализа дискурзивних пракси, усредсређеност на писање за позориште и на позориште само као на видове друштвене активности и ангажованости, усредсређеност на процесе идеолошког формирања, на историју као укупност хетерогених, противречних садржаја, артикулисаних или неартикулисаних разлика сваке врсте, социјалних, расних, полних. С друге стране, пак, у постструктуралистичком приступу доминирају проблематизовање значења текста, питања о непрозирности односно транспарентности смисла, уочавање амбиваленција и амбигуитета у текстовима Шекспирових историјских драма, како на семантичком нивоу, приликом разумевања појединачних речи и исказа, тако и на херменеутичком нивоу, приликом тумачења целих драма или четворочалних низова драма, тетралогиија. Заједничка им је, међутим, супротстављеност многобројним аспектима традиционалних тумачења Шекспира и његових историјских драма: с једне стране, како је то рекао Френк Лентрикија (Frank Lentricchia), антиисторијским импулсима формалистичке теорије књижевне критике, а с друге монолитним и телеолошким схватањима историје, обједињујуће и тоталне, која може бити заснована само на есенцијалистичким и метафизичким претпоставкама.¹¹

II

Имамо ли, дакле, када је реч о рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку, посла са једним *сукобом интeрпрeтaциjа*? Да бисмо одговорили на то питање, морамо, пре свега, објаснити шта се може сматрати *сукобом интeрпрeтaциjа*. Сама синтагма, познато је, везује се за херменеутику француског филозофа Пола Рикера (Paul Ricoeur)

¹¹ Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Methuen, London 1983, стр. xiii—xiv.

и његове две књиге: *De l'interprétation: essai sur Freud* (1965) и *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique* (1969). Премда се у необавезном говору може употребити да би се њоме означила противречна тумачења, она заправо изражава два начелно супротстављена херменеутичка става који полазе од различитих претпоставки о томе шта чини тумачење и како се тумач односи према тексту. Није прилика да детаљно приказујемо историју херменеутике, али ако желимо да говоримо о сукобу интерпретација у једној тематски и хронолошки прецизно одређеној области — тумачењима оног дела Шекспировог опуса који се у шеснаестом веку бави сложеним питањима историје и политике и то из перспективе, историјски, теоријски и идеолошки гледано, још сложенијег двадесетог века — онда се морамо позабавити самим појмом *сукоба интeрпeрeиaциjа* и његовим теоријским статусом.

Рикер је, наиме, указао на један дубински заокрет у односу према разумевању смисла, до којег долази у филозофији и херменеутици, а посредно потом и у свим хуманистичким дисциплинама, што ће рећи и у тумачењу књижевности и књижевној критици, после Маркса, Ничеа и Фројда. Реч је, наиме, о позицијама које ће Рикер објединити под називом *херменеутичка сумње*. С једне стране, Рикер види херменеутику рестаурације смисла, која је у свом основном ставу према смислу — реконструктивна, а са друге, херменеутику демистификације, која је у свом основном ставу — критичка. Када, у књизи *De l'interprétation*, уводи појам *сукоб интeрпeрeиaциjа*, укратко прешавши пут од Аристотела и библијске егзегезе до интерпретације код Ничеа и Фројда, он настоји да покаже како се, након ових мислилаца и њиховог утицаја, више не може говорити о једној општој херменеутици и каже: „Ево те тешкоће — исте оне која је покренула моје истраживање: нема опште херменеутике, нема универзалног канона егзегезе, постоје само различите и супротстављене теорије које се тичу правила интерпретације. Херменеутичко поље, којем смо оцртали спољне контуре, у себи је подељено”.¹² Одуставши, на том месту, од исцрпног, потпуног и детаљног набрајања херменеутичких стилова, чиме ће се касније, у разним текстовима, на разне начине, разуме се, бавити, он издваја најекстремније супротности, то јест највећу напетост — сукоб између херменеутике схваћене као рестаурација смисла упућеног тумачу у виду поруке или објаве, и херменеутике као демистификације смисла и обрачунавања са илузијама. С једне стране се, каже Рикер, налази *вера*, а са друге *сумња*. Мислећи пре свега на феноменологију религије, попут Ван дер Леуове (Van der Leeuw) или Елијадеове (Mircea Eliade), он говори о вери до које се стиже посредством интерпретације, усредсређености на симболички смисао религиозног текста, слушања и разумевања. Таква вера, која, прешавши пут интерпретације, заправо тежи *не* ка једној примарној, неосвешћеној, него, ако се тако може рећи, ка једној секундарној и траженој наивности — „веровати да би се разумело, разумети да би се веровало, то је њена максима, а та максима је сама по себи херменеутички круг веровања и разумевања.”¹³ На другом крају херменеутичког поља налази се интер-

¹² Paul Ricoeur, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Seuil, Paris 1965, стр. 35.

претација као упражњавање сумње. На свакој од ових страна има различитих полазишта која уопште нису сродна, али се могу, шире посматрано, сврстати на једну, односно другу страну. Разуме се да и три мислиоца које налазимо на страни херменеутике сумње — Маркс, Ниче и Фројд — у нечему могу деловати чак и међусобно искључиво, али Рикер подвлачи како им је заједничка позиција демистификације и сумње да је оно што се хоће представити и наметнути као истина, заправо, лаж или илузија. Потом Рикер показује да се као њихова заједничка општа особина појављује проблем лажне свести. Они, каже Рикер, проблем картезијанске сумње преносе у срце картезијанске „тврђаве”: „картезијански филозоф зна да су ствари сумњиве, да нису онакве каквима се указују; али не сумња да свест није онаква каква се указује самој себи; у њој коинцидирају смисао и свест о смислу; након Маркса, Ничеа и Фројда, у то сумњамо. После сумње у односу на ствари, доспели смо до сумње у односу на свест.”¹⁴ Но, њихова сумња се артикулише у виду херменеутике. Гадамер је, на пример, у једној расправи са Рикером поводом *сукоба интeрпeрeтaциjа*, рекао да је реч *интeрпeрeтaциjа* од позног Ничеа и његове изјаве да не постоје морални феномени него само за интерпретације моралних феномена — набијена електрицитетом.¹⁵ Ако свест, дакле, није оно што мисли да јесте, онда се мора успоставити нов однос између видљивог и латентног, а базична категорија свести постаје однос *скривено-показано* или пак *симулирано-манифесивно*. Сваки од ових мислилаца у својој области и на свој начин спроводи дешифровање лажне свести: Фројд проблему лажне свести прилази путем анализе снова и неуротских симптома; Маркс проблемима идеологије и економског отуђења прилази путем критике идеологије и политичке економије; Ниче за проблем вредновања тражи разрешење у питањима снаге и слабости „воље за моћ”. Уопштено гледано, примењена на било који текст, *херменеутичка сумње* не трага за оним што текст (у најширем смислу, од најмањег исказа до свеукупности неке културе) хоће да каже и саопшти, него за оним што текст *неће да каже*, што је у тексту скривено и латентно.

III

У основи постструктуралистичких приступа историјским драмама, новог историзма, културног материјализма, као и у основи приступа ин-

¹³ *Ibid*, стр. 37.

¹⁴ *Ibid*, стр. 41.

¹⁵ “The Conflict of Interpretations: Debate with Hans-Georg Gadamer” у: *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Edited by Mario Valdés, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo 1991, p. 216. Ниче, у *Сумраку идола*: Познат је мој захтев упућен филозофима да се ставе *с оне стране* добра и зла — да имају под собом илузију моралног суда. Овај захтев проистиче из сазнања које сам ја формулисао први пут: *да уопште не постоје никакви морални факти*. Моралном суду је са религиозним заједничко то што верује у реалитете којих нема. Морал је само тумачење извесних феномена, тачније речено, *погрешно* тумачење.” *Сумрак идола или како се филозофира чекићем*, превео Драгомир Перовић, Светови, Нови Сад 1999. стр. 54.

спирисаних психоанализом, феминизмом, или Бахтиновим схватањима језика и културе, налазимо оне корените раскиде са модерним разумевањем историје и културе о којима говори и Рикер — Марксов, Ничеов и Фројдов. Свакоме од ова три мислиоца својствен је по један тип историзма, а сваки од њих проблематизује модерно схватање историје, баш као што сваки од њих користи и проблематизује херменеутику. Аутор књиге о појму историзма Пол Хамилтон (Paul Hamilton) каже да је историзам који приступа проблемима модернога доба веома флексибилан, да примењује херменеутичку традицију да би прилагодио чак и радикалне расцепе у традицији и да тиме интерпретативна размена између прошлости и садашњости постаје оштрија и више критичка са оба краја.¹⁶ Он Маркса, Ничеа и Фројда сматра ауторима сада већ класичних критика модерне парадигме у хуманистичким дисциплинама, који захтевају једно подозривије разумевање историје и који подстичу заоштреније испитивање историјског трајања, инспирисано њиховом дијалектиком између прошлости и будућности. Они су „прозрели” модернитет тако што су, свако на свој начин, показали *историчност* сваког знања, у којем се да разабрати реторика помоћу које су људи и од самих себе скривали право значење својих чинова. Традиција преноси слике по којима неко време жели да буде упамћено, а историзми Маркса, Ничеа и Фројда настоје да дешифрују и демистификују идеологије помоћу којих те слике бивају артикулисане.

И *нови историзам* и *културни материјализам*, као два највише диференцирана и профилисана усмерења у проучавању Шекспира и енглеске ренесансе, баш као и феминистичка, психоаналитичка, или пак бахтиновска критика супротстављају се идеализму традиционалне критике и њеном уверењу да се може говорити о есенцијалној, универзалној људској природи, независној од социјалног контекста, историје и идеологије, о трансисторијским истинама израженим у књижевним делима. Супротстављају се и формализму *нове критике* и других усмерења такозваног унутрашњег приступа и сматрају да се књижевно дело не може посматрати као изоловани артефакт, изван историјског контекста. Супротстављају се и такозваном старом историзму који је историју и културу сматрао позадином на којој се може читати књижевно уметничко дело, а притом указују и на чињеницу да се стари историзам држао монолошке историје која је заправо била израз владајуће идеологије и која је, уз помоћ хришћанске метафизике, легитимисала постојећи социјални поредак.

У свему томе ослањају се на теорију историје Мишела Фукоа, на ревизије марксизма Луја Алтисера, Рејмонда Вилијамса, Фредерика Џејмсона и других постмарксистичких мислилаца, као и на Лаканову ревизију Фројдове психоанализе, тако да се историја, историчност писања, баш као и историчност рецепције, језик, функција језика у књижевности, идеологији, политици и историји, симболичка природа књижевног

¹⁶ Paul Hamilton, *Historicism*, Routledge, London 1996, стр. 131.

уметничког дела, симболичка природа идеологије и политике које окружују књижевно дело, баш као и њихова делатна моћ, указују у новом светлу и творе једну посебну херменеутичку праксу демистификације. Велика тројка *херменеутичке сумње* присутна је, у тумачењима Шекспировог опуса у целини, и посебно у тумачењима историјских драма, заправо, посредно, у једном дубљем слоју. Постмодернистички читаоци Шекспира ослањају се на Фукоа, дакле на Ничеа — али преко Фукоа, на Ничеову генеалогiju преко Фукоове генеалогije, то јест археологије знања; на Маркса — преко Алтисера, Рејмонда Вилијамса и Фредерика Џејмсона; и на Фројда — преко Лакана.

Наведене интерпретативне тенденције у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку указују на то да се може говорити о сукобу интерпретација, у смислу у којем Рикер говори о подели херменеутичког поља на херменеутику вере, која подразумева метафизички (хришћански) оквир мишљења и интерпретације, и херменеутику сумње, која произлази из радикалних супротстављања западној метафизици у делима Маркса, Ничеа и Фројда. Што се постмодернистичких приступа Шекспиру тиче, нема никакве сумње да их можемо везивати за *херменеутичку сумње*. Приступи Шекспировим историјским драмама из прве половине двадесетог века, са данашњег становишта „традиционални”, а заправо, без обзира на то да ли се мисли на историзам или на формалистичке анализе, *модернистички*, такође се могу довести у везу са нешто шире и умереније схваћеном „рестаурацијом смисла” или *херменеутичком вере*. Ваља, разуме се, прецизности ради, напоменути да се на оба „пола” овог „сукоба” налазе групе приступа који, и међу собом, подразумевају различите теоријске и интерпретативне претпоставке, и да би се могло, и унутар њих, говорити о извесним „сукобима интерпретација” мањег интензитета.

Zorica Bečanović-Nikolić

THE CONFLICT OF INTERPRETATIONS IN THE RECEPTION OF SHAKESPEARE'S HISTORY PLAYS IN THE TWENTIETH CENTURY

S u m m a r y

This paper presents a theoretical and hermeneutical analysis of the paradigmatic types of interpretation of Shakespeare's history plays in the twentieth century. The history play's conflation of historiography and literary imagination has led this research to the intersection of the theory of history and the theory of literature. On the other hand, the analysis of the strategies of interpretation required philosophical hermeneutics as the third structural basis of this work.

The concept of *the conflict of interpretations* is taken from Paul Ricoeur's study *De l'interprétation; essai sur Freud* (1965). It signifies the crucial change of attitude towards the understanding of meaning, in philosophy, and humanities in general, after Nietzsche, Marx and Freud. Instead of the hermeneutics as restoration of meaning, or, the hermeneutics of faith, after Nietzsche, Marx and Freud, interpretation has become a demystification of meaning or — the hermeneutics of suspicion.

The analysis of a variety of modernist and postmodernist interpretations of Shakespeare's history plays leads to the conclusion that their confronted theoretical positions can be seen as a manifestation of *the conflict of interpretations* understood in Ricoeur's terms.

ЧОВЕК И КОСМОС У ДЕЛУ АРТУРА КЛАРКА И СТАНИСЛАВА ЛЕМА

Новица Петровић

Иницијални подстицај за једно овакво истраживање била је чињеница да Артур Кларк и Станислав Лем, по практично неподељеном мишљењу критике, представљају истинске бардове научнофантастичног жанра. У њиховим опусима, сада мање-више заокруженим (Лем је престао да пише прозу крајем осамдесетих година прошлог века; Кларк на почетку двадесет и првог века још увек повремено објављује нова прозна дела, али вероватноћа да ће међу њима бити неких значајнијих додатака канону није нарочито велика), мотив човековог места у космосу и космичких перспектива људске расе заузима средишње место, тако да се по природи ствари ово наметало као тематска окосница једног оваквог истраживања. Ништа мање важна у овом контексту јесте и чињеница да, премда о обојици аутора постоје многобројни критички радови, укључујући ту и монографије, оваква упоредна анализа њиховог стваралаштва досад у свету није урађена.

Пре приступања овако формулисаној теми рада, ваљало је одредити теоријске границе овог истраживања. Оне су лоциране између два пола научнофантастичног стваралаштва које смо за потребе нашег истраживања означили као верновски (по Жилу Верну, обележен духом антрополошког оптимизма) и велсовски (по Х. Џ. Велсу, обележен духом антрополошког песимизма). Овде ваља напоменути да се ту не ради о категоријама које би Макс Вебер назвао „идеалним типовима”: нити је Вернов опус безусловно оптимистички интониран, нити је Велсов без изузетка песимистички. Овим одредницама означили смо доминантне карактеристике опуса ове двојице аутора, како на плану идејне садржине њихових дела тако и када је реч о њиховом утицају на друге ствараоце.

У Верновом случају, антрополошки оптимизам обележје је ране фазе његовог стваралаштва, дела написаних отприлике до 1880. године, чија је главна карактеристика неупитна вера у прогрес и средишњу улогу европског човека у преображавању природе уз помоћ науке и технологије, и на којима данас углавном почива његова књижевна репутација. Насупрот овој позитивистичкој вери у прогрес, у суштинску ваљаност развојног тока цивилизације деветнаестог века, Вернова каснија дела про-

жета су све тамнијим тоновима, тако да нису без основа читања која у њима виде својеврсни реквијем за сан о безграничном напретку буржоаске класе у успону.

Током три деценије које раздвајају књижевне почетке Жила Верна и Х. Џ. Велса, мит о прогресу и средишњем месту европског човека у устројству света доведен је у питање појавом Дарвинове теорије о еволуцији, која имплицира суштинску нестабилност човековог устројства, подложног непрестаним променама, а затим и формулисањем другог закона термодинамике, чији је темељни постулат иререверзибилни процес ентропије, који за последицу има космос који се неумитно троши и пропада.

Ове промене у духовној клими епохе одражене су у антрополошком песимизму који представља доминантну карактеристику Велсовог опуса. Но, као и у Верновом случају, Велсово дело није без остатка сводиво на песимистичко виђење човеког места на космичкој скали вредности. Током једног дужег периода, у првим деценијама двадесетог века, Велс је својим стваралаштвом деловао у оквиру једне „отворене завере” научника, техничара и индустријалаца чији је крајњи циљ био беневољентно управљање светом ради добробити човечанства у целини. У стварности је, међутим, његов утицај на светска збивања био занемарљив, тако да се пред крај живота вратио песимизму који је карактерисао рани период његовог стваралаштва.

Међу многобројним Велсовим следбеницима посебно место припада енглеском писцу и филозофу Олафу Стејплдону, који је, надахнут Шопенхауеровом филозофијом бића и Шпенглеровим цикличним схватањем историје, у периоду између два светска рата створио дела која по свом имагинативном замаху практично немају премца, како унутар жанровских граница научне фантастике тако и изван њих.

Овој тројници аутора и Артур Кларк и Станислав Лем признају пресудан утицај на профилисање научнофантастичног жанра какав данас познајемо. Стварајући нешто радикално ново за своје време, Верн, Велс и Стејплдон су успостављали и правила књижевне игре која су њихови следбеници примењивали махом епигонски, доприносећи на тај начин фосилизацији жанра. Управо су Кларк и Лем, сваки на свој начин и у оквирима својих књижевних традиција — англоамеричке и источноевропске — допринели да се научна фантастика ослободи жанровских ограничења и постане део књижевне матице, вредан уважавања академске критике.

Премда се обојица декларишу као следбеници Велса, рани радови Артура Кларка и Станислава Лема недвосмислено одишу духом антрополошког оптимизма који смо у нашој анализи окарактерисали као верновски. У случају Артура Кларка, тај оптимизам пука је пропаганда употребе научних достигнућа у сврху освајања свемира. У случају Станислава Лема, пак, наглашено дидактички тон његових раних дела служио је у основи истој сврси — утемељењу једне утопијске пројекције развоја човечанства која, нарочито у роману *Магеланов облак*, поприма карактер својеврсне пролегомене галактичког комунизма.

Овде ваља имати у виду да су у том периоду свог стваралаштва и Кларк и Лем деловали оптерећени веома снажним естетичко-идеолошким диктатом антропоцентризма различитих идеолошких предзнака — либералног капитализма када је реч о Кларку и социјалистичког реализма у Лемовом случају. Оно што повезује ова два вида антропоцентризма јесте задата супрематија људске расе, односно бескласног друштва, када се ради о Лемовим раним делима, у односу на било какве ванземаљске разумне ентитете.

Удаљавање од овако некритички интонираног антрополошког оптимизма и уношење елемената сумње у човекове сазнајне и креативне моћи одвешће и једног и другог аутора ка велсовском полу научне фантастике и представљаће битан квалитативни помак у њиховом стваралаштву. Ако је Велсово дело садржало и наде и стрепње за будућност људског рода, Кларков опус недвосмислено изражава опредељење за наду, док су Лема више заокупљала Велсова најдубља страховања за будућност човечанства.

Пошавши овим дивергентним смеровима у зрелој фази свог стваралаштва, Кларк и Лем остаће верни овим опредељењима до краја своје списатељске каријере. Врхунац Кларковог антрополошког оптимизма представљају романи *Крај дејиньсџива* (1953), и *2001: свемирска одисеја* (1968), у којима људска раса доживљава апотеозу и преображава се у ентитете чије се моћи, из перспективе нас обичних смртника, могу описати само као равне божанским. Међутим, овај оптимизам није једнодимензионалан и прожет је уметнички веома ефектно пласираном нотом меланхолије због тога што у свом обоготворењу људска раса неопозиво губи атрибуте људскости.

Лемова дела из зрелог периода, пак, карактерише све наглашенији песимизам у погледу човекове позваности да се вине ка звездама и у том смислу романи као што су *Соларис* (1961) и *Глас ѓосџодара* (1968) својом упечатљивом сликом човекове крхкости и немоћи пред недокучивим силама космоса представљају својеврсни тамни пандан врхунским остварењима Артура Кларка.

Нада да ће човечанство једног дана постати равноправни члан космичког братства по разуму код Лема је сасвим згаснула у његовом последњем прозном остварењу, роману *Фијаско*, где је космички подухват људске врсте прогласио непоправљивим фијаском. Код Кларка је остала и поред тога што је у његовим позним делима све присутнија свест о ограничењима које људска смртност намеће човековим космичким стремљењима, свест која каткада, као у роману *Песме далеке Земље*, парадоксално избија између редова насупрот експлицитној ауторској намери.

Упркос овим разликама у ауторској визури, стваралаштво Кларка и Лема суштински спаја оно што су многобројни коментатори назвали њиховом „чежњом за звездама”. Кларк у једном свом есеју износи став да ће човечанство у космичким просторствима, шта год тамо добило или изгубило, пронаћи своју душу. Слично становиште заступа и Лем у свом есеју о космичким цивилизацијама садржаном у студији *Summa technologiae*: у једном изразито лирски обојеном запажању Лем ћутање

космоса који се истрајно опире нашим настојањима да у њега проникнемо назива дубоко растужујућим и изражава опрезну наду да ће се човечанство једног дана придружити својој космичкој сабраћи по разуму.

Ова нада водила је перо обојице аутора у њиховим најнадахнутијим промишљањима човековог места у космосу. То што је код Кларка опстала а код Лема се напослетку угасила сведочи колико о противречностима људске природе толико и о двојству, нарочито етичком, човековог битисања и деловања у космосу.

Настојећи да у својим делима дођу до одговора на нека од питања која се тичу коначног смисла човекове егзистенције и следећи тезу свог великог претходника Х. Ц. Велса о нужности човековог посезања за звездама, Артур Кларк и Станислав Лем поручују нам да ће човек, без обзира на то да ли ће се његов космички подухват завршити апотеозом или фијаском, у космичким просторствима пронаћи своју судбину.

РИФАТЕРОВО СХВАТАЊЕ ПОЕЗИЈЕ

Корнелије Квас

САЖЕТАК: Рифатерова теорија песништва представља јединствену и целовиту доктрину, али се у њој може уочити и одређени развој, од почетних стилистичких идеја, преко његове семиотике поезије која укључује значајнију улогу херменеутике поетског текста, до неке врсте контекстуалне критике засноване на појму интертекстуалности.

Основна идеја стилистичке фазе у Рифатеровој теорији заснива се на рецепционистичкој критици. Рифатер тврди да управо читаочева реакција доказује да смисао текста постоји или да актуализација смисла омогућава да текст уопште буде прочитан. Зато Рифатер у својим *Есејима* покушава да интегрише тумачење у формални опис тумаченог текста који, наравно, искључује његову референцијалност.

Семиотичку фазу у Рифатеровом схватању поезије карактерише проширивање његове поетике значајнијим укључивањем херменеутике поетског текста, на примерима који се крећу од тумачења романтичарске до тумачења надреалистичке поезије. Песма је у овој фази схваћена као семиотичко јединство текста и интертекста, а суштина овог јединства је да песма не излази из језичких оквира.

Интертекстуална фаза у Рифатеровом схватању поезије преваходно теоријски разрађује појам *интертекстуалности*, а то је средишњи појам како његове теорије песништва тако и његове теорије тумачења. Помоћу њега он указује на неприхватљивост схватања поезије као мимезе. Интертекстуална фаза у Рифатеровом схватању поезије померена је ка интертекстуалности, али у суштини остаје у оквирима друге, семиотичке фазе. Поред успешних тумачења, трећа фаза посвећена је анализи шест универзалија литерарности поетског текста, од којих је најважнија универзалија интертекстуалности.

Кључни појам Рифатерове теорије — интертекстуалност — заправо је метод тумачења текста путем којег се у тексту препознају структуре или поетски знаци који текст чине књижевним. Интертекстуалност је херменеутичко средство откривања смисла песме, које строго уређује начине читаочевог перцепције поетских знакова. Као и у случају семиотичке фазе његовог схватања поезије, Рифатерова интертекстуална фаза показује се пре као

теорија интерпретације поезије неголи теорија саме поезије. Рифатерова интертекстуална теорија интерпретације нарочито је подесна за разумевање лирике, посебно „нејасних” песама које се наизглед „опиру” тумачењу, при томе вешто скривајући сопствени смисао.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија, лирика, херменеутика, стилистика, семиотика, мимеза, матрица, хипограм, интертекст, интертекстуалност

Данашње теоријско, а посебно интертекстуално схватање поезије незамисливо је без Рифатеровог доприноса. Он је до свог разумевања интертекстуалности дошао мање-више независно од других теоретичара који се овим термином користе. Термин интертекстуалност у науци о књижевности прва је употребила Јулија Кристева 1968. године, а после ње, осим Рифатера, Р. Барт, Ж. Женет и многи други. Рифатерово схватање интертекстуалности сасвим је оригинално и није претрпело утицаје других аутора. То, наравно, не значи да Рифатерово схватање поезије у целини, па самим тим и његова идеја интертекстуалности, није под утицајем других аутора и теоријских школа.

Схватање поезије Мишела Рифатера представља јединствену и целовиту доктрину, јер у дужем временском периоду, од 1971. године до данас, садржи две теоријске константе: преузимање формалистичког појма *литерарности* као теоријског опредељења по којем је *литерарности* дистинктивна особина књижевности и теоријско усмерење ка рецепционистичкој критици као начина уочавања модалитета односа између текста и његовог читаоца.

У складу са својим основним теоријским опредељењем, по којем је циљ поетике откривање литерарности књижевног дела, Рифатер одбацује референцијалну функцију језика. Ова његова теоријска премиса подудара се са Јакобсоновим речима из времена његовог припадања руској формалистичкој школи, према којима је поезија индиферентна према предмету исказивања”, па према томе „предмет науке о литератури није литература, већ ’литерарност’, т. ј. оно што дело чини литерарним”.¹ Инсистирање на аутономности песничког текста и *литерарности* као особеној, дистинктивној особини поетског текста, највидљивији су утицаји руског формализма на Рифатерово схватање поезије.

Рифатерова теорија песништва, према томе, чини јединствену целину, али се у њој може уочити и одређени развој, од почетних стилистичких идеја, преко семиотике поезије која укључује значајнију улогу херменеутике поетског текста, до неке врсте интертекстуалне критике засноване на појму *интертекстуалности*. Теорија поезије Мишела Рифатера зато се и може поделити на три фазе.

Прву, стилистичку фазу (1959—1971), обележава његова књига *Есеји о структуралној стилистици* (*Essais de stylistique structurale*, 1971), коју чини збир Рифатерових текстова које је он сам одабрао, прерадио, допу-

¹ Роман Јакобсон, „Новија руска поезија”, *Огледи из поетике*, Београд, Просвета, 1978, стр. 56—57.

нио или писао са намером да употпуни своју визију структуралне стилистике изнете у овој књизи. Основна идеја стилистичке фазе у Рифатеровој теорији заснива се на рецепционистичкој критици, која инсистира на неопходности уочавања и теоријској анализи читаоачеве реакције или одговора на подстицаје текста (тзв. “reader response theory”).

Рифатерова стилистика полази од лингвистике, тежећи да преузме научност, егзактност и потпуност лингвистичког метода у анализи дискурса. Заједнички предмет проучавања стилистике и лингвистике је језик, али је стилистика једина наука која за свој предмет има проучавање стила. Рифатера интересује стилски феномен у оквиру књижевне комуникације и зато он уочава две њене карактеристичне особине: текст и читаоца. Ове особине књижевне комуникације послужиле Рифатеру да „образложи критерије који омогућавају постојање стилске чињенице”.²

Задатак структуралне стилистике зато је, по Рифатеру, анализа језика песме са тачке гледишта читаоца, јер су његове реакције, његове хипотезе о намерама аутора и његови вредносни судови утолико више одговори на подстицаје енкодиране у тексту. Међузависност између стилских поступака садржаних у тексту и њихове перцепције од стране читаоца Рифатеру се чини пресудно важном за стилистичку анализу песме, као „проналажења стилских чињеница у књижевном дискурсу”.³ Рифатер је, наравно, свестан чињенице да се „укус мења” и да сваки читалац има „своје предрасуде”.⁴ Проблем је, дакле, како претворити у основи субјективну реакцију читаоца на стил у средство објективне анализе, односно како разабрати константе текста, стилске чињенице потенцијално енкодиране у тексту. Једино могуће решење овог проблема, по Рифатеру, је у „потпуности занемарити садржај вредносног суда и бавити се судом једино као *једносјавним сигналом*”.⁵

Процедурални принцип Рифатерове стилистичке анализе заснива се на следећем аксиому: судови читаоца реакције су на чињенице садржане у тексту. Дакле, ма колико тачни или погрешни они били, вредносни судови читаоца изазвани су неким подстицајем у оквиру текста. Читаоачева перцепција текста може бити субјективна и променљива, али мора поседовати објективан и непроменљив узрок. Према томе, Рифатер тврди да стилистичка анализа мора користити „информаторе” који ће стилистичара снабдети реакцијама на текст. Информатор је неко коме је циљни језик матерњи и ко чита дати текст, док стилистичар бележи његове реакције. Информатор ће делове текста који проузрокују његову реакцију вредновати као лепе или ружне, експресивне или безукусне, али ће подстицај увек бити исти. Аналитичар (стилистичар) ће ове описе користити само као упутства за налажење елемената релевантне структуре, али неће узимати у обзир њихову оправданост у равни естетике.

Рифатер, такође, тврди да је, за разлику од лингвистичке анализе текста, у стилистичкој анализи „боље имати ’култивисане’ информато-

² Michael Riffaterre, *Essais de Stylistique Structurale*, Paris, Flammanon, 1971, стр. 33.

³ *Нав. дело*, стр. 42.

⁴ *Нав. дело*, стр. 42.

⁵ *Нав. дело*, стр. 42.

ре”,⁶ који су склони коришћењу текста у циљу испољавања сопственог знања. Они ће, у жељи да што више коментаришу прочитани текст, уочити више чињеница и преувеличати разлику између стила и, по њиховом мишљењу, „нормалног” израза. Овакви „секундарни” одговори лингвистику могу навести на погрешан траг, али неће нашкодити објективности стилистичке анализе јер их аналитичар користи само као индикаторе узрока.

Рифатер је, дакле, уверен да је подстицај реакције читаоца на основу којег он доноси вредносни суд „заиста присутан” у тексту и да његово присуство потврђује друго читање истог текстуалног одломка. Према томе, „*другостепенена реакција постоје објективни критериј постојања свој стилској подстицаја*”.⁷ Поновљено, другостепено читање истог текстуалног одломка потврђује да је стилски стимуланс заиста присутан у тексту.

Рифатерова стилистичка анализа показује очигледну сличност са поступком анализе нешто традиционалније стилистике Леа Шпицера и ту сличност уочава и сам Рифатер. Интерпретатор који се служи Шпицеровом стилистичком методом полази од уочених детаља као карактеристика тумаченог дела, да би преко њих доспео до психе аутора, „заједничког духовног етимона”⁸, који организује све стилске особености дела и на тај начин делу даје одређен смисао. Од психе аутора интерпретатор се поново враћа стилским, спољашњим особинама дела, које му омогућавају да различите, наизглед сасвим удаљене одлике, доведе у међусобну везу и на тај начин продре до смисла дела. Стилске посебности и ауторова психа нису две крајње тачке које ограничавају и затварају интерпретативни круг јер по Шпицеру ауторова психа изражава дух времена у којем аутор ствара. Зато Шпицер истиче да аутора, „како то кажу историчари књижевности, морамо сместити у оквире историје идеја или *Geistesgeschichte*”.⁹

Рифатер је, према сопственом признању, Шпицеров импресионизам „заменио” својим објективним поступком.¹⁰ Оно што Рифатер замења Шпицеровој методи јесте произвољност у избору стилског детаља који води до психе аутора. Постоји, наиме, опасност да критичар несвесно одбаци „путоказе” важне за откривање смисла дела, који су му такође скренули пажњу, али су у несугласности са претходном конструкцијом јер не одговарају претпостављеној психи аутора.

Субјективност Шпицерове методе тумачења поетског текста Рифатер уклања увођењем двоструког критерија „објективности” стилистичке анализе: критерија *архичија*оца и критерија *стилског контекста*.

Учили смо како објективност метода стилистичке анализе Рифатер постиже поновљеним, другостепеним читањем истог текстуалног одломка. Проблем субјективности ипак остаје, и тога је Рифатер свестан, јер

⁶ *Нав. дело*, стр. 43.

⁷ *Нав. дело*, стр. 43.

⁸ Leo Spitzer, *Linguistic and Literary History*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1970, стр. 11.

⁹ *Нав. дело*, стр. 20.

¹⁰ Michael Riffaterre, *Essais de Stylistique Structurale*, стр. 44.

уколико процесе иницијалног, првостепеног и поновљеног, другостепеног читања обавља исти читалац, остаје проблем случајних асоцијација и субјективних реакција појединачног читаоца, јер „укус се мења, а сваки читалац има своје предрасуде”.¹¹ Читаочева реакција на стил, према томе, у основи је субјективна. Рифатер зато тражи начин да субјективну реакцију читаоца претвори у инструмент објективне анализе како би пронашао заједничке константе мноштва различитих вредносних судова.

Реакцију читаоца треба дакле „прочистити”, како би била усмерена искључиво на обичан сигнал, а читаоца којег одређује оваква прочишћена реакција на дати текст Рифатер назива информатором, и то је први корак у модификацији појма читаоца. Како би обезбедио „објективност” своје стилистичке методе, Рифатер предлаже и други, радикалнији корак у модификацији појма читаоца. У анализи текста треба се ослонити на више „прочишћених” реакција, односно на више информатора, јер они обезбеђују поновљена читања истог текстуалног одломка, нарочито при анализи текстова из прошлости, који захтевају сабирање реакција информатора из различитих временских периода. Овакав збир информатора који омогућавају објективност стилистичке анализе Рифатер обухвата појмом архичитаоца (l'archilecteur¹²).

Интуитивна перцепција стилских чињеница и перцепција вредносних судова зависних од променљивих психолошких стања читаоца, која доводи до субјективности метода традиционалне стилистике, избегава се према томе увођењем појма архичитаоца, јер је „архичиталац збир читалаца, а не просечан читалац”.¹³ „Стилистичара”, „аналитичара” или, у крајњој линији, књижевног критичара који се служи Рифатеровим методом стилистичке анализе, не занима „терминологија или тачка гледишта” појединачних информатора у саставу архичитаоца.¹⁴ Аналитичара занима једино откривање подстицаја који изазивају реакцију информатора, без обзира на то да ли је информатор своју реакцију образложио као „граматичку потешкоћу” или „нејасно значење”.¹⁵ Оно што аналитичара интересује је реакција архичитаоца, јер она као збир појединачних реакција искључује случајне асоцијације и субјективне реакције и зато је функција архичитаоца откривање „подстицаја у тексту, ни мање ни више”.¹⁶

Архичиталац поседује значајну предност у праћењу уобичајеног процеса читања, јер сагледава песму као да нам је наметнута својим језичким обликом. Архичиталац не само да се у читању креће у истом правцу као и текст, дакле од почетка ка крају, него, пошто је текст објект постепеног откривања, предмет динамичне и сталне промене перцепције, он своје сопствено разумевање онога што је прочитао мења, тако да свако

¹¹ *Нав. дело*, стр. 42.

¹² Термин који Рифатер користи у *Есејима*, у француској верзији текста, уместо термина “superreader”, из прве верзије текста укљученог у *Есеје* и писаног на енглеском језику. Реч је о тексту *Criteria for Style Analysis, Word* (XV, 1959), који је пренет у *Есеје*.

¹³ Michael Riffaterre, *Essais de Stylistique Structurale*, стр. 46.

¹⁴ *Нав. дело*, стр. 45.

¹⁵ *Нав. дело*, стр. 45.

¹⁶ *Нав. дело*, стр. 46.

ново откриће додаје нову димензију претходним елементима који су били поновљени, противречни или проширени. Архичиталац једноставно обезбеђује да текст буде сачуван од субјективности читаоца, који свој укус, своју филозофију, изједначава са интенцијом аутора кодираном у тексту.

Рифатеров појам архичитаоца пресудно одређује читаоачеве реакције на текст, које сада карактерише одсуство психолошког, вредносног или неког другог садржаја. Архичиталац има улогу у оквиру прве, хеуристичке равни читања текста, када архичитаоачеве реакције служе као индикације постојања стилских чињеница у тексту. У оквиру друге, дескриптивне равни структуралне анализе, појам архичитаоца није више у употреби, него се на основу низа стилских, „битних чињеница”, доноси вредносни суд.

Рифатер, дакле, разликује две равни читања или тумачења. У првој равни архичиталац има пресудну улогу у откривању подстицаја текста, он је хеуристичко средство откривања стилских чињеница које изазивају његову реакцију. Прва, хеуристичка равна тумачења не улази у природу стилске чињенице, од стране информатора најчешће квалификоване као „граматичка потешкоћа” или „нејасно значење”, нити даје вредносни суд. Друга, дескриптивна или естетичка равна читања текста искључује судове информатора који улазе у састав архичитаоца, јер на овој равни аналитичар анализира реакције архичитаоца, као и стилске чињенице и њихову природу, и на основу ових анализа доноси вредносни суд.

Уколико се, још једном, осврнемо на Рифатеров појам архичитаоца, уочићемо неке његове недостатке, који су, вероватно, спречили његову примену у тумачењу поезије. Прво, Рифатер не даје јасне и уверљиве критерије шта све улази или може да уђе у оквире архичитаоца. На пример, у случају његовог тумачења Бодлеровог сонета „Мачке”, архичиталац је састављен од Бодлера, Готјеа, Лафорга, Јакобсона, Леви-Строса и других интерпретатора сонета, неколицине превода сонета, Ларусовог *Dictionnaire du XIXeme Siecle* за одреднице које цитирају сонет, филолошких или уџбеничких напомена и информатора као што су студенти и други.

Друго, нема никаквог јемства да ће све оно што улази у архичитаоца бити међусобно сагласно. Рифатер, заправо, полази од добре критичарске праксе, по којој тумач проверава своје разумевање текста уз помоћ других, упућених читалаца. Само у овој мери појам архичитаоца има теоријског смисла, али и не доноси ништа ново и зато га Рифатер, свестан тога, и сам напушта у семиотичкој фази свог схватања поезије.

Колико год практичан и објективан био критериј архичитаоца, на основу којег се избегавају случајне асоцијације и субјективне реакције у процесу тумачења, и Рифатер уочава да је критериј архичитаоца недовољан, јер „пати од двоструког ограничења”.¹⁷

Прво ограничење заснива се на различитости читалаца који улазе у састав архичитаоца. Мноштво различитих читалаца и читања текста до-

¹⁷ *Нав. дело*, стр. 50.

води до такве „распршености структуре текста”, да би коначна подела у стилске јединице била „исувише сложена за интерпретацију”.¹⁸

Друго ограничење условљено је тренутним стањем језика којим се архичиталац служи. Рифатер увиђа опасност да „правилни, дакле небитни језички елементи прошлог стања језика изгледају као стилске јединице”, јер су нестали из језичког система архичитаоца и зато се доживљавају као „неправилни”. Такође, битни стилски елементи песме временом су асимиловани у стандардну језичку употребу и изгледају као „правилне и небитне језичке јединице”, које не скрећу пажњу читаоца и према томе „губе свој ефект”.¹⁹

Поменута ограничења критерија архичитаоца принудила су Рифатера да дода нов критериј објективности стилистичке анализе, који ће довршити и истовремено надзирати читања архичитаоца. Традиционална стилистика Шпицеровог типа верује да је читалац у стању да уочи девијацију стила у односу на језичку норму. Међутим, тврди Рифатер, читалац не може да уочи стилску чињеницу (сигнал) уколико је стилска чињеница „било које одступање од језичке норме”.²⁰ Језичка норма је „небитна”, јер читалац своје судове заснива „не у односу на идеалну норму”, него у односу на „индивидуалне представе о томе шта је прихватљива норма”.²¹

Индивидуалне представе о томе која норма је прихватљива мењају се током времена и зато Рифатер предлаже „контекст као норму”, јер сваки стилски поступак експериментално уочен од стране архичитаоца „поседује свој контекст као конкретну, чврсту позадину”.²²

Стилски контекст, каже Рифатер, „игра улогу норме” и зато је „стил створен као одступање” од те норме.²³ Стилски контекст није универзална, језичка норма, нити је то језички контекст који ограничава полисемију или доприноси конотацијама неког термина. Стилски контекст се не успоставља на принципу неслагања међу речима, неслагању изазваном различитим културним и социјалним конотацијама речи, на промени уобичајеног повезивања речи, нити на односима паратаксе или хипотаксе између делова текста. Контекст о којем Рифатер говори има посебну функцију у оквиру стилистичке анализе текста, јер је он корективни критериј „недовољности архичитаоца” да уочи стилске подстицаје текста: „Стилски контекст је *језички структурални шаблон њрекинути нејпредвидљивим елементом*, а контраст настао оваквим ометањем јесте стилски подстицај”.²⁴

Стилски контекст омогућава појаву контраста и настанак стилских чињеница или подстицаја текста које архичиталац треба да уочи. Архичиталац (читаочева реакција) и стилски контекст (текст) два су критерија

¹⁸ *Нав. дело*, стр. 50.

¹⁹ *Нав. дело*, стр. 51.

²⁰ *Нав. дело*, стр. 52.

²¹ *Нав. дело*, стр. 54.

²² *Нав. дело*, стр. 55.

²³ *Нав. дело*, стр. 56.

²⁴ *Нав. дело*, стр. 57.

објективности Рифатерове структуралне стилистике и методе стилистичке анализе. Стилски контекст омогућава појаву *стилске чињенице*, коју уочава архичиталац. Сваки од ова два критерија је нужан, али сам по себи није довољан за постизање објективности тумачења. Према томе, објективно уочавање стилске чињенице као варијанте смисла тумачене песме у првој равни читања, и откривање њене природе као *стилског њосџуйка*, који енкодира смисао песничког текста, предмет је Рифатерове стилистичке анализе.

Рифатер очигледно тежи да пружи метод „објективне” анализе књижевног текста, а то одговара истоветној тежњи америчких „нових критичара” да интерпретацију усаврше и прилагоде захтевима текста: уколико критичар примени одређене интерпретативне поступке самим тим долази до објективне анализе књижевног текста. Ипак, и поред истоветног теоријског импулса потеклог из теорије руског формализма, по којем „објективно” читање представља ослобађање од референцијалне заблуде, Рифатерова стилистика не заснива се на теорији америчких „нових критичара” нити на њиховом методу „пажљивог читања”. Разлог томе није, како би се у први мах могло помислити, рецепционистичка оријентација Рифатерове теорије, очигледно супротстављена оријентацији америчких „нових критичара” искључиво на текст. Задржавајући своју оријентацију ка рецепционистичкој критици Рифатер у својој стилистичкој фази у исти мах задржава и везу између лингвистике и стилистике. Зато је кључни утицај на Рифатерову структуралну стилистику одиграла структуралистичка теорија Романа Јакобсона, у облику у којем је формулисана у његовом чувеном делу „Лингвистика и поетика”.²⁵ Рифатер од Јакобсона прихвата да је „понављање еквивалентних форми”, или њихов „*паралелизам*”, основни механизам односа у поезији.²⁶ На основу принципа еквивалентности, преузетог из Јакобсонове теорије поетског језика, Рифатер уочава које су то стилске чињенице варијанте једног инваријантног стилског поступка. Стилске чињенице и стилски поступак реализације су *литерарности* као дистинктивне особине поетског текста. Међутим, Рифатер одбацује Јакобсонову идеју по којој се граматичка значења у поезији осамостаљују у односу на лексичка, постајући равноправан чинилац у остваривању семантичких ефеката. Рифатер сматра, што уосталом тврди и Јакобсон, да граматички паралелизми сами по себи не представљају једно од особених обележја песничтва, али и да граматичка значења у поезији не постају равноправна са лексичким у стварању значења, него да првенство и даље задржавају лексичка значења, док су семантичке асоцијације везане за граматику и даље у другом плану. По Рифатеру, доказ за његово становиште је реакција читаоца, који семантичку структуру песме образује пре свега преко лексичких значења.

²⁵ Види: Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics” у: T. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass, The M. I. T. Press, 1960, стр. 350—377.

²⁶ Michael Riffaterre, “Describing poetic structure: two approaches to Baudelaire’s *Les Chats*”, *Yale French Studies, Structuralism*, Октобре 1966, стр. 201. Текст је целини пренет у *Есеје*.

Другу, семиотичку фазу (1971—1979), чини низ текстова и две књиге, *Семиотика поезије* (*Semiotics of Poetry*, 1978) и *Производња текста* (*La production du texte*, 1979). Прелазак са стилистике на семиотику у наслову Рифатерове кључне теоријске књиге не представља прелаз са једне на сасвим другу теорију поезије, него пре варијацију почетних теоријских идеја изнетих у *Есејима*. Такође, долази и до проширивања његове поетике значајнијим укључивањем херменеутике поетског текста, и то на примерима који се крећу од тумачења романтичарске до тумачења надреалистичке поезије. Књига *Производња текста*, на сличан начин као и књига *Есеји о структуралној стилистици* из прве фазе у Рифатеровој теорији поезије, представља Рифатеров избор сопствених кључних текстова из друге фазе његове теорије песништва.

У другој, семиотичкој фази, стилистички приступ замењен је семиотичким приступом поетском дискурсу, уз задржавање оријентације ка рецепционистичкој критици као уочавању међусобних односа текста и читалаца. Циљ и даље остаје откривање *литерарности* путем ослобађања смисла текста од наслага референцијалних заблуда.

За Рифатера, песма је јединство текста и интертекста („међу-текста”), текста који читалац слуша или чита и асоцијација на неке језичке обрасце или на друге књижевне текстове. Интертекст је, дакле, део песме, и налази се из(међу) текста песме и њене матрице.

Песнички текст, дефинисан као семиотички знак који у себи садржи формално и семантичко јединство текста и интертекста, заправо је носилац смисла. Текстурално редуковани смисао налази се у матрици (matrix) песме, апстрактној структури која се у песми никада не остварује у потпуности.

Матрицу читалац у почетку опажа једино преко њених варијаната, неграматичности, насталих као последица аутоматизоване перцепције читаоца, који песничком тексту приступа оптерећен референцијалном функцијом (комуникативног) језика.

Неграматичност читалац осећа као контраст у односу на контекст успостављен околним изразом, реченицом, строфом или целом песмом. У читању и разумевању текста, дакле, долази до „појаве препреке” или „запињања” (неграматичности), што код читаоца ствара мрежу асоцијација заснованих на навици заједничке употребе језика или књижевном образовању. Неграматичности су аберације значења на референцијалној, миметичкој равни читања, а варијанте смисла (матрице) на семиотичкој равни читања. Неграматичност је, у својој суштини, негација референцијалне функције језика.

Текстуално редуковани смисао матрице (реч или реченица) теоријски се неограничено шири преко својих варијаната, асоцијација које се налазе у говорном језику или у књижевним текстовима. Путем њих се читалац, у зависности од сопственог образовања и вештине, у мањој или већој мери приближава матрици песме. Приближавање матрици за читаоца је кретање од песме до речи или реченице које сублимирају смисао песме.

Миметичка (референцијална) раван, по Рифатеру, основна је раван текста, док виша текстуална раван, на којој је једино могуће откривање смисла тумачене песме, припада равни семиозе. Семиоза је супротстављена референцијалност јер је она, заправо, свест читаоца да песма не излази из језичких оквира. Књижевно представљање стварности или мимеза за Рифатера је само позадина која омогућава опажање посредног значења или скривеног смисла песме. Миметичка раван је основна и нижа раван текста, док виша текстуална раван, на којој је једино могуће откривање смисла тумачене песме, припада не више равни мимезе, него семиозе. Семиотичко јединство песме, успостављено на вишој равни тумачења, открива нам да су неграматичности из миметичке равни, заправо, варијанте исте структуралне матрице. На овој равни, како тврди Рифатер, читалац уочава:

„да су узастопне и различите изјаве првобитно регистроване само као неграматичности, у ствари еквивалентне, јер се сада појављују као варијанте једне исте структуралне матрице”.²⁷

Управо на основу успостављања оштре дистинкције између референцијалне (миметичке) и песничке (семиотичке) функције језика, Рифатер разликује *значење* (*meaning*) и *смисао* (*significance*). Термин *значење* Рифатер користи када говори о информацији коју текст преноси „на миметичкој равни”²⁸ и, у том случају, у равни мимезе, текст је низ узастопних информационих јединица. Под термином *смисао* Рифатер подразумева формално и значењско јединство, које укључује све индиције ка индиректности, јер по њему поезија на посредан начин изражава појмове и ствари. Смисао, по Рифатеру, јесте оно о чему песма заправо стварно говори и јавља се током процеса ретроактивног читања. Са становишта смисла текст је једна значењска јединица.

Између текста песме и њене матрице налазе се „језичке појединости” неопходне и за изградњу песме (процес деривације) и за стварање смисла песме путем њеног читања, дакле у читаочевој свести (процес актуализације). Те језичке појединости или лексичке категорије изван текста песме Рифатер јасно класификује и дефинише, називајући их *хиџограмима*. Правило које одређује функције хипограма јесте правило *хиџограматизације*.

Правило *хиџограматизације* Рифатер уводи како би описао механизам интеграције знака од равни значења до равни смисла, дакле од мимезе до семиозе. Правило хипограматизације казује нам под којим условима „лексичка актуализација семичких карактеристика, стереотипа или дескриптивних система гради поетске речи или изразе чија поетичност је ограничена или на појединачну песму или је пак конвенционална и зато представља књижевни белег у сваком контексту”.²⁹ Правило хипо-

²⁷ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana UP, 1978, стр. 6.

²⁸ *Нав. дело*, стр. 3.

²⁹ *Нав. дело*, стр. 22.

граматизације указује нам на начин на који долази до поетизације речи поетског текста и самим тим омогућава тумачење песме.

Правила *конверзије* и *експанзије* ближе одређују принципе изградње поетског текста, дакле припадају процесу деривације. Текст као носилац смисла створен је на основу правила експанзије и/или конверзије. Експанзија је главни чинилац у формирању *текстуалних знакова*, односно речи које могу бити схваћене једино уколико су део јасно одређеног текста познатог читаоцу или текста погодног за реконструкцију. Текст познат читаоцу или текст погодан за реконструкцију заправо је интертекст или хипограм. Због тога је експанзија стваралац смисла текста, јер представља сталан процес ширења текста, путем интертекста, у узастопне и све сложеније варијанте иницијалног полазишта — матрице у форми минималне реченице. Текстуални знак тако, по Рифатеру, упућује на одговарајући интертекст у којем се налази реченица-матрица. Експанзија модификује и шири елементе реченице-матрице у много сложеније форме, при чему се стварају односи синонимности између еквивалентних лексичких форми садржаних у тумаченом тексту и интертексту.

Насупрот експанзији, конверзија успоставља односе еквивалентности преображајем више знакова у један „колективан” знак. Правило конверзије одговара односима антонимности између еквивалентних лексичких форми садржаних у тумаченом тексту и интертексту. Конверзија успоставља еквивалентне односе између најмање два сагласна система, тумаченог текста и интертекста, којима је заједничка лексика и, у мањем обиму, синтакса, при чему ће, на крају деловања поступка конверзије, лексички елементи текста имати антонимно значење у односу на лексичке елементе интертекста.

Према томе, експанзија и конверзија установљавају еквивалентности између речи и низа речи, односно између лексеме, иза које стоји реченица-матрица, и синтагме. На основу правила експанзије и конверзије тако настаје завршена, „формално и семантички обједињена језичка целина која чини песму”.³⁰ Експанзија установљава еквиваленцију „преображајем једног знака у више њих”³¹, док конверзија „успоставља еквиваленцију преображајем више знакова у један ’колективан’ знак”.³² Поступком конверзије нарочито су захваћени делови текста настали експанзијом.

Видимо да поступци експанзије и конверзије представљају заправо развијен и разрађен Јакобсонов принцип еквивалентности, на који се Рифатер позива и у стилистичкој фази своје теорије песништва, а који сада, у другој фази, постаје оријентисан на семиотичку раван, јер се еквивалентност на један (експанзија) или други начин (конверзија) успоставља између одређених поетских знакова, заправо лексичких категорија са особеном поетском природом и функцијом. Као и у првој фази Рифатеровог схватања поезије, и у *Семиотици поезије* и у *Производњи*

³⁰ *Нав. дело*, стр. 47.

³¹ *Нав. дело*, стр. 47.

³² *Нав. дело*, стр. 47.

текста показује се да кључну, основну улогу у стварању смисла песме имају лексичке категорије. Мада Рифатер, у другој, семиотичкој фази своје теорије не говори о „лексичким” категоријама него о „језичким појединостима” или елементима, прецизно одређивање и дефинисање ових елемената, нарочито у *Семиотици поезије*, показује да он задржава свој полазни став из ране полемике са Јакобсоном, по којем лексичке категорије учествују у процесу семиозе успостављајући нове и нове узајамне односе еквивалентности, градећи на тај начин јединство и смисао песничког текста.

Тумачење отпочиње у равни *хеуристичког читања*, односно у равни мимезе. За хеуристичко читање неопходна је читаочева језичка способност, која укључује сазнање да језик има пре свега референцијалну функцију. На миметичкој равни хеуристичког читања чини се као да речи имају једино референцијалну функцију. Језичка способност укључује читаочеву способност да уочи неспојивост међу речима, односно да препозна тропе и фигуре и подразумева препознавање ироније и хумора, али не укључује и препознавање неграматичности.

Хеуристичко читање поред језичке укључује и књижевну способност: читаочеву упућеност у одређене књижевне теме, општа места, жанровске карактеристике дела, као и у митологију. Књижевна способност неопходна је у свим оним случајевима у којима песма садржи непотпуне описе, алузије или цитате и представља средство уз помоћ којег читалац на одговарајући начин попуњава празнине текста. Књижевну способност не треба мешати са појмом интертекстуалности, кључним појмом треће фазе у Рифатеровом схватању поезије. Књижевна способност ограничена је на прву, хеуристичку раван тумачења у којем још доминира мимеза, док се интертекстуалност везује за другу, ретроактивну раван читања, у којем доминира семиоза схваћена као процес установљавања јединства текста и интертекста песме.

На ретроактивну раван читања прелази се када језичка и књижевна способност нису у стању да разреше препреке у читању или неграматичности. На овој *ретроактивној* или *херменеутичкој* равни читалац уза стопне и различите изјаве првобитно регистроване као неграматичности препознаје као еквиваленте, варијанте једне исте структуралне матрице. Пошто је матрица апстрактна, пут од матрице до неграматичности, као њених варијаната, могућ је једино преко интертекста, јер се у интертексту налазе језичке варијанте матрице и одговарајућих неграматичности. Песнички текст се тако, постепено, у овој равни читања, препознаје као варијација једне, тематске, симболичке или некакве друге матрице. Усталене везе варијаната текста према једној непромењивој структури текста (матрици) чине *интертекстуалност*, као једини могући начин откривања смисла песме.

У трећој, завршној фази своје теорије песништва (од 1979. до данас) Рифатер превасходно теоријски разрађује појам *интертекстуалности*, уопуњавајући и своје схватање поезије и свој метод тумачења поетског текста. Треба напоменути да о свом појму интертекстуалности Рифатер говори на више места и у текстовима из друге фазе, али је тамо појам *ин-*

литературности још недовољно дефинисан и заправо служи као илустрација различитих облика настанка поетског текста.

Међутим, у трећој фази интертекстуалност постаје средишњи појам како Рифатерове теорије песништва тако и његове теорије тумачења. Кључни текстови из ове, треће фазе, јесу текстови “La syllepse intertextuelle” (1979), “Syllepsis” (1980), “Interpretation and Undecidability” (1981), “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse” (1984), “The Intertextual Unconscious” (1987), “The Mind’s Eye: Memory and Textuality” (1988), “Relevance of Theory / Theory of Relevance” (1988), “Compulsory reader response: the intertextual drive”, (1990), “Fear of Theory” (1990), “Contraintes le lecture: l’ambiguïté”, (1994) “Intertextuality vs. Hypertextuality” (1994), “Virgil’s Romantic Muse: Rewrites of a Classic in Chateaubriand and Hugo” (1995).

За разлику од прве и друге фазе, интертекстуална фаза у Рифатеровом схватању поезије поред успешних тумачења пружа и разумљивију и уверљивију теорију поезије, пре свега откривањем и анализом шест универзалија *литерарности* поетског текста: неграматичности, монументалности, артифицијелности, текстуалности, референцијалности и интертекстуалности. У складу са Рифатеровом оријентацијом према рецепционистичкој критици, универзалије литерарности постоје само феноменално, као особине текста уочене од стране његовог читаоца. Свих шест универзалија литерарности учествују у стварању песме као уметничког дела и зато је нужно да све буду уочене приликом сваке перцепције дела.

У трећој фази Рифатер је употпунио и систематизовао своју теорију поезије увођењем шест универзалија литерарности поетског текста, нарочито путем универзалије интертекстуалности. Универзалија интертекстуалности уједињује све остале универзалије песничког текста и Рифатер на основу ње гради своју интертекстуалну теорију поезије.

Однос између текста и интертекста, између илузије референцијалног представљања (која се препознаје преко неграматичности) и истине песничког језика, уређује процес интертекстуалности који се, као мрежа функција, простире између текста и интертекста. Интертекст није извор утицаја или предмет имитације, него имплицитни референт без којег тумачени текст не би имао сопствени смисао.

Рифатеров текст „Силепса” из 1980. године послужиће нам у разликовању различитих типова интертекстуалности. У овом свом тексту Рифатер разликује три типа интертекстуалности³³:

— *комплементарни* тип, где сваки знак има лице и наличје, па је читалац приморан да текст интерпретира као „негатив”, у фотографском смислу, одговарајућег интертекста;

— *интертекстуални* тип, у којем је интертекст делимично уграђен у текст и сукобљава се са њим због стилских и семантичких неспојивости;

— *посредовани* тип, у којем је веза између текста и интертекста посредована језичким обрасцима, који функционишу као интерпретант између знака и објекта.

³³ Michael Riffaterre, “Syllepsis”, *Critical Inquiry*, Summer 1980, стр. 629–638.

Интертекст је за Рифатера „скуп текстова, текстуалних фрагмената, или тексту сличних сегмената социолекта који деле лексику и, у мањем обиму, синтаксу с текстом који читамо (директно или индиректно) у облику синонима, или, управо обрнуто, у облику антонима”.³⁴

Мада Рифатер то нигде не каже, није тешко уочити да *комплементарни* тип интертекстуалности одговара односима антонимности између еквивалентних лексичких форми садржаних у тумаченом тексту и књижевном интертексту. *Комплементарни* тип интертекстуалности успоставља се између најмање два сагласна система, тумаченог текста и књижевног интертекста, који међусобно деле лексику и, у мањем обиму, синтаксу, при чему лексички елементи текста имају антонимно значење у односу на лексичке елементе књижевног интертекста.

Такође, у случају *инијраијекстијуалног* типа интертекстуалности, закључујемо да је део књижевног интертекста уграђен у тумачени песнички текст, али се, у исти мах, и сукобљава са текстом у којем се налази. Тај почетни стилски и семантички несклад, манифестован преко неграматичности, разрешава се уочавањем књижевног интертекста. Уочавањем интертекстуалних веза лексички елементи књижевног интертекста успостављају, сасвим природно, однос синонимности са лексичким елементима тог истог књижевног интертекста уграђеног у песнички текст, на тај начин омогућавајући његово тумачење.

У трећем, *иосредованом* типу интертекстуалности веза између текста и интертекста посредована је хипограмом, који функционише као интерпретант између знака и објекта. Док је код *комплементарног* и *инијраијекстијуалног* типа интертекстуалности интерпретант директни, књижевни, актуални текст, код *иосредованог* типа интертекстуалности интерпретант је посредан: то је потенцијални интертекст у некој од форми хипограма, подвргнут преображајима на основу правила конверзије или правила експанзије.

У случају *иосредованог* типа интертекстуалности само хипограм у својим различитим формама може бити интерпретант који поетизује реч или речи песме. Хипограм у облику семе и/или претпоставке, клишеа и варијаната клишеа или дескриптивног система (конвенционалних језичких асоцијација), процесом актуализације формира у читаочевој свести феноменалну представу, слику, која представља не више ванјезички објект него интертекст и у крајњој инстанци матрицу.

Поделу на три типа интертекстуалности извршили смо на основу два критерија: првог, који се заснива на подели интертекста на актуални (књижевни) и потенцијални (хипограматски интертекст); и другог, који се заснива на природи интертекстуалне везе између текста и актуалног, књижевног интертекста.

На основу првог критеријума, с једне стране разликујемо *комплементарни* и *инијраијекстијуални* тип интертекстуалности, који успостављају интертекстуалне везе између текста и директног, фиксираног, књижев-

³⁴ Michael Riffaterre, “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse”, *Critical Inquiry* 11, September 1984, стр. 142.

ног, актуалног интертекста, сачињеног од текстова и текстуалних фрагмената доступних књижевном стручњаку. У случају *комплементарног* и *интертекстуалног* типа интертекстуалности, актуални, књижевни (интер)текст ствара у „њеном или његовом уму еквивалентни знаковни систем”.³⁵ На овај начин ствара се систем интерпретаната у суштини састављен од текстова, нека врста „ризнице за све будуће читаоце” и „писана гаранција” да ће сви будући читаоци најзад доћи до исте интерпретације.³⁶

На другој страни, имамо *посредовани* тип интертекстуалности, који успоставља интертекстуалне везе између текста и индиректног, потенцијалног интертекста, сачињеног од клишеа и колективних асоцијација које постоје у језику, у различитим формама хипограма, дакле, у социолекту „нормалног” или „обичног” читаоца.

Други, додатни критеријум омогућава нам разликовање између *комплементарног* и *интертекстуалног* типа интертекстуалности. То је критеријум који се заснива на природи интертекстуалне везе између текста и актуалног, књижевног интертекста. У случају *комплементарног* типа интертекстуалности реч је о односима антонимности између лексичких елемената тумаченог текста и књижевног интертекста. У случају *интертекстуалног* типа реч је о односима синонимности између појединих лексичких елемената интертекста уграђених у тумачени текст и самог књижевног интертекста. Као и у првој и другој фази, и у трећој фази свог схватања поезије Рифатер задржава свој полазни став из ране полемике са Јакобсоном, по којем лексичке категорије учествују у интертекстуалном процесу успостављајући нове и нове узајамне односе еквивалентности, градећи на тај начин јединство и смисао песничког текста.

Кључни појам Рифатерове теорије — интертекстуалност — заправо је метод тумачења текста путем којег се у тексту препознају структуре или поетски знаци који текст чине књижевним. Интертекстуалност је херменеутичко средство откривања смисла песме, које строго уређује начине читаочеве перцепције поетских знакова. Као и у случају семиотичке фазе његовог схватања поезије, Рифатерова интертекстуална фаза показује се пре као теорија интерпретације поезије неголи теорија саме поезије.

Као што показују сва његова тумачења, Рифатерова теорија интерпретације односи се на по обиму „краће” поетске форме, једном речју — на лирику. Рифатер у оквиру интертекстуалне фазе даје и теорију тумачења по обиму „дужих” дела, али су то прозне књижевне форме. Теорија интерпретације поезије код Рифатера је заправо теорија интерпретације лирике, пре свега зато што се неграматичности, као аберације значења у односу на референцијалну функцију језика, много лакше уочавају у лирици. У лирици је ефекат поетичности или литерарности најизраженији, јер је лирска поезија у својој суштини „*par excellence*” негација ре-

³⁵ Michael Riffaterre, “Compulsory reader response: the intertextual drive”, *Intertextuality: Theories and Practices*, ed. Michael Worton and Judith Still, Manchester UP, 1990, str. 70.

³⁶ *Нав. дело*, стр. 70.

ференцијалне функције језика која за циљ има представљање реалног света. Циљ лирике је, у складу са романтичарским изједначавањем категорија симболичког са категоријом естетичког које преузима Рифатер, досезање сопствене аутономне предметности, Идеје/матрице, и зато је поетска функција језика, у односу на друге, а пре свега прозне жанрове, у лирици најизраженија.

Лирска поезија најпотпуније испуњава Рифатеров захтев за песмом као семиотичким јединством форме и садржаја, јер она најдиректније и најефектније у свести читаоца образује феноменалну, симболичку слику као варијанту матрице/Идеје. „Кратка” форма лирске поезије олакшава читаочево уочавање начина функционисања поетске функције језика или механизма на основу којих речи у поезији добијају аутономну вредност у односу на остале језичке функције. Према томе, у случају лирике, читалац лакше уочава мреже варијантних лексичких значења текста и интертекста једне, инваријантне, матрице/Идеје.

Не само да је Рифатерова теорија интерпретације ограничена на лирску поезију, него је, управо зато што интерпретација отпочиње уочавањем неграматичности, ограничена на „херметичке” лирске форме, у којима, због потиснутости или „искривљености” референцијалне функције језика, неграматичности у Рифатеровом смислу заправо једино и могу да постоје. Мада Рифатер природу целокупне поезије схвата као негацију мимезе, његове интерпретације, избор песама које тумачи, али и искуство критике уопште, показују да постоје песме и читави поетски жанрови који прихватају референцијалност и то прихватање очекују и од читалаца. Врло тешко је, наимае, уочити негацију референцијалне функције језика и пронаћи неграматичности у, рецимо, римској или старозаветној лирици. За разумевање, на пример, поезије неотерика или „Песме над песамама” потребно је филолошко и књижевноисторијско знање, које Рифатер обухвата својим појмовима језичке и књижевне способности, али је примена интертекстуалног приступа сувишна. Због тога је Рифатер у својим интерпретацијама пре свега упућен на романтичарску и модерну (неоромантичарску) поезију јер ове књижевне формације полазе од теоријског начела удаљавања од реалности и досезања естетског у простору идејног и артифицијалног света.

Није зато нимало случајно што сам Рифатер, посебно у другој и трећој фази, објашњавајући неке од механизма функционисања поетског текста, избегава да свој интерпретативни метод примени на поетске жанрове који не полазе од негације мимезе. Штавише, он га не примењује ни на све стихове већ једном одабране, тумачене песме. У тим строфама и стиховима нема ни негације мимезе ни избијања неграматичности, па зато, у тумачењу, и не постоји могућност примене инверзије неког од поетских механизма. Зато се Рифатер, узмимо само један пример, задржава на тумачењу само једног стиха Бодлерове „Химне Лепоти”.

Према томе, можемо извести закључак како Рифатерова теорија интерпретације има практичну, интерпретативну вредност уколико се примењује на херметичку (аутореференцијалну) поезију, у којој је видик ка

стварности затамњен, поезију препуну нејасности, двосмислености, игри речи, једном речју — неграматичности. Она се може примењивати и на мање херметичку поезију која у већој мери остварује референцијалну функцију језика, али само у тумачењу појединих „нејасних” строфа и стихова, што уосталом Рифатер и чини у великој већини својих интерпретација.

Такође, његова теорија интерпретације примењива је само ако је изведена из целине његовог схватања поезије уз неопходне измене. Појам и функцију неграматичности, на пример, тешко је разумети и употребити је у појединачном тумачењу ако се нема у виду:

— Рифатерово поимање стилских чињеница као језичких појединости које се откривају у процесу читања као контраст у односу на стилски контекст који чини норму (стилистичка фаза);

— Рифатерово разликовање значења и смисла, миметичке и семиотичке равни песме, где се неграматичности откривају као аберације значења на миметичкој и варијанте смисла на семиотичкој равни текста (семиотичка фаза);

— Рифатерово схватање неграматичности као претпоставки интертекстуалности, при чему су неграматичности интертекстуалне аномалије, трагови одсутног интертекста, индиције недовршености које покрећу интертекстуално читање песме (интертекстуална фаза).

Рифатеров кружни метод тумачења заснива се на Шпицеровој стилистици. У исти мах, Рифатерова метода тумачења песништва ослања се и на Јакобсонову дефиницију поетске функције језика и принцип еквивалентности. Паралелизам или понављање еквивалентних форми основни је механизам односа у поезији. Односи сличности и несличности, синонимности и антонимности, успостављају се између еквивалентних лексичких форми које учествују у градњи песме схваћеној као семиотичко јединство текста и интертекста. Кохезивни принцип семиотичког јединства песме је особина литерарности, сачињена од шест универзалија, при чему универзалија интертекстуалности уједињује све остале универзалије песничког текста.

Сва три типа тумачења, комплементарни, интратекстуални и посредовани тип, пролазе кроз две равни тумачења, хеуристичко и ретроактивно. На хеуристичкој равни долази до уочавања неграматичности (стилских чињеница из стилистичке фазе) које језичка и књижевна способност (семиотичка фаза) нису у стању да разреше. На другој, ретроактивној равни тумачења, у зависности од типа тумачења, техником инверзије успостављају се интертекстуалне везе између неграматичности (које самим чином успостављене интертекстуалне везе то престају да буду) и одговарајућег, потенцијалног и/или актуалног (књижевног) интертекста. На овај начин конституише се песма као семиотичко јединство текста и интертекста при чему се смисао открива као низ узастопних, поновљених варијаната њене матрице.

RIFFATERRE'S UNDERSTANDING OF POETRY

S u m m a r y

The work of Michael Riffaterre has been crucial in the growth and change of literary studies. Professor Riffaterre, born and educated in France, came to the USA after World War II, and completed a Ph.D. thesis at Columbia University (1957). Before long, he became an essential gobetween: the key interlocutor between European formalism and American New Criticism, and the main proponent of French structuralism in the USA. His *Essais de stylistique structurale* (1971), challenging Jakobsonian poetics and Spitzerian stylistics, as well as literary history and New Criticism, cleared the way for reader-oriented theories. Riffaterre's *Semiotics of Poetry* (1978) and its companion volume *La Production du texte* (1979) soon established firmly, including many concepts such as matrix, hypogram, descriptive system, expansion and conversion, syllepsis, to name but a few. With "La syllepse intertextuelle" (1979), intertextuality was introduced at the centre of literary interpretation.

Riffaterre's theory maintains that poetics discourse is the *equivalence* established between a verbal elements within a text, or the verbal elements from a text and verbal elements from another text. Therefore, the poetic discourse represents nothing but itself. The principle of equivalence Riffaterre borrowed from Jakobson's theory of poetical function of language. Thus, a poem results from the transformation of the matrix. On Riffaterre's view, the matrix itself characteristically is epitomized by a single word or words, which do not appear in the text. Riffaterre introduce two rules by which the poem as locus of significance is generated: expansion and conversion. Expansion transforms the constituents of the matrix sentence into more complex forms. Conversion transforms the constituents of the matrix sentence by modifying them all with the same factor. This implies that poetic texts are overdetermined and that they can be read as conversions and expansions of a reconstructed prototype (hypogram).

Finally, Riffaterre's intertextual theory of interpretation demonstrates relevance in interpretation of lyric, especially when interprets "obscure" poems "resistant" to interpretation.

Дарко Гавриловић, *Поља културе средњевековне Србије*,
Бесједа, Бања Лука 2004.

Историчар по струци, особа широког духа по опредељењу, Дарко Гавриловић је написао једну необичну и надаспе занимљиву књигу о српској историји, околностима, догађајима и личностима у њој и око ње. *Поља културе средњевековне Србије*, према речима самог аутора, настала су због његове жеље да се наша историја тог доба представи у другачијем светлу и да се одене у богато рухо какво јој и приличи, једном речју, да се изађе из укоренењених представа о том времену као о добу ратовања, крви, незнања и заблуда.

Походећи манастире и многобројна археолошка налазишта, архитектонска здања и уметничке ризнице, те проучавајући богату литературу о готово хиљадугодишњем периоду,¹ Дарко Гавриловић је успоставио особену, вредносно заострену метафорику. Формирање првих српских земаља на Балкану, словенске азбуке и развитак вере и музике представљају, по њему, *предсвануће* и *свићање* наше културе. *Лушро* српске културе означавају први Немањићи, а касније и готово двестогодишња владавина ове светородне владарске лозе. *Дан*, оличен у раскоши и снази потомака Стефана Немање у тринаестом веку и у првој половини четрнаестог века, иако испресецан грађанским ратовима, представља сјајан врхунац моћи тадашње културе, привреде и трговине. Након тога, поразима на Марици и Косову, коначним освајањем Смедерева и падом под вишевековну турску власт, наступа *сумрак* и, после зрелости и пуноће последњег доба, влада *мрак*. Као да аутор насловима поглавља у својој књизи већ на почетку жели да читаоцима сугерише да толико коришћени, можемо рећи устаљени придев „мрачни” уз синтагму „средњи век” (овим су још Франћеско Петрарка и његови савременици обележили период између антике и хуманизма и ренесансе) није примерен природи српског средњевековља.

У самом уводу Дарко Гавриловић објашњава термине *култура* и *цивилизација* и њихову употребу у европским земљама у претходним столећима. Потом, користећи византијске изворе и другу литературу, он пише о првим насеобинама Словена, о њиховој неслози и о дуготрајним, борбама презасићеним, сеобама са бугарским и хунским четама. Међу тим Словенима, први пут 622. године, у *Аналима франачког краљевства*, спомињу се Срби, под именом Сораби. О присуству Срба на Балкану и о географским карактеристикама земље опширније и више пише се од десетог века.

Иако су доласком на Балканско полуострво Словени доспели у везу са многобројним староседеоцима, ипак су највећи војни, државнички и верски утицај примали од Византије. Она је оставила трага и у прихватању нове, хришћан-

¹ Битно обележје ове књиге јесу фотогографије. Сваку велику целину илуструју снимци манастира, других важних грађевина, реликвија и фреске светаца и владара.

ске вере, али је, такође, успоставила мост и са хеленском културом и цивилизацијом.

Дарко Гавриловић опширно пише и о паганским веровањима старих Словена, наводећи мушка и женска божанства и ритуале везане за њих. Такође пише о симболичким значењима животиња, посебно о коњима, вуковима, петловима и змијама — змајевима. Значајно место у словенској митологији заузима, наглашава он, и веровање у загробни живот и постојање добрих и злих душа, као и природа уопште, па се тако обожавање небеских тела (Сунца, Месеца, звезда), облака и ватре наставило дуго након христјанизације.

Већ смо напоменули да *Јуџро* (и као наслов поглавља и као симбол епохе) српске историје представља стварање прве владарске династије. Временом, Стефан Немања је успео да обједини српске средњовековне области и да, искористивши византијске сукобе и ратове, успешно прошири територију своје државе и постане велики жупан. Оно што не бисмо могли оспорити, али што замерам аутору ове монографије, јесте инсистирање да је утицај породичног и приватног живота на политичку историју био огroman, а понекад чак и пресудан. Какве је намере заиста имао Стефан Немања са синовима, нарочито са Растком (да ли је планирао да га ожени угарском принцезом, да ли је одлучио да га да у манастир или је Растко сам отишао), или шта се дешавало у браку између Стефана Првовенчаног и Евдокије — верујемо да нико са сигурношћу не може тврдити и сматрамо да се такве информације ипак морају узимати са дозом резерве. Наравно, нећемо оспорити да управо оне чине једну овакву студију потенцијално занимљивијом, те да су бракови кроз историју склапани због политике и ради виших државних интереса.

Сваком члану владајуће породице посвећено је по неколико страна, а посебно је истакнут учинак и значај сваког од њих (за време владавине краља Радослава Србија сигурним корацима креће у свет трговине; краљ Урош доводи саске рударе; краљица Јелена постаје штедри ктитор католичких самостана на приморју и богати дародавац православних храмова у Србији). Након стицања аутокефалности Српске православне цркве цео српски живаљ почиње да живи у складу са православном духовношћу. Логично и животно, Дарко Гавриловић сагледава одређене религијско-црквене аспекте, те подвлачи да је пост, на пример, поред верске улоге, за сељаке имао и изражен економски значај. Прича о посту прераста у причу о исхрани тадашњих људи. Живо и занимљиво аутор описује у каквим су судовима припремали храну, из каквих су посуда јели, шта су пили и која је храна била најзаступљенија у ком сталежу.

Излагање о културном животу и делању наставља се и у осталим поглављима књиге. Казивање о музици у другој глави прераста у казивање о развоју црквених књига, преписивачкој делатности, грађевинарству, сликарској уметности, керамици и сл. Култ Немањића ширен је кроз лектуру, нарочито путем житија. Утицај музике такође је био велик, сигурно због тога што је неписменом народу музика била ближа и приступачнија. Страни музичари — немачки „шпилмани” гостовали су по дворовима, песмом и игром забављајући владаре а касније улазили у народ, певајући и свирајући гусле, бубњеве и трубе, што је остало забележено и на фрескама. Позориште, сматра аутор, „није било те среће”, оно није успело да се укорени у српско средњовековно друштво. (*Мала историја српског позоришта, 13—21. век* Петра Марјановића показује да ова тврдња и није у потпуности прихватљива.)

Треће поглавље, *Дан*, описује период након једновековне владавине Немањиних потомака и у знаку је раскоши, снаге и моћи. Незаобилазна личност овог периода, краљ који се нашао на корицама ове књиге, јесте краљ Милутин. Владар са највећим бројем задужбина и ктитор многих манастира, војсковођа, дуго-

вечан и у животу и на престолу, човек са четири или пет бракова, неумерен у стицању и трошењу, освајањима, неосетљив на туђу несрећу, по Гавриловићевим тврдњама, такав је био и према женама. Опет смо на несигурном тлу претпоставки. Колико је Милутина кроз бракове и „свет жена водила страст, а колико само политички интереси”, када је „оматорели Милутин успламтио страшћу према невољном детету (Симониди, прим. Н. В.) и обљубио је”, још једном, и изнова можемо само да нагађамо.

И, после кратке приче прожете легендом о краљу Стефану Дечанском, читамо о цару Душану. Овде се о владару, познатом као Душан Силни, говори као о некоме ко је сигурно имао тешку нарав, али није био злопамтило (илустровано анегдотом о папском изасланику којем је, након што је увредио цара, било опроштено, а свим католицима на двору поново дозвољено да прате службу Божју). Посебна пажња посвећена је *Душановом законнику*.

У делу који следи описане су и оне мале ствари које су свакако биле незаобилазне: декор, накит, оружје, ратничка опрема и др.

У последњем поглављу, насловљеном *Сумрак и ноћ*, са поднасловом *Одбране и њораз*, главно место заузима страх. Некада, у мирнодопско време, везиван за индивидуалне трагедије, болести, морал, у времену после 1371. године страх је повезиван са дотада невиђеном војном силом Османлија. Српска властелинства била су неударена, сама и уситњена. Пораз на Косову као да је био неминован. Тек након погибије у Косовском боју Лазар се изједначава са члановима светородне немањићске лозе. Стварају се култни списи, а аутори наглашавају његов мученички крај. Иако је, према народним песмама, српска земља тада престала да постоји, она се одржала још седамдесет година. То је време кнегиње Милице, Јефимије, деспота Стефана Лазаревића, Ђурђа Бранковића. Тек 20. јуна 1459. године, након пада Смедерева и Деспотовине, српска средњовековна држава престала је да постоји. О њеним светлим тренуцима остају да сведоче Ресава, Лазарица, Љубостиња и други манастири, Хиландар, Крушевац, Смедерево.

На крају студије приложен је обиман списак литературе и резиме на енглеском језику.

Упркос могућим примедбама, *Поља културе средњовековне Србије* остају читљива, привлачна и корисна књига намењена студентима, проучаваоцима и истраживачима српске историје и културне делатности, али, исто тако, и свима који се интересују за српску историју и културу. У нашој култури веома су ретке овакве врсте научнопопуларних студија које обједињују политичку, социјалну и културну историју са живом фабулацијом и то књигу Дарка Гавриловића чини подухватом вредним пажње и додатно привлачним за широк круг читалаца.

Невена Варница

UDC 821.163.42.09„17”(049.3)
821.163.41-95

О КЊИЖЕВНОСТИ СТАРОГ ДУБРОВНИКА

(Предраг Станојевић, *Крај књижевности старој Дубровника*, Филолошки факултет у Београду, Народна књига, Београд 2002)

Као једанаеста књига у едицији „Филолог”, у издању Филолошког факултета у Београду и београдске издавачке куће „Народна књига”, објављен је зборник

студија магистра Предрага Станојевића, асистента на Катедри за српску књижевност у Београду, под називом *Крај књижевности старој Дубровника*.

У опширној уводној напомени Станојевић је дефинисао област свог уже-стручног научног интересовања, која је представљена и у овој књизи, као дубровачку књижевност 18. века, чија су синтетичка слика, као и поједине појаве и писци једва назначени у досадашњој књижевној историји. Аутор најпре термилошки, хролошки и као особени културни амбијент одређује књижевност старог Дубровника, у оквиру које издваја књижевност последњег раздобља. Хролошки ту књижевност, најчешће означавану као књижевност 18. века, Станојевић смешта у знатно шири период, од самог краја претходног века до четврте деценије 19, односно средине тог столећа. Суштински, сматра аутор, то је период када се у делу песника Игњата Ђурђевића појављују елементи аркадске поетике, па све до тренутка када дубровачки писци почињу своју сарадњу са литерарним круговима у Србији и у Хрватској, окрећући се новом романтичарском изразу, чиме и губе специфичности аутономне и регионалне старе дубровачке књижевности.

Зборник се састоји од следећих студија: *Дубровачки писци у римској академији Аркадија, Никола Марчи — дубровачки песник осамнаестог века, Најстарији покушаји штампања „Османа” и Синтетичка књижевноисторијска слика дубровачке књижевности осамнаестог века*.

У првој студији Станојевић, преко њиховог деловања у римској академији Аркадија, основаној 1690, представља знатан број угледних дубровачких песника, научника, литерата, и то посебно њиховим аркадским публикацијама, чија је библиографија наведена после тридесетак портрета ових главних актера последњег периода дубровачке књижевности. Међу њима, у временском распону од готово век и по, има и великана европске науке и литературе, какав је Руђер Бошковић, на пример.

Монографска студија о Николи Марчију осликава време, атмосферу и литерарне домете типичног дубровачког ствараоца овог периода, чије је најзначајније дело еп *Живот и њокоре свете Марије Еџипкиње*, док низ текстова о најстаријим покушајима штампања великог дела дубровачке старе књижевности, Гундулићевог *Османа*, урађен на основу нових књижевноисторијских и филолошких истраживања, пружа значајне елементе за расветљавање овог питања којим су се бавили многи и значајни историчари, али које и надаље пружа могућности за даља истраживања и закључке. У оквиру овог поглавља обрађени су неуспели покушаји штампања *Османа* од стране Гундулићевих синова, рад Петра Башића на рукописима *Османа*, покушаји Пијерка Соркочевића да објави ово дело, као и прво непотпуно издање које је извео Петар Стулић, затим припрема критичког издања Џанлуке Волантића, као и коначно издање епа, чије је приређивање на основу Волантићевог рада окончао Амброзије Марковић, у Дубровнику у штампарији Антуна Мартекинија, 1826. године. У тексту су аргументовано коментарисана многа питања разлога тако дугог одлагања штампања овог врло популарног Гундулићевог дела, предлога штампаном тексту, ауторства приређивања епа, која су и после два века још увек актуелна.

У последњем поглављу аутор разматра питање периодизације ове књижевности као и досадашњи третман њених писаца у историјама књижевности, дубровачке, српске, хрватске и југословенске. У закључку неадекватно третирање ове књижевности у досадашњим изучавањима, посебно у синтетичком погледу, Станојевић објашњава применом утврђених и неодговарајућих норми, насупрот Велековом захтеву да се историја књижевности може стварати само „с обзиром на променљиве схеме вредности”.

Станојевић изражава своје очекивање да ће се питања која су покренuta овом књигом, у будућим студијама детаљније и аргументовано расправљати и решавати, чиме и карактерише овај свој зборник као оквир за (своја) даља истраживања литерарних појава и појединаца из овог недовољно проученог и занемареног периода дубровачке књижевности.

Ирена Арсић

UDC 792(497.11)„12/20“(049.3)
821.163.41-2.09„17/20“(049.3)
821.163.41-95

КЊИГА „НЕПОБИТНЕ ДОБРОБИТИ”

(Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта. XIII—XXI век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 608 стр.)

Мала историја српског позоришта. XIII—XXI век Петра Марјановића, издање Позоришног музеја Војводине из Новог Сада, по временском обухвату, поузданости са становишта чињеница, те, пре свега, по узорном театролошком приступу и методологији која је у њој примењена — представља капитално дело српске културе. Неопходна за увођење у свет позоришне историје Срба, ова *Историја* мири неопходну поузданост и опрезност у домену чињеница са јасно артикулисаним вредносним критеријумима, изграђеним у дуготрајном и преданом бављењу театром.

Основна полазишта за настанак ове захтевне књиге била су ауторово изванредно познавање и дуготрајно изучавање историје позоришта, које је већ резултирало низом значајних студија, потом једнако дуго и успешно бављење српском драмском књижевношћу (посматраном као неопходно полазиште позоришног стварања, али и са становишта суптилне књижевне анализе), те високо критичко и аналитичко гледалачко искуство и свест да је вредновање нераздвајни део бављења позориштем. Притом треба нагласити и следеће: често веома оштри вредносни судови Петра Марјановића нису превасходно личне импресије, него се заснивају на јасно артикулисаним естетским (али и етичким) начелима. Њихова директност, потпуно одсуство езоповског језика у вредновању и јасно изрицање ставова на којима почивају, даје овим судовима несумњиво достојанство. С њима се може полемисати, али, и онда када их не дели, читалац их мора уважавати као израз високо однеговане критичке и естетичке рецепције, али, истовремено, и стамених етичких захтева које Марјановић ставља пред позориште и његове творце.

Проблеми са којима се пре настанка ове књиге сретао читалац и корисник постојећих историјских синтеза о српском позоришту¹ могли би се сликовито изразити парафразом оне познате изреке о женама и преводима: *или су леје и неверне* (пуне маштовито заокружених прича о времену и људима о којима, у ствари, знамо јако мало и заносних реконструкција глумачких живота и стварања, које више приличе романсираној биографији него историји) или су *ружне и ојей неверне* (пуне бескрајних, монотоних, недовољно структурираних набрајања

¹ Говорим са позиције особе која је током низа година у свакодневном уредничко-лекторско-коректорском послу морала да употребљава ове књиге као основни приручник и извор информација.

чињеница различитог значаја и различитог, често невеликог, степена поузданости). Насупрот реченом, једна од основних врлина Марјановићевог бављења науком јесте изузетна опрезност у утврђивању и прихватању чињеница, која, на срећу, није праћена ситничавошћу и одсуством имагинације. Свестан малобројности, несигурности, па повремено и противречности података којима располажемо о културној историји Срба, Петар Марјановић користи „хипотетичке чињенице”, отварајући притом јасан увид у њихову хипотетичност, али и у разлоге који га наводе да их прихвати. Такође, он успешно трага за могућом реинтерпретацијом прихваћених факата и критички преиспитује све „општепознате” и општеприхваћене истине.

Обликујући своју *Историју*, Петар Марјановић проширује област изучавања не само на домен историје књижевности, уметности, сликарства и архитектуре, или фолклористичких изучавања него и до историје цркве, медицине, трговине, различитих домена економских и социјалних односа. Он, притом, доследно уклапа српско позориште у контекст европског театра, нарочито када је реч о старијим, слабије документованим периодима, попут средњег века, па и хуманизма и ренесансе, где овај европски контекст усмерава трагање за могућим манифестацијама позоришног живота у српским земљама.

Природу Марјановићевог приступа чињеницама и његове доследности у закључивању — открива разматрање раздобља хуманизма и ренесансе у европским земљама, али и на територији Дубровачке Републике. Полазећи од сазнања о језику и писму којим су се служили Дубровчани² и од чињенице да је значајан број дубровачких писаца и позоришних стваралаца припадао Србима католичке вере — Марјановић укључује овај осетљиви сегмент у оквире историје српског позоришта, као њен интегрални део. Истовремено, он износи и недвосмислену тврдњу да је реч о стварању које, упркос свом значају, није постало интегрални део српске позоришне традиције, односно није битно утицало на даљи развој српског позоришта. Оваквим ставом аутор свесно стаје у позицију онога коме ће „гвелфи рећи да је гибелин, а гибелини да је гвелф”, али и задржава онај ниво директности и јасноће, па и отворености за евентуалну полемику, који цела његова *Историја* постиже. (Било је, вероватно, сасвим могуће безболно „утопити” Дубровник у европски контекст или, рецимо, пренагласити значај оног међусобног прожимања које се открива у размени забављача између српских средњевековних дворова и Дубровачке републике, али Марјановић то свесно није желео да учини.)

Користећи пробрану литературу, како историјску тако и театролошку, Петар Марјановић глобалну периодизацију, верујемо с пуним правом, проводи полазећи од „вануметничке хронологије”, односно од општих историјских периодизација. Ово је нужно због чињенице да су „на тлу Српских земаља на одређивање трајања уметничких раздобља (...) у великој мери утицала и збивања ван естетске сфере”. У оквиру ове периодизације издваја се седам целина које се, у седам носећих поглавља књиге, даље аналитички разлажу, при чему се „вануметничка хронологија”, преузета из историјских и историјско-уметничких периодизација, у пуној мери прилагођава позоришном животу Срба. Тако се велике временске целине, попут оних обухваћених поглављима *Позориште у српским земљама средњег века*, *Раздобље хуманизма и ренесансе* или *Позориште у Срба у 17. и 18. веку*, у завршном делу књиге „уситњавају”, са становишта временског обухвата, на по педесетак година (нешто мање или нешто више): *Позориште и дра-*

² То су, истиче он, углавном били српски језик и латиница, која је „у Дубровнику надвладала”, иако је, рецимо, ћирилицом писан зборник *Либро од мнозијех разлога*.

ма у Срба у првој половини 19. века, Позориште и драма у Срба од 1861. до 1918. године, Позориште, драма, режија и глума између два светска рата,³ Позориште режија и глума после Другог светског рата.

Књига почиње *Уводном речју*, која сажима ауторово виђење „неспорне добробити коју доноси критичко вредновање позоришне традиције”. Петар Марјановић прецизно одређује свој однос према позоришту као уметности, културном и социјалном феномену, у чијој основи леже предложак представе (не само драмски текст него и „његов еквивалент у формама невербалних сценских жанрова”), „глумац у позоришном простору” и публика. Аутор овде објашњава природу театролошког приступа, разлоге за његову примену и властити приступ историјској материји, обележен непозитивистичком свешћу о становишту времена садашњег као јединој могућој позицији историчара, али и свешћу о значају који у сваком научном раду има скрупулозно баратање чињеницама и јасно различивање чврстих и хипотетичких чињеница. *Уводна реч* садржи и приказ периодизације на којој књига почива, као и сажето дат однос према постојећим радovima у овој области — формулисан са уважавањем, али и са изразитом критичношћу и опрезом.

Следеће поглавље: *Позориште у српским земљама средњег века*, даје прегледну слику европског средњовековног културног контекста, са становишта глумца, превасходно мимичара, и извођача лаичког и црквеног позоришта и са становишта самог театра (црквеног и лаичког) и публике која га је пратила. Трагање за позоришним животом у српским средњовековним државама Марјановић даље спроводи бавећи се законодавном државном и црквеном праксом (пре свега различитим забранама и санкцијама које трпе глумци због свог „недостojног занимања”). У истим црквено-правним списима он тражи и трагове позоришне терминологије, као што у средњовековном сликарству налази представе које се могу везати за глумачку игру и позоришне призоре. Он, такође, сабира и критички разматра у литератури постојеће податке о извођачима који су наступали на дворовима владара и великаша и по градским насељима и формулише хипотезу о постојању црквеног позоришта код Срба, али указује и на чување и преписивање дела античких писаца у средњовековној Србији, развијајући тако предрасуду о „мрачном средњем веку”.

Посебну целину у оквиру трагања за позоришним животом Срба у средњем веку представља осврт на фолклорни театар, такозвано „народно глумовање”. Синтетичући постојеће истраживачке радове, али и уносећи један нов и специфичан увид у феномен „вучијих хорова” (као аналоган античком жртвовању јарца) — Петар Марјановић гради сажет, али изузетно упечатљив преглед овог „предворја позоришта”.

Следи поглавље *Раздобље хуманизма и ренесансе*, у којем се разматра позоришни живот Европе у периоду од 14. до 16. века и указује на углавном угасли позоришни живот српских земаља под влашћу Османског царства, те на могуће утицаје источњачког театра сенки, карађоза. У европски контекст уклапа се и раздобље хуманизма и ренесансе у Дубровнику, а посебна пажња посвећује се позоришном животу Дубровника у време Марина Држића и Држићевог стваралаштва. Специфична гранична позиција дубровачке културе између српске и хрватске културне традиције — осветљава се кратком историјом дубровачког књижевног језика и указивањем на специфични идентитет Дубровачке Републике.

³ *Српско позориште у годинама Првог светског рата и Позориште у годинама Другог светског рата*, као мање целине, укључени су у одговарајуће временске одсечке и графички јасно маркирани.

Као полазиште за осветљавање позоришног живота Срба у 17. и 18. веку, које је предмет наредног поглавља, Марјановићу служи широк круг података. Он говори о уличном позоришту 17. и 18. века, осветљавајући га и реакцијом проповедника и калуђера Гаврила Стефановића Венцловића на ову форму националне културе. У истом поглављу Марјановић указује на одлике барокног позоришта у Европи и Дубровнику, бавећи се пре свега стваралаштвом Гундулића и Палмотића. Посебно значајан сегмент позоришног живота у овом периоду, у европским оквирима, па и на нашим просторима, било је црквено-школско позориште. Марјановић трага за сведочанствима о деловању језуитског црквено-школског позоришта у Београду и Петроварадину, а посебну пажњу посвећује *Траедокомедији* Емануила Козачинског и ономе што се зна о извођењу вертепске драме. Поглавље се завршава указивањем на значај које су за развој српске драме и позоришта имале идеје просвећености и сентиментализам чији су носиоци били Емануило Јанковић, Доситеј Обрадовић, Марко Јелисејић.

Поглавље насловљено *Позоришће и драма у Срба у првој половини 19. века* забављено је распламсавањем позоришног живота код Срба: настанком првих позоришта попут Књажеско-србског театра у Крагујевцу, Летећег дилетантског позоришта, Театра на ђумруку, Позоришта код Јелена. Уз то, ово поглавље садржи и сажети преглед позоришне и драматичарске делатности Јоакима Вујића и Јована Стерије Поповића, зачетника оригиналне српске драме, али и осветљава један специфични аспект огромног Његошевог дела и указује на могуће елементе позоришности у њему. Као значајни носиоци позоришне активности у првој половини 19. века, побрајају се и сажето прате српске позоришне дружине, чија се делатност сматра значајним подстицајем за оснивање националних позоришта у Новом Саду и Београду, а као део европског контекста на властитом тлу Марјановић коментарише и рад немачких и мађарских позоришних дружина на тлу Војводине и Београда у 18. и 19. веку.

Изузетно бурно раздобље културног живота код Срба, у периоду од 1861. до 1918. године, описано је у поглављу *Позоришће и драма у Срба од 1861. до 1918. године*. У контексту европског позоришта и драмске књижевности између 1850. и 1914. сагледава се настанак Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позоришта у Београду, њихов репертоар, најзначајнија достигнућа, глумачка остварења и релативно широк контекст позоришног живота у који спадају, рецимо, издавачка делатност позоришта, забране представа и однос са црквом као изузетно значајном националном институцијом. Овде је укључен и преглед позоришне делатности током Првог светског рата. У овом поглављу Марјановић даје и својеврсне антологијски конципиране прегледе имена и дела најзначајнијих позоришних стваралаца.

Позоришће, драма, режија и глума између два светска рата је поглавље које у великој мери обележава грандиозна појава Бранислава Нушића, и у којем се даље приказује развој режије, глуме и драмске књижевности између два светска рата. У оквиру овог поглавља, као засебна целина, дат је преглед позоришне делатности у годинама Другог светског рата, који обухвата делатност професионалних позоришта која су радила у време окупације, позоришта у оквиру покрета отпора, па и логорашких позоришта.

Садржајно најразвијенија целина, у односу на коју је аутор имао најмање дистанце, али и целина која у неким битним сегментима улази у домен ауторовог гледалачког, критичарског и драматуршког искуства, јесте завршно поглавље насловљено *Позоришће, режија и глума после Другог светског рата*. Определивши се за приказивање уметничке делатности најзначајнијих позоришта, глумаца, редитеља, писаца, те за грађење својеврсне антологије позоришних остварења, аутор успева да оствари ипак довољно синтетичан и целовит увид у историјске

мене разноврсних позоришних феномена нама савременог позоришног живота. У његов увид тако улазе и позоришни фестивали, позоришне институције и школство, сажет историјски преглед сценографије, костима, сценске музике, позоришне критике и театрологије... У овом поглављу он побраја и најзначајнија алтернативна позоришта, као и различите форме играчког позоришта које су се развиле после Другог светског рата. У овом поглављу најприсутнија су и ауторова критичка сагледавања разматраних феномена, оно би лако могло постати основ за низ полемичких заштравања, али управо то овој *Историји* даје додатну динамичност и актуелност.

Завршна реч аутора још једном сасвим сажето резимира временски обухват и грађу укључену у настанак ове *Историје* и даје њену веома специфичну и сасвим тачну жанровску одредницу „историја-антологија”. Као потврда овог антолошког карактера, још једном су побројани значајни ствараоци који су ову историју градили: „од глумаца средњовековног раздобља и театарских аматера које је окупљао Јоаким Вујић, до, и по европским мерилима значајних, глумаца и редитеља: Алексе Бачванског, Пере Добриновића, Добрице Милутиновића, Жанке Стокић, Раше Плаовића, Миливоја Живановића, Мате Милошевића, Мире и Бојана Ступице, Бранка Плеше, Љубе Тадића, Дејана Мијача и Петра Краља”. На исти начин Марјановић из обухваћеног шестовековног раздобља издваја и писце: „од писаца који су у Дубровачкој Републици писали на српском језику, Имануила Козачинског, који је у царевини Аустрији писао на руско-словенском, Јоакима Вујића, Јована Ст. Поповића и Лазе Костића, до Бранислава Нушића, Александра Поповића, Љубомира Симовића и Душана Ковачевића”.

Књига има адекватну пратећу научну опрему, резиме, литературу, регистар имена, *Напомену аутора* и *Белешку о аутору* и, што представља њену особиту чар, богат илустративни материјал, који подсећа на особену природу позоришта, која се може описивати тек спојем текста и слике, а тиме опет на напор који је у научно и критичко сагледавање ове ефемерне уметности унео аутор *Мале историје српског позоришта*.

Љиљана Пешикан-Љушићановић

UDC 7.048.1.,14/19”(049.3)
82.09.,14/19”(049.3)
821.163.42-4.09 Kajzer V.
821.163.41-95

ГРОТЕСКОНО — ЈЕДАН ОД ОСНОВНИХ ЕСТЕТСКИХ ПОЈМОВА

(Волфганг Кајзер, *Гројескно у сликарству и пјесништву*, Светови, Нови Сад 2004, превод Томислав Бекић)

За разлику од З. Шкреба,¹ који је сматрао да супстантивирани средњи род придева као литерарнотеоријски термин (нпр. лирско, епско) не би одговарао духу нашег (српскохрватског) језика онолико колико је својствен немачком језику, наш преводилац Томислав Бекић одлучио се за придев *гројескно* при преводу Кајзерове знамените студије,² у којој се термин *das Groteske* установљава као

¹ Zdenko Škreb, *Wolfgang Kayser, Groteskni duh, njegov izraz u slikarstvu i pjesništvu*, Umjetnost riječi, god. I, br. 4, Zagreb 1957.

² Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957.

основни естетски појам (*ästhetischer Grundbegriff*). Ова студија се у целисти преведена на српски појављује први пут,³ премда је у рецепцији гротескног у српској књижевности присутна у сразмери са употребом теорије гротескног, најчешће базиране на Бахтиновом концепту гротескног реализма и Кајзеровој студији.

У предговору Кајзер наговештава тему свог истраживања, а то је феномен гротескног у уметничком делу, односно сликарству и књижевности (иако и музика пружа примере), у временском раздобљу од XV до прве половине XX века. Почиње своју студију дефинисањем гротескног за које увиђа недостатак јасног термилошког одређења, што разрешава етимолошком студијом речи, од касног XV века до данас, пратећи развој термина и ширење опсега његовог значења од момента преласка из ликовне у друге области, нарочито с обзиром на нијансе које је термин добијао у појединим земљама, односно језицима.

Аутору је стало да резултате проучавања до којих је дошао путем модерне структурне анализе искористи за проучавање историје и залаже се за испитивање историјских детерминаната уметничког дела. Нису га само дела из ближе и даље историје подстакла на проучавање феномена гротескног, него и дела модерне, савремене уметности, настала у добу које према гротескном показује више афинитета него иједна ранија епоха. Кајзер држи да би проучавање гротескног у старијим раздобљима могло истанчати смисао за модерну уметност и олакшати сналажење у савременом свету.

Кајзер нам пружа преглед историје гротескног, али је главни фокус на рецепцији немачке и француске књижевности и уметности у романтизму и модерни. Гротескно налази у многим уметничким делима прошлости: код Рафаела, Венецијана, Сињорелија, Камермајера, нарочито код Боша, Бројгела Старијег, Калоа, Гоје, Хогарта, Домијеа, Фузелија... у *комедији дел арте*, код Раблеа, у драми *шишурм унд дранга*, посебно у романтизму код Жана Пола, Тика, Бонавентуре, Хофмана, Арнима, Игоа, затим код Поа, Готфрида Келера, Ф. Т. Фишера, Буша, Дикенса, Гогоља, код непосредних претеча експресионизма као што су Ведекинд, Моргенштерн, Еверс, Мејринк, Штробл, те код Кафке, Џојса, Томаса Мана и многих других.

У XVIII веку немачки књижевни критичари, а посебно Виланд, придеву гротескно дају дубље значење. Пошло се прво од уочавања проблема карикатуре којој се одредило заслужно место у уметничком обликовању, као и њена типологија, те Виланд разликује три врсте карикатуре: *истиниште*, *преиштеране* и *фантасиичне или шакозоване грошеске*. Кајзер истиче његову изванредну анализу психичког дејства („у нама се буде очевидно противречна осећања, ми се смешкамо због очигледних деформација, ми осећамо мучнину због нечег стравичног и чудовишног, али нас, ако можемо тако да тумачимо Виланда, истовремено прожима својеврсно осећање језе, беспримерне тескобе, суочени са чињеницом да се свет више не креће својим уобичајеним током и да више нисмо у стању да му нађемо одговарајуће упориште”),⁴ но потенцира и његово инсистирање на блискости гротескног са реалношћу, на његовој истинитости, све до момента када Виланд уочава скривенији и дубљи значај гротескног и почиње да се позива на неке холандске ликовне уметнике, нарочито на онога којег су звали Паклени Бројгел.

Кајзер се осврће на сву тројицу: Пакленог Бројгела, односно Питера Бројгела Млађег, чија дела сједињују са делима његовог оца Питера Бројгела Старијег, познатог као Сељачки Бројгел. Постоји и његов унук Питер Бројгел, чије па-

³ Део је био преведен и објављен у часопису *Реч*, бр. 10, Београд 1995.

⁴ Волфганг Кајзер, *Грошесно у сликарству и њенишћу*, Светови, Нови Сад 2004, 37. Прев. Томислав Бекић. Сви даљи наводи су из овог издања.

клене слике наука данас не разлучује сасвим од дела његових предака. Сви се налазе на линији коју је започео Сељачки Бројгел, радећи гравире по скицама Хиеронимуса Боша и попримајући његов поглед на свет и стил. Као пример Кајзер даје исцрпну анализу Бошове троделне олтарске слике „Хиљадугодишње царство” (налази се у Ескоријалу), на којој све врви, као и код Бројгела, од разних наказа: „Код обојице се виде гмизава, љигава и крилата паклена обличја, често лишена тела и састављена од животињских и људских удова и при томе равнодушно обављају свој посао мучења.”⁵ Цитира Ханса Зедлмајера, који транзицију од Боша до Бројгела описује следећим речима: „Али при томе се није приметило шта је Бројгел заправо преузео од Боша: то је доживљај отуђеног света. Код Боша доживљај отуђења провејава само на рубу пакленог света, он спада у муке пакла, као и сви фантомски, аветињски, садистички, обсени, механички и други елементи. Међутим, код Бројгела све то доспева... у средиште ствари, па тако сада — да то још једном истакнемо — постаје једном врстом сликовите ’хеуристичке хипотезе’, по којој се обичан свет види и посматра хладно и готово незаинтересовано.”⁶

Са добрим разлогом XVIII век је Бројгела сматрао гротескнијим уметником и своју дефиницију појма базирао је на њему. Он одлучно раскида са традицијом према којој паклени свет чини део хришћанског космоса. „Он заправо не слика хришћански пакао чија чудовишта попут створења која упозоравају или искушавају или кажњавају још увек стоје у оквиру божанског реда ствари, него један посебан свет ноћних и бесмислених ствари, које гледаоцу не допуштају ни рационално ни емоционално тумачење.”⁷ Кајзер каже да гротескни свет није ни засебни свет чисте фантазије. „Гротескни свет је наш свет — а с друге стране опет и није наш свет. Са смешком помешано осећање страве има своје исходиште управо у сазнању да се наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет отуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да се растаче и подлеже неком другом поретку ствари.”⁸ Сматра да карикатура (као и сатира) има много заједничког са гротескним према којем може утрти пут и помоћи у његовом уобличењу, премда га треба од њих јасно разлучити.

Гротескно Кајзер налази и у *комедији дел арте*, чија се природа не може „схватити из аспекта текста него само из аспекта начина извођења или конкретније: начина кретања.”⁹ *Химерички свет*, који је уочио Јустус Мезер (*Харлекин или одбрана гротескно-комичног*) и који према Кајзеру коинцидира са гротескним, је потенциран глумачким маскама, настајалим по цртежима генијалног илустратора Жака Калоа: „Као што се лако може спознати, маске служе томе да се људским телима дају нека животињска својства: ту су веома дуги, кљунасти носеви којима одговара шиљато истурена брада, главе су некако издужене и већином се та птичја обличја допуњују неким изралинама које подсећају на слепог миша и лепет дугог петловог перја. Из Калоових цртежа се да разумети и стил кретања: потпуна укоченост може у наредном тренутку да се изметне у ексцентрику покрета која се протеже до врхова прстију.”¹⁰

У драми *штурм унд дранг* Кајзер је нашао гротескно. По њему је драмско стваралаштво овог покрета, а нарочито Ленцов (Lenz) театар, више преплетено

⁵ *Исто*, 39.

⁶ *Исто*, 43.

⁷ *Исто*, 45.

⁸ *Исто*, 46.

⁹ *Исто*, 48.

¹⁰ *Исто*, 49.

са гротескним елементима него што му је то било признато. „Ако се има у виду историјски склоп ствари, онда су пре свега Шекспир који је толико владао духом гротеске и химерички свет *Comedie dell'arte*, са својим ексцентричним стилем покрета, деловали подстицајно.”¹¹

Немачка романтика развија песничко наслеђе *шиџурм унд драмга*. Фридрих Шлегел (Schlegel) је о појму гротескног теоретисао у свом теоријском раду Разговор о поезији (1800): „гротеска” и „арабеска” користе се овде као синоними, при чему се интерпретација помера у корист гротескног које налази код Стерна и Жана Паула, чија дела „представљају једине романтичарске производе нашег романтичног доба.”¹² Иако су Шлегелова одређења појма врло смела и неодређена, Кајзер у њима налази доста елемената битних за конституисање гротескног, као што су „мешање хетерогених елемената, збуњеност, сметеност, фантастично, па чак и нешто што би се могло означити као отуђење света...” којима, како даље примећује, недостаје осећање „понорности и престрављености које се јавља у тренутку суочења са чињеницом да се руши свет заснован на одређеном реду и устројству.”¹³

Кајзер налази изразите гротескне црте у теоретисању о хумору код Жана Пола, као и у његовим делима. Развио је једну идеју хумора који уништава, где је ђаво највећи хуморист; но, његов језик указује да је идеја хумора усмерена ка апсолуту. „Песник серафинског и дионизијског је ипак увек наново писао визије безданости, ноћне утваре уништења и страве да бога нема. То су постала можда највећа остварења гротескног на немачком језику.”¹⁴

По Кајзеру је Виктор Иго у предговору *Кромвелу* (1827) напустио структурну тачку гледишта. „Он чак пренебрегава гротескно као целину и сагледава га као функцију у једном већем склопу. Оно за њега постаје један пол у склопу одређене напетости, при чему супротни пол чини узвишено (*le sublime*). Сада гротескно више не види као обележје свеколике новије уметности него као ’средство контраста’: прави задатак уметности је да обоје повеже у хармоничну целину, тј. у лепоту. Наивно народно песништво понекада са ’завидљивијим инстинктом обавља ту мисију новије уметности: антика не би била у стању да створи *La Belle et la Bête* (*Лейошци и звер*)’. Међу уметницима, пак, спој ’узвишеног и гротескног, бурлескног, трагедије и комедије у драму’ као највишој уметничкој форми, успело је само једном ствараоцу, највећем песнику новијих времена: Шекспиру.”¹⁵

Уз Жана Пола, као представника гротескног духа немачке романтике, појављује се и Е. А. Хофман. За разлику од других романтичарских приповедача, Хофман гротескно тумачи на крају приповетке. „Гротескна орнаментика, Бош, Бројгел, Кало — све се те појавне форме гротескног јављају код Хофмана, као и оне друге, сродне врсте које смо већ утврдили.”¹⁶ Скоро све Хофманове приче доносе примере ексцентричног гестуалног стила који се могу извести из *комедије дел арте*. Код њега Кајзер налази све варијанте гротескног онако како су се оне у уметности јављале током претходна три века до његове појаве. У односу на Хофманова дела и дела претходно разматраних писаца Кајзер поставља питање односа веће целине и гротескних израза унутар њих, сматрајући да одговор на питање може ли гротескно да испуни форму, односно да се јави у већој целини, дају тек дела XX века — Шницлера, Пирандела, Бекета, Кафке.

¹¹ *Исто*, 53.

¹² *Исто*, 65.

¹³ *Исто*, 66.

¹⁴ *Исто*, 73.

¹⁵ *Исто*, 76.

¹⁶ *Исто*, 94.

Хофманове приповетке прославио је Валтер Скот који је покушао да установи дефиницију гротескног. У 20-им годинама прошлог века и у Енглеској тај појам од историјскоуметничког термина постаје општа естетска категорија. Вероватно су и Хофман и Скот Е. А. Поу дали подстицај за његове *Приповетке о гро-шескама и арабескама* (1840). За разлику од Хофмана код Поа редовно претежу страва и злочин, док је људској оштроумности дата улога да открије скривени ред и смисао у свету, који је наоко без реда и без смисла. „Изобличавање елемената, преплитање разних и разнородних подручја, истовременост лепог, бизарног, језивог и одвратног, њихово обједињавање у једну усковитлану целину, отуђење у фантастично-снововидно (По је убичавао да говори о 'сновима на јави'), све је то ушло у појам гротескног. Тај и такав свет припремљен је за провалу ноћних сила које ће у облику црвено маскиране смрти донети пропаст.”¹⁷ У својим причама По користи знатан број мотива блиских Хофману и хорор литератури уопште: мотив двојника, мотив уметничког стваралаштва које доспева до свог циља и узрокује смрт, мистериозно присуство прошлости и удаљених ствари које осетљиве душе одводе у смрт итд.

Поглавље *Грошеско у романџизму* Кајзер завршава анализом драмских дела Ахима фон Арнима и Бихнера.

У XIX веку Хегел и Фишер су се у својим естетикама бавили проблемом гротескног. „Код Хегеловог појма гротескног пада у очи да у себи садржи однос према натчулном и изванљудском, који је од 1760. године надаље постао неразлучив саставним делом значења речи, али се при томе истовремено изгубио садржај који се односио на смешно. Надаље, значајно је и то да се у Хегеловом панисторијском мишљењу феномен гротескног везује за одређену историјску ситуацију; наиме он се јавља као израз преткласичног и претфилозофског духовног става.

(...) Ф. Т. Фишер... гротескно формално схвата као мешање раздвојених подручја у ликовима... Али то мешање и преплитање има своје исходиште у (безвременом) штимунгу хумора. Он је она права погонска снага и смешно тј. комично је битна, одредбена црта феномена гротескног. Фишер то чак овако дефинише: 'Гротескно је комично у форми чудеснога' (§ 440); на другим местима гротескно означава као 'митски комично'. ...Митско или чудесно је само медијум у којем се реализује хумор и са 'неограниченом самовољом' разигране фантазије лишене сваке сврхе растаче природни склоп ствари. Фишер у таквом фантастичном хумору зацело осећа нешто страно, загонетно, понорно. Он више пута говори о 'лудилу' које меша подручја и 'чврсте обресе ствари растаче претварајући све у дивљи плес' (§ 244, 440). Али увек супстантиву 'лудило' додаје атрибут ведар, па на тај начин значење речи лишава значења претње и нечовечности.

Ми овде стојимо на прекретници у идејној историји појма гротескно: ту се тај појам обезазлењује у нешто фантастично-комично, а што је требало да доведе до изједначења са 'ниско-комичним' или 'бурлескно-комичним'. То је она тачка са које се може разумети зашто нам се та реч изгубила као научно-стручни термин и само се још употребљава на неодређен и необавезан начин. Дефиниције естетичара само су мало захватиле стварни садржај гротескног, онако како се он предочава у уметничким делима, а научници који се баве уметностима увек имају склоност да свој појмовни језик равнају према филозофској естетици, мада то чине са извесним осећањем постиђености.”¹⁸

Код немачких реалиста највише је ових црта код Готфрида Келера, затим код Вилхелма Буша. „Упечатљивије него код ђудљивости објекта и злобивости

¹⁷ *Истџо*, 106.

¹⁸ *Истџо*, 140—141.

животиња гротескно долази до изражаја у склопу принципа који је Фишер означао као 'вир', у чији 'уски левак' бива увучено пола света. Довољан је мали подстицај па да све заврши у општем метежу и хаосу. Када Буш настоји да свет подведе под владавину тог принципа, онда радо одабира један мотив који је познат још од романтичара (Арнима, Поа) и од Фишера: мотив славља или светковине. Тај мотив доноси са собом одређену диспозицију. Јер у његово биће спада необично, магија преображаја, као и за делатност човека карактеристична отвореност и наклоност за моћ. Ту унутрашњу спремност демони који стално вребају из бусије доживљавају као изазов и позив да навале свом својом силином. 'Гротескно' славље са потпуним отуђењем и свеколиким распадом устаљеног поретка у општи хаос представља један од често обрађиваних мотива у историји гротескног и обично иде уз онај други мотив о граду који се отуђује од самог себе и упада у општи хаос."¹⁹

Најјачи израз гротескног изван Немачке Кајзер налази код Гогоља, а приказ гротескних црта код овог писца представља његов први излет у словенске књижевности. Међу првим анализираним делима је *Дневник једног лудака* у којем Гогољ „не описује лудило једног уметника него једног малог канцеларијског намештеника, при чему га не описује као трагача за лепотом него у њему види један социјални симптом: тескобна, сурова средина тера јадника у лудило, дакле у болест и потпуни слом. А ипак се све сумануте представе не дају извести из доживљених утисака или потиснутих доживљаја; осећа се да аутор напросто ужива у фантастичном и у загонетности лудила. Наравно да ту постоје одређене гротескне црте, али ту остају на нивоу уметака (када лудак разуме разговор паса и трага за њиховом преписком, онда се ту, нема сумње, ради о хофмановским подстицајима) и не чине саставни део унутрашње форме."²⁰

У *Шињелу* елеменат социјалне сатире повећава температуру наравице, а фантастични елементи изгледају као да су надређени. Кајзеру се чини да је овде морална интенција изнад гротескних елемената који се у нешто чистијој форми појављују у *Носу*, приповеци која је, по њему, генијална гротеска: „централни мотив — један део људског тела кренуо је сам наоколо по свету — познат нам је код Боша и Моргенштерна."²¹ Збуњујућа додатна значења као што су берберинови узалудни напори да се ослободи узнемирујућег објекта и искључење протагонисте из друштва, ни на који начин не недостају. Међутим, начин презентације (акција не резултира катастрофом него се завршава тамо где почиње) упућује на то да су гротескни елементи третирани на хумористичан и безопасан начин. По Кајзеру је већ и сам назив романа *Мртве душе* прилично узнемирујућ: „Јединство перспективе је снажно остварено: свет који нестаје пред нама је трошан, труо, запуштен. Светковине друштва имају нечег од мртвачког плеса и када са јунаком обилазимо усамљена добра, онда то у опису приповедача често постаје нешто као улазак у тамно царство сенки."²² Опис куће који цитира илустративан је за гротескни стил, јер је присутно мешање људских елемената са онима који припадају животињама или механичким објектима, док га фигуре и ликови подсећају на оне које налази код Хофмана. „Ликови спадају у групу утвара ове књиге; пред њима се такорећи згушњава чуђење које неће престати чак ни тамо где карикатурално-сатирички елеменат снажније одређује опис. Сатиричко виђење ствари се толико изоштрава да продире чак и до слоја који чини понорно, те тако доспева у близину гротескног."²³

¹⁹ *Истио*, 158—159.

²⁰ *Истио*, 171.

²¹ *Истио*, 172—171.

²² *Истио*, 173—174.

²³ *Истио*, 175—176.

На почетку поглавља *Гројескно у модерни* Кајзер каже да ако се орнаментална гротеска шеснаестог века могла сматрати извором свих антикласичних тенденција у декоративној уметности и маниризму, гротескно се може сматрати извесним широко распрострањеним феноменом у двадесетовековном сликарству и литератури.

Гротескне црте налази и код Ведекинда, који жели да протресе своју публику и пробуди је из моралног и интелектуалног мртвила. У његовом делу (*Буђење њролећа*) се „карикатурално изобличавање одваја од тла сатире и развија своје сопствене снаге, преображавајући људска створења у круте, механичке марионете. То самовољно карикирање које више не проистиче из сатире одређује спољашњи изглед ликова и њихове покрете, као и њихове мисли и њихов језик...”²⁴

У Италији је између 1916. и 1925. била активна група драмских песника, коју су савременици називали *театр дел гројеско*, од којих је најчувенији Пирандело. Главни узрок који у тим италијанским драмама доводи до несигурности људске егзистенције и до отуђења је цепање, распадање људске личности. Напушта се представа о њеној јединствености и целовитости. Отуђење сопства као резултат расцепа централна је тема Пиранделовог дела. „У предговору уз драму *Шест лица тражи јисца*, Пирандело развија целу своју филозофију која се темељи на супротности између живота као безобличног кретања и живота као форме, тј. живота који је одређен сталезом, ситуацијама, радњама.”²⁵

У Немачкој група приповедача ствара у знаку гротескног духа. Називајући се *приповедачи гројескног*, група немачких аутора, активних између 1910. и 1925, тежила је за циљем који је аналоган оном предоченом од стране италијанских драмских писаца гротескног. К. Х. Штробл 1913. године почиње предговор антологије *Тајанствена књижа* са тврдњом да су хумор и страх деца близанци мајке имагинације, с обзиром да су оба подозрева према пуким чињеницама и сумњају у било какво рационалистичко објашњење света. Штробл цитира Бодлера када каже да „дражи страве заносе само јаке”.²⁶ Наглашава значај промишљања приповедачког поступка (одјек Поове *Филозофије композиције*) и инсистира на хумору као неутуђивом делу гротескног. „И напоследку, од посебног значаја је његово признање да жели да обнови оно што су у ранијим временима створили сликари као Бош и Бројгел и песници као Хофман и По.”²⁷

Најјачи уметнички израз тог смера дао је Алфред Кубин, али као графичар. Дела осталих немају велику уметничку вредност, а снажније гротескно остварење дао је Густав Мејринк. У *Голему* су мотиви двојника, аутомата и воштане лутке употребљени на романескни начин и у новом контексту.

„Ако је код Мејринка и у *гројескном театру* отуђење имало своје исходиште у располућености Ја и у његовој изручености неким безименим силама, онда код Кафке готово да га нема. (...) Чак тамо где се мешају људско и животињско — где телесно прелази из једног подручја у друго — не долази ни до каквог располућења душевног склопа. Страност код Кафке не потиче из Ја него из бити самог света и несклада између једног и другог. Доста неодређени појам 'свет' захтева ближе одређење. Тај свет се код Кафке јавља као непрестано дешавање и збивање које се устремљује на човека. Услед помањкања и најмањег склопа могло би доћи до одређеног издвајања или излучивања, односно до покушаја да се оствари нека идилична или анахоретска форма живота. Али за такву могућност оно што је споља не оставља довољно простора, јер оно неумитно и непрестано

²⁴ *Исто*, 180.

²⁵ *Исто*, 189.

²⁶ *Исто*, стр. 193.

²⁷ *Исто*, стр. 194.

надире. Кафкин свет је још одређенији. Пирандело је у оном споља још видео неку 'истину': 'Истина је море, истина је брдо, истина је стена, истина је влат траве. А човек? Он је увек маскиран, а да то заправо не жели.' Истина је сагласност са самим собом и то као једна свакоме спознатљива константа бића. За Мејринка то више није било важно; биљке др Циндерела испуњене су опасним животом. Кафкин свет је увек свет затворене просторности, техничким средствима изграђена просторност, један свет без природе, без мора, брда, стена и влати траве. Тај свет почиње са животињом, а то значи да почиње тамо где постоји самостално кретање које се устремљује на човека."²⁸ А људи се не одликују ничим нарочитим, па понекад остају и без имена.

„Али Кафкине приче су уједно и *хладне ђрошеске*. Рекли смо, додуше, и за слике Боша, Бројгела, Гоје и др. да им недостаје јединствена емоционална перспектива. Али нагласак је при томе био на јединству које недостаје. Чини се да је Виландово тумачење било посве тачно, а он је управо говорио о снажним емоционалним моментима: смешку, страви, мучнини. Код Кафке не знамо да ли је примерено и можемо себи да допустимо да се смешимо када коњи праве буку и лекар легне у кревет. Али исто тако не знамо да ли и када треба да осећамо страву. Између приповедача и читаоца испречила се нека страност какве зацело још никада није било, иако нам је бављење гротескним творевинама омогућило да осетимо велику дистанцу. Кафка је развио нов начин приповедања. Споља посматрано, он даје предност приповедачу у првом лицу или, пак, прича, као, на пример, у 'Преображају'”, из перспективе фигуре. Међутим, није у томе оно посебно; Мејринк примењује исту технику. Ни то да приповедач код Кафке нема преглед и да не поседује способност тумачења ствари не представља више никакву новину. Али кафкијански приповедач — у било којој форми — постаје нам стран због тога што емоционално реагује другачије него што бисмо очекивали. Тако на нас делује некако тескобно када се сеоски лекар (који прича) пред призором тајанствених коња смеје и ставља шалтиве примедбе, када се 'весело' пење у кочије, када се мирно свлачи, када се Георг у 'Преображају' без роптања мири са својим животињским битисањем, када приповедач о свему томе говори сасвим хладно и објективно итд. Ти који ту причају више нису људска бића; сви они, како је то приказано у лику причаоца-сеоског лекара, само наоко стоје на чврстом тлу и пропадају кроз таму; они чак могу — као што он то чини — да напусте наше временско устројство."²⁹

Гротескна поезија Кристијана Моргенштерна заснива се на многозначности језика и непоузданости његових изражајних и интелектуалних средстава. Гротескни песнички језик, о којем би тек требало написати историју, вуче своју лозу од Раблеа преко Шекспира и *комедије дел арте* све до Стерна, Жана Пола и Џејмса Џојса. По Кајзеровом мишљењу такав гротескни песнички језик једини је пут којим гротескно може продрети у лирску поезију, јер га иначе права супстанција лирике не подноси.

Томас Ман је дао опис речи *ђрошеско* у *Размајтрањима једног нејолиитичара*: „Гротескно је надистинито, надстварно, а не нешто самовољно, лажно, противстварно и апсурдно.' (...) Гротескно како га он схвата је 'изнад свега стварно' и очевидно је ближе нашој реалности. Али при томе морамо са наше стране да додамо да 'гротескно' за Томаса Мана представља изобличавање, штавише наглашено потенцирање реалности, захваљујући којем тек постаје видљиво право биће неке појаве. При томе посебно имамо у виду ликове као што је учитељ плеса у 'Тониу Кригеру' или Кристијана Буденброка или Детлева Шпинела; Рихнер

²⁸ *Исто*, стр. 146—147.

²⁹ *Исто*, 206—207.

подсећа и на 'лемурску шету болесника' у 'Чаробном брегу' или на Феликса Крула 'који изиграва и пародира болест'. Нама је такво виђење блиско, будући да се ту ради о карикатуралном изобличењу које води у близину гротескног, у погранично подручје које се означава као гротескно-комично и при томе може, као што то показују 'лемурски болесници', да зађе дубоко у делокруг тајанственог и загонетног. Рихнер у томе види својеврсну припрему за *Др Фаусџуса* у којем се сада у пуној мери развија садржај гротескног и свет приказује из угла отуђења као лудница. Слажемо се са његовим тумачењем, а ипак се мора рећи да обликовање није остварено само из тог угла него ту имамо још нешто што делује као фактор спутавања, ограничавања и дистанцирања: мислимо на сигурност и ведру свесност приповедача-посредника."³⁰

Део о модерној поезији Кајзер почиње дефиницијом хумора коју наводи Хуго Фридрих позивајући се на Гомеза де ла Серну: „Хумор разбија стварност измишљајући невероватности, спајајући времена и ствари и отуђујући све што постоји: он цепа небо и показује 'огромно море празнине'; он је израз несклада између човека и света, он је крај непостојећег.' (...) То нас подсећа на битне црте гротескног: на разбијање стварности, на измишљање најневероватнијих ствари, на насилно спајање онога што је раздвојено, на отуђење постојећег. Хуго Фридрих више пута употребљава реч 'гротескно' да би означио ту струју и то у њеном пуном опсегу..."³¹

Надреалисти XX века сматрају Рембоа и Лотреамона својим претходницима. Други их снабдева често цитираним моделом аутоматизама неживих објеката: „Лепота случајног сусрета једне шиваће машине и једног кишобрана на операционом столу."³²

Гротескно је снажно дошло до изражаја код надреалистичких сликара, као што су Де Кирико, Макс Ернст, Танги, Салвадор Дали, Рој, Цимерман, код којих отуђење света буди сабласну грозу, па управо осећамо како се живот кочи у механичком мртвилу. Кирико, на пример, меша органски и механички свет, па на исту слику ставља, један до другог, предмете из најразличитијих временских раздобља. „Укидају се уобичајене везе између предмета да би се тиме омогућило да се у отуђености предметног делотворно обелодани скривено биће. Отуђење (*рендер сџрано*) остварује се спајањем хетерогених ствари (тако да се истовремено укида и категорија времена: античко доспева поред модерних предмета), оштрим осветљењем и појашњењем ствари, услед чега оне баш напротив постају загонетне. А тај свет који је на тај начин учињен видљивим може да буде лишен угрожености, језовитости, понорности — а тиме и битних садржаја гротескног."³³

У поглављу које говори о графици, Кајзер нас упознаје са својом основном поделом гротескног: „Полазећи од гротеске, могле би се можда разликовати две струје, које се, додуше, често међусобно преплићу. 'Фантастична' гротеска потиче од Боша и Бројгела; у њу у 19. веку (из 18. века можда би се могао навести Блејк) спадају пре свега Французи: Гранвил (*Grandville*), Бресдин (*Bresdin*), Редон (*Redon*). Она своје тајанствене светове настањује звекетавим скелетима, неким чудним гмизавим створењима, opakим чудовиштима и фантастичним животињама (змије и слепи мишеви могу такорећи напоредо, мада са изобличеним пропорцијама, да буду преузети из стварности). Свако место већ по себи делује демонски, а језа и страва зраче већ из самих простора који се обрушавају, стропоштавају, преплићу. Други правац — њему припада из ранијег времена, на при-

³⁰ *Исџо*, 220—221.

³¹ *Исџо*, 224.

³² *Исџо*, 232.

³³ *Исџо*, 237.

мер, Хогарт, док Кало и Гоја имају удела у оба правца — долази преко сатиричног, карикатуралног, циничног изобличавања, гротескно-комичног до аутентично гротескног. Код Домијеових цртежа понекада можемо да се споримо, као и код Хогартових, да ли је и где у појединостима прекорачено гранично подручје гротескно-комичног.”³⁴

У закључном делу студије Кајзер на почетку утврђује да је гротескно усмерено на три области — процес стварања, само дело и рецепцију — чиме појам показује све одлике основног естетичког појма. Промена рецепције уметничког дела у вези је са променом у значењу и проширивањем естетичких појмова у XVIII веку, а ова промена условила је начин сагледавања речи „гротескно”. Гете и Мориц су први преусмерили пажњу са рецепције на само уметничко дело које се сада није испитивало са своје самерљиве спољне стране, него према унутрашњој организацији.

Кајзер затим наводи важније мотиве гротескног. Овде сврстава ликове животињских фантастичних немани, затим читав низ стварних животиња које су човеку остале далеке: змије, сове, жабе, пауци, све што пуже и што ноћу гмиже или лети. Гротескно воли гамад, а највише следе мишеве које Кајзер сматра правом гротескном животињом. Ту су и биљке, испреpletене у непроходни сплет који својом живахношћу скоро да укида разлику између биљног и животињског. Даље, овде спада и оруђе, посебно када живи сопственим опасним животом. Мешавина механичког и органског одговара гротескном толико да савременом човеку не пада тешко да створи „техничку” гротеску. „Механичко се отуђује тако што се оживљава; људско се отуђује када се умртвљује.”³⁵ Стални мотиви гротескног су људска телеса претворена у лутке, аутомате или марионете, лице укочено у маску која је омиљен мотив гротескног. Искежена лобања и скелет који се сам креће мотиви су чији мрачњачки садржај улази у структуру гротескног, добијајући подстицаје из *danse macabre*-а, а још јаче и непосредније људска телеса захваћена лудилом, које је, поред сна, било одређивано као прави став уметников. Гротескни свет је био доживљаван као свет лудила, што је представљало важан исказ о структури.

Уметнички израз гротескног може се дефинисати као структура, по одређеним чиниоцима, а не по нашој реакцији на њих. Гротескно је отуђен свет, наш познати и домаћи свет који се преображава и отуђује и одједном се разоткрива као стран и страшан. Изненађење је основна одлика гротескног дела.

У свет проваљује нешто несхватљиво и безлично (*das Es*) и тако га отуђује. Отуђени свет не дозвољава оријентацију, чини се апсурдним, код гротескног се не ради о сламању моралног поретка, него је реч пре свега о заказивању чак и саме физичке оријентације у свету. На питање да ли смешно спада у гротескно, разјашњење даје гротеска са сатиричким погледом на свет: „Смех потиче већ из комичних, карикатуристичких предворја. Помешано са горчином, он на прелазу ка гротескном поприма црте циничног, па и сатанског подсмеха.”³⁶

Фантастика гротескног састоји се у игри са апсурдима, а та игра, као свака уметничка игра, ипак значи неко ослобођење и олакшање: „Покрај све немоћи и страве пред тамним силама, које вребају у бусији у овом нашем свету и могу да га отуђе, право уметничко остварење истовремено делује као какво потајно ослобођење.”³⁷ Стога последња и закључна Кајзерова дефиниција гласи: „уобличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету.”³⁸

³⁴ *Исто*, 242.

³⁵ *Исто*, 257.

³⁶ *Исто*, 261.

³⁷ *Исто*, 263.

³⁸ *Исто*.

Такав уметнички покушај није везан за време, па ипак се у историји Новог века истичу три епохе када се нарочито осетила моћ безличних сила: XVI век, затим период од *шпурма* и *дранга* до романтизма и модерна.³⁹ „То су три епохе које више нису могле да верују у заокружену слику света и утврђени поредак ствари претходних времена. Није потребно конструисати неки јединствени дух средњег века, а ипак ћемо признати да је 16. век живео са искуствима која раније нису осмишљавана. Штурм и дранг и романтизам су се свесно окренули против рационалистичке слике света, која је била створена у доба просветитељства, као и против *ratia*, који је тој слици требало да да легитимитет. Модерна је одбацила антрополошке и природнонаучне појмове са којима је 19. век настојао да оствари своје синтезе. Уобличења гротескног су најгласнији и најсмисленији отпор сваком рационализму и сваком покушају систематизације мишљења; био је то апсурд по себи, када је надреализам покушао да из тога развије свој систем.”⁴⁰

Кајзер је доста простора у својој студији посветио описима дела највише из немачке и француске књижевности и уметности из романтизма и модерне, прегледу стваралаштва појединих писаца (скоро сваки је заступљен са неколико дела), цитатима из дела и критика, навођењу ближих и даљих компарација. Његова разматрања, не само у закључку него и током студије, највише се групишу око основних мотива и тема, од којих је већина набројана у арсеналу гротескних средстава (отуђење, животиње и фантастичне приказе и наказе, аутомати и механизми, неживи објекти и њихова злонамерност и демонизам, бал или светковина, *danse macabre*, карикатура, свет као лудница, лудило и подељена личност, двојник, марионете, маске, смех итд.).

Шкроб се у свом приказу⁴¹ на неколико места не слаже са Кајзером, пре свега у оним питањима која су у вези са комиком: не слаже се с тим да нас комично поставља на сигурно тле реалности, како каже Кајзер, него на сигурно тле смисла, јер и комика и трагика не могу без живе свести о вредности, док „гротескни дух” поред реда негира и сваку вредност. На Кајзерово виђење да у комици остајемо до краја дистанцирани од догађања, док нас гротескно повлачи у свој вртлог, Шкроб додаје да смо у комици као гледаоци или читаоци носиоци смисла и као такви смо надмоћни с обзиром на бесмислено збивање око нас, док нам „гротескни дух” не допушта да заузмемо то становиште.⁴² Питање смисла је доста тумачено код Кајзера, премда његово одређење остаје знатно нејасно. Гротескно не указује својим извитоперавањима и карикирањима на неки смисао, него управо замрачује могућност тумачења. Гротескно је без-смисла, оно није бесмислено: његово значење није безначајност, него порицање значења, те оно веома често има етичку бележеност, односно уметнику служи за побуну против неког одређеног смисла.⁴³

Карл Пицкер каже да је Кајзер, следећи историју појма, под једном речи сумирао све што је икада названо гротескним и тиме допринео непрецизности појма који је поново открио, а указао је и на противречности његових теза: „Тако

³⁹ Шкроб је указао на то да Кајзер за епоху модерне употребљава појам који се ретко среће у немачкој науци о књижевности. Вероватно је најмлађем раздобљу европске књижевности које карактерише склоност према гротескним облицима хтео дати општу, јединствену етикету.

⁴⁰ *Исџо*, 264.

⁴¹ Zdenko Škreb, *Wolfgang Kayser, Groteskni duh, njegov izraz u slikarstvu i pjesništvu*, Umjetnost riječi, god. I, br. 4, Zagreb 1957.

⁴² Види: *Исџо*, стр. 263. и 264—265.

⁴³ Види: Милан В. Димић, *Гротескни свеш Франца Кафке*, Путеви, бр. 7—8, Београд 1960, стр. 553.

се формулација 'Структури гротескног припада то да категорије наше оријентације у свијету заказују' не може ускладити с тврдњом да је 'гротескно отуђени свијет који се преобразио', будући да је заказивање наше оријентације у свијету акт свијести, а свијет се показује свијести. Према томе Pietzcker закључује да гротескно није отуђени свијет, него структура у којој категорије наше оријентације у свијету заказују наочиглед отуђености свијета, па формулира тезу: 'Гротескно је структура једног сусрета са свијетом.'⁴⁴

Алфред Валтер ставља замерку на Кајзерова тумачења смисла гротескног, која не дају употребљиве узорке описа помоћу којих би се могли објаснити гротескни елементи у неком делу.⁴⁵ По Отакару Бартошу Кајзер је понудио најопсежније систематско модерно дело о гротески, али је пропустио да проучи везе између гротескног и фолклора. Он пориче истоветност гротескног света и света бајки зато што из гротескног искључују осећајне преокупације и тенденције које су у бајкама присутне.⁴⁶

Критике Кајзерових дефиниција односиле су се на пренаглашавање страшног и демонског и на занемаривање комичног у гротескном. Кајзеру је замерано на „космичко-песимистичком” виђењу света (Мирослав Дрозда)⁴⁷ које произилази из његовог тумачења гротескног. Сличан став не налази се само у немачкој науци о књижевности,⁴⁸ него га је заступао и Михаил Бахтин⁴⁹ у свом осврту на Кајзерову студију сматрајући је првим озбиљнијим радом на теорији гротеске, иако се са општом Кајзеровом концепцијом није слагао. Бахтин темељно критикује Кајзерову концепцију, која је општа, мрачна, страшна и не кореспондира са народним смеховним принципом ренесансне гротеске којој он налази трага и у потоњим уметничким периодима; посебно критикује моменат отуђења, слободе фантазије, смрти и смеха, за које сматра да су само малим делом примењиви на романтичарску и модернистичку гротеску. Сматра да је дефиниција гротескног као отуђујућег примењива само на неке појаве модернистичке гротеске, није савим примењива на романтичарску гротеску и сасвим је неприхватљива за претходне етапе њеног развика.⁵⁰

По њему Кајзер не схвата Ид (*Es*) у фројдистичком него у егзистенцијалистичком духу, као страну силу која влада људима, поступцима, светом; на њу је Кајзер свео многе гротескне мотиве (марионета, лудило). Чак је и слобода фантазије о којој говори неспојива са владавином стране силе, са Идом и у томе лежи противречност Кајзерове концепције.

„Смеховни принцип и карневалски однос према свету, који леже у основи гротеске, руше ограничену озбиљност и било какве претензије на ванвременско значење и безусловност представа о законитости и ослобађају људску свест, ми-

⁴⁴ Alfred Walter, *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša*, Umjetnost riječi, god. XXV, br. 3, Zagreb 1981, стр. 238.

⁴⁵ *Исцѝо*, стр. 237.

⁴⁶ Otakear Bartoš, *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*, Umjetnost riječi, god. IX, br. 1, Zagreb 1965, стр. 71.

⁴⁷ Višnja Rister, *Groteska/roman*, у: *Pojmovnik ruske avangarde* 1, ur. A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1984, стр. 33.

⁴⁸ Види: Danko Gašparović, *Katov, apsurd, anarhija, groteska*, Zagreb 1988, стр. 27.

⁴⁹ Михаил Бахтин, *Сѝваралашѝво Франсоа Раблеа и народна кулѝура средњеѝ века и ренесансе*, Београд 1978. Прев. Иван Шоп и Тихомир Вучковић.

⁵⁰ Модернистичку гротеску, упркос свим приговорима Кајзеру, Бахтин је тумачио кроз призму његове концепције, која у гротескном подвлачи моменат отуђења, претварање нашег у туђи свет, којим влада страна сила. У модернистичкој гротесци се карневалско наслеђе мотива и симбола радикално смањује и формализује, али се ипак не губи.

сли и машту за нове могућности. Ето зашто великим превратима, чак и у области науке, увек претходи, припремајући их, извесна карневализација сазнања.

У гротескном свету свако Ид свргава се и преобраћа у 'смешно страшило'; улазећи у тај свет — чак и у свет романтичарске гротеске — увек осећамо некакву посебну веселу слободу мисли и уобразиље."⁵¹

Артур Клајбороу је сматрао несумњивим Кајзеров допринос као историчара чија је вредност у детаљном опису ове врсте уметности и њеног развоја, али је његов теоретски део сматрао реторичким, нејасним и контрадикторним.⁵² Вилсон Јејтс поставља питање: која је природа мрачних и демонских сила? Демонско у Кајзеровој теорији по њему није прецизно дефинисано, он говори о демонским аспектима света, што може значити било који аспект искуства, личног или друштвеног, који је претња за психу, за односе, за заједницу у целини или је више повезан са аморфним страхом који истиче из нашег несвесног, од којег тражимо ослобађање. Да ли искушавање и обуздавање демонског примарно фокусира на посебну историјску реалност момената као што су тоталитаризам или репресије или је то једно искуство више онтолошки укорено и трансисторијско у својој природи?⁵³

Филип Томпсон такође ставља замерке Кајзеру због пренаглашавања демонског, сматрајући да је вредност његове студије већа од закључака које доноси — он је био први који је инсистирао на томе да гротескно може и мора бити виђено ако је оно значајно као естетска категорија, као један обухватан структурни принцип. Последица оваквог поимања, у којем Кајзер није доследан, је да мора постојати изванредан образац својствен гротескном, извесна базична структура, која је уочљива у гротескном делу и његовом деловању, као што је на пример у пародији или иронији.⁵⁴

Џефри Харфам⁵⁵ је Кајзерову студију (поред Бахтинове) видео као једну од најважнијих, налазећи у њој обиље материјала, убедљивост у објашњавању и пажљиво извођење. Попут других критичара и теоретичара, такође увиђа да Кајзер има ограничен увид у „други свет” јер разуме само његове демонске силе.

И поред многобројних замерки Кајзеру, најчешће због пренаглашавања мрачног, демонског аспекта гротеске, његова студија и данас представља један од темеља на којем се непрекидно преиспитују могућности методолошког приступа у изучавању гротескног у књижевности и уметности, као што се истовремено процењују досадашња теоријска достигнућа, која сва, без изузетка, стреме за проширењем значења појма, инаугуришући управо основне Кајзерове премисе и терминолошки апарат за основе својих домета.⁵⁶

Лидија Мусћеданаџић

⁵¹ Исто, стр. 59.

⁵² Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1965.

⁵³ Wilson Yates, *An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations*, у: *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflection*, прир. J. L. Adams i W. Yates. Michigan/Cambridge 1997.

⁵⁴ Philip Thomson, *The Grotesque*, London 1972.

⁵⁵ Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategy of Contradictions in Art and Literature*, Princeton 1982.

⁵⁶ Види: *Interliteraria — the language of the grotesque/le langage du grotesque/el lenguaje de lo grotesco/die sprache des grotesken*, 2, Tartu 1997; *Modern Art and the Grotesque*, прир. Frances S. Connolly, Cambridge 2003.

ЖЕНЕТОВА НАРАТОЛОГИЈА

(Адријана Марчетић: *Фиџуре приповедања*, Народна књига/Алфа, Београд 2003)

Савремену наратологију тешко је замислити без Женетовог доприноса. Књига Адријане Марчетић *Фиџуре приповедања* по први пут код нас представља кључне аспекте Женетове теорије. И не само то: она успева да Женетову наратологију смести у шири наратолошки контекст, да укаже на њене предности, али и недостатке, модификујући неке Женетове формулације. Вероватно најважнији допринос ове студије је провера често апстрактних теоријских образаца и формула у анализи романа Дидроа, Стерна, Балзака, Флобера, Џејмса, да поменемо саме неке, али пре свих — Пруста. Може се зато рећи да је књига *Фиџуре приповедања*, пре свега, наратолошка студија, али надасве књига о Прусту.

Перси Лабок, Вејн Бут или Франц Штанцл теоријски су уобличио сазнање садржано још у Флоберовим и Џејмсовим освртима на особености романсијерског поступка, по којем је значење битно условљено начином на који је прича испричана. Као што Марчетићка показује у поглављу „Две врсте наратологије”, за разлику од Бремона, Гремаса, Амона, Тодорова и делимично Барта, који *нарајивносћ* траже у елементима радње или приче, Женет специфичност приповедног текста тражи искључиво у начину на који је прича исприповедана. Због тога је Женетово теоријско становиште суштински везано за језичку раван приповедног текста. Према томе, Женетова наратологија је искључиво *књижевна* теорија, омеђена језичким медијем, и зато нема интердисциплинаран карактер бартовски схваћене структуралне анализе приповедања. Самим тим, она не поседује интенцију проучавања феномена приповедања у вањезичким медијима: филму, балету итд. На теоријској равни Женетов наратолошки приступ сроднији је традиционалнијем, англо-америчком приступу Џејмса, Лабока, Фридмана и Вејна Бута него учењима француског структурализма. На равни анализе приповедних текстова Женет је близак интерпретативном моделу стилистичке критике јер указује на значењске импликације посебне организације језика у наративном тексту.

Три кључна Женетова термина су *прича*, *нарајивни текст* и *нарација*. Прави предмет наратологије је наративни текст јер су и прича и нарација доступни само посредством наративног текста. Односе између ова три аспекта Женет испитује на плану *времена*, *начина* и *гласа*. У традиционалнијој теорији прозе *начин* је називан „тачком гледишта”, а *глас* приповедним *лицем*. Женет је, указује Марчетићка, прецизно описао разлике између ова три плана наравног текста, али није успео, бар не на систематски начин, да покаже како су планови наративног текста међусобно повезани. Она то успева у својој књизи анализом одломака из Прустовог романа *У шрагању за изгубљеним временом* и показује како *време*, *начин* и *глас* у Прустовом наративном тексту функционишу заједно, истовремено утичући на начин организовања приче и грађење значења текста.

Научна интенција књиге *Фиџуре приповедања* повремено отежава читање и разумевање текста. Ауторка је, очигледно, уложила велик напор да читаочевом разумевању приближи Женетову терминологију, која је екстензивна и понекад нејасна. То чини, пре свега, позивањем на нешто старију терминологију теорије прозе, нарочито када је реч о терминима везаним за наративне нивое текста. Наиме, сваки наративни текст састављен је од различитих, међусобно субординира-

них нивоа. Основни ниво је приповедачев, затим ниво ликова, као и других „секундарних” приповедача којима „главни” приповедач препушта реч. Женет разликује две наративне могућности: *хомодијеџезу* (када је приповедач истовремено и јунак приче) и *хетеродијеџезу* (када то није). Затим уводи групу термина којима упућује на приповедачев однос према фикционалном свету: *екстрадијеџетичко*, *дијеџетичко*, и *методијеџетичко приповедање*. Марчетићка, не одустајући од разјашњења Женетове терминологије, увиђа да суштина Женетових схватања наративних нивоа има озбиљних недостатака. То је, можда, и разлог што ови и многи други Женетови термини, и поред популарности његове наратологије, нису нашли ширу примену у критици. Предност следећих издања *Фиџуре приповедања* свакако би био речник наратолошких термина на крају књиге.

Служећи се оруђем самог Женета — читалачким искуством — Марчетићка анализира многобројна дела приповедне прозе, од Апулеја до Пруста, и доказује да је погрешно Женетово изједначавање наративних нивоа са појмом „окувирене приче”. Осим тога, Женет није у праву када тврди да је критериј преласка са једне на другу причу промена личности приповедача. Нужан и довољан критеријум за промену наративног нивоа, доказује ауторка, јесте промена приповедачевог гласа (*лица*). При томе је свеједно да ли, на пример, романисијерско (*екстрадијеџетичко*) „ја” прелази у треће лице (као код Филдинга, Текерија или Стендала) или се приповедачко „ја” замењује романисијерским „ја” (Пруст).

План *времена* у наративном тексту нераскидиво је повезан са начином и гласом. Сам Женет је анализи фигуре *времена*, као посебног аспекта наративног текста, у својој *Расправи о приповедању* посветио двоструко више простора него *начину и гласу* заједно. Марчетићка, зато, с правом фигури времена посвећује готово половину текста своје књиге. Истовремено, то је и најбољи део њене студије, јер наратолошку категорију *времена* испитује у оквирима Прустовог романа о времену. Управо начин на који је роман исприповедан на најбољи могући начин дочарава читаоцу представу о времену као таквом.

Начин на који је време организовано у Прустовом роману *Ушраћању за изгубљеним временом*, функција хетерогених временских планова и њихово преплитање, показује нам ауторка, откривају прави смисао дела. Склоност приповедача да непрестано учача мрежу аналогичности и сличности између два уметничка дела, два осећања, их два различита временска тренутка, открива трагање за оним што је, у појединачном и пролазном, опште и непролазно.

Приповедање у роману не предочава низ радњи које се сукцесивно развијају, него приказује кружно понављање увек истог збивања. Зато читалац има утисак да је време бескрајно продужено, односно да је престало да тече. На овај начин, приповедач оживљава прошлост и проналази изгубљено време.

Свеобухватна студија Адријане Марчетић због своје научне прецизности и широке обавештености, као и због осветљавајућих интерпретација великог броја романа, а пре свих Прустовог, велик је допринос науци о књижевности. Вероватно су језичке баријере узроковале да *Фиџуре приповедања* не изазову одјек у светској наратологији; зато је добар, ауторизован превод студије најмање обавеза саме ауторке, а много више наших националних научних и културних институција.

Корнелије Квас

(НЕ)ЖАНРОВСКИ ПРИСТУП ЖАНРУ

(ЖАНРОВИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ, бр. 2, уредници Зоја Карановић и Селимир Радуловић, Филозофски факултет, Орфеус, Нови Сад 2005)

Као резултат истраживања на пројекту „Жанрови српске књижевности — порекло и поетика облика” објављен је 2005. године зборник радова, други по реду од оснивања пројекта. Зборник је, као и претходни, једноставно насловљен именом пројекта, уз ознаку редног броја (бр. 2). По свему судећи, замисао носиоца овог научног подухвата, а то су Одсек за српску књижевност и Одсек за компаративну књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, јесте да се у зборницима објављују текући резултати појединачних истраживања, без прецизирања уже теме за сваки зборник понаособ.

С обзиром на овакву концепцију, текстови нису груписани у могуће целине него се једноставно нижу по хронолошком принципу (хронолошком у смислу времена настанка одређеног дела или више дела, која су предмет истраживања). Тако зборник почиње радовима из области народне књижевности, за чим следе жанровске анализе дела средњевековне књижевности, затим класицизма, романтизма, модерне и модернизма, до текстова који се односе на жанровска питања савремене прозе и драме (последњи текст за предмет има драму „Професионалац” Душана Ковачевића).

Уколико би се тражиле тенденције које повезују већи број радова и чине унутрашњи принцип организације зборника, с обзиром да је спољашњи изостао, било би то повећано интересовање за тзв. граничне и хибридне жанрове; на првом месту за путопис, а затим за аутобиографију, дневник, мемоаре, исповести. Како по изабраним темама, тако и по приступу истима, аутори показују да су у дослуху са актуелним сферама интересовања и методологијама европских и америчких студија културе, у оквиру којих се књижевност данас највише и изучава. Бољу и прецизнију слику о доминантним утицајима пружио би индекс имена на крају књиге, али га у овом зборнику нема. Разноврсна изучавања културе (студије рода, феминистичка критика, „културална” анализа, постколонијалне студије, оријентализам, концепције идентитета и граница итд.) имају заједнички основ у савременој потражи за идентитетом у време када овај појам, не само у теорији него и у историјској пракси, мења своје некадашње значење. Ипак, теоријске поставке ових учења представљају услов нужан, али не и довољан у описивању књижевне „праксе”.

То ће доћи до изражаја у можда најбоље написаном раду овог зборника, „Тензије путописа (ка поетици српског модернистичког путописа)” Владимира Гвоздена. На изузетно прегледан, систематичан и јасно артикулисан начин аутор води од једног до другог могућег приступа путопису, оцртавајући притом најопштије и оквирне проблеме овог жанра. Њему самом као теоријски оквир послужиле су „путујућа теорија” Едварда Саида и материјалистичка критика. Гвозден проучавање путописа и његовог субјекта писања пребацује са чисто књижевног на један „мета” ниво: „Искуство разумевања гласа приповедача у путопису мора се разумевати кроз искуство ограничености самог теоријског дискурса и његовог путовања, а не универзалних норми казивања и испољавања књижевног.”¹ Гво-

¹ *Жанрови српске књижевности*, бр. 2, Филозофски факултет у Новом Саду, Орфеус, Нови Сад 2005, стр. 278.

зден испуњава задатак који је себи поставио на почетку рада: да се попуни методолошка празнина јединог амбициознијег истраживања путописног жанра код нас, уобличеног у зборнику *Књига о њујорку* (2001),² као и да „укаже на оквирна питања и проблеме, а не да изложи било какву „унутрашњу” и довршену поетику путописног жанра у српској књижевности.”³ Ипак, читалац остаје ускраћен макар за назнаке поетике модернистичког путописа, што се очекује и из теме дате у наслову, али аутор се не дотиче ни једног конкретног дела или проблема српске путописне књижевности.

Супротан приступ користио је Јован Попов у раду „Путописи Александра Тишме и питање жанра” објашњавајући Тишмине путописе „њим самим”, т. ј. другим граничним жанровима овог писца: дневницима и аутобиографијом. Паралелно читајући дела наведених жанрова, аутор долази до закључка да је сам Тишма њихов „ексклузивни јунак”. То би се могло рећи и за Поповљев текст, који се у неким моментима удаљује од строго научног дискурса и приближава биографском есеју (или чак лепо препричаној аутобиографији). Жанровску дистинкцију између аутобиографије, дневника и путописа у конкретном, Тишмином случају, Попов прави на основу степена (не)фикционализованости приповедног „ја”. Оно је у прва два жанра блиско стварној пишчевој личности, док је у путописима дистанцирано од ње, дато објективно и налик на приповедача у Тишминој фикционалној прози. Утолико су и путописи више део пишчеве уметничке прозе.

Ивана Живанчевић-Секеруш пише на тему „Патриоцентризам и представа Европе у путописима Љубомира П. Ненадовића”. Заправо, после одличног теоријског увода најмање се задржава на теми коју је ставила на прво место: патриоцентризам тек је споменут и илустрован са два цитата из Ненадовићевих путописа. Рад ове ауторке своје теоријско утемељење налази у студијама амстердамског професора Лирсена, који се бави концептима идентитета и граница и питањима националних и етничких стереотипа у књижевности. Ауторка издваја најважније проблеме путописа, дефинишући га као жанр у којем су највише заступљене слике о Другом и дефинишући га као чин самоодређења: „наратор не може умаћи сопственом културном референцијалном оквиру”.⁴ „Представа Европе” обрађена је издвајањем националних стереотипа којима Ненадовић описује друге европске народе; међутим, замерка се и овде може упутити због чињенице да цитати упадљиво доминирају над ауторкиним коментаром.

Међу радовима ове групе издваја се студија Магдалене Кох „Између исповести, сведочанства и изазова, *Форме књижевности дневника у прози Милице Јанковић*”. Држећи се строгих оквира жанровске анализе, ауторка долази до општих поетолошких закључака везаних за целу књижевну епоху којој припада дело Милице Јанковић. Као полазна основа послужило јој је учење пољске научнице Малгожате Чермињске, које се односи на све аутобиографске жанрове. Разликовање три аутобиографска става које она издваја, став сведочанства (ја-свет), став исповести (ја-ја) и став изазова (ја-ти), Кохова примењује на анализу дневничких форми у књижевности. Користећи форму интимног мушког дневника у својој првој збирци приповедака *Исповести*, Јанковићева је увела иновативан поступак у ондашњу српску књижевност: не само литераризацију дневничке форме, него и нараторску трансгресију из приповедачког женског рода у прво лице мушког рода. Закључује се да је без обзира на (за данашњег читаоца) наиван и

² Издање Института за књижевност и уметност у Београду, уредник Слободанка Пековић.

³ *Жанрови српске књижевности*, бр. 2, стр. 277–278.

⁴ *Исто*, 162.

сентименталан тон приповедања, М. Јанковић одговорила на захтеве модернистичке прозе, радећи на субјективизацији њеног израза и заокретању ка сферама унутрашњег. У том смеру анализирају се и остала дела, па се роман *Пре среће* сагледава као „девојачки дневник сазревања и очекивања”, а књига *Међу зидовима* као „дневник болести”.

Мирјана Д. Стефановић покушава да одговори на увек отворено питање о статусу јунака/аутора аутобиографије. У студији са импресивном литературом, „Аутор и јунак: Восса della verita аутобиографије”, М. Стефановић на примерима српске аутобиографске књижевности 18. века, посебно Доситејевог дела *Живот и прикљученија*, показује изразиту фикционализованост овог жанра која га поистовећује са жанром романа, а у складу са тим одређује се и статус јунака.

Радослав Ераковић, у тексту „*Моја исјовесћ* Драгутина Илића и проблем жанровске разумећности”, не даје жанровско одређење *Моје исјовесћи*, управо због речене жанровске дисперзивности, али зато мемоарске, прозне и филозофско-теолошке фрагменте овог дела вреднује и тумачи као драгоцене путоказе у читању и разумевању Илићевих романа *Аутобиографија одлазеће* и *Секунд вечности*.

У групу радова који се баве граничним жанровима и њиховом литераризацијом условно се може сврстати и кратка али садржајна студија Ине Христове „Лирски роман” Милоша Црњанског будући да се добрим делом заснива на испитивању функције жанровске одреднице из наслова романа и њене специфичне употребе („дневник о...”). Као кључне речи издвојена су свега три појма, *наслов*, *имена* и *приповедачки глас*, који у интерпретацији Христове постају кључеви за отварање смисла Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу*. Важним доприносом и помаком у тумачењу овог „лирског романа” нашег писца сматрамо ауторкино постављање *Дневника о Чарнојевићу* у контекст у којем досад није посматран, а то су Хемингвејев роман *Збогом оружје* (1929) и Ремарков *На зајаду ништа ново*. Сви ови романи „актуелизују форму дневника као најадекватнији вид да се исказа рана нанета ратом”.⁵ Још је далекосежнији закључак који Христева затим изводи: „Окретање овом жанровском виду у литератури о изгубљеном покољењу задобија смисао очајничког геста човековог разоткривања језика и писања као последњег прибежишта избаченог из биографије”.⁶

Славко Гордић је у зборнику присутан текстом „Поетичко-жанровски статус позне прозе Миодрага Павловића (*Афродитина увала: краљица таме*)”. Иако сам Павловић своје дело *Афродитина увала* (2001) сматра романом и „реконструкцијом (мог) животног пута и духовног развоја”, Гордић указује на жанровску сложеност и несводивост овог дела: у њему се прожимају конвенције романа, аутобиографије и путописа, фантастички жанр и есејистички дискурс. Гордић је закључак да се жанровски статус ове књиге може одредити само условним ознакама, односно коришћењем наводника: ако је сматрамо путописом, она је онда „путопис”, ако романом — „роман”, или: „аутобиографија”.

Гордић се, да би објаснио ово Павловићево дело, у једном моменту позива на самог књижевника, који је још давно тврдио „да су све теорије о књижевним родовима и врстама коначно мртве”.⁷ То је уједно и најопштија методолошка перспектива којом се може описати највећи број приступа у зборнику. О жанру се више не може говорити само са аспекта теорије жанра, односно жанровска питања конкретног дела не испитују се искључиво жанровском анализом. Као

⁵ *Жанрови српске књижевности*, 314.

⁶ *Исто*, стр. 314.

⁷ *Исто*, стр. 392.

што се види из датих радова, до резултата који закључују о жанру може се доћи и преко тематских, културолошких и других полазишта.

Насупрот овима, као и већини радова зборника, стоји у сваком смислу проблематични текст Светлане Бранковић, „*Рани јади* Данила Киша — књига аутобиографских есеја”. Он квари општи добар утисак о зборнику. Чак и кад би се занемарило то што на свега две стране ауторка не одговара на своју тему, што сазнајемо да је Кишов језик „пробирљив”, да је производ „фонолошког надахнућа”, па нам се, на пример, пружа увид и у мисли присутних на Кишовој сахрани (?), чак и кад би се, дакле, ставиле по страни многе бесмислице и произвољности, поставља се питање морала у науци поводом чињенице да ауторка цитира искључиво саму себе, што затим наглашава и у резимеу (!). Неуједначеност квалитета текстова је неизбежна појава у колективним подухватима, какав је и састављање зборника, али је очигледно нужно да уредници одреде доњу границу квалитета (и смислености) испод које се не сме ићи.

Једном од уредника зборника, Зоји Карановић, припада, по истраживачким резултатима, изузетно занимљив и иновативан рад. Насловљен је у духу фолклорне традиције: „Зашто је Марко Краљевић нахранио орла и сокола, а они му помогли у невољи (у потрази за жанром)”. З. Карановић открива трагове шаманске традиције у старијим слојевима народне епске песме о Марку Краљевићу са мотивом „јунак храни птицу, а она му у невољи помаже”. Идући од мотива до мотива, ауторка препознаје облике шаманске иницијације, односно екстазе, који су прекривени историјским слојем у песми (топоним Косова и мотив Косовске битке, историјска личност јунака). На истом трагу је и Марија Клеут у свом раду о варијантама песме о Малом Радојици, али и женским јунацима, са истим сижеом. Стање између живота и смрти и мотив искушавања јунака стављањем на различите муке имају, како се показује, своје порекло у шаманским иницијацијским ритуалима. За оба ова рада посебно драгоцену била је књига Мирчеа Елијадеа *Шаманизам и архајске технике екстазе*,⁸ коју ауторке у литератури наводе уз друге књиге овог румунског научника.

И у другим текстовима који се баве жанровима усмене књижевности, присутно је трагање за старијим, митолошким слојевима фолклорног стваралаштва. То је заправо тенденција која се издваја као основни заједнички именитељ свих радова ове групе („Митолошке песме о дару и уздарју” Јасмине Јокић, „Народна песма *Свеци благо дијеле* у српској и бугарској песничкој традицији (у потрази за жанром)” Светлане Торњански, „Псоглав у бајкама и предањима (условљеност демонског лика природом жанра)” Драгољуба Перића).

Када су у питању жанровска истраживања средњевије књижевности, Никола Страјнић се бави „структуром песничке минијатуре”, а Светлана Томин пише прегледан и информативан рад на тему „Епистоларна књижевност и жене у српској средњевијевој култури”.

Жанровским анализама новије српске *йоезије* (после средњег века) посвећено је седам радова у зборнику.

Како се оно што се назива филозофијом књижевности може успешно применити на конкретно дело, у овом случају на две збирке поезије, показује студија Слободана Владушића под називом „Међузависност организације збирки *Булића увелака* и *Ушћољених душа* у контексту мотива *мртве драге*”. Њени закључци, да-како, имају и шире консеквенце од Змајеве и Дисове збирке, а тичу се песничког субјекта у историјском развоју лирике уопште. То је посебно видљиво у последњем пасусу, у којем аутор закључује: „Сада се види да романтичарски спој мртве драге и организација збирке песама, Дису служи само да би у том оквиру пока-

⁸ Код нас превео З. Стојановић, издао ИРО Матице српске, Нови Сад 1985.

зао смрт романтичарског субјекта кога издаје моћ продуженог сећања (алегорија) и моћ визије (симбола). Та, а не смрт мртве драге, она је смрт која даје ауторитет Дисовој лирској нарацији и тек на темељу те смрти објава моћи слутње песничког субјекта модернизма добија своју запањујућу егзистенцијалну енергију.”⁹

Владушић је свој рад засновао на де Мановом схватању алегорије и симбола и њиховог односа према пролазности и смрти, посебно се ослањајући на књиге *Проблеми модерне кријшике* и *Allegories of Reading* (Yale University Press, New Heaven and London 1979), на жалост код нас још увек непреведене. Иако објава још једне смрти (романтичарског субјекта), у овом случају ретроактивна, може на први поглед да делује као помодно теоретисање (смрт бога, крај романа, смрт аутора, смрт лика), реч је о *пажљивом чишању* појединачних песама „тематски хомогенизованих” збирки, које заиста открива егзистенцију лирског субјекта у: сећању (Змај), визији (Костић, *Santa Maria della Salute*) и слутњи (Дис).

О родољубивим песмама Данице Марковић, које су биле на двострукој маргини: у самом опусу песникиње и уопште у оквирима српске родољубиве лирике, говори рад Зорице Хацић. Ауторка уводи термин „маргина родољубиве лирике” као ознаку посебног појма. Јер, ретке родољубиве песме Марковићеве, посебно песма „27. јуни”, представљају критички одговор на лажни и декламаторски патриотизам, што их чини маргинализованима у односу на магистрални ток српске родољубиве лирике. У исто време, то их чини новим приступом феномену патриотског у српској поезији и антиципаторским у односу на нпр. *Видовданске песме* Црњанског.

Драгана Бошковић разматра статус Кодеровог епа *Роморанка* у жанровском контексту српског романтичарског епа. Већ сам занимљиво изведен наслов „Поштовалац дуге косе — женски принцип у Кодеровом епу”, говори о посебности и изузетости овог спева (еп и спев узимају се као синоними) у односу на доминантну струју романтичарске уметничке епике, у којој суверено влада мушки принцип. Мотив родољубља, витешки идеали и јуначки митски обрасци, па и рефлексивност која је, међутим, такође везана за судбинска питања нације, не чине традицију на коју ће се ослонити Ђорђе Марковић Кодер. Његов еп у сваком смислу представља њену супротност: не само што своју митологију гради у „женском кључу” преузимајући и језик усмене „женске” поезије, него и за главног јунака свог ера поставља жену.

И у литератури овог рада проналазимо студије Мирчеа Елијадеа, што би могло да се тумачи као тренд антрополошке оријентације у проучавању одговарајућих жанрова, односно као неизаобилазност Елијадеовог дела у тој врсти проучавања. Исто се показује и у случају радова Веселина Чајкановића, што додатно потврђује њихову вредност с обзиром на време настанка.

Милош Зубац издваја жанр молитве у поезији Десанке Максимовић и покушава да одреди песникињино место у струји српског религиозног песништва.

Сава Дамјанов бави се периодом српског, и уопште европског, песништва које је као основу своје поетике имало управо строго поштовање жанра и његових граница. У тексту „*Агс роетиса* српског класицизма: нова тематика и нова духовност” Дамјанов назначује откривање нових тема и новог културолошког/цивилизацијског видокруга, античког, као важнији и далекосежнији моменат у даљем развоју српске поезије, али и читаве књижевности, него што је то било утврђивање одређених облика или спољашње промене песничког декора.

Миливој Ненин издваја два односно три песничка жанра данас, по његовом мишљењу, заборављеног песника Милорада Митровића. Није јасно зашто аутор у наслову, који гласи „Баладе и романсе Милорада Митровића”, изоста-

⁹ *Жанрови српске књижевности*, бр. 2, стр. 243.

вља жанр сатиричне Митровићеве поезије о којем најбоље говори у свом раду. Ненинов текст одудара од других у зборнику због ненаучног дискурса којим је писан (чак је и поменута С. Бранковић писала квазинаучним стилем): аутор користи разговорни тон, употребљава прво лице једнине, ствара илузију говорења „овде и сада” као у каквом сказу, нема дистанцу према предмету проучавања па се на моменте поистовећује са осећањима из Митровићевих балада и романси, склон је субјективном тону и неаргументованој анализи.

Бојана Стојановић-Пантовић проучава „Моделе песме у прози код српских модерниста и авангардиста”, при чему одбацује гледиште по којем је овај жанр врста прелазног облика од „везаног” ка слободном стиху. Пошто је у ранијим истраживањима песму у прози посматрала као двоструку родовску фигуру, у овом раду бави се оним књижевним поступцима који овај жанр приближавају врстама кратке лирске прозе (цртици, запису, параболи, краткој причи). Ауторка долази до сазнања да се писци 20. века у овом жанру дистанцирају од присуства тзв. лирског субјекта, што их приближава не само прози него и постсимболистичкој поезији. Посебно се анализира функција поступака дескрипције и наратије, на основу чега се издвајају различити модели песме у прози у српској књижевности модерне и авангарде. Писци модерне прихватају, према ауторки, два модела из традиције: Бодлеров тип песме у прози, у којем су присутне симболичка дескрипција и наратија, а жанровски је близак цртици; и старији тип исповедне „ја” форме, који се прожима са жанровским одликама кратке приче. Авангардни писци '20-их и '30-их стварају у односу на оба претходна нови тип овог жанра који ауторка назива „формално-експерименталним моделом”, односно монтажним текстом или вербалним колажом (Макс Жакоб), који је антинаративан и антидескриптиван.

Расправу теоријске природе о вечитом проблему науке о књижевности, прецизном одређењу њених појмова и једнозначној употреби термина Никола Грдинић уклапа у тематски оквир зборника примењујући је на термин једног ликовно-књижевног жанра: емблема. Свој рад назива „Запажања о 'појмовима на пола пута’”, а наведену категорију појма/термина додаје постојећим строгом дихотомним концепцијама појмова науке о књижевности. Наиме, поделу Вофганга Кајзера на појмове књижевне анализе и појмове књижевне синтезе, односно поделу Светозара Петровића на чврсте термине и термине индикаторе, допуњује новом, прелазном категоријом појма, која би се налазила тачно између наведених полова, а која је такође већ позната у научној литератури. „Појмове на пола пута” уводи Зденко Шкроб у делу *Стил и стилски комплекс* (1964) како би дефинисао реалистички и натуралистички *стилски комплекс*. Много раније и Жирмунски у делу *О поезији класичној и романтисичној* (1920), класицизам и романтизам дефинише као појмове на пола пута, издвајајући их као ванвременске категорије.

Иван Негришорац је у свом раду „Књижевнокритички увиди Јована Дучића: поетичке слутње и жанровска свест (1893—1091)” имао одличну полазну идеју да се из разноликих критичких текстова писца сагледа поетички концепт експлицитно изложен у њима, пре него што је коначно обликована, и иманентно и експлицитно дата, Дучићева парнасо-симболистичка поетика.

Миодраг Радовић се у свом раду бави запостављеним жанром у проучавању дела Лазе Костића, његовим беседама, и то превасходно политичким говорима, којих је највише и било. Аутор првенствено узима један аспект овога Костићевог жанра — његову реторичност, што се у наслову даје као: „Политичка реторика Лазе Костића”.

Горана Раичевић у тексту „Историјски роман Милоша Црњанског и Иве Андрића: аутопоетичка исходишта жанра” показује одлично познавање кључних

ставова поетике оба велика писца и првенствено са тог аспекта тумачи њихове историјске романе (*Сеобе, Друџа књиџа Сеоба, На Дрини ћуџија, Травничка хроника*).

Ала Татаренко проучава „Жанровски мозаик *Новоџ Јерусалима* Борислава Пекића”. У овој „готској хроници” ауторка открива да „готско” у њима нису, како би се пре очекивало, ни ђаво ни куга, него „рај и пакао уметности”. Татаренкова у свакој од приповедака открива пародирање познатих књижевних модела. Тако у „Мегалосу Масторасу и његовом делу” писац пародира легенду, у „Отиску срца на зиду” технику пронађеног рукописа, у „Човеку који је јео смрт” пародира биографију, а у „Свирачу из златних времена” — фикционализовану аутобиографију. „Луче Новог Јерусалима” истовремено су пародија два жанра: научне фантастике и научне студије. Ауторка у Пекићевој збирци види више од поигравања традиционалним моделима и дискурсима, будући да на самом крају закључује да је овде реч о „генералној проби Приче и њених могућности”.¹⁰

Љиљана Пешикан-Љуштановић „Казивање и приказивање у *Професионалцу Душана Ковачевића*” открива ову „тужну комедију” као дело које инкорпорира различите жанрове. Оно превазилази и границе свог, драмског рода, а затим укључује многобројне усменопрозне жанрове, оне које је у наслову једноставно подвела под казивање. Одређени делови драме обликовани су по узору на предање, традицијско и урбано, причање о животу, анегдоту, шаљиву причу и виц. Ауторка показује како се ове прозне жанровске структуре и облици стављају у функцију драмске радње и изградње драмских карактера.

Зборник радова *Жанрови српске књижевности бр. 2* доноси значајан број квалитетних научних текстова, уводи неке од савремених приступа и методологија у српску науку о књижевности и, што је најважније, истраживачки напори појединих аутора довели су до нових сазнања, која могу да служе као основа будућим истраживањима истих области. Свеукупно посматрани, радови отварају питање проучавања књижевног жанра, показујући да се и из наизглед удаљених, општијих приступа може доћи до строго жанровских одређења. Иако у зборнику готово да није ни поменут, на такву пречицу од проблема културе до конкретних питања жанра указао је својевремено Бахтин.

Промишљенија композиција зборника, односно боља, унапред постављена организација истраживања, која би аутоматски дала и композицију која већ сама по себи нешто говори, допринела би већој озбиљности и научној строгости овог зборника. Томе би свакако допринео, иако није обавезан, и индекс имена на крају књиге.

Сћанислава Вујновић

¹⁰ *Жанрови српске књижевности*, стр. 364.

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Зборник Маџице 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 Маџице српске за књижевности и језик* у употреби је *Правопис 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 следеће:

- 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 предочити 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, исписују 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 (*Истио*, *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 „Sekundestil”-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 21 x 29,5 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 којем је текст обрађен.

Уредништво
Зборника Матице српске
за књижевност и језик