

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК LIV/3

Студије и чланци: Мр Предраг Петровић, *Кинематографско писање романа, (Крила Станислава Кракова)* 511 / Мр Зорана Опачић, *Меомари Станислава Кракова. Живот човека са Балкана* 527 / Соња Веселиновић, *На острву айстракције — Милош Црњански и Георг Тракл* 549 / Драгана Бедов, *Случај Звездана Вујадиновића* 565 / Др Јелица Тошић, *Почетак каријере Харолда Пинтера* 577 / Др Гордан Марић, *Мишке приче на радио шаласима: Христићев Орест и Лукићева Медеја* 585 / Драгана Цукић, *Инверзија и парадокс као стилски постојећи у Унутрашњој страни ветра Милорада Павића* 595 / Др Владислава Рибникар, *Историја и траума у романима Давида Албахарија* 613 / **Истраживања:** Др Виолета Јовановић, *Поетика приповедања Антонија Исаковића* 641 / **Прилози и грађа:** Др Виолета Јовановић, *Разговор са Антонијем Исаковићем* 651 / **Оцене и прикази:** Др Војислав Јелић, *Студија о старохришћанском класицизму* 665 / Др Витомир Вулетић, *О славистици и србистици* 667 / Др Драган Стојановић, *О Хелдерлиновој христолошкој иконографији* 671 / Др Ана Ђосић-Вукић, *Зборник у част Драгице Вишошевића* 674 / Мр Лидија Мустеданагић, *Есеј или манифестација усамљености на путу без краја* 680 / Др Слободан Јауковић, *Лейоша и њена лица* 691 / Мр Марко Недић, *Критичке синтезе Предрага Палавестије* 698 / Мр Наташа Бугарски, *О друштвеној функцији језика* 703 / Др Наташа Драгин, *Откриће музичке антропологије манастира Лавра* 706 / **In memoriam:** Др Васа Милинчевић, *Душан Пухало (1919—2006)* 709 / *Регистар* 713 / *Упућство за припрему рукописа за штампу* 735

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 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Мр Предраг Петровић, <i>Кинематографско писање романа, (Крила Стјани-слава Кракова)</i>	511
Мр Зорана Опачић, <i>Мемоари Стјанислава Кракова. Живот човека са Балкана</i>	527
Соња Веселиновић, <i>На острву айстракције — Милош Црњански и Георг Тракл</i>	549
Драгана Бедов, <i>Случај Звездана Вујадиновића</i>	565
Др Јелица Тошић, <i>Почетак каријере Харолда Пинџера</i>	577
Др Гордан Маричић, <i>Мишске приче на радио таласима: Христићев Орест и Лукићева Медеја</i>	585
Драгана Цукић, <i>Инверзија и парадокс као стилски постојци у Унутрашњој страни ветра Милорада Павића</i>	595
Др Владислава Рибникар, <i>Историја и траума у романима Давида Албахарија</i>	613

Израживања

Др Виолета Јовановић, <i>Поетика пријеведања Антонија Исаковића</i>	641
---	-----

Прилози и грађа

Др Виолета Јовановић, <i>Разговор са Антонијем Исаковићем</i>	651
---	-----

Оцене и прикази

Др Војислав Јелић, <i>Студија о старохришћанском класицизму</i>	665
Др Витомир Вулетић, <i>О славистици и србистици</i>	667
Др Драган Стојановић, <i>О Хелдерлиновој христолошкој иконографији</i>	671
Др Ана Ђосић-Вукић, <i>Зборник у част Драгице Вишошевића</i>	674
Мр Лидија Мустеданагић, <i>Есеј или манифестација усамљености на љуу без краја</i>	680
Др Слободан Јауковић, <i>Лейоша и њена лица</i>	691
Мр Марко Недић, <i>Кријичке синтeze Предрага Палавесире</i>	698
Мр Наташа Бугарски, <i>О друштвеној функцији језика</i>	703
Др Наташа Драгин, <i>Ошкриће музичке анџологије манасџира Лавра</i>	706

In memoriam

Др Васа Милинчевић, Душан Пухало (1919—2006)	709
<i>Регистар</i>	713
<i>Упућениво за припрему рукописа за штампу</i>	735

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

Редакција 3. св. LIV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 16. октобра 2006.

Штампање завршено марта 2007.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

Стручни сарадник Одељења: *Јулица Букић*

Секретар Уредништва: *Слободан Павловић*

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

КИНЕМАТОГРАФСКО ПИСАЊЕ РОМАНА
(*Крила* Станислава Кракова)*Предраг Пејровић*

САЖЕТАК: Кратки авангардни роман у којем су се најдоследније испољиле нове приповедачке могућности блиске, односно аналогне техници филмске монтаже су *Крила* (1922) Станислава Кракова. Специфичан наративни поступак којим је остварен овај роман постаје јаснији доведе ли се у везу са ставовима појединих авангардних аутора о филму, понајпре са размишљањима Сергеја Ејзенштејна о техници филмске монтаже као и са програмским ставовима појединих авангардних приповедача, какав је Алфред Деблин, да роман заснују на неким кинематографским принципима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман, авангарда, филм, кинематографски поступак, монтажа, приповедање, перспектива, контрапункт, поезика

„Питање ко је субјект рата свешће се на питање ко је субјект перцепције.”

Морис Мерло Понти,
Феноменологија њерцепције

„Филм не значи ја видим, већ ја летим.”

Пол Вирилио, *Рај и филм*

Неколико деценија након што је објавио свој први роман, *Дневник о Чарнојевићу*, Црњански се у мемоарским белешкама у књизи *Лирика и коментари* (1959) присећа времена када је интензивно радио на том делу и покушава да објасни зашто у њему нема развијених описа битака и ратних дејстава. Наводећи један од разлога, Црњански кратко каже: „Рат није роман, него филм.”¹ Реч је заправо о парафрази познате мисли једног од пионира модерног филма, француског редитеља Анабела Ганса, који 1917. године, док Црњански води свој ратни дневник од којег ће доцније постати роман, почиње да снима филм *Ойшужујем* користећи

¹ Miloš Crnjanski, *Pesme, Sabrana dela*, knjiga 1, Beograd 1983, str. 146.

као статисте повратнике са фронта, рањенике, реконвалесценте, међу њима и познатог песника Блеза Сандрара. Говорећи о свом доживљају снимања на фронту, Ганс филм доводи у везу са ратном машинеријом — „Рат је филм, а филм је рат”. Права моћ филма, коју је управо снимање у рату потврдило, у томе је што радикално мења човекову перцепцију стварности, јер поседује такву „чаролију и опсене, к дру да гледаоцима, у сваком делићу секунде створи досад непознато осећање свеприсутности, постојање у четвртој димензији, пошто се време и простор укидају.”² Црњански, који је своје одушевљење филмом исказао у многобројним есјима у којима пише о великим изражајним потенцијалима које поседује најмлађа уметност, имао је прилике да се фебруара 1929. године као дописник *Политике* из Париза сусретне са Гансом. У интервјуу француски синеаста изјављује да „кинематограф постаје нека врста алхемије уметности од које се може очекивати промена свију осталих само ако будемо знали да додирнемо срце: срце је метроном кинематографа.”³

Управо присуство те „кинематографске алхемије”, која преображава уметност приповедања, може се препознати у српској авангардној прози, па и у Црњанскомом првом роману. Иако у њему заиста нема развијених описа битака, у оним фрагментима у којима Рајић пише о свом боравку и кретању на фронту може се уочити специфичан наративни поступак — брзо смењивање кратких, презентских реченица и реченица без предиката којима се постиже ефекат испрекидане, као филмским резозима исечене перцепције и радње. Динамично смењивање појава и ликова које улазе у Рајићево видно поље подсећа на нервозно кретање објектива камере, односно монтирање независних и неповезаних кадрова, као у овом одломку: „Пролазили смо кроз пуста села. Неколико јадних, грозно сиротих, одрпаних чивута. Лепе руске цркве, мокре шуме што се пуше. Блато, грдно море блата. Пси трчкарају по селима. Пси и јадне, прљаве изгрижене чивутке. Девојчице од дванаест године, од десет година, нуде се. Свуд кола, јадни коњи и бескрајни блатни путеви. По улицама леже рањеници. После подне су дошли по нас аутомобили. А сунце млако, добро сунце лило је по кућама и путевима.”⁴ Сличан приповедачки поступак заснован на принципу кадрирања и монтаже, односно везивања независних слика-снимака у један наративни низ, уочљив је и у Црњанским приповеткама какве су „Велики дан” и „Рај” које су такође тематски везане за рат, као и ратном роману Драгише Васића *Црвене магле* (1922).⁵ Међутим, не може се једноставно тврдити да су овакви приповедачки поступци настали само и под директ-

² Нав. према: Pol Virilio, *Rat i film: logistika percepcije*, prev. A. Jovanović i V. Cakeljčić, Beograd 2003, стр. 47. На једном месту Вирилио примећује занимљиву подударност која потврђује да су рат и филм буквално од истог материјала — нитроцелулоза која је служила за производњу филмске траке у Првом светском рату, користила се и за прављење експлозива (стр. 28).

³ Милош Црњански, *Христос Анабела Ганса*, Политика, бр. 7478, Београд, 24. фебруара 1929, стр. 10.

⁴ Исти, *Дневник о Чернојевићу*, Београд 1921, стр. 22.

⁵ Уп. о томе: Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд 2000, стр. 43.

ним утицајем филма, него да су, као и сам ратни филм, последица динамизоване перцепције стварности и измењеног доживљаја времена и простора у ратном хаосу. Наглашавајући да је рат нужно у спречи са својом визуелном димензијом, односно да се за ратника функција оружја своди на функцију опажања, Пол Вирилио истиче да су авангардни режисери и књижевници (Вирилио првенствено помиње футуристе, дадаисте и надреалисте) током двадесетих година уметнички обликовали једну изокренуту, динамизовану и преусмерену слику света, зато што су у „ратним збивањима и сами 'преусмерени'”. Први светски рат је захваљујући изванредном споју војне технике и ратне кинематографије извршио велик утицај на авангардни филм и књижевност — „Није изненађујуће што након 1914. стреловит развој војне технологије, са силовитим кинематографским пробојем просторног континуума захваљујући авијацији, дословно разара целовитост видног поља; перцептивно поље постаје неповезано, исцепкано, нејединствено. У том раздобљу метафора експлозије све чешће је присутна како у уметности, тако и у политици.”⁶ Индикативан је програмски текст који руски редитељ Дзига Вертов објављује по повратку из рата, 1919. године, у авангардном часопису *Леф*, под уредништвом Мајаковског. Осуђујући старе „наративне” филмове и петрификовану перцепцију Вертов одређује своју стваралачку позицију: „Ја сам објектив камере, њено око. Ја вам показујем свет онако како га само ја видим. Почев од данас заувек одбацујем непомичан поглед својствен човеку. Приближавам се стварима и удаљавам од њих — пузим испод њих — пењем се на њих — јашем на коњу у галопу — упадам у пуној брзини усред гомиле — трчим испред војника који јуришају — бацам се наузак — узлећем заједно с аеропланима — падам и летим скупа са телима која падају или се уздижу у ваздуху.”⁷

Кратки роман у којем су се најдоследније испољиле нове приповедачке могућности блиске, односно аналогне техници филмске монтаже је *Крила* (1922) Станислава Кракова. За разлику од других аутора, у Краковљевом случају се већ може говорити о директнијем и интензивнијем прожимању романа и филма. Два кључна момента на којима је заснован овај роман са тематиком из првог рата — филм и авиони, Краков је упознао као добровољац у српској војсци. Након рата он је, уз такође авангардне књижевнике Бошка Токина и Драгана Алексића, један од пионира филмске уметности током двадесетих година. Снимио је неколико документарних филмова од којих је сачувано остварење о Првом светском рату *За часић ошацибине* приказано 1930. године у Београду, а поново тек 1993. под именом *Голгоша Србије*. Монтирајући архивске снимке настале током рата са материјалом доснимљеним доцније Краков је, како то сам објашњава, желео да у стилу модерних руских редитеља споји документарно и поетско, да у епске слике рата унесе лирску атмосферу и тако добије филм који ће бити „не само једна историјска него и једна уметничка емоција.”⁸ Наглашавајући колико поступци селекције и мон-

⁶ Pol Virilio, *nav. delo*, str. 36.

⁷ *Isto*, str. 37.

⁸ Станислав Краков, *За часић ошацибине & Пожар на Балкану*, приредио Г. Тешић, Београд 2000, стр. 65.

таже имају пресудну улогу за вредност овога филма, Драган Алексић констатује да је *За часи Србије* целовити мозаик „најдрагоценијих слика и најбоље одабраних сцена” па зато представља не само најбоље филмско него „најлепше уметничко дело уопште које је о рату створено.”⁹ Управо због те мултимедијалности Краковљев уметнички опус је јединствен — своје ратно искуство аутор је изразио кроз два медија, књижевност и филм, односно у четири жанра (дневник, роман, филм и мемоари) између којих се успостављају обликотворне, композиционе и тематско-мотивске везе. По таквој стваралачкој оријентисаности на више медија и жанрова, као и блискости у примени сличних уметничких поступака у различитим медијима, једино би се стваралачка позиција Борислава Пекића дала упоредити са овом Краковљевом. Пекић је романописац, аутор дневничке и мемоарске прозе, косценариста за неколико филмова, међу њима и за филм *Време чуда* (1989), снимљен према истоименом и првом Пекићевом роману из 1965. Паралелна анализа Пекићевог романа и потоњег филма, који догађаје око Лазаревог васкрсења преноси из библијских у поратне, комунистичка времена, свакако би показала присуство сличних уметничких поступка (пародија, цинична критика догматске идеологије, успостављање наглашених веза са библијским предлошком) у два различита медија. У Краковљевом случају та блискост у уметничким поступцима је још наглашенија јер просторни и временски оквири у роману и филму остају исти. Штавише, *Крила* због наглашеног присуства кинематографских елемената у појединим сегментима текста подсећају на књигу снимања, односно филмски сценарио.

Због сложеног односа између фактографског и фикционалног, заснивања романескних збивања на документарној грађи, занимљива је и паралела између Кракова и Црњанског. И *Дневник о Чарнојевићу* и *Крила* настали су на основу аутобиографског искуства својих аутора. И Краков је на фронту водио дневник чије је одломке објавио у листу *Време* јула 1923. године („Борба на Калин-камену: одломци из дневника седамнаестогодишњег добровољца”). Као што ће се и Црњански у својим коментарима уз *Лирику Ишаке* вратити неким ратним збивањима о којима приповеда у свом првом роману, тако ће и Краков неколико деценија након објављивања романа *Крила* исте догађаје из рата описати у својим мемоарима *Животи човека на Балкану*, објављеним тек 1997. (приређивач Гојко Тешић). И један и други аутор тако заоштравају и проблематизују однос између живота и литературе, чинећи границу између фиктивног и документарног отвореном. Као што ни романи које су објавили почетком двадесетих, засновани на аутобиографском искуству, нису традиционално схваћена фикција, тако ни коментари Милоша Црњанског с краја педесетих, односно мемоарски записи Кракова настајали приближно у

⁹ Нав. према: Гојко Тешић, „У перспективи критике: Ко је био Станислав Краков”, поговор у књизи Станислава Кракова *Животи човека на Балкану*, Београд 1997, стр. 418. Занимљиво је и сведочанство ауторове ћерке Милице Арсенијевић-Краков, у уводу ове књиге, која говорећи о очевој пасији за филмом наводи и његово познанство и планове за озбиљне филмске пројекте са чувеним немачким синеастом Фрицом Лангом који због Другог светског рата нису остварени (стр. 8).

исто време, баш зато што су писани након романсијерског искуства, нису само једнозначна документарна, „истинита” грађа.¹⁰

Међутим, док је у првом роману Милоша Црњанског веза са дневничким предлошком остала наглашена тиме што су за конституисање кратког романа искоришћене неке жанровске могућности дневника, првенствено приповедање у првом лицу, исповест, удвајање приповедачког и доживљајног „ја”, фрагментарност, и можда надасве поетичко и егзистенцијално поверење у чин писања, односно писаног преосмишљавања и превредновања животног искуства, дотле роман *Крила* развија један другачији тип документарности која није текстуална него филмска, односно не почива на ономе што је записано него на ономе што је из умножених и различитих перспектива виђено. И роман се, као и рат и као и филм, у Краковљевом случају првенствено своди на визуелну димензију, на низ одабраних и на одговарајући начин монтираних слика/сцена које од визуелних, као камером забележених докумената, прерастају у уметничке, сугестивне визије. На самом почетку роман је кратко поглавље које се зове „Документ који је коза појела”. У облику цитата, графички сложеног тако да подражава изглед аутентичног војног документа, пренет је, односно приређен, оштећени текст у којем су забележене карактеристике официра. Али документ је оштећен јер је почела да га једе коза. У дијалогу који потом следи, један од официра то овако коментарише: „Сад и козе могу по поверљивој архиви претурати”, а приповедача затим описује полууништену архиву: „Сандук је лежао пред њиме немоћан, и кроз његове распукле даске испадале су хартије на све стране.”¹¹ У овој иронично стилизованом уводној сцени имлициран је један поетички важан став о немоћи писаних докумената да представе и сачувају истину о рату. Управо у трећем поглављу („Препад”) ауторски приповедач, који се иначе ретко оглашава својим коментарима, сценски описује ратно разарање и потом поставља питање: „Из срушене куће извлаче затрпане. Официру је греда смрскала главу. Неко је доцније говорио како је кундаком дотучен. Ко би још сазнао истину у рату?” (*Крила*, стр. 24). Ово питање о дестабилизованом статусу истине у рату (још Киплинг је језгровито формулисао да је истина прва жртва рата) може да сугерише да је до сазнања истине у ратном метежу немогуће доћи, али посредно би могло да упути и на избор специфичног, кинематографског облика приповедања и приповедачеву позицију у роману. Ако већ нема тога *ко* би знао истину у рату, да ли, ипак, до неке потпуније и објективније слике може доћи свеprisутно око, односно објектив камере, али који је такође вођен неким субјектом перцепције? На почетку романа писани документи немоћно се осипају и лете, иронично су приказани као храна за козе, и том уводном сценом као да је имлицирано укинута

¹⁰ О преплитању и преиначењима фактографског и фикционалног у Краковљевој прози, од романа до мемоара, пише Александар Јовановић у тексту „Умирање у веселом бунулу (Станислав Краков, *Крила*, 1922)”, у зборнику радова *Српска књижевност и рат*, ур. М. Матицки, Деспотовац 1999.

¹¹ Станислав Краков, *Крила*, роман, Београд 1922, стр. 4 (сви наводи биће дати према овом, првом издању).

могућност да неки облици писаних докумената буду извор и гарант приповедања о рату, па и могућност да роман буде заснован на неком од документарних жанрова — дневнику, писмима, мемоарима. Краковљева намера очигледно је била да без наглашених емоција и патетике да што објективнију слику рата, односно збивања на Солунском фронту и у позадини, и тако се приближи могућој истини која би била поузданија па тиме и општија јер превазилази субјективна, индивидуална сведочења. Док Петар Рајић пише свој дневник којим ће детектовати, документовати, односно артикулисати промене које су настале у његовој свести и тиме, наравно, у његовом виђењу света, приповедач романа *Крила* филмски бележи и документује догађаје у свету око себе желећи да што уверљивије прикаже динамизам и хаотичност рата и да детектује промене које рат изазива у понашању других људи. При томе уметнички ефекти и вредност овога романа, како ће то истаћи и авангардна мисао о филму, не произилазе само из онога што је снимљено, односно филмском техником у приповедању забележено, него првенствено из начина како је снимљени/забележени материјал повезан, укомпонован, једном речју монтиран. Управо у начину на који је изведена монтажа одабраних наративних сегмената и ефектима који се тако постижу (понајпре шок и црни хумор) препознаје се присуство приповедача, његов имлицитни став, као и промене које је у његовој свести изазвао рат.

За генезу приповедачке технике која доминира у роману *Крила* важан је био Краковљев претходни, такође ратни роман *Кроз буру* (1921). Иако се у његовом наслову може препознати експресионистичка конотација, елементи експресионизма и авангардно експериментисање у приповедању изразитије се испољавају тек у завршним поглављима — „последње три главе, где је лични роман избачен из колосека sentimentalности у трагедију опште буре, 'На прелому', 'На мосту' и 'Requiem', дају врло добре слике рата и сведоче о будућем уметнику *Крила*.”¹² Док је претежни део роман *Кроз буру* у знаку sentimentalне љубавне приче, која се дешава далеко иза линија фронта, и исприповедан у трећем лицу, махом из перспективе главног јунака, у завршним поглављима која описују хаотична ратна збивања, када се лична трагедија утапа у трагедију колектива, наратија се изразито мења. У приповедачким резевима, који су у тексту означени испрекиданим линијама, када се један наративни ток нагло смењује другим, најочигледније се препознаје техника вишепланског кинематографског приповедања каква ће доминирати у *Крилама*. Да би се приказала динамика ратних збивања на крају романа, био је, дакле, потребан приповедачки поступак другачији од оног којим су исприповедани мирнодопски догађаји. Занимљиво је зато како Краков, у интервјуу поводом приказивања свог филма *За част отаџбине* 1930, објашњава, полазећи од сопственог ратног искуства, утицај рата на све оне који су га преживели — „рат је имао дубоке везе са свим нашим чулима, осећањима, инстинктом, заносом, мислима и стварношћу. Ви-

¹² Аница Шаулић, *Романи 5. Стјанислава Кракова*, Летопис Матице српске, књ. СССІ, Нови Сад 1923, стр. 82.

дели смо да је он био уско везан са најсуштаственијим нашим животом, и да је у њему било колико трагедије толико и елана, идеја и болова, невероватно испремештаних, чудно хипнотичких, снажних. Рат је био најдинамичнија појава у нашој историји. И зато су после дошле занимљиве анализе у разним уметничким изразима.”¹³ Управо таква ће бити слика рата у Краковљевом другом роману и то првенствено због „динамизованог” поступка приповедања.

Позиција приповедача у *Крилима* се терминима Женетове наратологије може одредити као хетеродијегетичко приповедање са спољашњом фокализацијом. Ограничење, односно селекција наративних информација у односу на оно што се традиционално назива свезнање, изведена је тако да се приповедање своди првенствено на описивање поступака и понашања ликова, без приказивања њиховог „унутрашњег” живота — „фокус је постављен изван свих ликова, чиме је потпуно онемогућен увид у свест било ког јунака.” Како Женет примећује, доследна примена овог поступка није карактеристична за роман пре двадесетог века, а најпотпуније остварење има у француском новом роману.¹⁴ Према наратолошкој теорији другог значајног аутора, Франца Штанцла, *Крила* су блиска персоналном типу романа у којем се остварује ефекат сценског приказивања стварности. Читалац као да је директно, без посредовања и коментара приповедача, суочен са приказаним светом. Иако се приповедач у персоналном роману одрекао поигравања са илузијом приповедања, Штанцл примећује да и у овој наративној ситуацији питање „шта је стварно?” остаје актуелно, али на један другачији начин него што је то у ауторском или приповедању у првом лицу. „Аутор персоналног романа замишља, бира, уређује, структурира елементе свог приказаног света можда још пажљивије него аутор ауторског романа или романа у првом лицу, али се при томе увек руководи намером да створи привид да је овај распоред ствари дат без икаквог плана и случајно узет из стварности, као да је нека невидљива и непоткупљива камера лукавством успела да ухвати ове снимке из живота онаквог какав он јесте.”¹⁵ Приповедач у *Крилима* служи се једним таквим „лукавством”, јер избор и распоред филмски „ухваћених” слика и сцена није случајан. Приповедач их доводи у везу, односно уланчава (монтира) тако да тај спој изазове одређене уметничке ефекте какви су гротеска, пародија, црни хумор или апсурд. У својој *Теорији приповедања* (1985) Штанцл ће за овај тип приповедачке ситуације употребити термин camera-eye као гранични облик приповедања који се приближава филму, подсећајући некада и на књигу снимања или транскрипт догађаја снимљених камером. Одлике тог поступка Штанцл показује анализирајући примере из Дос Пасосових романа *Менхейн Трансфер* (1925) и трилогије *U.S.A.* (1938), где показује постајање нерелевантног и десубјективизованог приповедача.¹⁶ У том смислу Краковљев роман је јединствено и драгоценост остварење у српској

¹³ Станислав Краков, *За часи оцабине & Пожар на Балкану*, стр. 64.

¹⁴ Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd 2003, str. 218—219.

¹⁵ Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, прев. Д. Гојковић, Нови Сад 1987, стр. 95.

¹⁶ Уп. о томе: Rada Stanarević, *Montaža-avangarda-književnost*, Beograd 1998, str. 160.

књижевности у којем је по први пут примењен један специфичан наративни поступак који свакако постаје јаснији доведе ли се у везу са ставовима појединих авангардних аутора о филму (на пример са размишљањима Сергеја Ејзенштејна о техници филмске монтаже) као и са размишљањима појединих авангардних приповедача да роман заснују на неким кинематографским принципима (Алфред Деблин).

Међутим, пре него што се задржимо на поступцима монтаже у Краковљевом роману, неопходно је да објаснимо једну појмовну дистинкцију која постоји унутар истог термина монтажа и важна је за разумевање природе авангардног кратког романа. Познато је да је Биргер у својој *Теорији авангарде*, полазећи од Бењаминовог одређења алегорије, монтажу означио као централну категорију авангардног уметничког дела која претпоставља фрагментаризацију стварности и чини очигледним процес конструкције дела као артефакта. При томе је Биргер направио и јасну разлику — „У оквирима једне теорије авангарде не може да буде релевантна примена овог појма коју је наметнуо филм, јер је она ту већ дата кроз медијум. (...) Теорија авангарде мора поћи од појма монтаже који је предочен у раним кубистичким колажима (...) у којима се уводе у слику фрагменти стварности, тј. материјал који уметников субјект није претходно обрадио.”¹⁷ Биргер, дакле, монтажу изједначава са колажом који као уметнички поступак постоји у авангардној књижевности и сликарству, док филмској монтажи, иако наводи пример из Ејзенштејнове *Крстарице Појтемкин* да би истакао колико се „артифицијелни” резови филмске радње разликују од обичне илузионистичке репродукције природног покрета, ипак не признаје статус уметничког него само техничког поступка који је дат самом природом филмског медија.

Теоријски ставови, као и сама филмска остварења авангардних режисера, Грифита, Ејзенштејна или Пудовкина, говоре другачије. Као што је тек авангардна књижевност уметничка средства и поступке као такве учинила препознатљивима, тако је филм у авангарди свој основни технички поступак, монтажу, учинио видљивом и од ње створио свој темељни уметнички поступак. Док је, на пример, заумни језик скренуо пажњу на реч као такву, односно на саму структуру и поетску функцију језика, монтажа је скренула пажњу на структуру филма и уместо представљачке истакла његову уметничку вредност. С пуним правом се може рећи да је тек оваквим схватањем и коришћењем поступка монтаже филм током друге и треће деценије прошлога века постао свестан себе као уметности. Док су у дотадашњим филмовима кадрови били једнородни и дискретно, за гледаоца не приметно, прелазили један у други, авангардни филмови су довођењем у везу независних или супротстављених кадрова активирали њихов смисаони спој. У том смислу, филмска монтажа заправо настоји да пренесе психолошку и перцептивну дина-

¹⁷ Peter Birger, *Teorija avangarde*, prev. Z. Milutinović, Beograd 1998, str. 117. Идентично схватање монтаже у авангардној уметности које искључује филм („јер је монтажа сувише конститутивна за медиј филма”), има и други значајан аутор који се бавио овим питањем, Валтер Клоц. Уп.: V. Klotz, *Citat i montaža u novijoj književnosti i umjetnosti*, prev. E. Selimhodžić, Izraz, br. 5, Sarajevo 1977.

мику субјекта, као и симултано одвијање догађаја.¹⁸ Ејзенштејн је 1923. године дао класичну дефиницију монтаже која је од важности за тумачење Краковљевог романа: „Уместо ситничног 'одраза' неког збивања, који обухвата све могућности за акцију у границама логичне радње тог догађаја, прелазимо на једно ново поље — на слободну монтажу произвољно одабраних, независних (у оквиру даће композиције и предметних веза које обухватају збивања) атракција — све у циљу успостављања неких крајњих темељних ефикаса.”¹⁹ Важно је да Ејзенштејн не везује монтажу само за филм, него говори и о „монтажном начину мишљења” који постоји и у позоришту и књижевности, чак и пре него што је филм измишљен. У чувеној сцени разговора Еме и Родолфа на пољопривредном сајму у Флоберовом роману *Госпођа Бовари* Ејзенштејн налази један од најлепших примера паралелне монтаже у уметности. Смисао се образује у паралелном супротстављању двеју тематских линија чиме се производи ефекат „монументалне безначајности.”²⁰ Ставови познатог руског режисера несумњиво потврђују да се о монтажи може говорити као о уметничком поступку, како на филму тако и у књижевности. Штавише, у приповедању монтажа добија још иновативнију и смисаоно сложенију функцију него на филму јер је језички медијум прилагођава својој природи. Да овако схваћена монтажа има своје важно место не само у теорији и уметности филма него и у књижевности и теорији приповедања потврђују запажања Јурија Лотмана. Позивајући се на Ејзенштејна, Лотман своје нараторшке ставове заснива на елементима „кинематографског приповедања” као што су кадар, план и ракурс (на пример ракурс у филму је кључни појам на којем Лотман заснива своје објашњење тачке гледишта). Штавише, управо „структура кинематографског приповедања разоткрива механизме сваког уметничког приповедања”, што Лотман и показује на једном примеру из Толстојевог романа *Рај и мир*.²¹ Тумачењу филмског језика као „подврсте језика као друштвене појаве” Лотман је посветио пажњу у засебној студији *Семиотика филма и проблеми филмске естетике* (1973) у којој, између осталог, објашњава и то да кадар у филму функционише као реч, односно реченица у језику: „У филмском свету разбијеном на кадрове појављује се могућност издвајања било ког детаља. Кадар добија слободу својствену речи: он се може издвојити и спајати са другим кадровима по закону смисаоног, а не природног спајања и повезивања, може се употребити у пренесеном — метафоричном или метонимијском смислу.”²² У *Крилицама* се свакако може препознати нешто од „монтажног начина мишљења”, као и елементи кинемато-

¹⁸ У књизи британског историчара филма Ернеста Линдгрена *Уметност филма* истиче се да је основно психолошко оправдање филмске монтаже управо покушај да се „репродукује психички процес у коме једна слика следи другу чим нашу пажњу привуче ова или она тачка из околине” (Е. Линдгрен, *Уметност филма*, прев. Н. Ђурчија, Нови Сад 1966, стр. 70).

¹⁹ Sergej Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, прев. D. Stojanović, Beograd 1964, str. 30—31 (подвлачење је ауторово).

²⁰ *Isto*, str. 40—41.

²¹ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, прев. N. Petković, Beograd 1976, str. 336.

²² Isti, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, прев. M. Popović, Beograd 1976, str. 24.

графског приповедања у роману, какви су кадар и план, на пример у следећем пасусу из трећег поглавља („Препад“):

„Са свих страна села трче људи. Пролећу улицама, јуре кроз дворишта, разваљују ограде, и избијају врата са кућа. Чутурице весело певају на мршавим куковима. Пробуђене жене вриште. Тужно блече овце по бачијама. Код двоспратне куће је пучњава све јача. Само се једно мало дете, све голо, мирно игра на буњишту” (*Крила*, стр. 24).

Свака од презентских реченица функционише као један филмски кадар а тачке, у другој реченици и зарези, као резови између кадрова. Уместо претапања, односно постепеног прелаза једног везаног кадра у други и, аналогно томе, континуираног, праволинијског тока радње, брзим и кратким резovima самостални кадрови се смењују брзо, приказана дешавања делују растрзано, што дочарава стање панике, хаоса, беспомоћности пред наиласком опасности. Роман је својим претежним делом управо такав „низ искиданих слабо повезаних или уопште неповезаних слика које, нагомилане, дају хаотичну атмосферу рата.”²³ Завршна, готово нестварна слика детета које се мирно игра као да припада неком другом времену и простору и изразито је супротстављена свеопштем хаосу, али га тим контрастом још више истиче. Тако се поред семантичког слоја активира и сама структура приповеданог текста, односно распоред, дужина и ритам смењивања реченица, што је још изразитије у следећем одломку из пете главе („Пред смрћу”): „Одједном одозго са две стране заклокоташе туђински митраљеци. Шибачелик стоструко стостучном камцијом. Посрће се. Пада. Неко се диже. Опет пада. Свако гледа да се издвоји, да бежи у другом правцу” (*Крила*, стр. 41).

У претходно поменутом одломку из треће главе романа уочава се и за филм карактеристично вишепланско приказивање, односно смењивање општег плана — већа удаљеност од предмета снимања (људи који трче са свих страна) и крупног — сасвим близу предмету (чутурице на куковима), као и средњег (дете које се игра). Поред брзе смене самосталних призора изражених махом кратким презентским реченицама, које функционишу као независни кадрови, у *Крилицама* се наративни динамизам остварује и активирањем и супротстављањем не само визуелних него и аудитивних момената (у првом наведеном одломку чутурице певају, жене вриште, овце блеје, у другом примеру и асонанца — „стоструко стостучном”). Књижевни израз тиме иде и даље од тадашњег немог филма, укључујући у монтажу аудитивну димензију збивања, наравно у оквиру могућности језичког „дочаравања” звука.

Лотман примећује да смењивање планова не постоји само на филму него и у књижевном приповедању онда када се иста пажња поклања појавама које су различите по својим количинским карактеристикама — „ако се сегменти текста који следе један за другим испуњавају садржајем који се оштро разликује с обзиром на количину: различитим бројем личности, целином и деловима, описивањем предмета велике и мале вели-

²³ Милан Богдановић, *Сћанислав Краков*, „*Крила*”, Српски књижевни гласник, н. с., књ. VII, бр. 7, Београд 1922, стр. 553.

чине.”²⁴ У Краковљевом роману очигледно је овакво супротстављање планова, али је наглашено присутно и семантичко контрастирање реченица/кадрова које симултано представљају ужасне призоре из живота и смрти људи и слике из природе, која опет има своје, за људско страдање незаинтересовано постојање: „Ниже њих су превијали рањенике. Било је сломљених вилица, смрсканих стопала, улепљених власи и усирене крви. Неко је говорио о практичности шлема. Шуме су гореле на сунцу. Невидљиве бубе певале су. Рањеници су јечали, урлали или издисали. Око кржаве ватре милели су мрави. Пољски су мишеви цикали од злобе” (*Крила*, стр. 58).

Специфичан кинематографски поступак приповедања у *Крилама*, који су приметили већ први критичари (Аница Шаулић вели да се у роману „осећа биоскопски жанр”, а Тодор Манојловић га одређује као низ „кинематографских снимака из нашег рата”²⁵) има сличности са експресионистичким кино-стилом (*Kinostil*) везаним првенствено за Алфреда Деблина, који је и аутор овог назива. У свом „Берлинском програму”, објављеном у часопису *Der Sturm* 1913. године, Деблин, инспирисан неким натуралистичким (Зола) и футуристичким схватањима (Маринети) књижевног стварања, критикује психолошку мотивацију и рационализам реалистичког романа захтевајући уклањање приповедачевих коментара из текста. Приповедање би требало да се заснива на динамичном и сугестивном смењивању описа који би били попут слика направљених филмском камером — „Да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је кино стил. Богатство слика мора се пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин. (...) У роману нема места за приповедача-касача! Не ћаскати већ гледати! Широко користити секвенце које дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа. Брзе промене, збрка и неред. Целина не сме да делује испричано већ постојеће. Фантазија чињеница!”²⁶ Нешто од таквог приповедачког поступка може се уочити у Деблиновом најпознатијем роману *Берлин Александерџлац* (1929). Један од пручавалаца сложене наративне технике овог романа, Екхарт Кемперлинг, у тексту „Кинематографско писање на примеру *Берлин Александерџлаца* Алфреда Деблина” покушао је да издвоји неке поступке којима приповедање добија обележја филмске нарације. Писати у кино-стилу не значи једноставно подражавати филм нити само давати примат визуелном, него приповедни језик преобразити у филмски, односно конструисати сам приповедачки текст, од распореда реченица до композиције поглавља, тако да се добије ефекат кретања као на филмској траци — динамично смењивање кадрова, нагли резони, монтажа, симултаност догађаја и слично. Кемперлинг издваја три карактеристична поступка помоћу којих Деблин, а слично се уочава и у Краковљевом роману, то постиже: превазилажење конвенционалних, очекива-

²⁴ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, str. 337.

²⁵ „Критика о роману *Крила*”, приредио Г. Тешкић у: С. Краков, *Крила*, Београд 1991.

²⁶ Нав. према: Harald Štatler, *Deblin i film: kinostil u književnosti*, prev. I. Trbojević, *Polja* br. 358, Novi Sad 1988, str. 578. Види о томе и: Viktor Žmegač, „Film u okružju ekspresionizma”, *Težišta modernizma*, Zagreb 1986.

них могућности синтаксе тиме што се издвојене реченице комбинују/монтирају у линеарни низ, затим динамизовање времена и простора употребом одговарајућих глаголских времена и брзом сменом дешавања и, коначно, укључивање формалних елемената филма, назначених у филмском сценарију, у сам текст.²⁷

У *Крилицама* се појединачне сцене, засноване на монтажи кадрова и симултаном приказивању догађаја, укључују у секвенце, које су неретко и графички издвојене испрекиданим линијама или звездицом. Неколико секвенци формира издвојена и самостална поглавља која граде фрагментарну целину романа. Тако се образује „разбијени роман”, како Киш одређује Бабелеву *Црвену коњицу*, „из кога су избачене старинске спојнице засноване на једном лажном временском низу.”²⁸ У композицији поглавља може се применити сличан принцип монтаже који доводи у везу семантички супротстављене сцене или секвенце, стварајући ефекат гротескног. Тако се на почетку шестог поглавља („Бела барака”) сцена нагих жена, белих витких тела, које се купају у мору, доводи у везу са сценом маларичних болесника који урлају од болова. Међутим, очигледно је да се између ове две супротне и назависне сцене успоставља веза. И у једној и у другој доминира исти мотив — тело. Зато се може уочити да је за композицију романескних поглавља карактеристичан поступак контрапунктирања који се заснива, како то крајем двадесетих година објашњава Олдос Хаксли, на принципу варијација исте теме — „Тема се, пре свега, изложи, затим се развија, па јој се одузме њен облик, препознајемо је у неприметно изобличеном виду све док се не претвори у нешто савим друго. Низ варијација представља корак даље у том правцу”, односно на принципу модулације једне теме — „Романсијер врши модулирање удвостручавањем ситуација и ликова. Приказује неколико људи који се заљубљују, умиру, моле, али сви на различите начине. Различити људи баве се истим проблемима. (...) Тако можете модулирати све видове своје теме, можете писати варијације у безброј расположења.”²⁹ Кракковљев роман у целини заправо је низ варијација на исту тему — рат и његов утицај на понашање људи, у распону од колективног лудила и страха пред смрћу до еротских екстаза официра у загрљају солунских куртизана. Наслови поглавља некада јасно именују тему која се варира у самосталним и графички издвојеним наративним секвенцама које то поглавље сачињавају. На пример, пето поглавље насловљено је „Пред смрћу” и варира основну тему, страх пред смрћу, приказујући наизменично страхове појединих протагониста и колективну хистерију. Постоје, међутим, и поглавља без наслова, на пример четврто, у којем се мотив страха варира у више симултаних сцена са различитим протагонистима да би се постепено модификовао у еротску страст, јер „ипак је страх највећа пожуа”, приметити је један пилот у загрљају куртизане. У првом поглављу, „Одлазак”, контрапунктски се модулира ситуација паралелног кретања

²⁷ Isto.

²⁸ Danilo Kiš, „Romani na dlanu”, *Homo poeticus*, Beograd 1983, str. 97.

²⁹ Oldos Haksli, „Roman i ideje”, prev. K. Vidaković, у: *Radanje moderne književnosti. Roman*, priredio A. Petrov, Beograd 1975, str. 259—260.

војника на копну, мору и у ваздуху, при чему се динамика постиже специфичном променом ракурса, односно угла „снимања”. Призори на земљи приказују се из авиона у дивљем лету — „Доле је био вртлог планина, зидова, минара, воде и пространих вардарских ритова...”, док се авионске вратоломије у ваздуху приказују како их види посматрач са земље — „...високо у зраку су се превртали весели, пијани аероплани” (*Крила*, стр. 11). Ова просторна опозиција горе-доле у вези је са симболиком наслова романа — авионска крила у ваздуху која симболишу слободу и неспутаност лета бескрајним и светлим просторима неба и шаторска крила на земљи којима су покривена људска тела, жива или мртва.

Фасцинација аеропланима снажно је присутна у *Крилама*. Не само да су призори виђени из авиона у „дивљем лету” наративно најдинамичнији, због вртоглавог смењивања објеката који улазе у видно поље посматрача, него су то и једине сцене у којима се приповедач уживљава у позицију неког лика. Ти делови романа се стилски издвајају својом поетичношћу („пијанством ваздуха”), у њима се примећују „осећајност и сећање песника-пилота”,³⁰ као у следећем одломку: „Ко је говорио о вртоглавици провалија? Био је господар ваздуха, а не један од оних који миле доле невидљиви. Можда је и клицао као Скит победоносни, али је мотор урлао струјом ваздуха, и све се сливало у огромну, заношљиву игру. И скакао би, али га опрезни кајиш од коже приграбио, и везао за мало седало” (*Крила*, стр. 7). Опсесија авионима као техничким чудом модерне цивилизације у темељима је европске авангарде. Док у првом манифесту футуризма из 1909. године Маринети слави лепоту брзине тркачког аутомобила, три године доцније, у „Техничком манифесту футуристичке литературе”, доминира опсесија аеропланом. Цео текст заправо „говори” авионска елиса у „лудом ковитлацу” помињући и нужност разарања традиционалне синтаксе, интерпункције и устаљених смисаоних веза међу речима. Очигледно је да се и у Краковљевом роману може уочити слична блискост између динамизоване перцепције и промена у језику, понајпре у синтакси, на пример велик број кратких презентских реченица. Исте, 1912. године Маринети објављује дела, каква је хибридни текст *Биџка код Триполија*, у којима доминира слика света из динамичне перспективе футуристичког пилота. Фасцинираност авионима присутна је и код већине наших авангардних аутора. Штавише, у авангарди се јавља и једна нова, специфична путописна форма — репортажа са летова авионима. Пишу је Црњански, Растко Петровић (чији је текст „Аеропланом до Цариграда” из 1926. један од најлепших примера ове врсте) или Бошко Токин. Многе од тих репортажа објављене су у листу српског Аеро-клуба *Наша крила*.

Иако поједини протагонисти, Бора, Душко, Казимир или Мија, у роману добијају извесну индивидуалну карактеризацију, ипак се *Крила* од других авангардних прозних дела издвајају по наглашеном одсуству

³⁰ Тодор Манојловић, *нав. дело*, стр. 142. У својој студији о филму у рату Пол Вирило опширно говори о томе колико је снимање из ваздуха у Првом светском рату револуционарно утицало на измењену перцепцију простора — „рат ствара искривљену слику просторних раздаљина, а тиме и самог изгледа ствари” (P. Virilio, *нав. дело*, стр. 44).

главног или главних јунака. Кинематографски принципи приповедања у роману не допуштају могућност да се неко од ликова изразитије издвоји из гомиле војника. „Читалац ће узалуд тражити у роману главну личност, око које се сви догађаји окрећу”, приметиће један од првих критичара Краковљевог романа, „Они не постоје. Главна личност је рат.”³¹ Рат у роману добија обележја неконтролисаних ирационалних сила која поништава све социјалне и моралне законе свдећи човека на ниво анималног. „То је био повратак племенским пећинским уредбама чопора”, записаће о Првом светском рату Растко Петровић у свом есеју „Општи подаци и живот песника” (1924). У *Крилицама* су чести описи помахнитале гомиле/чопора у којој је тешко разликовати људе од животиња: „Полудела мрачна гомила се ваља, мрви, риче. Беже распрштале сенке на све стране, скачу, саплићу се преко још поспаних, или можда мртвих тела. Јуре преплашене мазге и мрве копитима. Звече бацана оруђа. Паника као ураган бесни. Около грми, прашти, звижди” (*Крилица*, стр. 37). Рат буди неконтролисаних нагона за убијањем — „Натичу се ножеви. Жеља за убијањем полако улази у људе” или „Свако је осећао потребу да убија.” Психологија масе и слика рата у *Крилицама* блиска је доминантним виђењима и тумачењима рата која током двадесетих година износе приповедачи, као што је Растко Петровић, психолози (Фројд) или социолози (Гистав ле Бон). У јеку ратних разарања, 1916. године, Ле Бон, чувени француски социолог и аутор књиге *Психологија љомиле* (1895), записаће да рат не утиче само на материјални живот народа, него и на његове мисли и понашање — „Враћамо се овде на основну замисао да светом не руководи рационалност, већ афективне, мистичне или колективистичке силе, заводљиви наговештаји тајанствених налога; што су они мутнији и неодређенији, то су утицајнији и моћнији. Ратним сукобима управљају заправо нематеријалне снаге.”³² Рат, односно близина смрти, интензивира све човекове страхове, емоције и нагона. Тако, уз нагон за убијањем, у *Крилицама* доминира и сексуални нагон. Поменули смо да се у једном од поглавља, четвртом, постепеним варијацијама страх од смрти, односно нагон за опстанком, претвара у сексуалну појуду која превазилази односе између мушкараца и жена сведених само на тела и постаје сила која све обједињује: „Град се сав спаја, пари, сав је у љубавном грчу. Све виле, куће, бродови, шатори и бараке. Чак и мухамеданска гробља” (*Крилица*, стр. 33). Најшокантнија веза сексуалности и смрти присутна је на крају дванаестог поглавља („Крај мртваца”), када Душко и бароница Ивон воде љубав у болничкој соби крај леша мртвог војника — „Љубав је крај мртваца имала нарочите дражи” (*Крилица*, стр. 88). Занимљиво, али слична сцена постоји и на крају приповетке „На води” Светозара Ђоровића, када човек и жена ступају у сексуални однос

³¹ Димитрије Живаљевић, „Станислав Краков, *Крилица*”, у: *Критика о роману Крилица*, стр. 145. Коментаришући свој филм *За часћ оцаџине* Краков наглашава да тај филм „нема звезде. И када долазе гропланови појединих личности, оне су само део целе једне масе целог народа који је себи стварао епос” (С. Краков, *За часћ оцаџине & Пожар на Балкану*, стр. 80).

³² Нав. према: P. Virilio, *nav. delo*, стр. 53—54.

крај леша утопљенице. У модерни, првенствено у прози Борисава Станковића, може се уочити наглашена блискост сексуалне жудње и смрти, али тек авангарда успоставља шокантне спојеве Ероса и Танатоса, највише у експресионистичкој поезији (на пример у *Лирици Ишаке* Милоша Црњанског) и прози са ратном тематиком. Како примећује Радован Вучковић, у свести експресионистичких приповедача рат се доживљава као разорна сила која, свдећи човека на телесно и животињско, ослобађа у њему „свеприсутну чулну енергију која се празни у грозоморним сценама на граници патолошких ексцеса.”³³

Међутим, у завршним поглављима романа, а поготову у последњем („Вечита радост”), након завршених ратних збивања у наративном фокусу остаје само један лик, потпоручник Душко, тако да сам поступак приповедања постаје нешто другачији. Повратник из рата не приказује се више доследном спољашњом фокализацијом. Приповедач постепено наглашава Душкову емотивну присност, и то управо исту ону коју осећа и Петар Рајић, према дрвећу, односно лишћу — „Свуда се на зидовима наднело дрвеће и његова сенка је била тешка и хладна. Он се плашио дрвећа, али је волео жуто лишће плећатих платана. Под платанима још нико није погинуо” (*Крила*, 101), или нешто доцније — „Душко је веровао да је то што осећа чежња за боровима и смрекама...” (*Крила*, 104). И бескрајна радост и љубав коју Душко осети на крају романа, након безмерних ужаса рата, како се шири из њега по читавом простору, садржи и нешто од Рајићеве суматраистичке, утопијске жеље за утехом и свеопштим миром.

Због развијености облика кинематографског приповедања, односно поступака заснованих на коришћењу могућности које у књижевности и језику допушта филмска монтажа, роман *Крила* јединствен је међу другим авангардним кратким романима. Међутим, Краковљево дело са њима дели слично поимање рата који се не доживљава као апотеоза националног страдања него као разорна ирационална сила која човека телесно и морално деформише, али и отвара у њему дотада неслућене дубине подсвесног и нагонског. Ипак, најближи *Крилама*, и то не само по доживљају рата, него и због сличности неких композиционих поступака какав је контрапункт, свакако је први део Растковог монументалног романа *Дан шестии*.

³³ Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд 2000, стр. 36. О повезаности еротизма, сладострашћа, смеха, насиља и смрти опширно пише Жорж Батај у књизи *Еротизам*. Иако је на први поглед еротизам потврђивање живота, он у свом крајњем исходу „отвара пут ка смрти”, вели Батај наводећи Де Садову мисао да се „најбоље сродимо са смрћу када је доведемо у везу са неком блудном мисли” (Ž. Bataj, *Erotizam*, prev. I. Čolović, Beograd 1980, str. 29). О еротском као „другом виду смрти” у Краковљевом роману писао је Александар Јовановић у наведеном тексту, стр. 126—131.

Predrag Petrović

CINEMATOGRAPHIC WRITING OF A NOVEL
(Stanislav Krakov's *Krila*)

S u m m a r y

Stanislav Krakov's *Krila* (*The Wings*) (1922) is a short avantgarde novel which most consistently expresses the new narrative possibilities close, that is analogous to the techniques of film montage. Unlike other avantgarde authors (Miloš Crnjanski or Dragiša Vasić), in Krakov's case one can already talk about the more direct and intensive merging between the novel and film. Specific narrative procedure with which the novel *Krila* was realized is in this text related to the standpoints of some avantgarde authors about film, primarily to Sergej Eisenstein's reflections about the technique of film montage, as well as to the programme standpoints of some avantgarde narrators like Alfred Döblin, to base the novel on some cinematographic principles.

Predrag Petrović

THE NOVEL NARRATES ABOUT ITSELF (RASTKO PETROVIĆ'S
LJUDI GOVORE)

S u m m a r y

The paper analyses Rastko Petrović's book published last during his life, *Ljudi Govore* (*People Talk*) (1931) which occupies the central place in the author's literary opus. This short avantgarde novel realizes some of Rastko's key poetic standpoints from the first half of the 1920s, primarily from the essay "Heliotherapy of Aphasia" (1924) in which he develops the concept of a "small novel" which would investigate artistic possibilities for making language unusual, primarily the speech phrases, and the new perception of reality. On the other hand, this short novel is a poetic and narrative link with Petrović's monumental novel *Dan Šesti* (*The Sixth Day*), written in the 1930s and completed before the author's death in America. The paper investigates how the work *Ljudi Govore* was created in the artistic procedure of the double genre coding, modifying the existing narrative conventions of the novel and travel-writing, questioning and legitimizing new prose techniques in the very text in an autopoetic manner. The paper particularly interpretes the origin and generation of the unusual, transcendental or non-national language in the final chapter of the novel. This new language is of great significance for the understanding of the avantgarde, as well as of Rastko's language and narrative experiment.

У прошлом броју грешком је изостао резиме уз рад Предрага Петровића „Роман приповеда о себи (*Људи говоре* Растка Петровића)”, па овога пута, уз извињење аутору и читаоцима, доносимо резиме и тога рада.

J. Делић

МЕМОАРИ СТАНИСЛАВА КРАКОВА
ЖИВОТ ЧОВЕКА СА БАЛКАНА
— о двосмерном односу фикционалног и документарног
у Краковљевом књижевном делу —

Зорана Ойачић

САЖЕТАК: У раду се разматра веза мемоара *Живот човека са Балкана* Станислава Кракова са његовим авангардним књижевним делима. Према се авангардна проза разликује од мемоара у структурном смислу (кратка, динамична форма обликована резovima и техником монтаже) и у семантичкој обојености текста (сећања се у фикционалној прози иронизују и пародирају) од мемоарске епичности и намере да се говори о трагичној и херојској судбини појединца у историјском вртлогу у тематском смислу ове две равни приповедања показују необично велику блискост. Чињеница да су они делови романа за које критика тврди да су најупечатљивији управо догађаји на које наилазимо у готово непромењеном облику у мемоарима, ставља раван доживљеног и фикционалног у интригантан међусобни однос. Будући да мемоари настају са велике временске дистанце у односу на авангардну прозу, може се претпоставити да је на изванредан начин део фикције урастао и у мемоарски текст. У раду смо поредили семантичка чворишта фикционалне и искуствене равни и разматрали их у њиховом интерактивном односу: приказивање стања свести ликова у смртној опасности, механизме савладавања страха од смрти појединца у ратном кошмару које аутор именује као „пијанство рушења” у роману *Кроз буру* и „хумор испод вешала” у *Крилама*, топос еротског, егзотичне мотиве реинкарнације и сеобе душа у новелама који потичу од сени мртвих војника, као и искуствене моменте који су иницирали фикционалну тематизацију, као што је покушај самоубиства аутора и новела „Како сам се убио”. Мемоари, са друге стране, и поред нефикционалног предзнака показују одлике романсијерске прозе, по свом композиционом искуству, приметном аутоироничном приповедном ставу и умећу фабулирања. Иако по предзнаку нефикционална, мемоарска проза се по својим обликовним поступцима и стилским особеностима указује као вид романсијерске прозе која израста из својих романсијерских претходника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мемоарска проза, фикционално, нефикционално, рат, депатетизација, хумор испод вешала, људи сенке, спиритизам, топос еротског

1. *Победник и жртва историјских бура — мемоарска проза
Станислава Кракова*

„Живот треба да пође за књижевношћу.”

Милош Црњански

Подједнако важни за националну, али и приватну историју *Станислава Кракова* (1896—1968), бурни догађаји новије српске историје у којима је био учесник и сведок били су упечатљиви једнако колико и уметничка фикција. Мемоарско-документарна проза,¹ која обухвата мемоаре: *Наше последње победе* (1928) и *Живот човека са Балкана* (1997) и историјско-документарну прозу: *Пламен четничтва* (1931) и *Генерал Милан Недић* (*На оштрици ножа*, књ. 1, Минхен 1963, *Прејуна чаща чемера*, књ. 2, Минхен 1968), покрива битне догађаје новије српске историје: балканске ратове, Први и Други светски рат, као и послератно разрачунавање са *квислинзима*. Одрастајући у рату и живећи више у смртној опасности него у грађанском спокојству, Краков у рову пише своје ратне дневнике. Уписивани у свеске, често на војној документацији (на образцима за требовање војне опреме и на извештајима), насловљени по годинама ратовања и занимљивим догађајима, дневници (1912, 1913, 1914, 1915) чувају сведочанства потпоручника Кракова о догађајима преломним за српски народ. Изузев одабраних поглавља која је у *Књижевном магазину* приредио Гојко Тешић, остали су необјављени.²

Тридесетих и четрдесетих година 20. века аутор издаје дела у којима се присећа рата, снима документаристички филм *Голгоџа Србије* (познатији под именом *За част оцаџине*) о Првом светском рату, интересује се за запустелу културну баштину Јужне Србије, у часопису *Време* пише о Топличком устанку, извештава о војним достигнућима. Као војник и патриота, Краков има свест о потреби очувања националног идентитета. Зато је тон дела која објављује крајем двадесетих година и касније разумљив, очекиван. У периоду пред почетак и у току Другог светског рата постаје власник *Телеграфа* и уредник Радио-Београда, помажући Милану Недићу у тешким данима немачке окупације. Касније, у изгнанству, пише о њему обимну двотомну биографију, са жељом да исправи историјску неправду која је, по његовом уверењу, нанета великом родољубу

¹ Иако Краков пише још од младићског доба, књижевноуметничка дела ствара само у трећој деценији прошлог века. У складу са тим, општа класификација Краковљевог дела може се провести по временском критеријуму; две фазе уједно означавају и два основна типа прозе: *романескно-новелистичку*, писану у трећој деценији и сву прозу насталу касније, коју можемо одредити као *мемоарско-јубилистичку*.

² Станислав Краков, „*Епизоде из рајова*” (*одломци из рајних дневника*), одабрао Гојко Тешић, *Књижевни магазин*, 2001, бр. 1, стр. 153—158.

и храбром човеку. Међутим, и сам постаје жртва историје. Док је у Првом светском рату Краков слављен као херој, на завршетку Другог светског рата етикетиран је као национална издајица. Солунски борац и носилац ордења за храброст који је хрлио у ратове за част своје отаџбине, у послератној ФНРЈ био је непожељан, прокажен као сарадник окупатора. Бежање и скривање по алпским планинама од службеника ОЗНЕ постаје једна од његових последњих великих животних авантура. Приморан да живи у изгнанству, одвојен од своје домовине, Краков умире не дочекавши испуњење своје највеће жеље — повратак у Београд: „И увек је грч стезао моје срце када би зазвонило у моме једином уву неко име из моје земље коју сам носио свугде као саставни део себе, а из које сам ишчупан као пањ коме су корене одсекли”.³

Најзначајније дело из ове фазе стваралаштва, објављено готово пуне три деценије после његове смрти, су мемоари *Животи човека са Балкана* (L'age D'Homme, Београд 1997). Ово дело је за проучавање занимљиво из најмање две перспективе: прво, због својих наглашених књижевноуметничких квалитета и, друго, због велике блискости са Краковљевом романсијерском и новелистичком прозом из авангардног књижевног периода. Из тих разлога покушаћемо да ово дело проучимо у контексту целокупног књижевног опуса аутора, као и да истражимо међусобне везе романа и новела са једне и мемоара са друге стране, не занемарујући могућност двосмерног, међусобног утицаја.

2. Поглед из историје — приповедно начело

Питање је када су и на који начин мемоари настајали. Рукописна архива Кракова која се чува у Рукописном одељењу Народне библиотеке у Београду садржи грађу само до одласка у изгнанство. Такође, о животу Кракова у изгнанству не зна се готово ништа. Мемоари су остали незавршени и објављују се из пишчеве заоставштине. Композиционо устројство мемоара, његова дводелна структура и нагли завршетак указују на временске разлике у настајању делова текста. *Животи човека са Балкана* састоји се из два дела: први, „Кроз ратове”, обухвата период од 1903. до 1920. године одрастања, ратовања и прве поратне године. Други, недокончани део, „Кроз Аустрију”, садржи три хронолошки распоређена поглавља без припремног и завршног дела који тематизује бежање кроз аустријске Алпе од комунистичких власти на крају светског рата. Унутарња целовитост првог дела мемоара указује на претпоставку да је овај део могао настати раније. Приповедни темпо у другом делу обухвата много мањи временски одсечак, непуних месец дана с краја маја и почетка јуна 1945. године, и сведочи о обимнијој приповедној замисли. Унутарња кохерентност и временска граница у приповедању произвела је претпоставку Гојка Тешића да је први део *Човека са Балкана* заправо необјављени рукопис трећег романа *Човек који је изгубио прошлост*, најављива-

³ С. Краков, *Животи човека са Балкана*, L'age D'Homme, Београд 1997, стр. 394.

ног још 1922. на корицама романа *Крила*. У том смислу, други део мемоара можемо доживети као тамни епilog припојен тематизовању ратних година. Насловне синтагме: „Кроз ратове” и „Кроз Аустрију”, формулисане по угледу на наслов првог романа *Кроз буру*, упућују на основни, динамички принцип дела: пролазак, кретање, пркошење историјским бурама, али и њихово превладавање. Описани су кључни периоди у историји народа и животу писца, док су мирне историјске и животне оазе остале незабележене.

Оживљавајући *расирскавајуће вайрометје* бурних догађаја у сопственом памћењу, мерећи дубину свог људског трага на крају животног пута, Станислав Краков пише уводник *Животу човека са Балкана*. Уводни текст исписан је у последњој години ауторовог живота, што мемоарима даје нарочито, *завештајно* освенчење. Позиција појединца који је спознао светлу и тамну страну живота има улогу да докаже његову позваност и меродавност при сведочењу о прошлим временима. Калеидоскоп преживљених тренутака највиших почести и смртоносних авантура на почетку текста дискретно упућује на традицију жанра и познате моделе *мемоарских уводника*, налик на онај проте Матеје Ненадовића.⁴ Док прота Матеја са мудрачким стоицизмом прихвата животне законитости, Краков жели да остави спомен на многобројне војнике пале у ратовима које историја није забележила.

Краков индивидуалну судбину ставља у контекст колективне, као што је то учинио и у свом првом роману, *Кроз буру*. Бурно поднебље Балкана и његови историјски потреси премрежили су етапе у његовом, али и у животу свих људи са Балкана:

„Тај живот, живот једног човека са Балкана, одигран у једном чудном вртлогу националних, верских, идеолошких, политичких и друштвених сукоба, страсти, међусобног уништавања, немилосрдних судбина, језивих трагедија, често усред једне херојске симфоније подвига и страдања, желим овде да евоцирам. Али, још више од тога доживљенога живота, желим да задржим у сећању безбројне смрти, често анонимне али узвишене као у античким трагедијама, којима сам био немоћни сведок и које су се утисле у моју судбину и испресецале мој живот на јасно одређене етапе.”⁵

Ова тенденција видљива је у начину селектовања сећања. Доминантна позиција у приповедању је позиција појединца у историјском вртлогу. Мемоариста издваја историјски значајан тренутак и прелама га

⁴ „Бурна времена новије српске прошлости била су тесно скопчана; и као што су она променљива била, тако је и мој живот био променљив. Ја сам служио и господарио, поповао и војводио; (...) војевао сам опасне ратове и уживао благодет општег мира; с царевима говорио сам слободно, а каткад збунио ме говор простог кмета; гонио сам непријатеља и бежао од њи; живио у сваком благу и избобилију и опет долазио до сиротиње; имао сам лепе куће и гледао и’ из шуме спаљене и срушене; пред мојим шатором вриштали су у сребро окићени арапски хатови и возио сам се у својим неокованим таљигама; војводе ишчекивали су заповести из моји’ уста и опет судба ме доводила да пред онима што су били моји пандури на ноге устајем.”, Прота Матеја Ненадовић, *Мемоари*, Политика / Народна књига, 2005, стр. 31–32.

⁵ С. Краков, *Живот човека са Балкана*, L’age D’Homme, Београд 1997, стр. 11.

кроз сопствено сећање. Овај поступак видљив је већ од првог поглавља! — „Краљ и краљица су убијени!” Одлука да своје детињство, школске дане и трауму која је ове дане обележила — смрт оца — подреди важним историјским збивањима, јасно говори о приповедној концепцији. У овом поглављу мемоариста се осврће на атентат на краља Александра и Драгу Машин, демонстрације у Београду поводом анексионе кризе у Босни и Херцеговини, сусрет са краљем Александром виђен очима радозналост дечака, па тек кроз ове догађаје представља сопствену младост, селидбе, опроштај са оцем и његов необичан аманет на самрти: „Ако ти неко дирне у част, убиј га. Част је нешто што се брани крвљу” који судбински одређује његов живот. Тако ови мемоари формирају причу о застрашујућем механизму историјског жрвња који мрви појединачне судбине.

Мемоарска позиција указује на историографску вредност сведочења о минулим временима. Наиме, Краков се сусретао са многим важним историјским и културним личностима прве половине прошлог века, међу којима су били Краљ Петар I Карађорђевић, Александар Обреновић, Милан Недић, Апис, Димитрије Љотић, Стјепан Прибићевић, Бранислав Нушић, Исидора Секулић и многи други. Сведочење о важним догађајима српске историје у којима је имао улогу посматрача или учесника није, међутим, драгоцен само због *погледа из историје*, него превасходно због својих приповедних особености и квалитета. Историографска грађа *урасџа* у приповедно штиво подређујући се приповедном слоју на начин као у романсијерској прози са историјском тематиком; ова чињеница представља посебну вредност мемоара. *Живот човека са Балкана* може се читати и као историографска, али можда, још више, као романсијерска проза.

3. Нефикционална и фикционална равн

Несумњиво најинтригантнији моменат везан за мемоаре јесте однос између искуствене и фикционалне приповедне равни. Поетички став о односу фикционалне и искуствене равни експлицитно је предочен у мемоарима, поводом настанка романа *Кроз буру*: „Решио сам да напишем роман. Зашто не? Роман је увек један фиктивни или реални живот, а најчешће аутобиографија. Начинио сам пресек у моме кратком животу и за мој роман узео сам једну једину годину, ону најдраматичнију, 1915.”⁶ Занимљиво је да и сама мемоарска проза носи романсијерске особености: иако паралелни, описани догађаји у романескној и мемоарској прози подједнако су узбудљиви и динамични. Напоредне приповедне сцене, настале из истог искуственог језгра, у којима делају ликови из романа или аутор у мемоарима не утишавају се међусобно, не чине монотоним свој фикционални/мемоарски одраз, него напротив, као да се међусобно подстичу и допуњују. Због своје карактеристичне авангардне краткоће,

⁶ *Балкан*, стр. 201.

симултаности и фрагментарности, романсијерска проза може да делује чак и као недовршена скица у односу на занимљиво приповедане догађаје у мемоарима. Са друге стране, мемоари су обликовани по романсијерском начелу: одликује их узбудљива, динамично компонована фабула, која као обликовни принцип узима догађај, изостављајући све мирне периоде ауторовог живота као *нефабулаишне*, као и за романистична црнохуморна ироничност и аутоироничност у односу на приповедне догађаје, која уклања носталгичну или сентименталну обојеност мемоарског текста. Иако по предзнаку нефикционална, мемоарска проза се по својим обликовним поступцима и стилским особеностима указује као вид романсијерске прозе која израста из својих романа претходника.

3.1. Искуство као иницијација за књижевни текст

Живот човека са Балкана у тематском погледу покрива готово све описане догађаје у фикционалним текстовима, било да је реч о новелама, романима, путопису или мемоарским записима о крају рата. *Преокривање* књижевних текстова мемоарским реконструисањем можемо узети као драгоцену могућност увида у генезу књижевног текста. Овај моменат је још значајнији ако знамо да Краков није писао експлицитне поетичке текстове, изузев појединих исказа у интервјуима или филмским критикама који посредно говоре о поетици његових дела. Фикционална проза уз њих, накнадно, добија дубину — *балканска историја* постаје значајан посредник између збиље и фикције.

Поређење фикционалне и нефикционалне равни омогућава нам накнадно осветљавање фикционалног опуса у више смерова: читајући мемоаре, можемо пратити уобличење ликова, мотива и догађаја у фикционалном тексту. Овај процес *прераде* у великом броју случајева је минималан, али, такође, пружа обиље примера у којима можемо пратити како се раван доживљеног употребљава за обликовање слике света.

Своје лично искуство аутор често приписује лику у делу: заљубљеност у болничарку Ивон у *Крилицама* приписана је Душку Каповићу, а рањавање у борби на Кривој Феји доживљава Бора у првом роману. Ivonne Prengau је постојала и била је болничарка у француској болници Принцезе Марије у Солуну у којој је лежао рањени Краков. Она, међутим, није била бароница, него су је болесници тако звали због њене грациозности и „дугог, финог лица”. Сви болесници су у њу били помало заљубљени, па и сам Краков, који је у летњим ноћима маштао о томе како она улази у његову собу. Заљубљени Краков тешко подноси растанак са лепом болничарком: „Збогом Ivonne! Нисам до данас знао да љубав може бити и без пољубаца, и без додира, и без речи.” Романтично сећање из мемоара у роману је радикално преобликовано. У *Крилицама* оно је представљено, као лик са потпуно другачијим понашањем, оним које је Краков прижељкивао: „Онда се поново појавила бела сенка баронице Ивон. Њена златна коса била је чупава. Имала је још чупавог златног псића, о коме су се причале саблажњиве приче. Он је покатакд улазио у

бараку светлећи демонским очима, и пакосно плазећи се на све шиљатим језиком. Но није само он улазио у кревет бароничин.”⁷ Лик Ivonne у *Крилима* обликује се са становишта војника чији нагон за преживљавањем у ратном хаосу види еротику као потврду живота.

Рушење моста пред повлачење српске војске за које је у рату био задужен Краков тематизовано је у поглављу романа *Кроз буру* као Борина „Ноћ на мосту”. На исти начин аутор и његов лик посматрају пожар у ноћи, задовољни због извршеног задатка и у стрепњи због бездана рата у који улазе. Такође, епизода са преким војним судом једна је од многобројних у којима аутор сопствено искуство приписује лику — сведочанство о стрељању војника дезертера у роману *Крила* преломљено је кроз свест студента потпоручника, а затим додатно иронизовано — потпоручников осећај кривице због убијених војника губи се пред смртном опасношћу. Бесмисленост Казимирове смрти иронијски је подсликана: студент потпоручник који против своје воље учествује у доношењу смртне пресуде, очајање због пресуде задржава за себе (и записује у дневник), а грижа савести која га нагони на самоубиство врло убрзо, већ при првој експлозији гранате, уступа место инстинкту самоодржања.⁸

Догађај се може преносити уз минимално преобликовање: комплетна представа битке на Кривој Феји и смрти капетана Ранђића из мемоара тематизована је у роману *Кроз буру*, уз поштовање чак и најситнијих детаља. Имена ликова у прози и личности из Краковљевог сећања често су непромењена. Често прототип из живота чак и задржава исто име у роману: капетан Ранђић, трубач Сима, каплари Гојко и Радисав и др. Укрштање сопственог искуства и литерарне фикције производи неку врсту двоструког односа према главном лику, а то је узрок укрштања приповедних фокуса, осциловања дистанце приповедача у односу на свет приче.

Близак однос приповедача према главном лику у првом роману који утиче на његову структуру може потицати од аутобиографских елемената који су уочљиви у његовом обликовању: Бора је потпоручник, питомац Војне академије, син „покојног доктор Мите” итд. Укрштањем различитих приповедних фокуса, Бора се наизменично слика са потпуном дистанцом као „млади официр” или „младић” и са минималном дистанцом у којој приповедни фокус потиче из његове свести. Разлике у приказивању главног лика указују нам на колебање између фикције и нефикционалног момента.

Ако говоримо о утицају искуствене грађе на фикционалну прозу, уз мемоаре стичемо могућност да пратимо како догађај из живота може бити иницијација за настанак приче. Поредићи ове равни пратимо и на који начин се прича уобличава. У новели „Ancora, ancora...” пратећи

⁷ *Крила*, 1991, стр. 62.

⁸ У својим мемоарима Краков се, као једног од најгорчих доживљаја из рата, присећа прилике у којој је учествовао у преком војном суђењу. Као војник дужан да слуша наређења претпостављеног официра Матића, Краков осуђује на смрт „дезертере”, чак и оптужене војнике из своје чете. У једном тренутку препозна свог друга из војне академије и пресуда се поништава.

младићев поглед приповедач описује љубавни састанак и шетњу двоје младих кроз приморски замак. Ова новела има упориште у љубавној епизоди у Ријеци, по ослобођењу, када се Станислав са Маријом пење на Трсат: „Ријечки дани су у одблеску Маријиних блиставих очију. Свако поподне лутамо најпустијим ријечким улицама, дуж кејова пристаништа, пентрамо се на град грофова Ненжесера у Трсату, где мир и самоћа кипариса и Маријина рука, коју грчевито стежем, уносе таласе среће у мене”. Из „ријечног” периода потиче и инспирација за новелу „Освета”; Краков се присећа колонијалног официра из Индокине опчињеног Далеким истоком, капетана Geais-а, који га подучава кинеском и јапанском језику, као и извесне Розите, чији је муж, марински официр, заробљен и која је окружена многобројним љубавницима, углавном официрима. Краковљева посета њеном салону и флерт са њом веома подсећају на приповедну ситуацију новеле. У новели је *одсујни* муж *јасивни* муж, а љубавници се међусобно разрачунавају двобојем.⁹ Транспоноване личности и догађаја из сећања запажамо и у романима. Митфорд из романа *Крила* постоји и у сећањима на рат. Он је енглески капетан, највероватније контраобавештајац, који, окружен женама у ложи мјузик-хола „Одеон” у Солуну, са Краковим проводи бурне ноћи свог одсуства са фронта. Сергије из *Крила* је у мемоарима руски мајор Сергије Александрович, командант батаљона руских стрелаца, код којег је Краков одређен као официр за везу, а Ноелија италијанска плесачица из Трста са којом се Краков виђа у Солуну.¹⁰

Један од најрепрезентативнијих примера за однос фикционалне и нефикционалне равни је однос описаног покушаја самоубиства и искуства клиничке смрти у мемоарима са његовим литерарним уобличењем у новели *Како сам се убио*. Новела има снажну аутобиографску подлогу: четири године пре објављивања новеле Краков је покушао самоубиство. Шестонедељну грчевиту борбу за живот и искуство клиничке смрти аутор је детаљно описао у мемоарима.¹¹ И поред разлика између књижевног текста и стварног догађаја, приметна је огромна подударност, чак и у опису временских прилика — невремена у часу саморањавања, које се и у мемоарском и у књижевном тексту доноси са истом функцијом појачавања драматике описаног догађаја. Аутор је желео да тематизује своје јединствено искуство, али се, упоређујући два текста, суочавамо са истим проблемом: места која у књижевном тексту делују као егзотични покушај оригиналности или књижевна конвенција су управо места која поседују искуствену подлогу. Живот је, још једном, потврдио да може бити упечатљивији од фикције.

По приповедној тачки гледишта ова новела представља можда најрадикалнији покушај у експериментисању са искренутим стањима свести. Наслов, затим рез *пре њочейка* и приповедање у облику исповести у првом лицу указују на постморталну приповедну перспективу, исповест лика са оне стране живота о томе како је умро. Да ова перспектива није

⁹ *Живот човека са Балкана*, стр. 291, 285 — 287.

¹⁰ *Живот човека са Балкана*, стр. 193, 205 — 210, 194.

¹¹ *Живот човека са Балкана*, стр. 339 — 350.

само оригинална обрада топоса неуобичајених стања свести показују мемоари у којима се описује искуство клиничке смрти и одвајања свести од тела: „Ја, нематеријални, који као осматрачки балон уздигнут изнад постеље посматрам први и последњи пут своје тело. (...) Као што је новорођенче везано врпцом за тело своје мајке, тако се још два или три тренутка мој флуид држи везан за моје мртво хладно тело. (...) сада одједном чујем и кроз зидове...”¹² Новела садржи и друге мотиве карактеристичне за рани новелистички рад аутора: удвајање свести ликова, љубомора, неверне жене и преварени љубавници и мужеви. Наратор официр (помиње се његова тамна униформа и орден са орлом) подједнако је заљубљен у две жене — удату и певачицу која такође има свог другог кавалера, конта Бартола. Бурну позорницу на којој се укрштају и пресецају вишесмерни снопови љубави и љубоморе свих актера ове драме окупља лик наратора који покушава да испуни захтеве за пажњом обе даме и пати због љубоморе, подједнако као сви остали у овом петоуглу. Ковитлац догађаја и осећања у нараторовој свести изазива притисак који нараста све до трагичног разрешења. Разлог за самоубиство је у новели поједностављен у односу на мемоаре и додатно оправдан мотивом удвајања личности. У мемоарима Краков је љубоморан на оперску певачицу Ољу, коју, као и у новели, пред самоубиство виђа у колима са другим младићем. Али, у стварном животу, Краков пролази кроз неку врсту егзистенцијалне кризе, изазвану проблемом адаптирања на мирнодопски живот. Непрестана близина смрти, дани опасности и подвига су прошли, а без њих је његов живот „само тврда и празна љуштура”. Ненавикнут на дане без смртне опасности, аутор се осећа дезоријентисано, не налазећи смисао оваквог живота. „Чини ми се да ништа више не може да учини да устреперим, а моје је постојање до сада увек било стално вибрирање и продужени занос.”¹³ Осећање незадовољства појачано је разочарењем у „укочени живот војне хијерархије”:

„Имам само 25 година и сада када ме више ништа не угрожава, када уистину мој живот треба да почне, толико је одједном горчине накапало у моје животно искуство, толико су се видици, некад паљени радошћу, сада замрачили и искривили, да у овом тренутку, одједном одлучен, дајем састанак својој старој сусетки са запаљених планина и искиданих шума, састанак који сам раније увек мимоишао.”¹⁴

Свођењем на причу о љубави и љубомори, новела губи на својој вредности. Такође, мотивација је изведена увођењем мотива судбине или фатализма. Читава радња од почетка се одвија под сенком предсказаног, кобног дана и часа у звездама — 18. јуна у 16 часова: „Као неко старо пророчанство, прошао је кроз мене **18. јуни.**” „Смрачило се одједном. Извадио сам сат из џепа. **4 часа по подне.** Час одређен звездама.”¹⁵ Овај датум је идентичан стварном догађају: „Осамнаести јун 1920. годи-

¹² *Живот човека са Балкана*, стр. 345.

¹³ *Живот човека са Балкана*, стр. 339.

¹⁴ *Живот човека са Балкана*, стр. 341.

¹⁵ *Црвени ијеро и друге новеле*, Филип Вишњић, 1992, стр. 234.

не. То је дан моје смрти. То сам ја одлучио. Да је то било јуче, онда бих био још и двоструки убица. Данас одговарам само за себе.”¹⁶ Сваки догађај или детаљ наратор види као знак и доводи га у везу са, унапред хороскопом зацртаним, кобним часом. Овај мотивацијски слој све до самог краја није потпуно уклопљен у основни фабулативни ток, па се добија утисак да наратор сам пожурје и, чак, намешта понашање осталих актера и сопствено понашање, како би их, и кад нема потребе, довео у везу са предвиђеним кобним часом. Оно што чини љубавну заврзламу неуобичајеном јесте његово понашање: он са равноправним интензитетом жуди и осваја обе даме, подједнако је љубоморан када се оне окрену другом кавалеру/мужу и са истим жаром их уверава у своју љубав. Да није реч само о вештом заводнику показује истоветна мисао којом он коментарише осећања према обема дамама, изговорена на различитим крајевима текста: „Да је знала колико сам је волео” и „Када би знала колико сам је волео.” Овај мотив искоришћен је у функцији разрешења несклада у карактеру главног лика. Двострукост његових осећања која га распиње и одводи у смрт разрешава се као несрећна расцепљеност његове психе. На самрти он открива постојање две свести у себи, што објашњава његова осећања: „Свако је од нас љубио само једну жену. Једну, једну...” Трагична подвојеност његове природе указује се, тек на крају, као она фаталистичка сила која предодређује ток радње и његову судбину. У мемоарима постоји истоветан мотив удвајања на самртничкој постељи у опису клиничке смрти: „Знам да се од овог тренутка налазе нас двоје на тој самртничкој постељи.”¹⁷

Као и у новели, Краков је заиста, дан раније, намеравао да слети колима у провалију, само што у новели он вози Иду, а у животу је у аутомобилу био са још два војника. У оба случаја, због сапутника он одустаје од своје намере.¹⁸ Описи природе дати су као илустрација психичког стања лика: када први пут жели да се убије, описују се муње у даљини и надолазећа олуја. У тренутку саморањавања лика ваздух се испуни љубичастом светлошћу и почиње тешка летња киша, а када се, смртно рањен, суочи са жељом за животом, над њим је огромно плаво небо. Занимљиво је да је и у мемоарима у истом тренутку представљен летњи пљусак: „Небо је пуно муња и густе, ниске црне покров скрива његову дубину. У рафалима летња киша засипа суву земљу и ужарена крила шатора мојих војника.” Тако уобичајени поступак представљања драматике догађаја описом невремена постаје, у овом случају, искуствено заснован.¹⁹ То нас може навести на закључак о двосмерном утицају фикције и стварности: како је стварност дала аутору драгоцен материјал за писа-

¹⁶ *Живот човека са Балкана*, стр. 342.

¹⁷ *Живот човека са Балкана*, стр. 344.

¹⁸ „Јурили смо све брже. Муње су опет палиле далеко небо. Нека велика туга разлила се по мени... Најбоље је умрети. Страшно ме је привлачио понор над каменоломом, за брегом. Већ је управљач дрхтао... Осетио сам одједном на врату Идине усне, топле, влажне... Отресао сам се. Угасио сам мотор, уочио кола са треском над провалијом.”, *Црвени џиро и друге новеле*, Филип Вишњић, Београд 1992, стр. 232.

¹⁹ *Живот човека са Балкана*, стр. 343.

ње књижевног текста, тако је и новела, објављена деценијама пре писања мемоара, могла утицати на измену и преобликовање сећања.²⁰

3.2. Сујеверје о смрти

У романима *Кроз буру* и *Крила*, као и у мемоарима, приметан је мотив слутње смрти. У ратном хаосу нема логике и сваки следећи тренутак је срећна случајност. Зато се међу војницима развија снажно сујеверје у вези са знаковима који предвиђају или одлажу нечију смрт. О овим веровањима детаљно се говори у мемоарима, а са иронијским призвуком у *Крилицама*. У првом роману мотив слутње смрти назначен је без наглашавања и иронијског осенећања као у наредном роману. Присутни су и елементи фатализма: знаци који наговештавају нечију смрт, као што су грозничави тајанствени пламен у очима капетана Ранђића, сјај *нечеџа кобног*, самртно бледило и нерасположење уочи борбе, обавезно најављују смрт те особе, те капетан Ранђић заиста гине. Сцена смрти капетана Ранђића преломљена је кроз Борин поглед који прати капетанове жуте гамашне у јуришу. Призор у којем жуте гамашне полећу увис антологијска је сцена коју сви критичари истичу као једну од најуспешнијих у овом роману. Смрт капетана Ранђића у роману *Кроз буру* без имало одступања у тематском погледу, уз поштовање редоследа радње, свих поменутих ликова, без промене њихових имена, уз подробно описивање свих кобних предзнака који указују на Ранђићев трагични епилог, описана је у мемоарима. У мемоарима се истим редоследом одвијају чак и најситнији догађаји: мождано ткиво које се просипа по обући војника при погибији каплара Радисава, рањавање потпоручника Кракова у борби и његова радост што је платио свој „данак смрти”, жуте гамашне Ранђићеве које излећу увис и ношење тела мртвог командира до првог села...²¹ Осећај *пијанства рушења* не напушта Бору током читаве борбе. Стравични призори борбе — крвава тела, дим, болни јауци, зверске прилике у тами, појачавају његов егзистенцијални страх и ужас, али осећај пијанства представља штит и самоодбрану. Зато он своје рањавање прихвата *са дивљом радошћу* јер је платио свој данак судбини и избегао смрт.

У другом роману, међутим, значењски предзнак се помера од дословног ка иронијском. Пошто у свеопштем умирању нестаје логика, о смрти се размишља пре свега ирационално. Војници су сујеверни у погледу оних који умиру, о чему постоји низ записа у тексту. Верује се да анђеоској смрти леже уз рањенике који ће умрети, да онај кога чека смрт има укочен поглед и мртав котур у очима, да неко може да спречи своју смрт уз помоћ амајлије (крстићи од тисовине) и да, са сигурношћу, може да се предосети сопствена смрт. У мемоарима се често повлачи веза

²⁰ О истој овој вези мемоара и књижевног текста, само на примеру романа *Крила*, говори А. Јовановић у свом тексту „Умирање у веселом бунулу, Станислав Краков, *Крила*”, у зборнику *Српски роман и рај*, Деспотовац 1999.

²¹ *Животи човека са Балкана*, поглавље „Le jour de gloire”, стр. 80—103.

између сујеверја и његовог обистињавања. У роману ова веза се иронијски укида. Крстићи од тисовине у мемоарима и роману уводе се са супротном улогом. У мемоарима ова ирационална сујеверност има дословно значење: „У сумраку војници лутају између жбуња и траже тисовину — дрво црвено као вишња, за које верују да је свето и режу од ње крстиће. То су амајлије које треба да штите од челика”,²² и, што је још занимљивије, важи и за самог мемоаристу: прибојавајући се војничког веровања да „прво гину они који имају новаца или пред борбу опште са женама”, Краков са страхом помиње ратног друга који је са пуним ранцем злата гранатом претворен у крваву кашу, зато што је пред битку добио велик новац на картама. Сујеверје се у извесном смислу остварује: у боју је рањен у ногу. У роману *Крила* исти мотив се уводи са другачијим, циничним предзнаком: „Многи су правили крстиће од тисовине, светога дрвета. То је, кажу, штитило од кушума. Зато су ипак гинули од граната.”²³ По семантичком раздвајању истог мотива у фикционалном и нефикционалном тексту увиђамо како у експресионистичкој фази овог писца литерарни моменат надвладава и преобликује сећање.

3.3. Хумор испод вешала: умирање у веселом бунилу

Један од најупечатљивијих момената прозе С. Кракова је представљање стања свести појединца у ратном вртлогу: адаптирање свести на бизарну стварност и близину смрти. Стога су мемоарске странице драгоцене у праћењу обликовања карактеристичних семантичких чворишта ратне прозе: осећаја свести која хрли у смрт. Ово осећање приметно је у оба романа овог писца: у првом роману делимично је развијено као еуфорично осећање ликова, „пијанство рушења”, а у другом роману израста у целовит однос према стварности: циничан, ироничан и црнохуморни поглед на живот/смрт, важећи за приповедну инстанцу и ликове, који се у путописима именује као „хумор испод вешала”.

Поглавље „Смрт капетана Ранђића”, којим започиње трећи део романа *Кроз буру*, уводи специфично осећање еуфоричне, „детинске” радости коју осећа Бора због предстојећег бојног окршаја, карактеристично за ратну прозу Кракова. Трудећи се да дефинише и објасни парадоксални осећај радости усред смртне опасности, приповедач описује помешана осећања младог официра и пита се „да ли неслућена опасност ствара ове таласе радости у нама?”²⁴ Нестрпљиво ишчекивање предстојеће борбе утиче на визију фронта — Бора доживљава клобуке дима од шрапнела као „цветање”, уживајући у *рајној лејоџи*, за разлику од искусног војника, Ранђића, који у истим облацима дима види „црвени одсјај смрти”. Ирационални занос војника приповедач именује као *пијанство ру-*

²² *Животи човека са Балкана*, стр. 175.

²³ С. Краков, *Крила*, Време, Београд 1922, стр. 60.

²⁴ *Кроз буру*, стр. 212.

шења (пијанство борбе, талас пијанства, вртлог пијанства...). Ово осећање он покушава да тумачи у мемоарима:

„Са мутном главом ја се питам шта је, у ствари, храброст? Знам да између бекства и јуриша има само један рефлекс воље, и сећам се да ме је, у ноћима када сам изненада пробуден дрхтао од страха, ритам разбуктале акције бацио у једно право пијанство у коме је човек храбар само зато што више ни на шта не мисли и што убија да не би био убијен.”²⁵

После година ратовања, војници се навикавају на борбу на фронту толико да она постаје њихов једини прави, интензивни облик живљења. „Коњ осећа опасност и јури у каријери, док мене поново почиње да обузима лудо пијанство простора, битке која почиње, игре са смрћу и моје стрмоглаве јурњаве кроз грмљаву и црне облаке експлозија.”²⁶ Свакодневни јуриши, фијукање „челичних осица”, прасак граната и стално изазивање смрти су адреналинско пијанство у поређењу са којим је сваки други начин живота блед и лажан. Њиховом узбуђењу, када се на фронт враћају, нема краја. Срећа са којом се Душан Каповић враћа на фронт проистиче из овог специфичног осећања; он се враћа међу *своје*, у своју праву реалност. Ово осећање проналазимо подробније објашњено у мемоарима С. Кракова, у којима се он присећа револта са којим је одбио понуду свог ујака Милана Недића да се повуче са фронта:

„Пре више од месец дана ја сам могао да одем са транспортом заробљеника у Бизерту. Није ми било лако да одбијем да пођем и будем поред девојке у коју сам лудо био заљубљен. И сада, поред свих чуда што сам овде починио, ја увек мислим на њу. Ја се враћам на фронт, јер су тамо моји војници, моји другови и пријатељи, којих је сваког дана све мање, и јер сам тамо на свом, слободном, тлу. Ја сам тамо потпуно срећан, јер знам да је тамо моје место.”²⁷

У представљању психологије војника у борби, приповедачко клатно осцилује између егзистенцијалног страха, ужаса и еуфорије који се смењују. Заstraшујућа, а ипак адреналински опијајућа игра са смрћу у овом роману у *Крилицама* прераста у поступак *хумора испод вешала*. Хумор испод вешала се зачиње у роману *Кроз буру* (опис Тифиног мртвог лица, на којем се „мртви зуби смејаху подругљиво страшној смрти”),²⁸ развија у *Крилицама*, али траје и кроз друга књижевна дела Кракова. По први пут се ова појава именује и експлицитно дефинише у путописима *Кроз Јужну Србију*. „Било је у том смеху и весељу канибалства, било је и егоизма, али је још највише било онога хумора испод вешала, јер никада нису бомбе само са једне стране падале.” / „Остала је само кичма и кости ногу, али су остале и бугарске чизме, и не зна се да ли се гротескни мр-

²⁵ *Живот човека са Балкана*, стр. 197.

²⁶ *Живот човека са Балкана*, стр. 161.

²⁷ *Живот човека са Балкана*, стр. 195.

²⁸ *Кроз буру*, стр. 206.

твац руга смрти, или служи као реклама обуће, коју једино време није уништило.”²⁹

У *Крилицама* је појединац толико окружен умирањем да се на њега привикава. Једини начин да сачува сопствени интегритет јесте да се од сопственог страха и немоћи брани — хумором испод вешала. Хуморолог Габријел Лауб тумачи феномен *хумора испод вешала* кроз поређење са црним хумором:

„Хумор испод вешала, противно сваком правилу, није део црног хумора, него пре његова супротност — бели, најбели хумор. И код једног и код другог у игри је комика ужаса. Чак имају исти циљ: да умање страховитост страховите. Али полазишта су им дијаметрално супротна. Казивач црних вицева и прича циничан је на један начин који га ништа не стаје, јер он сам није погођен: он ужас, језу, одвратност описује са изразом лица надмоћног, јер он се не супротставља и не идентификује се са жртвама. Он је јунак који се не плаши грозоте која се није догодила њему.”³⁰

У најстрашнијем животном тренутку појединац се хумором морално уздиже, поништава страховиту смрти којој хрли у сусрет и успоставља сопствено достојанство као штит од непријатеља, смрти и — сопствене немоћи. Јер без свести да је се „неко” не може да се живи. А вероватно ни да се „пристојно умре”, тврди Густав Лауб.³¹

Живот у непрестаној опасности производи у људима необичне психолошке механизме: „Људи су носили страх у себи, па ипак се нечем радовали. Радост је била на површини, и до ње се увек долазило.”³² Управо та стална суоченост са смрћу изазива неку врсту екстазе умирања, коју приповедач на следећи начин објашњава: „Људи кад гину, на крају постану весели. Можда и полуде. Такве су ваљда биле пијане прилике које су лутале кроз дим и јауке.” / „Ужас кад премаши јачину има сасвим неочекиван учинак на живце. Тако се тада војници сулудо кикотали.” / „Све је то било страшно и лепо, и стварало је радост непојмљиву и болну.”³³ Када ужас пређе границу коју свест може да поднесе, једини штит који се може подићи је „сулудо кикотање” војника. Суманути смех означава радост оних који су још увек живи и који, чак и усред ратне кланице и макар у односу на најневероватнији објект, имају снаге да се још увек шале, јер се, и пред самим вратима смрти, осећају надмоћнима. Описи смрти су стога гротескни, често бизарни: асоцијација на унакажено људско трупло које изгледа као пас кад мокри на први поглед је бизарна и безочно скрнави мртваца који је погинуо у отаџбинском рату, али је изриче онај ко је жив и ко не сме да поклекне пред ужасом у којем се налази.

²⁹ *Кроз Јужну Србију*, Време, Београд 1926, стр. 91—92.

³⁰ Габријел Лауб, „Смеј се у несрећи. О хумору испод вешала” у: *Умешности смеха*, Дерета, Београд 1999, стр. 177 и 178.

³¹ *Умешности смеха*, стр. 192.

³² *Крила*, стр. 20.

³³ *Крила*, стр. 71.

3.4. Сени мртвих — спиритизам

Екстравагантност и егзотичност Краковљеве кратке прозе огледа се у инспирацији источњачким учењима и веровањима у реинкарнацију и сеобе душа. Присуство оваквих мотива у српској прози је нетипично и у томе неки критичари проналазе Краковљеву космополитистичку оријентацију, превазилажење регионализма из претходних књижевних епоха.³⁴ Склон да представља унутрашња подвајања ликова, у маниру прича Е. А. Поа, Краков сенима мртвих „запоседа” свести својих ликова у новелама. „Мртви су увек присутни, као да леже ту поред нас”, каже Краков у својим мемоарима. Оваква врста мотива варира се као основни или бочни мотив у многим новелама. О сенима мртвих говори се у мемоарима. Веома је могуће да су ратна искуства и, касније, сећања на рат, Кракова иницирала да литерарно експериментише са оваквом врстом мотива. Сени погинулих војника: „Имам двадесет три године, а моја сећања су испуњена само мртвима”, и оних које је Краков убио: „заклани Бугарин са Горничевског виса поново постаје мој ноћни сапутник”, прогањају Кракова.³⁵ У новелама сени умрлих муче и прогањају ликове које запоседају, доводећи их у стање унутарње распопућености и, најчешће, самоповређивања: ликови у „Алхимичару”, „Човеку са острва”, „Сапутнику” итд. извршавају самоубиство. Њихово појављивање може бити разнолико и веома егзотично: сени се реинкарнирају (душа умрле свете куртизане у „Причи о мумији”), усељавају у ликове („Човек са острва”, „Сапутник”, „Алхимичар”) или комуницирају са ликом повлачећи га у искрену реалност (борба странца са аветима у пустој цркви у поноћ у „Кестењу” или еротски доживљај са сеновитом женом у „Доживљају сујеверног човека или госпође у купатилу”), што овим новелама даје елементе хорор-прозе, нетипичне за српску прозу почетка 20. века.

Треба истаћи и специфичне анти-ликове у *Крими*: људе-сенке.³⁶ Пошто се „у краљевству мртвих храни само сјеном ствари, живи се живот сјене”,³⁷ људи сенке симболично представљају бића доњег света, живе *мртваце*. „Као збор авети биле су те тамне групе крај малих средишта на пустој и голој падини.”³⁸ Ратници-сенке сукобљавају се у ноћи, а описани простор представљен је као простор пакла. Узаврела долина у којој влада смрт приказана је из позиције војника. Мрачна гомила непријатељских ратника који се приближавају доживљава се као митско чудовиште које *риче*: „Полудела мрачна гомила се ваља, мрви, риче. Беже распрштале сенке на све стране, скачу, саплићу се преко још поспалих, или можда мртвих тела.”³⁹ Избезумљени од ужаса, војници се приказују као сени грешника које се муче у гротлу пакла. Људи сенке помињу се и у мемоарима: „Ред црних сенки, збијених и густих, са накомстре-

³⁴ М. Савић, *Најлепше српске приче*, Друштво Рашка школа, Београд 1998, стр. 367.

³⁵ *Живот човека са Балкана*, стр. 299 и 340.

³⁶ *Живот човека са Балкана*, стр. 166.

³⁷ Ј. Шевалије, А. Гербран, *Речник симбола*, „Романов”, Бања Лука 2003, стр. 599.

³⁸ *Крила*, Време, Београд 1922, стр. 70.

³⁹ *Крила*, стр. 45.

шеним бајонетима долазе нам у сусрет одоздо, са дна јаруге и заустављају нас.” / „Једна нова група сенки појављује се одједном преда мнош. Оне долазе одозго одакле долази смрт”.⁴⁰

3.5. Литерарна иронизација искуственог

Искуство може бити радикалније преобликовано. Преобликовање може да се односи на промену имена, околности одигравања неког догађаја, али најчешћа и најзначајнија промена одиграва се у домену стилског означања. Сентиментално обојена сећања у мемоарима иронично се преобликују у романескној прози, као што је, на пример, сујеверје војника у мемоарима дословно описано, а у роману *Крила* иронијски преобликовано.

Већ сам почетак романа, који критичари називају једним од најнеобичнијих почетака у српској прози, изневерава очекивања читаоца и указује на „изврнути” приступ у обликовању прозног текста. Историјски тренутак у који је радња романа смештена је друга половина Првог светског рата — повратак српске војске на фронт после прогонства и опоравка на Крфу. Ево како се тог датума присећа Краков у својим мемоарима: „Седми август 1916. Већ пре три недеље смо напустили наш логор на Халкидику, промарширали уз звуке музике кроз Солун и воз нас је донео до Островског језера, плаве мрље у тамноме масиву Могленских планина. Изашли смо на фронт, који је почео да се изграђује, а који од пре четири дана сав пламти у огњу. (...) Данас први пут ступамо у борбу и ми, 1. батаљон 17. пука. Изашли смо из густих шума планине Цеган и у дугој колони силазимо у равницу која се отвара пред нама.”⁴¹ Улазак на фронт у роману је представљен оштећеним документом војног архива који носи назив *Документи који је коза њојела* и садржи карактеристике — оцене официра батаљона који се по искрцавању са бродова стационира у околини Солуна. Овакав несвакидашњи почетак има улогу вишеструког оспоравања: изневеравање уобичајеног поступка за потврду веродостојности исприповеданог, разграђивање традиционалног упознавања предисторије ликова. Ратна епопеја се од почетка приказује са наличја; поверљиву архиву једе коза, важност војне документације (као и самог принципа веродостојности) се од самог почетка релативизује, а војници се приказују у крађи (водник Лука). Први редови текста пружају поглед *одоздо*, са вредносног дна: растурена војна архива, прљави вода у којој пливају људи, задовољни осмех Луке због украдених „трофеја”. Сваки, па и најситнији елемент грађења уводне слике подвргнут је детронизовању. Здепасти поручник, лопов и ратни профитер, промишљено се назива именом јеванђелисте Луке: лик и карактер поручника отаџбинске војске представља налицје узвишеног имена, те се овим поступком постиже унижавање, пародирање. Пародични тон приповедања појачан је лајтмотивским понављањем слике козе која се руга.

⁴⁰ *Живот човека са Балкана*, стр. 166.

⁴¹ *Балкан*, стр. 161.

Војна архива која на бизаран начин нестаје у утроби животиње црнохуморно најављује судбину свих војника чије се карактеристике налазе на спорном документу; већ на самом почетку, сви ликови су унапред *укинути*, предодређени да нестану у утроби рата. Њихово постојање и ратовање унапред је обесмишљено и релативизовано — козица која безбрижно уништава војну документацију и као да се *подсмева* најављује гребен у последњој сцени романа, који се после погибије Душана Каповића „весело румени на сунцу”. Нека виша рука злобног демијурга унапред цепа списак актера истичући бесмисленост њиховог постојања и, још више, бесмисленост њихових смрти.

Мемоарска проза, и то је једна од одредница која доприноси литерарности дела, такође примењује ироничан и аутоироничан однос према приповедном. Таквих примера је много. У својим мемоарима аутор се присећа настајања романа и описује „суд” *лекарског конзилијума* — своје прве књижевне публике. Настанак дела у мемоарима је описан са видним аутоироничним ставом:

„Још сам најмирнији био у рововима. Тада сам имао доста слободног времена да ноћу, између два обиласка мојих људи на осматрачницама и објавницама, седим у подземном заклону и да, на светлости свећа, пишем. Завршио сам већ свој први роман и дао сам му и име: 'Кроз буру'. Жири који сам одабрао да им ово своје дело представим сачињавала су три лекара, са којима сам се већ прве две године спријатељио: лекар 4. пука, др Ђорђевић, који је и сам писао роман пун интроспекције и бескрајних анализа, и са којим никада није био задовољан и увек почињао изнова; др Кресовић, мој учитељ италијанског језика и др Александар Костић, лекар из суседног, 6. пука. Овај лекарски конзилијум нашао је да је роман доста добар и огласио ме 'способним за књижевност'.”⁴²

Из овог исказа можемо закључити да је промена у начину приповедања уследила природно, или да критички написи о првом роману нису били пресудни да писац промени приступ и књижевне поступке. У једном шалливом тексту између два рата о Кракову као писцу напомиње се да је роман настајао уз „боцу с ликером” после рата.⁴³ Треба, такође, узети у обзир да мемоари настају са велике временске дистанце, неколико деценија после дела, те да се однос међу њима не може свести на једноставну опозицију роман — његова грађа. Интригантну везу и дво смерни утицај роман/мемоари тумачи А. Јовановић.⁴⁴ Ову изјаву дакле треба узети условно, више као тежњу аутора да нагласи природну везу у настајању два, по књижевним поступцима, различита романа.

⁴² Станислав Краков, *Животи човека са Балкана*, L'age D'Homme, Београд 1997, стр. 221—222.

⁴³ Ант. Бруно Херенда, *Како раде... Станислав Краков*, Време, божићни додаток, 6, 7, 8. 1. 1923, стр. 24.

⁴⁴ Александар Јовановић, „Умирање у веселом бунилу, Станислав Краков, Крила”, у: зборник *Српски роман и рај*, Деспотовац 1999.

3.6. Топос еротског

Топос еротског у ратној прози има две основне, на први поглед супротне улоге: својом експлицитношћу он има улогу да шокира, али и да потврди живот. Једино што ликовима, макар за трен, може да обезбеди осећај животности, јесте сексуалност. У својим мемоарима Краков еротизам именује као „грубу животну радост”.⁴⁵ Кроз еротизам, за којим војници осећају интензивну потребу, одолева се непрестаној близини смрти. Појава жене за војнике значи виталност и оптимизам, срећно знамење, што се види од првих страница романа: већ у првом поглављу наглашава се контраст између мршавих, измучених тела војника која „плачу од врућине под плавим сукном” и опијајућег смеха куртизана које војницима шаљу пољупце. Чак и најнепривлачнија жена, или она која не поседује женске атрибуте, може да одигра исту улогу:

„Једна мала Енглескиња са лицем мршавим и ситним, и шишаном косом помаже да официра сместе у кола. Осети додир једне мале женске руке на својим плећима, и уздрхта лако целим измученим телом. Нека нова радост запали му побледело лице, и он беше срећан јер је понова угледао жену.”

У мемоарима постоји исти мотив са Енглескињом, само што је, уместо другог војника, ову реакцију имао сам Краков:

„Једна мала Енглескиња, у униформи, са лицем мршавим и ситним, са подшишаном косом, нагиње се над носила и додирује ми раме. Иако је ружна, ипак је то додир жене, и моје се усне развлаче у широки осмејак. Осећам се тако срећан.”⁴⁶

Својеврсна глорификација сексуалности у *Крилицама* понекад је зачињена описима сасвим еротских доживљаја. Један од њих је свакако еротска сцена Душка и Ивон поред рањеника који умире у току њиховог интимног односа. Развратност баронице Ивон подсликана је и алузијом на зоофилију.⁴⁷

Рањавање главног лика приповедачу омогућава да уведе експресионистички топос ратне болнице,⁴⁸ препознатљив за прозу Милоша Црњанског, Мирослава Крлеже, Драгише Васића, Растка Петровића...⁴⁹ Поручник Алекса који, смејући се, повређује своја бајонетом расечена уста,

⁴⁵ Своје посете јавним кућама у Солуну Краков описује и у својим мемоарима као тражење „грубе животне радости”. „Наше упознавање Солуна почиње сасвим одоздо, са дна”, *Живот човека са Балкана*, стр. 157 и 158. Сећање на боравак у Солуну искоришћено је у роману у делу када рањени Каповић обилази Солун са бароницом Ивон.

⁴⁶ *Крила*, стр. 91, *Живот човека са Балкана*, стр. 188.

⁴⁷ *Крила*, стр. 62.

⁴⁸ „Ако је рат знак свеопште померености света, време кад се обрћу његово лице и наличје, и када на површину избија тамно, аутодеструктивно, демонско, хтонско, атавистичко начело постојања, онда је болница црни талог те померености, све најружније и најтрагичније скупљено на једном месту”, Михајло Пантић, *Модернистичко приповедање*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999, стр. 235.

увезаног ока и злурад, гротескно је наличје рањеника/хероја отацбинског рата. Рањеник расечених уста помиње се у мемоарима као Краковљев ратни друг, али је сећање из мемоара иронично преобликовано у романескној прози.

„Данас полазим из нашег зажареног логора први пут за Солун. Са мном је, као после васкрснућа, мој стари друг, потпоручник Мирко. Девет месеци је прошло од како му је бугарски метак на Кривој Феји разнео уста, пресекао језик и избио зубе. (...) Језик му је зашивен те муца кад говори, осмејак му је измењен јер му је горња усна краћа и не сме ни да се смеје иако је увек весео, јер му је цела фасада горње вилице празна.”⁵⁰

У приказивању топоса ратне болнице уводи се још један мотив карактеристичан за *Крила* — лик болничарке. Као ретке жене које војници могу да виде у рату, болничарке су приказане као привлачне девојке, предмет жеља болесника. У првом роману приметан је само наговештај сензуалности, дат кроз лик младе, привлачне болничарке Олге. Сцена у којој Олга превија Бору носи латентне еротске назнаке, али, изузев ових наговештаја, понашање Олге и Боре је смерно: њихова међусобна близина, топао дах за Бориним вратом, „заводљиви сјај белих зубића” и витка фигура девојке изазивају привлачност, али, за разлику од *Крила*, од нехотичног додира обоје поцрвене. У *Крилицама* болничарке, као и све жене, прерастају у блуднице, изједначене са женама из јавне куће. Међу њима се по својој отвореној сексуалности и первертираности издваја бароница Ивон. Увођење култа блуднице и неверне жене карактеристично је за прозу експресионизма и рушење типа идеалне драге.

4. Закључак

Однос између литерарних текстова и мемоарског текста Станислава Кракова сложен је и међусобно испреплетен. Упечатљиво ратно искуство аутора, будући да потиче из несвакидашње, често бизарне и кошмарне реалности, утицало је на обликовање обе равни подједнако. Тако неретко није ни било потребе да се несвакидашње искуство преобликује при укључивању у књижевни текст. Несвакидашњост искуствене равни толико је снажна да изазива парадоксални ефекат: искуствена грађа која је, судећи по мемоарима, доживела најмање измене, најчешће је пребачена у приповедне целине које критичари издвајају као најуспелије. У Краковљевој прози најупечатљивији приповедни сегменти, или они који делују најфикционалније, указују се као искуствено проживљени. *Живош човека са Балкана* показује како може бити невероватнији и интензивнији од сваке фикције. Однос фикционалне и мемоарске прозе

⁴⁹ Рањени војници у ратним болницама као *реконвалесценци* Драгише Васића, Петар Рајић у *Дневнику о Чарнојевићу* Црњанског и многи други ликови међуратне прозе говоре о женама и често се заљубљују у болничарке.

⁵⁰ *Живош човека са Балкана*, стр. 156—157.

као међусобна интеракција занимљив је феномен који је досада уочио само А. Јовановић.⁵¹ По његовом мишљењу, фикционална проза која је настала деценијама раније преобликовала је ауторово сећање и утицала на креирање мемоарског дела. Међусобно дозивање фикције и збиље са вишедеценијске удаљености доводи књижевна дела и мемоаре у интригирајућу позицију, у којој као да једна раван храни и надопуњује другу.

Међутим, и поред велике тематске блискости, књижевни и мемоарски текст разликују се значајно у структурном погледу. Препознатљив по разграђивању епске структуре у својим романима и новелама, краткој форми која је техником резова и монтирања приповедних сегмената динамизована и блиска филмском медију, С. Краков се, деценијама после периода авангарде, у мемоарима опредељује за мирнији, *мемоарски* стил и начин приповедања који производи карактеристичну обимност мемоарског текста. Док се у авангардним делима аутор труди да дефабуларизује књижевни текст, у мемоарима се као основни конструктивни принцип узима фабулативност; селектовањем доживљаја важних за личну/националну историју мемоариста не тематизује мирне животне/историјске оазе, изостављајући их као нефабулативне.

Друга, значајна разлика односи се на стилско обојење текста: искуствено које је у мемоарима присутно у дословном значењу често се у романескном тексту пародијски подрива и оспорава. То не значи, са друге стране, да у мемоарима доминира сентиментална обојеност текста — често је и у мемоарима приметан иронијски, а посебно аутоиронијски тон. Питање је, пошто мемоари настају много деценија после романа, колико се фикционалног *уградило* у сећање писца у зрелим годинама у изгнанству. О томе поуздано могу сведочити једино ратни дневници Кракова писани у другој деценији прошлог века, али они су још увек необјављени. У сваком случају, релација фикционалне и нефикционалне равни које једна другу међусобно изграђују јединствена је у српској прози.

Сведочећи о бурним и значајним догађајима новије српске историје, мемоари *Животи човека са Балкана* пружају општу и личну историју појединца у балканском вртлогу. Они остају као вредан споменик наше мемоаристике и значајан прилог проучавању књижевног опуса С. Кракова, писца чије је дело, иако вредно и иновативно, још увек у потпуности недовољно признато.

⁵¹ Александар Јовановић, „Умирање у веселом бунилу, Станислав Краков, Крила”, у зборнику *Српски роман и раш*, Деспотовац 1999.

Zorana Opačić, M.A.

STANISLAV KRAKOV'S MEMOIRS
ŽIVOT ČOVEKA SA BALKANA (LIFE OF A MAN FROM THE BALKANS)

S u m m a r y

The paper discusses the relation between Stanislav Krakov's memoirs *Život Čoveka sa Balkana (Life of a Man from the Balkans)* and his avantgarde literary works. Although the avantgarde prose differs from the memoirs in the structural sense (short, dynamic form shaped by the cuts and montage technique) and in the semantic colour of the text (reminiscences are ironized and parodied in the fictional prose) from the memoir's epicness and intentions to talk about the tragic and heroic destiny of the individual in the historical whirlpool. In the thematic sense, these two planes of narration show a strangely great closeness. The fact that they are parts of the novel for which the critics claim that the most impressive events are precisely those we find in the almost unchanged shape in the memoirs places the plane of the experienced and the fictional in an intriguing mutual relation.

НА ОСТРВУ АПСТРАКЦИЈЕ
— МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И ГЕОРГ ТРАКЛ

Соња Веселиновић

САЖЕТАК: Циљ рада је да се, на основу уочених Црњанскихвих поетичких релација према експресионизму немачког говорног подручја, истраже формалне и тематске сродности његове поезије и дела Георга Тракла. Посебну пажњу ћемо посветити поетски обликованом искуству деградиране стварности и визији нове духовности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија, Милош Црњански, Георг Тракл, експресионизам, апстрактно, стваралачки поступак, боја

Изгледа да се збиља по целом свету дижу генерације оних који су ратовали. Читам, полако, њине стихове, који остављају илустрације живота и одлазе у зрак, у брда, у вечне колутове. [...] Ово су они који су месецима лежали, закопани по шумама јесењим; који су ноћу, клецајући, пролазили крај пролећних река и постали занавек мирни. [...] Њине речи су, каткад, тешке и хладне, без латинске чулности и боје, али овај је немачки језик неизрециво нов, гибак и сјајан, као, некад, њина позајмљена готика. Истина, томе их је научио Стефан Георге, ученик Француза, али је њихова најновија лирика, на жалост, верујте, далеко над најновијом француском, убијеном Аполинеровим каприсима. Особито два имена волео бих да забележим за нас: један је Георг Тракл, а друго Франц Верфел. (Црњански, 1959, 189—190)

Милош Црњански о Георгу Траклу и Францу Верфелу пише у „I Писму из Париза”, дакле, 1921. године, но јасно је да је и пре тога био упознат са експресионизмом на немачком говорном подручју и са његовим основним поставкама. Захваљујући истраживању Олге Елермајер-Животић, уобличеном у тексту „Црњански и једна заборављена антологија аустријских експресиониста”, трагање за сродностима поезије овог српског аутора са стваралаштвом Георга Тракла, Франца Верфела или Готфрида Бена коначно може да крене корак даље. Ако је полазишна тачка подразумевала уочавање одређених типолошких веза, омогућено је да се упоредном анализом неки од основних Црњанскихвих стваралачких поступака или мотива поставе у шири контекст и на тај начин целивотије протумаче. Иако у овом тексту настојимо да разјаснимо поетичке

блискости Црњанског и Тракла, треба истаћи да је реч о суштински различитим песницима. Доминирајући став и расположење лирског субјекта Црњанскове поезије много су ближи другом аустријском експресионисти, Францу Верфелу, будући да у Верфеловом песништву долази до изражаја наглашена социјална нота, осећај братства са униженим човечанством лишеним наде и илузија, а присутна је и одређена доза реторичности и патетике, као и код нашег аутора. Траклова поезија је, пак, у већој мери окренута ка ониричком, халуцинантном, херметичнија је, а глас који саопштава своје апокалиптичке визије пригушен је и допире из сенке. Дакле, многе мотивске везе Црњанскове и Траклове поезије последица су општих експресионистичких тежњи и односа према певању и живљењу. Топос смрти, космоса, тела, сна, естетика ружног, експресионистичко мизогинство или витализам и остале кључне смернице овог покрета свакако налазе своје специфичне модификације у делима ових песника, као и неких других експресиониста, али за нас су важније оне особине које указују на конкретни стваралачки дијалог српског песника са песничким светом Георга Тракла.

Пишући о утицају који су искуство на галицијском фронту и спознаја о расипању и разарању стварности извршили на живот и дело ових двају аутора, Тања Крагујевић налази да „Галиција 1914. и Галиција 1914—15. јесу, наиме, за Тракла и за Црњанског преломне тачке које, у различитим контекстима одлучујуће формирају семантичка поља која ствара пар *живој—стварање*” (Крагујевић, 805). Младост у корену сасечена, младићи тако невесели и уморни, оптерећени свеприсутношћу смрти и бременим убијања, трагају за специфичним изразом који ће њихово разочарење и згађеност светом спрегнути са чежњом за оностраним, са метафизичким визијама и екстазама. Расплитање чврстих форми певања тек је предуслов на том путу, следи усвајање сопственог, карактеристичног корпуса доминантних лексема, које ће условити и често понављање и варирање основних, готово опсесивних мотива. Поезија заласка, како бисмо је могли назвати, ослања се на слике јесени, вечери, сутона, слутње смрти, на усамљеничка, невесела, меланхолична расположења, а чезне за слободом и смирајем звезда и месеца.

Симболика јесени као годишњег доба које долази након врхунца, након лета, интересантна је за схватање песничких светова у које нас уводе Тракл и Црњански. Управо јесен, у којој се још осети траг силине и жара лета, а да је, истовремено, слутња замирања природе све јача (Траклово „засумрачено лето”), најупечатљивије предочава осећај пролазности и ишчезавања, растакања света, па и свест младости, која је свела на врхунцу животног пута. Обиле јесењих плодова и боја, заоставштина лета, чини се као покушај да се одгоди и замаскира смрт, која је затамнила младост и здравље. Но, доживљај лета и младости као протраћених, необележених веселошћу и смехом, наглашава меланхоличну и суморну јесен, као у овим Тракловим стиховима:

Залудна нада живота. На пут се већ
опрема ластва у дому

и сунце тоне низ брег; већ ноћ
на звездано путовање маше. („Измак лета”)¹

Читав циклус Траклове збирке *Себасџијан у сну* носи назив „Јесен усамљеника”; јесен проналазимо и у насловима многих песама („Озарена јесен”, „Јесење вече”, „Јесења душа”, „Јесен усамљеника”), док је у самим стиховима готово незаобилазан лајтмотив. Лирски субјект најчешће, у оквиру једне песме, стоји на граници јесени обиља и јесени труљења, чиме се настоји показати да је и то обиље само привид, јер оно у себи већ носи своју смрт. На тај начин се свако кружно кретање — године, дана, човековог живота — осликава као бесмислено, будући да се све етапе тог кретања унапред потиру смрћу. Доминира доба када се дан гаси и боје добијају све тамније нијансе. Душа јесте јесења („Herbstseele”), али је она и ноћна („Nachtseele”), изаткана од тамних сенки. Слутећи да „можда час овај стоји” („Људска беда”), лирски субјект покушава да сваком предмету, свакој појави, сагледа све еманиције сажете у опипљивом и очигледном. Честа употреба презента у Тракловој поезији, коју је Валтер Кили уочио,² одговара потреби приказивања напоредности свих стања једног већ прошлог света. С тим у вези, Теодор Шпоери (Theodor Spoerri) наглашава да у Тракловим стиховима именице и придеви преовлађују над глаголима, те остављају утисак статичности и безвременог присуства (Spoerri, 59—60). Пет најчешћих Траклових именица — сенку, вече, ноћ, звезду и шуму — овај аутор проналази чак на 385 места у сабраним делима.

Уз доминирајуће именице везују се придеви, а међу њима изузетну улогу имају боје. Основне Траклове боје су црна, плава, црвена, бела, браон, жута, као и златна и сребрна. Њихово значење било је предмет тумачења многих научних радова и студија на немачком говорном подручју. Дакако, та истраживања имају углавном интердисциплинарни карактер, како би се улога и фреквентност одређене боје у књижевности повезала са њеном појавом у сликарству експресионизма. Дочаравајући јесењи спектар, Тракл често уводи браон, жуту или златну боју. И код Црњанског, у поезији, као и у роману *Дневник о Чарнојевићу*, наилазимо на жуто, светло, јесење лишће као носећу метафору болесне и горке младости. Међутим, јасно је да Траклове боје носе много комплекснији семантички набој него Црњанскове,³ будући да су се ослободиле своје „описне” улоге и делимично се осамосталиле, у том смислу да више не служе миметичкој представи света. Управо у таквом односу према боји, па чак и према самом придеву, а не у погледу семантике појединих боја,

¹ Сви стихови Георга Тракла, ако није другачије назначено, дати су у преводу Бранимира Живојиновића.

² Прво, истоимено поглавље књиге *Über Georg Trakl* Валтера Килија (Walter Killy), објављено је у оквиру књиге *Избраних ђесама* Георга Тракла под називом „О Георгу Траклу”, у преводу Олге Бекић.

³ Насупрот схватањима Василија Кандинског, који жуту боју одређује као топлу, повезује је са телесним и пропадљивим, Франц Марк је доживљава као дечју боју. О релацијама Марковог сликарства и Траклове поезије уп. Roland Mönig, *Franz Marc und Georg Trakl — Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus*.

учава се блискост Тракла и Црњанског.⁴ Најчешће изражена у облику придева, дакле зависна од именице са којом сачињава синтагму у граматичком и сваком другом погледу, боја почиње да стиче „облик” и самосталност предметног израженог именицом. Придев у експресионизму престаје да бива украс, он се, по Казимиру Едшмиду, „стапа са носиоцем мисли у речи. Али он не сме да описује. Он једино мора да у најсажетијој форми да бит, и само бит” (Богосављевић, 1995, 231). На тај начин „жуто” у Црњанском делу постаје стални симбол, комплекснији, богатији од симбола јесени или лишћа, тако да и у синтагмама доминира над именицом. Та истакнута улога боје, и придева уопште, често се наглашава и постављањем у постпозицију.

Умрећу, па кад се зажелиш мене,
не вичи име моје у смирај дана.
Слушај ветар са лишћа светлог, жутог.

Певаће ти: да сам ја љубио јесен,
а не твоје страсти, ни чланке твоје голе,
но стисак грања руменог увенулог. („Серената”)

У Тракловом делу тај иновативни однос према боји најлакше је сгледати на примеру плаве боје. Теодор Шпоери налази да плава боја код Тракла има недвосмислено позитивно значење, те да се она супротставља негативној црној, као и амбивалентној црвеној, жутој или браон боји (Sporerri, 61—62). Плава боја, као епитет, везује се уз много разнородних појмова, као што су сенка, макови, хризантеме, ваздух, слике, љубавници, кладенац, врело, голуби, очи, плашт, тихост, душа, цветови, лице, звер, поглед, жалопојка, осмех, а јавља се и као именица плавет и плаветнило и као глагол — плавети се. Због учесталости ове речи, али посебно услед отклона од њене миметичке улоге и увођења синестезије као једне од кључних стилских фигура, она има повлашћен положај у синтагми и изузетан значај за смисао стиха и читаве песме.

Плава боја и код Црњанског, као и у експресионизму у целини, одражава чежњу за духовним, оностраним и етеричним, која настоји да надвлада очај у спознаји хаоса света без Бога. Као што плава звер код Тракла или Марков плави коњ упућују на продуховљеност животиње, на њену душу чистију од људске,⁵ и наш песник тражи плавет која ће човеку вратити достојанство, лепоту и Бога. Модрина и плавет фигурирају као боје неба, мора и духовних спона света у расипању. Уместо животи-

⁴ Пишући, у књизи *О духовном у уметности*, о томе да би, када је реч о душевним стањима, жута боја могла бити колористичка представа лудила, Василиј Кандински проналази изузетно занимљиво поређење: „То је као лудо расипање последњих сила лета у блиставом јесењем лишћу од кога се одузима умирујућа плава и пење на небо. Настају боје луде снаге, код којих потпуно изостаје дар продубљивања.” (Кандински, 98). Жута боја као израз земаљског, ефемерног и коначног код Црњанског се управо на такав начин супротставља духовној плавој, док се код Тракла семантика односа ових двеју боја ни изблиза не исцрпљује тим аспектом.

⁵ Уп. Mönig, 60.

ње, код Црњанског се углавном биљни свет јавља као носилац те чистије и истинитије душе, какву човек треба да тежи да стекне. У песми „Ветри”, на пример, природа се антропоморфизује, па чак и дивинизује, и постаје узор посрнулом, безбожном човеку:

Смрт моја зависи од певања тица,
а немам ја дома, ни имена.
Далеко негде стоје вите јеле, снежна лица,
ради њих ми је мајко драго да си поштена.

Свет без Бога је од експресиониста захтевао да својом уметношћу искрече нов пут ка небу. „Сродности су свуда, зачетак, истоветна појава да нека стравична моћ нагони душу да буде моћна, да трага за бесконачним и да изрази оно последње што човека стваралачки повезује са универзумом” (Богосављевић, 1995, 232), тако Казимир Едшмид изражава релацију космичког и људског, стање песника „уплетеног у космос”. И код Тракла и код Црњанског, у срастању човека са космосом, Месец и звезде постају блиски, опипљиви, присутни у свакодневном животу. Интересантно је како наш „мушки” песник дочарава нити којима Месец, као марионетом, управља човеком, очигледно фасциниран везом која постоји између овог небеског тела и тела и духа жене.⁶ Персонификацијом песник омогућава да се одсјај бледог Месеца препозна на лицима свих бледих прилика његових стихова, као што у Тракловој поезији наилазимо на танану везу између бледила људских прилика и бледила звезда, које их припрема за смрт. Када је реч о том беласању, сребрењу, које сједињује оно што је бескрајно удаљено, код Тракла наилазимо на прах звезда, на бледе анђеле, беле образе сестара, сребрн глас ветра и звезда, сребрни анђелов глас, корак месеца опчињенога, сребрно лице, капке, шаке, рибе, губу, месечинасти глас, бледе капке, месечасте стазе, и слично.

У дворишту, опчарани од сутонских млечних светлина,
Кроз јесењу смеђост клизе болесници меки.
.....
Звезде посвуда белу тугу лију. („Сутон”)

На слепоочнице капље ти црна роса,
последње злато строшених звезда. („Дечаку Елису”)

У плавом кристалу
борави бледи човек, наслонив образ о своје звезде;
 („Мир и ћутање”)

Црнкаст у јесењој башти корак
прати блистави месец, („Час уцвељености”)

⁶ Уп. Стојановић-Пантовић, 68.

Болно, невесело осмехнут лирски субјект Црњанског такође трага за смислом свога постојања пратећи плес звезда и месеца:

Седео сам погурен и црн,
пуст,
као Месечева сенка. („Растанак код Калемегдана”)

У вртлогу камења и неба пашће, криком,
у завејане, младе јеле, и посуће им крила,
дахом нашим, што ће се следити у звезде, („Ветри”)

А да ме виде сви у небо иду,
по улици звезда и сребра.
Ја стојим распет сам на зиду,
а Месец ми благо пробада ребра. („На улици”)

Да ли је
то иста моћ, која се расипа и разлије?
Месец, што котрља, вечером, празни свет свој жут?
(„Србија”)

Човек је завитлан у космос и, место божанства, сам је разапет. Прободен Месечевим српом, заражен је бескрајем и не налази више радости на земљи, не уме да воли („Тек увече, слободан ко у трави цвет, / ја те чекам. На једној клупи. Разапет.” — „Ја, ти, и сви савремени парови”). У поеми „Стражилово”, однос према имагинативном, идеалном, наглашен је управо сребрним луком у рукама лирског субјекта, који га води међу умрле. Тумачећи Траклову песму „Млада служавка”, Срдан Богосављевић доводи у везу појаву сребрног лица служавке, и сребрне боје уопште, са њеном „предсмртном” отуђеношћу и чистотом (Богосављевић, 1998, 123). У Црњанској слици — „Лутам, још витак, са шапатом страсним / И отресам чланке, смехом преливене”, алитерацијом као да се дочарава сребрење усковитланих духова који се буде под корак међу звездама. Тако српски песник, на путу искушавања комуникације са оностраним, сустиче „сребрне табане”, „сребрни корак” из поезије Георга Тракла, а своје стихове призива из оне сфере из које су дошли и ови Траклови — „На сребрним петама клизе ранији животи / и сенке проклетника силазе у воде што уздишу.” („Псалм”).

„И тако је повезивање временски и просторно одвојених догађаја уз помоћ асоцијативног низања слика, префигурација, преламања и збуњујућих преклапања постало пожељна стратегија разарања каузалних и логичких односа у основи оне исте стварности која је испрва иритирала саноликом неповезаношћу својих диспаратних елемената” (Богосављевић, 1995, 209). Симултаност хетерогених садржаја, дисоцијативно низање слика, као један од кључних стваралачких поступака експресиониста, долази до изражаја у Црњанској суматраистичкој фази и у његовим поемама. Програмска песма „Суматра” управо се и заснива на ускрсавању неповезаних слика, које, здружене, дају нову стварност, продуктивно, смислом оплемењену слику света. Не случајно, те космичке „соге-

spondances” остварују се у контрапункту боја. Ту се заиста показује да је црвенило корала и трешања њихово суштинско обележје, духовна категорија која превазилази појединачне појмове. Визија спајања удаљеног постаје толико јасна да се чини да је готово физички остварљива, а велик удео у постизању таквог ефекта има специфичност средишњег појма преко којег се остварује релација. И баш као што Богосављевић утврђује да се код Тракла уместо метафоре јавља „ишчашена метонимија”, уочава се да Црњански не пореди корале и трешње, они нису симболи, нити метафоре, него управо метонимије свеколиког „црвенила”, супериорне апстракције. „У холистичком доживљају света, све је симбол; у атомизираним, све је метонимија непостојеће целине” (Богосављевић, 1995, 213). Треба опет истаћи да није кључно семантичко одређење појединих боја, јер се оно углавном показује као упрошћавање (посебно код Тракла), однос према феномену боје као инхерентном обележју света, па и оног света који експресиониста ствара из себе.

На сличан начин и Тракл смисаоно повезује црвенило и пурпур уста и ране. У песми „Млада служавка” ова веза се изражава експлицитно — „Тешко дише на јастуку, / На рану јој уста личе.” (Богосављевић, 1998, 119). Црвенило усана упућује на њихов други појавни облик и рана се намеће као другачије отелотворење истог принципа. Честа Траклова синтаagma, „крвава уста” или „пурпурна уста”,⁷ указује на доживљај крви као чисто телесне, нагонске и, чак, агресивне снаге, која се показује једнако у љубавној страсти, у пожуди, као и у рањавању или убијању. Оваквим изједначавањем диспаратних појмова путем појма-медијума у потпуности се потиरे етичка, вредносна или емоционална димензија. Крв је крв, зачињала она или затирала живот („О, сладострашће смрти.” — „Сан и помрачење”), само је обележје „проклетства телесности”. У песми апокалиптичке атмосфере проистекле из горког ратног искуства, „Гродек”, која је готово натопљена крвљу, опет се уста причињавају као рана, она су смрвљена и певају „дивљу жалопојку” опраштајући се од живота, као што се у песми „Једном прерано умрлом” јавља „крв што тече из његовог грла разбрујалог”. Тања Крагујевић је управо са песмом „Гродек” поредила Црњанскову „Химну”, у којој лирског јунака исти „јаросни бог” наводи да кликне: „Наш Бог је крв.”

Поступак зближавања диспаратних садржаја под окриљем одређене апстракције омогућава овим песницима да реализују различите тежње својих поетика. Тракл, који је овај поступак начинио иманентним обележјем своје поезије и њиме овладао до савршенства, настоји да потре све дистинкције, које се тако у његовом песничком свету показују као небитне. Противтежа лепог и ружног само је привидна, јер међу њима уистину нема суштинских разлика, пошто је све подређено врховном апстрактном. Тако се ружно често „намеће као скривена телеологија лепог и узвишеног” (Богосављевић, 1998, 25). Код Црњанског се овај поступак јавља тек у свом зачетку, нешто развијеније у поемама „Србија” и „Ламент над Београдом” и, са интересантним иновацијама, у роману

⁷ „Из плаветнила што је трулило изиђе бледа прилика сестре, и овако су говорила њена крвава уста: убадај, црни трне.” („Откривење и пропаст”)

Код Хийрборејаца, а обележен је снажном потребом за успостављањем веза са трансцендентним, за доказивањем пуноће трансценденције која прожима смислом свако биће и твар на земљи који се својим духовним везама до ње уздигну.

У Тракловом поетском универзуму дошло је до брисања граница не само између ружног и лепог или моралног и неморалног, него је уздрмана и угрожена свака категорија која сачињава представу „стварног”. Сфере јаве и сна, живота и смрти, растачу се као и друге инстанце света у расапу. Зато ову нову стварност карактерише и одсуство међа између земаљског и метафизичког. Непрозрачност Тракловог израза онемогућује читаоцу да разлучи његове мртве од његових живих лирских субјеката, они се поравнавају у неутаживој жудњи за суштином, за духовним препородом. Тања Крагујевић налази да је „у Тракла тој сили онеспокојавајућих и раздирућих снага било суђено да неком својом другом страном црпе виталну енергију самог песничког говора, који *васјоствавља* слику распаднутог света, не мењајући га и не преиначавајући, преводећи га само из једне реалности, доживљаја, у поредак песничког језика.” (Крагујевић, 787).

Уколико се свет у песми враћа некаквој исконској целовитости, изнова се здружује оно што је смрћу било подељено. Наши песници, путем сопствене младости, ма како она болесна и јалова била, осећају неуништиву присност са „младим мртвацима”, рано покопаном омладином света. Снажна духовна веза са њима надвладава односе са живима, који се често доживљавају као недовољно сазрели, недовољно свесни. Сигурно је да се то читује и у односу према жени, посебно у погледу чулности и пожуде, које наглашавају деградацију људске егзистенције на чисту телесност. Траклове песме „Дечаку Елису”, „Елис”, „Хелијан”, „Себастијан у сну”, „Једном прерано умрлом”, „Песма уминулога”, у целини су посвећене комуникацији и идентификацији са мртвима. Синтагме какве су „мртва сирочад”, „мртвачко коло деце неме”, „умрли дечак”, „нежан леш”, „дух прерано умрлог”, „детењски костур”, „мртво дете”, „смрскане мушке кости”, „уздишу духови побијених”, „ускрсла сенка дечака”, „плава дечакова сенка”, разне варијације на мотив „нерођености” или стихови:⁸

Дајте да песма помене и дечака,
његово лудило, беле веђе, и како одлази,
иструлео, плавичасто дижући очи. („Хелијан”)

Трновит звучи жбун
Онде где су ти месечинасте очи.
О, Елисе, откада си већ умро. („Дечаку Елису”)

⁸ „...Упућује на чињеницу да се у неким песмама (на пример у 'Песми о Каспару Хаузеру') квалитет 'нерођености' односи и на некога ко је био рођен и живео извесно време. У ком смислу је такав човек 'нерођен'? У том смислу да, из неког разлога (обично због тога што је умро насилном смрћу), или, једном бачен у свет, никада није стекао идентитет који би одредио његову судбину, или пак није извршио судбински задатак генерација, те стога као и да никада није био рођен.” (Богосављевић, 1998, 161)

О! како су праведни, Елисе, сви твоји дани. („Елис”)

За тамним жбуњем се играју деца плавим и црвеним куглама;
Нека мењају чела и руке труну у смеђем лишћу. („Увече”)

Као дечак смрсканих груди
Замире песма у ноћи. („Запад (Друга верзија)”)

стално се враћају теми ране смрти, која ће доцније бити обрађена и у делу Рајнера Марије Рилкеа. Младост опстаје у смрти и њоме бива очувана, те се ликови мртвих јављају духовно прочишћени, ослобођени мрског тела.

Пишући о Црњанскомом стваралаштву у књизи *Српски експресионизам*, Бојана Стојановић-Пантовић код овог песника уочава тежњу за супротстављањем „конструктивног принципа сна” и „деструктивног принципа осипања материје” (жуто лишће) (Стојановић-Пантовић, 111). Такав изврнути однос стварност—сан свој врхунац добија у специфичном односу живота и смрти. С обзиром на то да је сан семантички близак појму смрти, чини се да и на њу преноси позитивно значење, противстављајући је животу. Наспрам јаловог, бесмисленог и поништеног света јавља се слика смрти у којој бораве младост и снага. Песник често узвишене снове изгинуле омладине пореди са распојасаним светом који је незаслужено преживео рат. У којој мери се ратно искуство јавља као опсесивна тема и код Црњанског и код Тракла показује се тиме што је мртва младост углавном, а код нашег песника искључиво, мушка. Чак се и сестрин лик код Тракла јавља као дух младића, чиме се сигнализира њихова нераскидива блискост остварена у „вишој стварности” и замагљује полна, инцестуозна привлачност („Скамењен потону у празнину, кад се у разбијеном огледалу, као младић на умору, појави сестра; и ноћ прогута проклети род.” — „Сан и помрачење”).

Чуј, како се ори песма наша тврда гласа,
Да није најлепше љубав,
већ за грумен Сунца убијати и рано умирати.
(Црњански, „Јадрану”)

Везано за мотив ране смрти, оба песника у својим стиховима уводе фигуру убице и често се управо лирски субјект са њом поистовећује. Убиство као неминовност, као судбинска предодређеност, добија амбивалентно значење, уочава се необична везаност убице и убијенога, у односу на друге. У Тракловој „Песми о Каспару Хаузеру” убица који Каспара тражи није ма који, него његов сопствени убица који му постаје толико близак и неопходан да више не може да га разлучи од себе. Чини се, понегде, да се мотив убиства јавља управо као симболично обрачунавање са самим собом, са сопственим детињством, младошћу и невиношћу.

Из срца цури самопроливена крв, а у црној обрви гнезди се неизрецив тренутак; тамно сусретање. (Тракл, „Преображење зла”)

И бели глас ми рече: Убиј се! („Откривење и пропаст”)

Код Црњанског је овај мотив негде спрегнут са сликама пожуде, па добија наглашено гротескну ноту: „Пружим ли руке, распашу се жене, / падају на колена, и плачем породиља / клањају се мени пуне тужног миља / и кличу, да их ја загрлим први, први: / јер моје су руке мокре / од крви, крви.” („Песма”).

Неминовност убијања која се поставља пред човека, предодређеност за смрт, потискује етичку димензију тог чина. Посебно је за Црњанског, који је ратовао за туђе интересе, била јасно искристалисана једина мотивација за убијање — како сам не би био убијен. Управо због тога се остварује тако чврста веза лирског субјекта са онима чији је живот рано угашен, он у њима препознаје двоструко лице сопствене жртве. У смрти су убица и убијени загрљени, као безгрешно здружени, у њима бивствује младост која се може оваплотити у духовима потомака. На који начин — описао је Црњански у есеју „О стогодишњици Васе Живковића”:

Столетна раздраганост људског духа и живота, око Болоње и Падове, можда је само измаглица и еманација млађаних телеса која су се са свих страна света сакупила, у лакој ђачкој одећи, да проиграју и пропевају младост, а сад леже, сахрањена, у гробљима тих прастарих универзитета. Ко зна колико је боја и веселих платна прешло преко сињег, нашег Јадранског мора, јер је пред њима весело скакутао ђак, млади ђак из дубровачке породице Златарића, који је окупао свој дух у провидном и бистром ваздуху, пуном ластва, града Сиене! Ко зна колико је младости и узалудног одушевљења утрошено у оним, високим као гнезда, ђачким становима, под небом, старих, оронулих немачких градова дуж Рајне, да се суморни и ужасни немачки дух поврати веселости и смеху! [...] Немојте да не верујете да и дух тих, давно умрлих фрушкогорских ђака, неће можда изменити душу целе једне покрајине. (Црњански, 1972, 409—410)

И поема „Стражилово” сведочи о неуништивом духу младости који полаже право на свој опстанак у свету. Равноправно је присуство оностраног и оностраног, баш као што се у Тракловим стиховима несметано сусрећу живи, мртви, духови и васкрсли.

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

 Милујем ваздух, последњом снагом и надом,
 али, висиснућу, то и овде слутим,

за гомилом оном, једном, давно, младом,
под сремским виноградом.

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

И, тако, без речи,
дух ће мој све туђе смрти да залечи.

видим да је, у раном умирању,
моја, и туђа, младост, горка и једна иста.

Да би се из „туге радост родила”, Црњански сања да српску културу оплемени љубављу, смехом и радошћу, као што су то чинили Васа Живковић и Бранко Радичевић, које као Диониса дозива вином и пастирском фрулом („Прво ми се у блуди нешто јави, / бело и мирно, као далеко стадо. / После се сусретох са трешњом, / и, као у фрулу, свирах, / у један поток плави.” — „Поворка”). У путопису *Љубав у Тоскани*, о томе пише:

Научити, изучити љубав и благод, јер, ето, живот нам се упутио, наг и уморан, сав измучен и страхан, као губави са којим леже, из милосрђа, све младо, шпанско племство, у име Христа. Требаће га помиловати и покрити му нага ребра. Питаће нас о благодости и рађању, мирноћи свемоћној, која храни. [...] Зато сиђох возом кроз Алпе, са бедним и страшним, бившим временом у наручју, тако крвавим и кужним да се и сам згрозих и уплашено шапутах путем на све стране: Гробови, путеви, градови, путујем за добро света овог, у коме тице поје и гуштерови севају, звезде капљу, а војске пролазе, као увело лишће. Понегде већ засвирах, као у фрулу, у потоке плаве. Народ хоћу да саградим. (Црњански, 1972, 316)

Мотив повратка духовном здрављу антике, који у песништво експресионизма долази из поезије Фридриха Хелдерлина и Новалиса, призива фигуре Диониса, Пана, Сатира и слику доброг пастира у буколичком амбијенту.⁹ Виноград и вино, као симболи плодности одсутни из песничког времена, јављају се често у поезији Георга Тракла. У песми „Псалм”, јалови свет је предочен као „виноград, спаљен и црн, с рупама пуним паукова”. Лирски субјект „Псалма” тужи за изгубљеним рајем који се читује као „острво у Јужном мору / које дочекује бога сунца”, где „мушкарци играју ратничке игре. / Жене њишу куковима под пузавицама и огњеним цвећем / кад се распева море”. Могућност спасења се наслућује у дионизијској опијености животом, али је јасно да су нимфе напустиле златне шуме, а „Панов син се јавља у лику радника-кубикаша /

⁹ О овом мотиву код Тракла детаљније у наведеној Мениговој студији.

што преко поднева спава на ражареном асфалту” („Псалм”) или „спава у сивом мермеру” („Хелијан”).¹⁰ Олга Елермајер-Животић доводи у везу ово Траклово рајско острво са оним Црњанским које се звало Итаком, Цејлоном, Целебесом, Хиосом и, коначно, Суматром (Ellermeyer-Животић, 338). Одушевљење снагом и здрављем Југа било је присутно и код Хелдерлина; уосталом, и он је опевао једно јужно острво, а биће изражено и код Црњансковог савременика, Готфрида Бена. Једна од новела из његове збирке *Мозгови* (*Die Gehirne*, 1916) носи назив „Острво” („Die Insel”) и сведочи о представи острва као издвојеног света који може да функционише по другачијим правилима и чији изоловани положај омогућава да се на њему очува исконско, античко душевно здравље човека. Главни лик ове новеле, лекар Рене, овако замишља своје острво:

Also, eine Insel und etwas südliches Meer. Es sind nicht da, aber es könnten da sein: Zimtwälder. Jetzt ist Juni, und es begönne die Entborkung, und ein Zweiglein bräche dabei wohl ab. Ein überaus lieblicher Geruch würde sich verbreiten, auch beim Abreißen eines Blattes ein aromatisches Geschehen. (...) Ja, das war eine Insel, die in einem Meer vor Indien lag. Es nahte sich ein Schiff, plötzlich trat es in den Wind, der das Land umfaßt hatte und nun stand es im Atem des bräunlichen Walds. (Benn, 54)

Нешто доцније, у тексту под називом „Итака” („Ithaka”, 1919), у којем се такође појављује лик Ренеа (у списку ликова који претходи дијалогу, наведени су — Albrecht, *Professor der Pathologie*, Dr. Rönne, *sein Assistent*, Kautski, *ein Student*, Lutz, *ein Student*), слика омладине која трага за својим рајским простором се конкретизује.

Lutz:
(*ihn mit der Stirn hin und her schlagend*):

Ignorabimus! Das für Ignorabimus! Du hast nicht tief genug geforscht. For-
sche tiefer, wenn Du uns lehren willst! Wir sind die Jugend. Unser Blut schreit
nach Himmel und Erde und nicht nach Zellen und Gewürm. Ja, wir treten den
Norden ein. Schon schwillt der Süden die Hügel hoch. Seele, klaffere die Flügel
weit; ja, Seele! Seele! Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen
Dionysos und Ithaka!¹¹

¹⁰ Тако и Црњански уводи фигуру Сатира:

„Знате ли причу Анатола Франса о светоме Сатиру?”

Кад је Европа огрезла у крви и кад су се народи вијали, као бесни пси, и на сваком тргу горела по једна несрећна млада жена, проглашена вештицом, или по један млад свештеник, проглашен јеретиком, зидали су они који су се грозили живота и људи, дубоко у планинама, храмове и домове патњи, посту и смрти, носећи на ожуљеним плећима балване и стабла, у зноју лица свога. Тад се појавише незнано откуда, из ноћи, из даљине, неки чудни старци, који су вечером тако благо свирали у фрулу и учили људе виноградарству, игри по жити, и смеху, а на дну зеница носили неку чудну, шумску, боговску моћ; али су и они сагли главу под воду крштења, и помагали, са осмехом, зидање тих храмова [...] Ко зна, можда је један од тих бегунаца из земља игре, смеха, и јурења по шумама и виноградама, стигао и у наше крајеве и живео тамо негде, над Карловцима, у Срему, откуд се о земљама нашим, у песме кукања и јадиковања, раширише песме радовања и бербе.” (Црњански, 1972, 412)

Исте те, 1919. године зачуће се још један вапијући глас и у својој *Лирици Иџаке* преточиће у стихове снове „заморене омладине”, која је, очигледно, иста као и она Бенова.

Ја видех Троју, и видех све.
Море, и обале где лотос зре,
и вратих се, блед, и сам.
На Итаки и ја бих да убијам,
ал кад се не сме,
бар да запевам
мало нове песме.

.....
Али: или нам живот нешто ново носи,
а душа нам значи један степен више,
небу, што високо, звездано, мирише,
ил нек и нас, и песме, и Итаку, и све,
ђаво носи. („Пролог”)

Након истраживања ове литерарне везе, долазимо до закључка да су неке иновације које Милош Црњански уводи у српску књижевност сродне са стваралачким поступцима аустријског експресионисте Георга Тракла. То је, пре свега, специфичан однос према придеву у синтагми, будући да се потискује његов натуралистички, миметички карактер. Дакле, уместо да ближе одређује именицу, придев служи да замагли њено конкретно означавање и именовање, те да тако укаже на релативност у поимању сваке одређене и наоко јасно омеђене појаве и предмета; речју, његова улога је да прошири значење дате именице неопходном дозом апстрактног. У том смислу се и у апстрактности боје јавља могућност да повезује наизглед диспаратне елементе света и управо се у таквој функцији она показује као препознатљиви адут Црњансковог песничког израза.

Траклово крајњи занос оностраним, који се манифестује у потирању разлика између лепог и ружног, моралног и неморалног, живог и мртвог, будући да је све само еманација неке више стварности, долази до изражаја, дакако у скромнијој варијанти, и код суматраисте Црњанског. Сан да се болесна, преживела младост и она младост са друге стране могу, сједињене, излечити чистом душом животиња и биљака на неком удаљеном острву, још опстаје и обнавља се сваки пут када изговоримо „Итака” или „Суматра”, препознаје се то по немогућности да се ова имена спусте на нека реална, постојећа острва међу острвима. Тако је Црњанском, на неком јужном острву, оно „Србија” звучало као да се простире и расипа у смрти, да то није земља отаца и мајки, него глас, зеница и зора. Издалека, сетиће се још једног уточишта својих лутања: „*Име Твоје, као из ведрој неба зром. / А кад и мени одбије час сџари са-*

¹¹ Gottfried Benn: „Ithaka”. In: „Szenen und Schriften in der Fassung der Erstdrucke”. Hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt (Main) 1990, S. 21–28. „Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke”, Bd. 4. Извоп: <http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/ithaka/index.html> (8. јуна 2006).

хаш Твој, / њо име ће бити последњи шайаи мој” („Ламент над Београдом”). Јер име, оно које стоји на средокраћи између твари и идеје, између не-више-постојања и не-још-постојања, у себи чува најлепше од именованог.

ЛИТЕРАТУРА

- Антологија експресионистичке лирике*, приредио Срдан Богосављевић, Светови, Нови Сад 1998 (у тексту — Богосављевић, 1998а).
- Антологија експресионистичке приповејке*, приредио Срдан Богосављевић, Светови, Нови Сад 1995.
- Benn, Gottfried, *Prosa und Autobiographie: in der Fassung der Erstdrucke*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1984.
- Богосављевић, Срдан, *Експресионистичка лирика*, Светови, Нови Сад 1998 (у тексту — Богосављевић, 1998).
- Werfel, Franz, *Gedichte: aus den Jahren 1908—1945*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1996.
- Edschmid, Kasimir, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, E. Reiß, Berlin 1921.
- Elletmeуer-Животић, Олга, *Црњански и једна заборављена антологија аустријских експресиониста*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 34/2, Међународни славистички центар на Филолошком факултету, Београд 2004, стр. 327—340.
- Кандински, Василиј, *О духовном у уметности: Посебно у сликарству: са осам слика и десет оригиналних дрвореза*, Esotheria, Београд 1996.
- Killy, Walter, *Über Georg Trakl*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1960.
- Константиновић, Зоран, *Експресионизам*, Обод, Цетиње 1967.
- Крагујевић, Тања, *Гродек и коменџари*, Летопис Матице српске, 168, 449, 5. маја 1992), стр. 787—807.
- Mönig, Roland, *Franz Marc und Georg Trakl — Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus*, LIT, Münster 1996.
- Милош Црњански: *теоријско-естетички приједлог књижевном делу*, зборник уредио: Милослав Шутић, Институт за књижевност и уметност, 1996. (Посебно: Бојан Јовић, „Поетика Милоша Црњанског — два страна утицаја”, стр. 77—87).
- Раичевић, Горана, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 2005.
- Spoerri, Theodor, „Sprachbestand und Symbolik der Dichtungen” in: *Strukturen in Persönlichkeit und Werk*, Francke Verlag, Bern 1954.
- Стојановић-Пантовић, Бојана, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад 1998.
- Trakl, Georg, *Gedichte*, Kösel-Verlag, München 1957.
- Тракл, Георг, *Изабране ђесме*, избор и превод: Бранимир Живојиновић, Српска књижевна задруга, Београд 1990.
- Црњански, Милош, *Ишака и коменџари*, Просвета, Београд 1959.
- Црњански, Милош, *Лирика. Проза. Есеји*, Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад — Београд 1972.

Sonja Veselinović

ON THE ISLAND OF THE ABSTRACT — MILOŠ CRNJANSKI
AND GEORG TRAKL

S u m m a r y

Since some of the crucial Expressionist features have been diagnosed in the poetry of Miloš Crnjanski, but his actual relation with the main Expressionist poets has not been researched, the author of this paper seeks to determine the structural and topical affinities of Miloš Crnjanski's and Georg Trakl's poetries. The poetics of Expressionism establishes the abstract as the dominant category of the poetic universe that rearranges the reality. The permanent tendency of the lyrical subject in Trakl's poems, and of the poet himself, is to find the correlations between disparate subject matters and to found a „higher reality” on such grounds. The ambition of this paper's author is to reveal this principle, or at least its rudimentary form, manifesting in various aspects of Miloš Crnjanski's work.

СЛУЧАЈ ЗВЕЗДАНА ВУЈАДИНОВИЋА

Драѓана Бедов

САЖЕТАК: Рад представља допуну процесу осветљавања специфичних појава српског надреализма и његовог формирања и покушава да истакне улогу и значај Звездана Вујадиновића, покретача и уредника часописа *50 у Европи*, надреалистичке публикације која је прошла без већег одјека, иако је несумњиво по својим идејама и ставовима, на неки начин, претходила организовању и заједничком иступању нешто касније формиране надреалистичке групе код нас. У том смислу посматране су реакције савременика, у првом реду Марка Ристића, чији суд је, по свој прилици, одиграо кључну улогу у рецепцији дела Звездана Вујадиновића.

КЉУЧНЕ РЕЦИ: Звездан Вујадиновић, српски надреализам, Марко Ристић, часопис *50 у Европи*

Надреалистичко и надреализам термини су увек актуелни и никада до краја осветљени. О нашем надреалистичком покрету, који је у различитом интензитету трајао десетак година у међуратном периоду, много је писано. Интересовање за подсвесно и ирационално, превазилажење традиционалних оквира књижевности, нови путеви у тражењу књижевног израза и садржаја и утицај који су извршили надреалисти на савремену књижевност, вероватно објашњавају честу потребу да се термини надреалистичко и надреализам изнова преиспитују и осветљавају са разних страна. Несумњив је уплив који је надреализам имао на даље токове наше литературе. Специфичан однос према стварности, револуционарност, жеља да се промени изглед света, да се човек ослободи окова разума, морала и да се продирањем у најскривеније слојеве свести открије његова аутентична личност, у чему се осећа утицај Фројдове психоанализе, откривање једне више, скривене стварности, надреалности, у којој влада првобитни хаос, непоремећен човековим рационалним мишљењем, уметничко дело које треба да изражава халуцинантне визије и доживљаје који се јављају у стању спонтаног функционисања духа, слободна игра асоцијација тзв. аутоматско писање, главно техничко средство надреалиста, неке су од одлика и тежњи надреализма као покрета.

Приликом осветљавања специфичних појава српског надреализма, наилази се на не тако познат часопис *50 у Европи*. Чињеница је да је историја дала за право Марку Ристићу, јер часопис *50 у Европи* није остао запамћен и сва имена везана за њега остала су готово непозната. Сурова је констатација да ни једно од имена уредника овог часописа, осим имена Коче Поповића, није преживело на плану југословенске књижевности, није створило ништа што зрачи животним ставом и што остаје, да се послужим речима Ханифе Капицић-Османагић,¹ али је исто тако чињеница да је група око овог часописа била позвана на сарадњу у време организовања надреалистичког покрета. Једно од најважнијих имена везаних за овај часопис свакако је име Звездана Вујадиновића. Како се долази од имена до „случаја” није тешко закључити, као што није тешко закључити ни зашто се именица случај нашла као одредница испред имена Звездана Вујадиновића.

Звездан Вујадиновић је рођен у Београду, 16. новембра 1907. У месту рођења завршио је основну школу и гимназију. Занимање за књижевност Вујадиновић је показао још као уредник средњошколског часописа *Коло*, где је 1923. објавио своје прве стихове и прве критичке текстове. Као студент био је почасни председник Савеза југословенских студентских удружења и уредник часописа *Прејород*. Нешто касније, 1928, он је покренуо и уређивао часопис *50 у Европи* и окупио значајна имена нових поетских струјања: Кочу Поповића, Драгана Алексића, Душана Матића, Велибора Глигорића, Љубишу Јоцића, Слободана Кушића итд. Вујадиновић је дипломирао 1936. на Правном факултету у Београду и наставио службовање у Министарству финансија започето још у средњошколским данима. Сарађивао је у листу Р. Драинца *САД* (Слика Актуелних Догађаја) — ликовна критика. У приватном издању објавио је 1975. књижицу критичких записа о модерној уметности XIX и XX века. Повремено је одлазио у Париз и 1981. у крушевачкој *Синтези* објавио је путописне забелешке о Паризу. У приватном издању 1983. штампао је плакету стихова *Мала ноћна музика*. Трагично је изгубио живот у саобраћајној несрећи (Београд, Раковица) марта 1987. Једна од најзначајнијих ствари везаних за име Звездана Вујадиновића свакако је покретање часописа *50 у Европи*. Његово име је и помињано искључиво у вези са овим часописом. Часопис је кренуо са надреалистичким амбицијама и критиком радикалног концепта, а излазио је до 1933. Међутим, његову појаву пропратило је неколико негативних критика и осврта, чини се без стварног удубљивања у текстове младића који су, иако иронични, дрски и у потпуно негаторском духу, ипак на извештан начин одражавали дух времена и дали свој допринос надреализму у нашој књижевности. *50 у Европи* или — како *нијошшо не шреба йисаџи* осврт је Боровоја С. Стојковића² и представља типичан вид „преживљене” критике на коју ће одреаговати и сам Марко Ристић. И Стојковићев и Ристићев осврт могу се

¹ Ханифа Капицић-Османагић, *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*, Сарајево 1966, стр. 173.

² Боровоје С. Стојковић, *50 у Европи или — како нијошшо не шреба йисаџи*, Живот и рад, 1929, књ. III, св. 13.

сматрати рецепцијом часописа у текстовима савременика. Јасно је зашто је Звездан Вујадиновић окарактерисан као неко коме фали укуса и писмености, осећања за језик и ко је невешт стилист и баналан, јер часопис није ни стваран по мерилима „укуса” и „памети”. Истину је наслутио Вујадиновић када је у тексту *Авантюра духа*³ написао да ће све то свету остати неразумљиво. Стојковићу је остало неразумљиво и чини се да се његово негодовање, са ове временске дистанце, пре може схватити као успех и потврда часописа. Осим тога што је часопис окарактерисан као неозбиљан и лош, битна је чињеница да је аутор текста часопис означио као „немоћно иживљавање ранијих надреалистичких и екстремних ревија, слепо подражавање тону, стилу и облику стварања управо нестварању Марка Ристића, А. Вуча итд.”⁴ Поређење са Ристићевим и Вучовим стваралаштвом и одредница „надреалистички” битни су као потврда, иако извучени из потпуно негативног приказа, опредељења и намера аутора часописа *50 у Европи*. На „непоштедно жигосање свих неприродних и нездравих појава, који ометају развој наше књижевности и уносе болесне симптоме у културни и друштвени живот”,⁵ које се налази у програму часописа *Живот и рад*, где је објављен и Стојковићев текст, Марко Ристић ће оштро одреаговати у *Летопису Машице српске*,⁶ назвавши ову критику скерлићевском, т. ј. бледом копијом његовог рационализма и предрасуда, карикатуром. Стојковићев осврт постаје важан управо као повод интересантне реакције, тада већ утицајног Марка Ристића. Између осталог, Ристић истиче неразумевање критике и проблем неспоразума између стваралаца и слушалаца, осврћући се на појаву *Трагова Ђорђа Јовановића, Ђорђа Костића и Оскара Давича* и на *50 у Европи*. Констатацијом да у часопису има реченица и метафора, стихова и строфа које се могу индиферентно приписати једноме или другоме од његових сарадника и које се могу међусобно испремештати, доказујући тако својом неопредељивом и заједничком атмосфером да су и они примена и практика једне модерне механике, Ристић указује на технику аутоматског писања, за коју су се залагали надреалисти. Указујући на поједине цитате, на којима „као на стубовима, лежи смели вијадукт који треба да споји земљу младићких снова и хтења са леденом гором јавности, и који се зове *50 у Европи*”⁷ и на поједине прилоге у часопису који одговарају тим цитатима, он јасно упућује на став и тежње аутора часописа. Уопште узето, Ристић показује наклоност и безмало симпатије говорећи о покушајима младића окупљених око часописа. У другом осврту на овај часопис Ристић ће прилично изменити своје мишљење и тај други осврт је много интересантнији.

³ Звездан Вујадиновић, *Авантюра духа*, 50 у Европи, 1928, XII, бр. 1, стр. 1—2.

⁴ Боровоје С. Стојковић, *50 у Европи или — како нијошћо не треба писати*, Живот и рад, 1929, књ. III, св. 13, стр. 73.

⁵ *Истио*, стр. 73.

⁶ Марко Ристић, *Маргиналије (I—II)*, ЛМС, 1929, књ. 319, бр. 3, стр. 351—352 и књ. 320, бр. 2, стр. 217—219.

⁷ *Истио*, стр. 351.

Када говоримо о односу савременика, битно је поменути један осврт из јануара 1930. на *50 у Европи*, који се налази у часопису *Време*, у тексту Драгана Алексића *Југословенски Парнас*.⁸ Алексић, говорећи о појавама на књижевној сцени које су обележиле протеклу 1929. годину, као десету појаву истиче значај наступања „надреалистичких јуниора, подмлатка под диригентским штапићем прилично занимљивог г. Звездана Вујадиновића (*Трагови, 50 у Европи и Размена*)”. Алексић чак два пута употребљава термин „надреалистичка”, подвлачећи да је ова „надреалистичка група” много борбенија од раније групе, али јој замера што је некултурнија. Из ове белешке, осим што је позитивнија од Стојковићеве, опет треба издвојити термин „надреалистичка”, јер је и овде група око часописа, на челу са Вујадиновићем, јасно означена као надреалистичка.

Мартовска свеска часописа *50 у Европи* из 1929. садржи Вујадиновићев осврт на *Сеобе* Милоша Црњанског,⁹ што ће постати повод за напад Марка Ристића. Лоша оцена *Сеоба* може се схватити ако се не заборави револуционарни став младог Вујадиновића. Могу се наћи слична гледишта у француској литератури, која је имала утицаја, између осталог, и на идеје овог часописа. Ако се има на уму стваралаштво Милоша Црњанског, његово деловање и његови покушаји да се послератно стваралаштво његове генерације објасни и приближи, јасно је зашто његово ново дело није наишло на свесрдно прихватање младих стваралаца много борбенијег и става неспремног на компромисе, ни са традицијом, ни са најближим претходницима. Пратећи развитак надреалистичког покрета у француској књижевности, који је у тесној вези са надреализмом код нас, уочавамо врло сличне појаве. У предговору књиге *Авангардни њисци као критичари*¹⁰ стоји да се антимодернистичка побуна почиње манифестовати од 1928. године, а да период 1928—1933. покрива тзв. надреалистичка авангарда, која се јавља као изразит антипод стваралачком концепту српске књижевности двадесетих година. Надреализам групе *50 у Европи* дефинитивно не припада оној оријентацији која је тежила покушају измирења различитих авангардних тенденција. Када се узму у обзир однос према ствараоцима којима припада Црњански и изразити отпор према традицији, очекивана је Вујадиновићева констатација да Милош Црњански „за своју ларпурлартистичку сенсибилност тражи штиmung прошлости који проширује на такође традиционалну дубокомисленост старих српских литерата о историском роману”.¹¹ Вујадиновић *Сеобе* оцењује као сензибилан импресионистички роман, замера му сентименталност, наративност, површност, декоративност, а тек наговештај звучнијег треперења, нечега значајнијег и дубљег. Коментаришући ми-

⁸ Драган Алексић, *Југословенски Парнас*, *Време*, 6—9. I 1931, X, бр. 2887, стр. 28.

⁹ Звездан Вујадиновић, *Милош Црњански — Сеобе*, 50 у Европи, 1929, I, бр. III (IV), стр. 16—17.

¹⁰ *Авангардни њисци као критичари*, приредио, предговор и библиографија: Гојко Тешкић, Нови Сад, Матица српска — Београд, Институт за књижевност и уметност, 1991, стр. 16.

¹¹ Звездан Вујадиновић, *Милош Црњански — Сеобе*, 50 у Европи, 1929, I, бр. III (IV), стр. 16.

шљење по којем су *Сеобе* једини могућ правац духа, Вујадиновић наглашава своју иронију и истиче да постоји један духовнији, апсолутнији њихов садржај, скривени лик *Сеоба*, који их, разломљен и утишан, ипак чини живима и импресивнима. Он овој уметности замера недостатак директне и апсолутне везе, која чини кретање, сажетост, недостатак онога што је зароњено у узбурканијој, тамнијој дубини духа, замера јој што је сва у знаку површинског, више рафинованог него искреног. Ту и тамо Вујадиновић види да дише један подземни смисао уметности, али да се у целини осећа одсуство нечега невинијег и апсолутнијег. Осећајући одговорност пред читаоцима што је похвалио часопис, Ристић ће сматрати нужним да да своје мишљење поводом оваквих оцена *Сеоба*. Ако се прочита Ристићев приказ *Сеоба* од 15. априла 1929. године у *Полиџици*, јасно је зашто он оштро реагује поводом Вујадиновићеве оцене. Међутим, из писама Милоша Црњанског упућених Ристићу, а поводом романа, потребно је навести део једног писма од 12. II 1929. год.: „Још једно: молим Вас пишете у *Полиџици* о *Сеобама*. Треба ми. Схватите то како хоћете. А знајте и видећете, да ћу Вам Вашу помоћ вратити...”;¹² нешто касније, у писму од 26. III 1929, Црњански још једном подсећа Ристића на приказ: „Ја бих Вам био много захвалан ако би нагло, али паметно, успели да *Сеобе* пласирате још ових дана у *Полиџици* тако да могу да одговорим *после* Ваше критике. Молим Вас за то...”¹³ У то време трајао је познати спор између Марка Цара и Милоша Црњанског, настао после реферата Царевог, на основу којег Српска књижевна задруга није примила *Пушпойсе* Црњанског. Спор је трајао дуго, а будући да је Црњански у то време боравио углавном ван Београда и ван земље, Ристић је у његово име обављао готово све везано за тај спор, а по инструкцијама које му је Црњански давао у писмима. Читањем молби, налога и задужења, тражења услуга разних врста, нарочито у књижевним полемикама, стиче се утисак, дозвољавам и да је погрешан, о Ристићевом прилично незавидном положају у овом „пријатељству”. Наравно, однос Црњанског и Ристића суштински нема везе са Звезданом Вујадиновићем, али је немогуће не поставити питање да ли би други Ристићев осврт на *50 у Европи* и на самог Вујадиновића био баш толико оштар да се некако није десио у доба великог „пријатељства” Црњанског и Ристића. Би ли Ристић био онолико жесток и увредљив када Вујадиновића упућује да научи смисао речи „стил”, када означава његово писање као глупо, као откривање „грубог незнања”?¹⁴ Неодољиво се намеће закључак да је случај пред Вујадиновића грубо потурио те кобне *Сеобе*, које су разгневиле Ристића, оданог пријатеља, и тако заувек разбио његове симпатије показане приликом првог сусрета са часописом *50 у Европи*. Ристић свој напад започиње постављањем питања о моралности, оправданости и могућности књижевног активитета, видевши у часопису *50 у Европи* карикатуру овог питања које се намеће сваком човеку који пише.

¹² Милош Црњански, *Писма љубави и мржње*, писма Марку Ристићу, приредио Радован Поповић, Београд 2004, стр. 101.

¹³ *Исто*, стр. 138.

¹⁴ Марко Ристић, *Маргиналије (I–II)*, ЛМС, 1929, књ. 320, бр. 2, стр. 219.

Он се пита да ли је тим младићима заиста стало до нечега значајнијег него што је амбиција да имају свој „уметнички листић”.

Наравно да овај напад није остао без одговора. Јулска свеска 1929. године на корицама носи натпис који се односи на Ристића: „Да се то зове глава ми бисмо га послали на есхафод”¹⁵ и доноси, између осталог, и Вујадиновићев одговор. Он се обрачунава са Ристићем и његовом одбраном *Сеоба*, називајући Ристића „преживљеним”.¹⁶ Он је за Вујадиновића неко ко ишчезава, а његова оглашавања су последњи трзаји већ испарених идеја. По Вујадиновићевом мишљењу Ристић раздражено и осветнички прилази текстовима новог живота „цепајући живи смисао њихове недељиве и победничке стварности”. Замера му несхватање и хватање за голу форму речи, немоћ за открићем реченица „сведених над простором”, а истиче да је његово лично оправдање да пише баш то „виђење ствари у простору, хватање у једном тренутку кретања и њихово остварење речима”. „Напасти вас: да сагори вашарска хартија карикираних Арагона и Бретона...”.¹⁷ Ристићев роман *Без мере* означава као „безпримеран скандал наше савремене литературе”.¹⁸

Треба се подсетити да су Црњански и Ристић покренули нову серију *Пушјева* (јун, јул и август 1924), троброј где су уредници били њих двојица; дакле, када се има на уму сарадња Црњанског и Ристића, која младим духовима, неспремним на компромис те врсте, свакако није могла бити непозната, може се донекле оправдати отпор према њима.

Не би било сувишно осврнути се овде на још један књижевни спор између Црњанског и Живка Милићевића настао после сукоба са Царем. Милићевић је у чланку *’Књижевник’ изражи чийаоце у Политици* од 16. IX 1930. изазвао Црњанског, али то овде није важно, него је интересантан део из *Књижевника* који доноси чланак где је Црњански представљен у нимало лепом светлу: „...Милош Црњански типичан је каријериста у књижевности, приман подједнако од модерниста као и традиционалиста... Галамио је своједобно против М. Ибровца и Богдана Поповића, а касније им је ишао на поклоњење... сједио у левичарским књижевним листовима Путевима, Раскрсници, Мисли Р. Младеновића подједнако као и у С. К. Гласнику В. Јовановића, М. Ибровца и Светислава Петровића, показивао једнако насмијешено лице и оним с лијева као и с десна и храбро и амбициозно се лактао како кроз живот тако и кроз литературу...”.¹⁹ Издвојени наведени делови овог чланка сведоче о томе да су постојала и оваква мишљења о Црњанском и, без обзира на истинитост, она Црњанском нису могла прикупити симпатије код револуционарних људи окупљених око часописа *50 у Европи*.

Многе појединости из овог периода наше књижевности остале су неразјашњене, недовољно познате и осветљене. Немогуће је отети се

¹⁵ Губилиште.

¹⁶ Звездан Вујадиновић, *Овај лист*, 50 у Европи, 1929. I, бр. III (IV), стр. 4.

¹⁷ *Истио*, стр. 5.

¹⁸ *Истио*, стр. 6.

¹⁹ Милош Црњански, *Писма љубави и мржње*, писма Марку Ристићу, приредио Радован Поповић, Београд 2004, стр. 317–318.

утиску да је Звездан Вујадиновић један од оних недовољно осветљених и маргинализованих ликова тог доба и надреализма као покрета, прекривен многим сенкама, међу којима је и лик Марка Ристића, т. ј. брижљиво грађен култ Марка Ристића. Нису само савременици олако прешли преко часописа *50 у Европи* и критиковали га. Ханифа Капицић-Османагић у студији *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом* пише о Ристићу са незаобилазним дивљењем, величајући његове судове, издижући га као неприкосновени ауторитет и каже да је његова књига *Без мере* „велико дјело”, „велика књига”, „оригинална књига”, „то је једно од оних чуда која могу направити само велики духови”.²⁰ По њеном мишљењу, Ристићев чланци у *Полиџици* „откривају књижевног критичара великог талента”; он је „објективан”, „у великој већини случајева, његов суд остаје вриједан данас, и непристрасан”; „укус (му) показује зачудну сигурност и непогрешив критериј”²¹ итд. У вези са овим су и све најважније оцене о надреализму и надреалистичком покрету које су највише и преузете од Ристића („Наведимо тим поводом мишљење зрелог Ристића, коме се потпуно придружујемо”). Није онда чудно што Ханифа Капицић-Османагић за *50 у Европи* каже да је „ни дадаистички ни надреалистички, без програма и дубине, у суштини снобовски, далеко од тога да претпоставља гдје ће на концу доспјети”.²² Даље су присвојени Ристићев ставови из *Маргиналија*, а поводом тих ставова изражена је вера у Ристићев укус, његову сигурност и непогрешив критеријум. Коментаришући јулску свеску часописа *50 у Европи* из 1929, која је била посвећена Ристићу, т. ј. оцрњавању Марка Ристића, истакнуто је да је та свеска коначно компромитовала часопис и сврстала га у неуспехе и производе лошег укуса. Све у свему, осврт на *50 у Европи* овде понавља судове самог Ристића, затим коментарише покушај младића да оцрне Ристића и напослетку истиче истинитост Ристићевог суда, навођеног на почетку, да „ниједно од имена овог часописа није преживјело на плану југословенске књижевности, није створило ништа што зрачи животним ставом и остаје. Нове генерације их не познају”.

Може ли након овога бити чудно што их нове генерације не познају? Не би ли било поштеније питати се о томе како су их могле упознати?

Донекле би овде било исцрпљено све што је речено о часопису када су у питању савременици, а и потоњи критичари. Међутим, то се не може рећи и за текстове који се налазе у оних неколико бројева *50 у Европи*. Било би опширно коментарисати текстове осталих аутора који су објављивали у овом часопису; довољно је рећи да се сви они донекле слажу када су у питању основни смер и идеје часописа. Неопходно је задржати се на понеким Вујадиновићевим ставовима и идејама и видети шта је од свега тога значајно и шта чини, условно речено, претечу, шта је

²⁰ Ханифа Капицић-Османагић, *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*, Сарајево 1966, стр. 150.

²¹ *Истио*, стр. 170.

²² *Истио*, стр. 167.

оно што претходи идејама нешто касније формиране надреалистичке групе у Београду.

Већ помињана јулска свеска *50 у Европи* из 1929. године доноси Вујадиновићев текст у којем он говори о потреби издавања листа — „потреба која долази као последица извесне неопходности, неопходности писати и живети, или живети и писати, у овом изједначењу онога што пише и онога што је написано...”²³ Вујадиновићев текст прави је пример надреалистичког текста-манифеста и у њему је неколико идеја на којима почива француски надреализам, као што је свест да они стоје пред крилом уметничке револуције и да је једино то важно. Вујадиновић је свестан једне другачије стварности, он хоће „стварност једног дубљег значења” без обзира на субјективну форму стварања: стварност која се повлачи у дубоку унутрашњост духа, стварност духа као таквог: „Ми, ево знамо да живимо иза једне друге стварности, која неће моћи да буде профанисана од људи и књига”.²⁴ Треба пратити „животворну менталност личне мистерије, и ово грчење, животно, осећајно, једне дубоке позадине живота...” У тој позадини живота, у „тој отрованој дубини, само грозна црна сенка, наличја овог стварног живота, покрива својом тајном, књигу, роман, текст... За тај пакао живи ова тајна”.²⁵ Он је заступање стварности где се дешава тупа игра подсвесности и опстанка, стварност живота која дише под текстом књиге, за „њено буђење сугестивно из ове позадине топле и мутне”.

У децембарској свесци из 1928, у тексту *Авантюра духа*, на самом почетку налази се реченица: „Они то никада не могу разумети”, а нешто даље: „Остаћемо неразумљиви свету увек ван страна литературе везане за стална издања неких жутих и зелених ревија. У овом тренутку ми осећамо колико смо удаљени од литерарне садашњице, јер више него икад, ушав својом индивидуалношћу у нераздвојну целину са духом ми смо на правом путу да заборавимо литературу. Господо, револт који ћете сутра упутити против херојске помирености ових страна, биће одјек ваше сопствене беде пред скандалом који правимо од ваше мудрости”.²⁶

Ако се подсетимо првог броја публикације *Немогуће* од маја 1930, првог колективног израза тек организованог надреалистичког покрета и текста *Узгред буди речено* Душана Матића и Марка Ристића,²⁷ где они истичу несхватање средине, која види само њихов модернизам, само спољашње привиде и управљају своју побуну против стварности која их окружује, постаје јасно зашто је било потребно цитирати ове делове Вујадиновићевог текста. Велик део чланка *Узгред буди речено* посвећен је објашњењима са појединцима и публиком, а све ово говори да је надреалистичка група свесна да нема публике. Не би било сувишно овде поменути један цитат који Вујадиновић ставља на почетак свог текста го-

²³ Звездан Вујадиновић, *Овај лист*, 50 у Европи, 1929. I, бр. III (IV), стр. 1.

²⁴ *Истио*, стр. 2.

²⁵ *Истио*, стр. 3.

²⁶ Звездан Вујадиновић, *Авантюра духа*, 50 у Европи, 1928, XII, бр. 1, стр. 1—2.

²⁷ Ханифа Капицић-Османагић, *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*, Сарајево 1966, стр. 189.

дине 1929. Он цитира Ничеа: „Ко познаје читаоца тај се за читаоца више не труди. Још један век читаоца — па ће и сам дух заударати. То што сваки сме да научи читати, поквариће напослетку не само оно што се пише него и оно што се мисли.”²⁸

Из овога се јасно види какав је став заузео Вујадиновић према публици. Вујадиновићева реченица, убачена у часопису као цитат испод једне песме Љубише Јоцића, „за ове воде подсвесности, за ову крваву невиност, па ипак огледало наше”, показује да питање подсвести и њена улога нису изостављени да се подсвест третира на начин како ће то чинити надреалисти.

На питање о потреби писања Вујадиновић ће се осврнути у часопису *Размена*, децембра 1929, када истиче да сматра да и даље треба поткопавати „сплет корена који чини књижевност”, да би се дубље ушло у један чист предео неупрљан још толико незахвалним напором мишљу разних „историја и војна, блесавих напева и песама”. Појам „писати” по његовом мишљењу треба ревидирати дотле док се не изгуби његов значај у односу према књижевности, тако да значење писања добије, у овом обрту, своје посебно место, да изађе из наметнутих му облика и тежњи.²⁹ У наставку текста Вујадиновић покреће низ питања у којима можемо препознати она типично надреалистичка. Говорећи о стварности, о ономе што није прошло, он указује на постојање једне освојене тачке која постоји упркос свим противречењима, а она значи „једину стварност” чијом су снагом изукрштани сви односи међу стварима, а ту стварност он открива својим „очима иза главе”, позивајући се на речи француског песника Пола Елијара. Та Вујадиновићева стварност управо је она унутрашња реалност, виша стварност, надреалност, којој су тежили надреалисти, говорећи у чланку *Узгред буди речено* да би хтели да измене стварност какву познају, да је порекну у име надстварности коју прижељкују.

Вујадиновић ће дотаћи још једну преокупацију надреалиста, а то је сан: „Ако се у мојој кући појави један пријатељ, долази полако, увлачи се неизбежно, један нов зид свести, затварају се или отварају та удаљена врата. Нове односе поклапа моја свест до краја. Не осећам више ни седефну птицу воље ни њену маглу, и ако тај лет ничим необјашњен одузима целокупну моју тежину, покреће тешке полуге сна, тог великог чудовишта кога никада нећу успети да сагледам...”³⁰

Интересантан је овде Вујадиновић и као критичар. Пишући о Ристу Ратковићу и осврћући се на још неке песничке покушаје младих уметника, он остаје доследан у својим ставовима. Говорећи о Ратковићевим есејима у којима покушава да тумачи модерну поезију и њену технику и да одреди свој однос према надреализму, Вујадиновић истиче његову површност и несигурност, поготову кад је у питању Ратковићев однос према надреализму. Ратковић је заузео такав став према надреализму,

²⁸ Звездан Вујадиновић, *Овај лист*, 50 у Европи, 1929. I, бр. III (I), стр. 1.

²⁹ Звездан Вујадиновић, *Моје су очи иза моје главе*, *Размена* за литературу и уметност, 1929, I, бр. 1, стр. 3.

³⁰ *Истио*, стр. 3.

који му не допушта да види у њему оно што није само апстрактно и техничко, а такво постављање ствари је, по Вујадиновићевом мишљењу, потпуно депласирано. Критика је оштра, јасна и неспремна на компромисе и ублажавања, а као таква типичан је одраз идеја и ставова који су закупљали Вујадиновића, а и младе људе окупљене око часописа *50 у Европи*.

Без претензија да се идејама и ставовима на које наилазимо овде да превелик значај и улога, немогуће је а не одати им барем минималну заслугу, јер су изречене пре званичног заједничког наступања надреалиста код нас. Аутори који поред Вујадиновића пишу у овом часопису и њихове идеје интересантни су по томе што пре организовања и заједничког иступања надреалиста као групе код нас показују битне одлике и покрећу питања која ће тек касније бити обрађивана. Све о чему се пише у овом часопису, ма колико било успешно или не, важно је јер се из свега види бављење питањима и проблемима који су закупљали и француске надреалисте. Француски надреализам и његове вође били су добро познати групи окупљеној око овог часописа. Коментаришући постојање уметности, Вујадиновић каже да је излишно свако њено потврђивање, али ако она ипак постоји то није доказ да она може постојати за себе или још мање да она може имати извештајни циљ. Ако постоји уверење да уметност постоји, онда се она као таква не може везивати за свесни живот и не могу јој се лепити ознаке. Вујадиновић подвлачи да је свако најновије име сувише старо за данас: „Бретон и његови пријатељи не остају више у нашем животу изузев само тих речи које су доживљене пре њих и које ће се доживети после мене, као трагови руку које се спасавају у мраку.”³² Цитирајући француске надреалисте и њихове узоре у часопису, Вујадиновић и остали ипак покушавају да изграде дистанцу и удаље се од узора, иако се позивају на њих и не поричу њихов утицај. Приликом питања о одређивању према француском надреализму, група која је стварала српски надреалистички покрет била је готово једнодушна при искреном признавању суштинских и дубоких веза са француским надреализмом.

Није на одмет подсетити се још једном чињенице да је почетком јануара 1930. била састављена листа питања на која је требало да одговоре они који желе да се прикључе организовању надреалистичког покрета. Листу су, на предлог Ђорђа Јовановића, саставили Душан Матић, Марко Ристић и Александар Вучо. Да одговори на овај упитник било је позвано двадесетак особа, одабраних према њиховој ранијој активности. Међу њима је била и група окупљена око часописа *50 у Европи*: Звездан Вујадиновић, Милоје Чиплић, Љубивоје Јоцић и др. Они су били позвани и поред познатог става према Марку Ристићу. Без обзира на то што нико осим Коче Поповића и Бранка Миловановића није ушао у групу *Немогуће*, није прихватљиво не схватити тај позив као потврду вредности часописа, бар када је његова надреалистичка оријентација у питању,

³¹ *Ишо*, стр. 3.

³² Звездан Вујадиновић, *Trade Mark*, 50 у Европи, 1928, XII, бр. 1, стр. 13.

не заборављајући да је позив дошао од људи који су створили српски надреалистички покрет, међу којима је био и сам Марко Ристић. Чини се да је ова чињеница довољно речита и да јасно поткрепљује тезу о извесној вредности и доприносу Звездана Вујадиновића, његових идеја, групе коју је он окупио и самог часописа *50 у Европи*.

Dragana Bedov

THE CASE OF ZVEZDAN VUJADINOVIĆ

S u m m a r y

Serbian surrealist movement and its influence over further flows of our literature has often been attracting attention of literature scholars. During the process of enlightening specific appearances of Serbian surrealism and its formation, the most meritorious names are clearly noticed and pointed out. However, many details of this period remained unexplained. Among these, there are certainly Zvezdan Vujadinović and his establishment of a magazine *50 in Europe* which gathered prominent names of contemporary poetic streaming. The magazine started with surrealist ambitions and critics of radical concept. References of French surrealist poetics (Breton, Supo) are presented on its pages. Unfortunately, the contemporaries are not the only ones who have easily passed over the magazine *50 in Europe*, but also the later generations of literature scholars, although, it can be observed like, conditionally speaking, precursor of organizing and joint appearance of a surrealist group formed afterwards in our country.

ПОЧЕТАК КАРИЈЕРЕ ХАРОЛДА ПИНТЕРА

Јелица Тошић

САЖЕТАК: Харолд Пинтер (Harold Pinter) је 2005. године добио Нобелову награду за књижевност. Свет је званично признао његову величину. Међутим, на почетку његове каријере није било тако. Драма *Рођендан* (*The Birthday Party*) први пут је изведена 28. априла 1958. године у Артс театру (Arts Theatre) у Кембриџу. У Лондону је морала бити скинута са репертоара после само недељу дана приказивања. Разлог томе је популарност такозване „добро скројене драме”, која је крајем педесетих година пунила енглеска позоришта. То је била драма која је имала добар заплет и ликове који су одговарали укусу и навикама енглеске средње класе. Насупрот атмосфери удобности која је преовладала у „добро скројеним драмама”, у Пинтеровом *Рођендану* преовладава кафкијанска атмосфера тескобе и претње. Она се зато није могла допасти ни истој публици ни истим критичарима. Овај рад показује општу атмосферу Пинтерових првих драма, као и Пинтерове ставове према драми и позоришту. Они су важни зато што су драме намењене извођењу у позоришту, а то је управо оно што разликује писање драме од било ког другог креативног писања. Такође су приказане и реакције критичара на његове драме. Од општег одбацивања у почетку, дошло се до општих похвала његовим драмама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: тескоба, рецепција, критичари, драмска форма

Основни биографски подаци и професионална каријера

Харолд Пинтер се родио 10. октобра 1930. године у Лондону, у породици кројача. Јеврејског је порекла. Још у школи се испољио његов таленат за глуму. Чак је 1948. године и почео студије глуме на Краљевској академији драмских уметности (Royal Academy of Dramatic Art), али их је убрзо напустио. То му, ипак, није сметало да се годинама професионално бави глумом под уметничким именом Дејвид Берон (David Baron). Што се тиче писања, почео је са песмама да би од 1957. године почео да пише позоришне, радио- и ТВ-драме. Прве његове драме биле

су: *Рођендан* (*The Birthday Party*) — 1958, *Соба* (*The Room*) — 1960, *Лиџи за кухињу* (*The Dumb Waiter*) — 1960, *Насијојник* (*The Caretaker*) — 1960. Већина драма које су биле намењене радију или телевизији касније су добиле и позоришну верзију — радио драме: *Благи бол* (*A Slight Ache*) — 1961, *Ноћни излазак* (*A Night Out*) — 1961, *Пајћуљци* (*The Dwarfs*) — 1963, и телевизијске драме: *Колекција* (*The Collection*) — 1962, и *Љубавник* (*The Lover*) — 1963. Бавио се и режијом, а написао је више сценарија за филмове на основу романа других аутора. Добио је награду *Ивнинг стандарда* (*Evening Standard*), али и велик број других награда. Драме су му много извођене и у иностранству. Режијери који су режирали његове драме из овог периода били су: Питер Вуд (Peter Wood), Џејмс Рус-Еванс (James Roose-Evans), Доналд Мек Вини (Donald Mc Whinnie), Питер Хол (Peter Hall).

Реаговање критике

Пинтерове драме су, у очима критичара, стално биле у успону, тако да је он један од ретких драмских писаца који су почињали крајем педесетих година који је остао на листама критичара чак и у време када су остали писци „Новог таласа” већ били у њиховој немилости. Док су његове прве драме наилазиле на негативан пријем, како код публике тако и код критике, после *Насијојника*, од 1960. године, ретке су критике које не изражавају дивљење према таленту и достигнућима Харолда Пинтера. Чак је и Ноел Кауард (Noel Coward), драмски писац „добро скројених комада”, отворено изразио своје одушевљење:

„Пинтер је један веома необичан, чудан елемент. Он користи језик чудесно добро. Он је оно што бисмо назвали правим оригиналом. Неке његове драме су помало мрачне, помало тешке, али је он врхунски занатлија, који ствара атмосферу речима које су понекад грубо неочекиване.”¹

Много пре тога, 1958. године, када је изведена његова драма *Рођендан*, критичари су здушно одбацили њену вредност и она је, пошто је и код публике пријем био слаб, после недељу дана приказивања скинута са репертоара Лирик театра (Lyric Theatre) 24. маја 1958. године. Међутим, од самог почетка Пинтер је имао подршку једног критичара, Харолда Хобсона (Harold Hobson), који је писао за *Санди џајмс* (*Sunday Times*), и чија је критика *Рођендана*, као једина позитивна критика те драме у време њене премијере, много значила за његов престиж касније, када је Харолд Пинтер већ имао чврсто место међу признатим драмским

¹ „Pinter is a very curious, strange element. He uses language marvellously well. He is what I would call a genuine original. Some of his plays are a little obscure, a little difficult, but he's a superb craftsman, creating atmosphere with words that sometimes are violently unexpected.” (Интервју у *Санди џелеграфу*, 22. маја 1966. — цитирано у: M. Esslin, *Pinter. The Playwright*, Methuen Drama, London 1992, p. 24).

писцима. Хобсон је још 1957. године, као члан жирија свог листа, на студентском такмичењу видео Пинтерову *Собу*, коју су извели студенти драме из Бристола. Био је толико импресиониран том драмом да је Пинтера препоручио Мајклу Кодрону (Michael Codron), младом импресарију који је затражио од Пинтера још коју драму и тако добио две нове драме, *Рођендан* и *Лиџи за кухињу*. Тиме се, у ствари, Пинтер глумац дефинитивно окренуо писању драма, не престајући, наравно, ни са глумом. Хобсон је, пишући о *Рођендану*, нагласио да је свестан посебног тренутка у развоју енглеског позоришта за које је тренутно, као најважнији задатак, зацртано проналажење и подстицање нових драмских писаца од талента. Будући сигуран да ће се о Харолду Пинтеру још чути, Хобсон је 25. маја 1958. године написао:

„Потпуно сам свестан да је драма господина Пинтера добила изузетно лоше критике прошлог уторка. У тренутку док пишем ове редове, није чак ни сигурно да ће ова драма још бити на репертоару онда када они буду објављени, мада ће се она вероватно моћи да види на неком другом месту. Намерно сам спреман да ризикујем сву репутацију коју имам као оцењивач драма, тиме што ћу рећи да *Рођендан* није ни четвороразредна, чак ни другоразредна, већ прворазредна драма; а да господин Пинтер, на основу овог дела, поседује најоригиналнији, најнемирнији и најзанимљивији таленат у позоришном Лондону.

Забринут сам из простог разлога што је налажење и подстицање нових и квалитетних драмских писаца тренутно најважнији задатак британског позоришта, да кажем то јасно и гласно. Утицај неповољних критика на посећеност позоришта је огroman; али на дуге стазе, он је безначајан.”²

Много после тога, критичари су лакше делили похвале Пинтеру. 4. јуна 1965. године Б. А. Јанг (Young) је, поводом *Поврајка* (*The Homecoming*), написао:

„Ма како то желели да схватите, ово је страховито ефектно позориште. Можда нас господин Пинтер оставља да предуго чекамо да заклопи клопку, ценкајући се око упола-наговештених породичних скандала; али када то учини, он подиже све очекиване *frissons*. Господин Пинтер није, по мом мишљењу, значајан драмски писац у том смислу да нам нуди некакву поруку или некакве пионирске иновације у техници. Али он има ову огромну способност да креира међу својим ликовима тензију у коју и публика би-

² „Now I am well aware that Mr. Pinter's play received extremely bad notices last Tuesday morning. At the moment I write these lines it is uncertain even whether the play will still be in the bill by the time they appear, though it is probable it will be seen elsewhere. Deliberately, I am willing to risk whatever reputation I have as a judge of plays by saying that *The Birthday Party* is not a Fourth, not even a Second, but a First; and that Mr. Pinter, on the evidence of this work, possesses the most original, disturbing and arresting talent in theatrical London.

I am anxious, for the simple reason that the discovery and encouragement of new dramatists of quality is at present the most important task of the British theatre, to put this matter clearly and emphatically. The influence of unfavourable notices on the box office is enormous; but in lasting effect, it is nothing.” (John Elsom (ed.), *Post-War Drama*, Faber and Faber, London 1966, p. 85).

ва неодољиво увучена; а то је сигурно првенствена обавеза драмског писца. Да видим онога кога неће погодити догађаји приказани у *Поврајску*”.³

Пинтерови ставови према драми и позоришту

Пинтер нема наклоности ка хепенингу или експерименту у позоришту. По њему, драма треба да има један облик, структуру, да буде једна и јединствена целина. Тако је и са позориштем. Зато је писање за позориште и најтежи облик рада за писца — ту се све види јер вас простор позорнице ограничава па, самим тим, своје личности морате да водите по том простору и да одржавате континуитет радње.⁴ У другим медијима, за које је Пинтер такође писао, све је лакше и једноставније. На телевизији и на филму једноставно прелазите из једне сцене у другу секући их онда кад то сматрате најпогоднијим. „Ја не умем да користим позорицу као Брехт. Једноставно немам такву имагинацију и зато остајем са ликовима, који или седе или стоје, излазе или улазе кроз нека врата, и то је углавном све што они могу да раде”.⁵ Управо то што они раде је срж целине каква би драма требало да буде. По Пинтеру, одговорност драмског писца није ни према публици, ни према критичарима, ни продуцентима, ни режисерима, ни глумцима, него само према драми као целини чије унутрашње законе драмски писац мора да следи, не покушавајући притом ни да забави, ни да поучи публику. Такође, не сме да дође до мешања ауторових идеја и мисли његових ликова. Ликови не говоре у име писца, они говоре по законитости свог битисања. Зато однос између аутора и његових ликова треба да буде однос поштовања и међусобне аутономије.⁶

Позоришну драму није лако написати. По Пинтеру је то чак веома тешко јер постоје јасна ограничења позорнице, као и неке позоришне чињенице које се на позорници морају учинити очигледнима. Позоришна драма мора да има један обавезан и неопходан облик, који важи и за текст драме и за представу. То је чињеница која се мора поштовати, а све теорије о драми као о неком самоиспољавању људи који су у њено стварање укључени, уз сву буку, зној и агресивност, за Пинтера су само безвредне, наивне и бесплодне генерализације.⁷ Такође, онај ко покуша да искриви, трансформише или игнорише те чињенице, ради то или из

³ „However you care to take it, it’s monstrously effective theatre. Perhaps Mr. Pinter keeps us waiting a little too long before he springs the trap, dickering with half-suggested family scandals; but once he does, he raises all the expected *frissons*. Mr Pinter isn’t to my way of thinking an *important* playwright, in the sense that he has any message to offer us or any trail-blazing innovations in technique. But he has this enormous capacity for generating tension among his characters in which the audience becomes irresistibly involved; and to do this is surely the playwright’s first responsibility. I defy anyone not to feel concerned with the events presented to them in *The Homecoming*.” (*Ibid.*, p. 158).

⁴ Harold Pinter, *Plays Tw*, Faber and Faber, London 1977, p. XI.

⁵ Arthur Ganz (ed), *Pinter. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall Inc., N. J. 1972, p. 23.

⁶ Harold Pinter, *Plays: Four*, Eyre Methuen, London 1981, p. 14.

⁷ Harold Pinter, *Plays Tw*, Faber and Faber, London 1977, p. XIII.

недостатка компетенције или из крајњег презира према ономе што ради. Позоришни писац је занатлија, а његово писање је посао као и сваки други. Само писање је приватна активност, али позориште је јавно. Те две ствари није лако помирити, али је чињеница да тај парадокс постоји и саставни је део драмске уметности.

Иако је сам Пинтер био и глумац и режисер, и без обзира на то што сматра да је корисно да аутор буде укључен у рад у позоришту, он ипак има класичан однос према месту писца у позоришту. За разлику од Вескера (Wesker), који верује у пишчеву сарадњу са глумцима, Пинтер не верује у „анархично позориште такозваних 'креативних' глумаца”⁸. Са друге стране, драмски писац ипак профитира захваљујући искуству у позоришту. Његово писање постаје драмски квалитетније. Глумци, баш зато, када пишу, имају добар осећај за конструкцију драме.

Будући да је традиционалних схватања, Пинтер нема афинитета ни ка модернијим облицима позорнице. Иако не искључује другачију позорницу, он каже да је за њега сасвим прихватљива позорница класичног облика, на каквој је углавном и глумио пре него што је почео да пише, 1957. године. Са друге стране, он такође каже да је уживао глумећи и на округлој позорници, за коју сам не би волео и да пише. Пинтер чак воли да има и завесу у позоришту када се приказују његове драме, јер она на неки начин представља део укупне целине и облика који би драма требало да има. Оно што се назива хепенингом за њега је неприхватљиво јер не води ничему. Он, такође, никада не би користио оно што се назива слободним драмским техникама какве је, на пример, користио Брехт, јер, како каже, једноставно не уме да користи позорницу на тај начин.⁹ То ипак никако не значи да му се такви експерименти не свиђају када су добро примењени код других писаца.

Постоји, међутим, нешто друго због чега је он незадовољан позориштем, а то су општа клима, укус и политика људи који управљају позориштем. Сигурно је, каже Пинтер 1961. године, да ће ствари још неко време остати такве какве су.¹⁰ Али, већ и сама чињеница да су људи који воде позоришта уопште и ставили на репертоар драму каква је, рецимо, Пинтеров *Настојник*, 1960. године, показује да је потреба за променом уочена и да се ствари у позоришту померају набоље. Наредних година новине су улазиле у позориште, па смо седамдесетих година имали још једно радикално преиспитивање савремених позоришних форми.

Пинтерове ране драме

Пинтер се, за разлику од Озборна (Osborne) или Вескера, не бави много питањима откривања различитих могућности сценског простора. Он у том погледу остаје прилично класичан. Он се, у ствари, усредсре-

⁸ Arthur Ganz, *op. cit.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ Harold Pinter, *Plays Tw*, Faber and Faber, London 1977, p. X.

ђује на саме односе међу својим ликовима, које пушта да до краја издрже усуд свог положаја. Сва његова инвентивност драмског писца огледа се, зато, у могућности одржања одређеног позоришног микросвета, у којем се драматуршке функције могу комбиновати на различите начине.

У већини поменутих драма Пинтерови ликови се налазе у једној обичној соби, у којој се све дешава од почетка до краја драме. Нема празних простора него су све собе опремљене према имовинском статусу и навикама оних који у њима станују. У првим својим драмама Пинтер приказује сиромашније слојеве друштва па су и њихове собе јефтине опремљене. У драмама *Благи бол*, *Колекција* и *Љубавник* приказане су пријатне собе људи из средње класе. Међутим, атмосфера којом све Пинтерове собе одишу јесте атмосфера усамљености, без обзира на то да ли су у питању богати или сиромашни људи. То долази отуда што је у свакој Пинтеровој драми и број ликова сасвим мали, па један једини простор у којем се они крећу доприноси осећању њихове самоће, а можда чак и отуђености. У неким драмама Пинтер има и подељен сценски простор на две или три области, а у драми *Колекција* та подела је интересантно извршена тако да се у средини налази рт са телефонском говорницом, а са обе стране сцене налази се по једно полуострво са кућама, чију унутрашњост заправо гледамо истовремено.

Време радње у Пинтеровим драмама увек је време садашње, мада он то нигде не наглашава посебно. Али, тема и ликови-субјекти у његовим драмама су, без дилеме, препознатљиви по својој савремености. Пинтерове драме су, у погледу временског распона који захватају, веома компактне зато што је представљени временски период веома кратак и креће се углавном око неколико дана или мање. Само у драми *Насијојник* временски распон је дужи (око две недеље), а у драми *Паишуљи* захваћено време је неки неодређени период од зиме до пролећа.

Број ликова је, само са изузетком драме *Ноћни излазак* (петнаест), изузетно мали и креће се од два (*Лифт за кухињу*), три (*Насијојник*, *Благи бол*, *Паишуљи*, *Љубавник*), четири (*Колекција*), до шест (*Рођендан*, *Соба*, *Повраћајак*). То углавном значи да ће из позоришног микросвета бити уклоњене неке драматуршке функције и да ће неке функције бити спојене у истом лику. Тако ће драмски микросвет бити или редукован или ће га карактерисати одређена унутрашња сложеност ликова.

Осим драме *Лифт за кухињу*, све драме су драме у оквиру породице и дома. Нешто или неко угрожава њихову сигурност. Та угроженост је витална, а непостојање функције Арбитра у позоришном микросвету драмских ситуација чини да ни сами Противници нису дефинисани. Наиме, несигурност коју „нападнути” осећају не долази од јасног Противника. Противник се само неодређено наслућује, а у Пинтеровом микросвету позорнице углавном нема Арбитра, који би одредио ко је Противник против којег се треба борити.¹¹ Нема Арбитра који би могао да донесе сигурност, и „угрожени” осећају претњу, али не знају откуд она

¹¹ Терминологија према: Etjen Surio, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Nolit, Beograd, 1982.

долази. Та угроженост је егзистенцијална, а атмосфера у Пинтеровим драмама често подсећа на тескобу из Кафкиних романа. Драма *Повраћак* је изузетак у том погледу — Макс, отац породице, има функцију Арбитра и он отклања несигурност која рађа нездраву атмосферу у кући. Зато, ова драма убрзо после тога добија своје разрешење. У осталим драмама функција Арбитра се искомпликовала, па га или уопште нема, или их има двоје (*Колекција*), чиме ствари постају још компликованије. Када се, наиме, чини да је Џејмс коначно решио питање своје љубоморе захваљујући Харију, који је одиграо улогу Арбитра, Бил се јавља у улози новог Арбитра и тако за Харија поново почиње исто мучење. У драмама *Рођендан* и *Лифт за кухињу* Стенли и Гас страдају од некога кога не видимо и остаје неразјашњено, и за њих саме, питање њихове кривице. Уместо тог тајанственог „неког”, овде је присутна само ствар, која као индексни знак указује на човека који је покреће. Скитници Дејвису (*Настајник*) потребна је соба, али он не зна који би му од браће могао бити кориснији у том циљу. Функције Помоћника и Противника за њега нису довољно диференциране. У драми *Соба* такође се не зна каква је кућа у којој Хадови живе, ни ко је власник собе, ни да ли ће Хадове неко из ње истерати. Лен, у драми *Пайуљци*, у троуглу са Питом и Марком, такође не може да успостави ред у својој глави. А брачни троугао, као мора или као намерна измишљотина, такође остаје недефинисан у драмама *Благи бол* и *Љубавник*. У сваком случају, Противници овде реално не постоје, па се у глави протагониста ствара фикција Противника из неког опсеивно-компулсивног разлога. Такође се, и у драми *Благи бол*, налазимо још увек у сфери психолошког па се, поред разлика које постоје између брачних партнера, јављају и унутрашњи конфликти.

ЛИТЕРАТУРА

- Elsom John (ed.), *Post-War Drama*, Faber and Faber, London 1966.
 Esslin, M., *Pinter The Playwright*, Methuen Drama, London 1992.
 Ganz Arthur (ed), *Pinter. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall Inc., N. J. 1972.
 Pinter Harold, *Plays: Four*, Eyre Methuen, London 1981.
 Pinter Harold, *Plays Tw*, Faber and Faber, London 1977.

Jelica Tošić

THE BEGINNING OF HAROLD PINTER'S CAREER

S u m m a r y

Harold Pinter got the Nobel Prize for literature in 2005. By this act, the world symbolically recognized his greatness. The beginning of his career, however, had not been easy. His first play *The Birthday Party*, staged first on 28th April 1958 in the *Arts Theatre* in Cambridge, was a failure. In London, it ran for a week only. The reason for that was the popularity of the so-called „well-made play”, the play with a good plot and

middle-class characters which suited the taste and habits of the prevalent middle-class audience. Unlike the comfortable atmosphere that this kind of play provided, Pinter's *The Birthday Party* was full of the Kafkaesque atmosphere of anxiety and threat, which could not appeal either to the same audience or the same critics. This paper shows the critics' reactions to Pinter's first play and their changed attitude some years later. From the unanimous rejection in the beginning, his plays came to be widely praised. The paper also shows Pinter's attitudes to drama and theatre. They are important because plays are written to be performed and this is what makes playwriting different from other forms of creative writing.

МИТСКЕ ПРИЧЕ НА РАДИО ТАЛАСИМА: ХРИСТИЋЕВ *ОРЕСТ* И ЛУКИЋЕВА *МЕДЕЈА*

Гордан Маричић

АПСТРАКТ: Христићев *Орест* и Лукићева *Медеја* се, преко митске приче, баве темом извршене и неизвршене освете. Ова тема преплиће се са темом односа између љубави и мржње. „Љубав памти читав живот, мржња само један чин”, каже Христић и отвара врата свевремености ових двеју радио-драма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Орест* Јована Христића, *Медеја* Велимира Лукића, обрада мита, изиграна катастрофа, извршена и неизвршена освета, љубав и мржња, актуелност

Пореклом из грађанских породица, и Јован и Велимир ишли су у Другу мушку гимназију, обојица студирали филозофију (једном чак били и венчани кумови). Христић је (чисту) филозофију и дипломирао, а Лукић завршио драматургију. Христић је увек био грађански оријентисан, док је Лукић био на левици, левицу критиковао, са левицом се, резигниран, растао.¹ Вава је био песник, драматик, есејист, књижевни и позоришни критичар, преводилац, универзитетски професор (на ФДУ), уредник (у Нолиту), (први послератни рођени Београђанин) председник УКС, председник Српског ПЕН-центра, секретар СКЗ. Веца је писао песме и драме, (осамнаест година) био управник Народног позоришта у Београду и уметнички директор Атељеа 212.

И као песници, почели су заједно са Бориславом Радовићем у литеарној секцији Друге мушке. Дружили су се, читали књижевне часописе и волели исте поете: Елиота, Спендера, Хјуа Одна, Малармеа и Бодлера.² Поезија је Христића и Лукића упутила на драму. Већ својим првим комадима они су се наметнули као зрели аутори у неокласичном жанру.

У року од две године обојица су написали радио-драме које се, кроз обраду античког мита, баве темом извршене и неизвршене освете. Ова тема је у обе драме обележена снажним мотивом односа између љубави и мржње.

¹ Види: Јован Ђирилов, *Судбина песника управника*, Политика, Београд, 8. IX 1997.

² *Магично време сна и несћајања* — Портрет Велимира Лукића, аутор емисије Анита Панић, редитељ Ања Друловић, РТС — ТВ Београд 1995, емитовано на другом, и репризно на првом програму РТС-а.

Лишена слике, визуелног доживљаја сукоба и покрета на сцени, радио-драма је, знамо, сва у речи, понеком ћутању и музици која дискретно потцртава њен тон. Вербални театар Христића и Лукића уселио се, дакле, у овај медиј лако, огрнувши се познатом митском причом коју или разара или васпоставља. Написан наменски,³ Христићев *Орест* је заслужио Стеријину награду (1961), а и сценско извођење (Хрватско народно казалиште, Загреб 1964).

Јан Кот вели: „Трагедије о Оресту почињу од његова стицања у Микену. Он је пред својим поступком, пред злочиним *друђих*, који ће постати *његов сојсџвени* злочин. Ситуација у трагедији је у *praesensu*, али има за собом прошлост која је одређује, и будућност која је објављена. Ситуација је независна од јунакова карактера, дата је некако као извана. Трагедију одређује ситуација, а не карактер Антигоне, Едипа или Ореста. Ситуација је такође независна од дијалога, дијалог нас о њој само обавештава.”⁴ Међутим, Христићев је Орест, баш уз помоћ дијалога, превазишао трагичну ситуацију.

На Клитемнестрином и Егистовом двору Електра аргатује као робинња, сва предата сећањима и забораву. Мајку своју нити мрзи, нити је погађа што је ова кињи. А Клитемнестра то чини све чекајући да буде сигурна да носи дете које није Егистово. То дете би требало да да смисао њеном животу. Егисту је врућина и стално се купа. У Арг стижу Пилад и Орест, добровољни изгнаници. Већ Пилад доводи у питање оправданост Орестове освете. Девојка, Електрина сапатница, препозна Ореста (чија јој појава по други пут у животу одузме дах) и неопaziце га уведе у двор. Својим сећањем на Агамемнона, Електра сасвим поколеба Ореста („Памтиш ли их, Оресте? Да ли их памтиш онако како ја памтим њега? Ја сам га волела, ти си их мрзео. Љубав памти читав живот, мржња само један чин.”)⁵ Орест не убија Клитемнестру и Егиста јер то нису они људи од пре седам година. Време се осветило уместо њега. После заједничког доручка, Орест и Пилад опет крећу на пут по Грчкој, а Егист на купање. („Орест: ...Има толико градова које не препознајемо. Памћење нам је час верно, час нас издаје. Ми идемо и заборављамо, онда се враћамо. Али места су увек друкчија, и увек лице једно на друго.”)⁶

³ „Ја сам се вратио из војске и нисам имао ни динара у џепу. У време војске сам имао неке мале хонораре које сам добијао од *Лейтхойса*, јер сам Михизу, који је тамо био уредник, послао неки свој есеј и, не знам, још неке текстове и он је то објављивао. Ја сам добио неке мале хонораре од тога, али то је требало за војнички живот. И дошао сам у Београд стварно без динара у џепу. И онда сам срео Стеву Мајсторовића, који је после био уредник петнаестодневног листа *Данас*, у коме ћу и ја бити у редакцији. Степа је био уредник у Радио Београду; да ли главни уредник или уредник за књижевни програм — то више не знам да вам кажем, није ни важно. Он ми је предложио да напишем радио драму. Јер се то добро плаћа. Ја сам сео, написао *Орест*а и добио, богами супстанцијалну суму новца за оно време” (Скица за фотобиографију у: *Поезија Јована Христића*, Зборник радова, Нови Сад 1997, 119).

⁴ Јан Кот, *Орест, Електра, Хамлет* у: *Једење богова*, Студије о грчким трагедијама, превео с пољског Петар Вујичић, Београд 1974, 249—250.

⁵ Јован Христић, *Четири айокрифа*, Нови Сад 1970, 112.

⁶ *Исто*, 113.

Кад је реч о ликовима, сасвим је особена Христићева Електра, ни налик оној из Есхила и Еурипида. Њу, како пише Марта Фрајнд, не подстиче и не покреће нада на освету. Она се код Христића „претворила у резигнирану сенку која живи у памћењу, успоменама, заинтересована само за рутину дневних послова”.⁷

Електра више не мрзи, она само памти своју љубав према оцу и не жели да Орест уништи себе тиме што ће се повинovati императиву мита. „Гледајући како се Егист и Клитемнестра постепено из трагичних злочинаца претварају у средовечни пар дезинтегрисаних и у бити очајних људи, из оних који су делали у оне на које полако делује време уништавајући их и самим својим протицањем и сећањем на злочин који су извршили, Електра ће прва схватити да ни она ни Орест не би добили ништа извршавањем освете.”⁸ У оних неколико сцена које је посветио Клитемнестри и Егисту, Христић је психологију оних који су седам година мислили на освету допунио психологијом оних који су седам година живели са злочином на савести и ту освету очекивали.”⁹ Христићев Орест на почетку драме још и покушава да буде прави осветник, попут Ореста из античких трагедија. Ипак, слично Хамлету, он није човек који се олако одлучује да убије. Разговарајући са Пиладом и Електром и размишљајући о крвавом чину, схвата да би, убивши, и сам постао као Егист. Сазревши, на крају, Орест је кадар да изигра мит. За разлику од античких трагика код којих је Клитемнестра саучесник у убиству, Христић је категоричан — она је једини убица. Након седам година видимо је уморну од прошлости, равнодушну према животу, како очајнички тражи нешто што ће јој помоћи да настави живот. Егист се угојио и смањио, коса му више није црна, а браду брије. Непрестано се купа, густира доручак и вино. Клитемнестра и Егист, владарски пар укаљан злочиним, само су олупине негдањих људи. Марта Фрајнд примећује да се у *Оресту* Христић њима бави приближно онолико колико и Орестом и Електром. Трагедије Есхила и Софокла биле су усредсређене на брата и сестру — осветнике. Егиста и Клитемнестру сликале су површно, истичући им оне особине због којих ће гледаоцима бити мрски, и тим особинама онда правдале њихово убијање. „Христић, међутим, поступа обратном, не само зато што би морао да правда извршење освете на крају драме, већ и зато што кроз анализу Клитемнестре и Егиста може да потврди своју основну мисао — да је освета непотребна јер је сам чин злочи-

⁷ Марта Фрајнд, *Ајокрифи Јована Христића*, Књижевна историја, IV, 14, Београд 1971, 350.

⁸ У *Електри* Данила Киша Клитемнестра каже својој кћери: „Знам да си одувек волела свог оца / више него ја. Као што сам и ја / била више склона вашој млађој сестри. / Ал и то није разлог довољан за мржњу. / Опраштам ти увреде. / Па опрости и ти мени. / Мајка сам ти. / Јер упркос варљивом привиду, / кајање и сумње руше моју душу: / пред великом чињеницом смрти / сва су људска дела варљива и ташта, / у речи времена све изгледа ситно; све / осим живота. / Зато ми опрости. / Када дођеш у моје године, / кад те дирне старост својим дахом, / кад откријеш прве седе власи, схватићеш то, / ко што и ја схватих...” Али овде ће се сурова освета извршити.

⁹ Марта Фрајнд, *Истџо*, 350—351.

на над Агамемноном, током дугих седам година извршио ту освету и пре него што се појавио Орест.”¹⁰

Фрајндова вели да Христићеви ликови одбијају херојско и митско својим обичним људским поступцима: прањем судова, намештањем постелјине, доручком, купањем. Ти поступци замењују убиства, освете, јуначка дела. И разговори о освети своде се некако на стварни, свакодневни, скоро „домаћи” живот. Тако се упорно и доследно, мада ненаметљиво, изврћу митске вредности. Ћутања,¹¹ односно паузе у разговору, нису присутна само након размене реплика. Ликови ћуте и између властитих реченица и све те станке су врло важан део текста. Оне се јављају кад драмска напетост расте, кад реченица која им претходи носи у себи неки призив патоса и трагике. Ћутања чине да се ови елементи изгубе и распину без одјека. И тиме Христић умањује трагично и херојско у драми, па опет господаре елементи свакодневног, реалног, лишени патетике. Сходно томе, катастрофа која долази на крају, иако потпуно супротна миту и Орестовим намерама, делује природно, као логичко и једино могуће разрешење драме. Христић од почетка подсећа да је мит бајка, а да су људски односи, посматрани из перспективе свакодневног живота, сасвим различити од те бајке. Још на самом почетку Девојка говори о злој коби краљевне Електре, а ова јој одговара: „Тако се говори само у бајкама.”

Да ли би Електра и Орест, по извршеној освети, а кроз седам година, постали исти као Клитемнестра и Егист? Врло вероватно. „Освета је лепа идеја, али убиство је страшна ствар”, каже Пилад.¹² А Фрајндова ће: „Освету у ствари може најбоље и најбезболније да изврши време, и оно наставља да то чини и после другог Орестовог одласка из Арга којим се завршава Христићева драма.”¹³

Христићев би *Орест* у антици, вероватно, припадао неком међужанру. Због своје обрнуте катастрофе могао би се приказивати као четврти комад тетралогije уместо сатирске игре, али с обзиром на то колико је мисаон и танан, не би јој био близак. Неке сличности имао би и са Еурипидовим комадима са срећним завршетком, попут *Ифиџеније на Тауриди*, *Хелене* и *Алкеситиде*, које критичари називају „просатирским” или „паратрагедијама”.¹⁴ У њима је нарушена основна „трагична” нота. У таквим делима препознатљиви су и поступци, више или мање паралелни онима у сатирској драми.

За разлику од друге две Христићеве драме — *Чисте руке* и *Седморица: како бисмо их данас чиијали* — такође инспирисане античким митом и трагедијом, у *Оресту* се хор не појављује. То је радњу згуснуло, убрза-

¹⁰ *Истио*, 350.

¹¹ Види: Бошко Милин, *О Христићевеј раскоши тишине*, програм за представу *Тераса* Југословенског драмског позоришта, Београд 2004.

¹² Јован Христић, *Истио*, 92.

¹³ Марта Фрајнд, *Истио*, 351.

¹⁴ Види: Гордан Маричић, *Типологија сатирске драме — антички развој и нововековна рецеиција*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига XLIX, свеска 12, Нови Сад 2001, 11—15.

ло, а комад учинило и савременим и модерним. Актуелним, пак, онолико колико је свака добро написана драма вазда актуелна. Али и по томе што *Орест* истрајава у идеји да се мора праштати. Опроштај је, рекла је Ксенија Радуловић,¹⁵ нешто што спречава да се настави спирални, циклични круг зла. Насиље увек рађа насиље. И једини начин да се са тим престане јесте опроштај. Ма колико тешко и страшно деловало праштање.

Реченица у Христићевом *Оресту* чиста је, јасна, мисао не врлуда, интерпункција јој не штети; дијалог одмерен, често штур, али увек функционалан. Писац је овде, као и у *Чистим рукама*, супериорни мајстор ироније, церебралне и незлобиве, како је нагласила Радуловићева:

„Девојка: Знам, ви сте краљева кћи. Али зар се краљеви не забављају?”

Електра: Сигурно. Убијају једни друге.”¹⁶

Прва у Христићевом *Оресту* проговори Електра: „У ствари то нема датума. Читаво време је празно од твога нестанка. Мртво време, које стоји у месту, увек исто. Ни прошлост, ни будућност, ни садашњост, само памћење. Данас је тачно седам година. Не каже ми ништа тај број. Требало би, можда, отићи на гроб, али ја не знам где је он. Тамо, под тим каменом нема ничега.”¹⁷ Ове речи могле би се као рефрен вратити и комад завршити. Јер у њима су памћење и заборав,¹⁸ који покрећу и заустављају јунаке у њему. А и заборав је део сећања, како је рекао Божо Копривица.

Радио-драма *Орест* је за памћење. Одлично је написана и садржи универзалну причу. До те мере универзалну да се чита као једна верзија мита о Оресту и Електри. Могао би је појмити и Еским и Бушман.

Мржња, најчешће много конкретнија и опипљивија од љубави, побеђује у *Медеји* Велимира Лукића, изведеној 1962. године. Ова радио-драма написана је са изузетном поетском снагом и драматуршким даром, па би се, верујем, попут *Ореста*, могла изводити и на некој малој позоришној сцени. Занимљиво је и необично да је, по свему судећи, тонски запис овде надживео писану реч. Када сам, наиме, радио своју дисертацију замолио сам Лукића да ми позајми текст и траку. Он ми је љубазно уступио аудио-запис, али и рекао да текст не поседује. (Само први чин изашао је у часопису.) Ни каснија претрага по архиви Радио-Београда није уродила плодом, тако да су сви цитати који ће уследити скинути са аудио-траке. Верујем да ће на овај начин излагање бити динамичније, а и ликови ће се представити својим речима.

¹⁵ Разговор на тему *Драма Јована Христића — како бисмо је данас читали* организовао и водио Саша Илић, учествовали Ксенија Радуловић, Божо Копривица и Гордан Маричић. После емитовања радио-драме *Орест*, дискусија је вођена у Народној библиотеци Србије, 18. II 2003. године.

¹⁶ Јован Христић, *Истио*, 97.

¹⁷ *Истио*, 81.

¹⁸ Зоран Глушчевић пише: „Шта је у ствари та проба памћења? Поступак заборавања и упамћивања, оно чудно решетање прошлости јавља се коначно као санкционисање субјектове адаптације новим животним условима” (*Јован Христић: Орест у: Српска књижевност у књижевној кријици — Драма*, Београд 1973, 455).

Лукићева драма, увелико на трагу Еурипидове трагедије, као да исходи из реплике коју Јасон грчког трагика упућује Медеји: „Твој глас и ум ти сви Хелени познају, / а да си онде где те ни бог не види, / ту не би било за твој ум ни спомена. / Па на част ми у двору злато жежено / и лепше грло им’о него Орфеј сам, / кад срећа не да слави да ме озари”.¹⁹ Тако Лукићева Медеја на почетку драме каже: „Шта мислиш, Даво, како да осветим се / Неверном Јасону? Том проклетом мужу / Човеку охолом, коме је слава помрачила мозак. / Он више ништа не види због амбиције / Чудовишне, и заборавља љубав, децу, брак / Све свето и непроцењиво, ради стицања неких / Смешних части к’о што је краљевим зетом се звати”.²⁰ А мало доцније, Јасон потврђује: „Мушкарцу Хелену жена није циљ, већ слава и име што у споменику исклесано остаје”.

Непремостив је јаз између Хелена и варвара. Јасон и Медеја га љубављу савладају, али кад Јасон крене вером, разбукти се мржња Медејина, тим већа јер је у њој и сав презир и гнушање које једна „дивља варварка” и туђинка осећа према Хеленима и њиховом начину живота. Према Хеленима који, каже Медеја, злочине правдају и ублажавају својом културом, вазама, киповима и драмама. Према Грцима чију несталност презире. (О промени говоре и пролазност правдају Јасон, Егеј, Давиља, Хор коринтских девојака и Хор атинских грађана. Али, богохулна Медеја после злочина каже: „Само смрт доноси промену и мук”.) Медејина „апсолутна љубав” губи битку са несталношћу хеленске природе. Она, варварка, „за једну љубав васпитавана, само за једну љубав учена”, неће да се помири с оним са чиме се мире Гркиње („Давиља: Свуда су помирене жене хеленске са ликом бахатим својих мужева”). Када јој Јасон и Давиља кажу да ће њени синови веровати само свом оцу и бити му налик, Медеја одлучује да их убије: „Синове бих пре међу змајеве бацила него као Хелене васпитавала!” (Било би занимљиво читати и слушати драму у којој се Медеја, попут Христићевог Ореста, није осветила, него напросто отишла из Коринта са својим синовима. Како би се време осветило вероломном Јасону?) Мотиви за децеубиство разликују Еурипидову од Лукићеве Медеје. Исто тако, Лукићева се Медеја брже одлучује за злочин. Чини се да су ту брзину условили темпо и трајање радио-драме, али одлука ипак није немотивисана и мање болна („Та крв болеће ме више него што ико замисли. Не бојим се гнева ничијег, већ само своје самоће кад ћу се крикова њихових сећати и вратића из којих шикнуће млаз”). Јан Кот, човек који је дубоко проникао у свет грчке трагедије и успоставио суштинске везе између античког и модерног театра, пише: „Медеја се не обраћа боговима. Они за њу не постоје, као што за њу не постоји свет. Чак ни деца. За њу су она само Јасонова деца. Чак и више: она утеловљују самог Јасона. Она их убија не само да би се њему осветила; убија их зато што не може да убије Јасона. У њима

¹⁹ Еурипид, *Медеја*, *Хиполић*, *Ифиџенија на Тауриди*, превео Милош Н. Ђурић, Београд 1960, 25.

²⁰ Велимир Лукић, *Медеја*, (I чин), Књижевне новине, бр. 150, Београд 2. VI 1961.

убија Јасона. Али, у ствари за Медеју не постоји чак ни Јасон. Постоји искључиво она сама; Медеја и њен пораз. Ни за тренутак није кадра да говори о нечему другом, ни за часак ни о чему другом не може да мисли. Заједно са својим поразом затворена је у себи као у јајету. Та луда Медејина мономанија несумњиво је Еурипидово откриће. Она је као нека психолошка допуна трагедије, њено омогућење. Оличава Медеју, издваја је, одсеца од стварног света. Кроз ту мономанију Медеја постаје сама. Јунаци трагедије морају да буду сами”.²¹

Лукићева Медеја још једном покуша да не буде сама: атински краљ Егеј нуди јој прибежиште и постељу. (Митска прича каже да је Медеја затражила уточиште од Егеја, заузврат му обећавши наследника. Егеј се оженио Медејом, а она му је родила сина Меда. Међутим, кад је покушала да отрује Тезеја, Егеј ју је протерао из Атине.) Кад је се засити, он је одбаци. Нову несталност Медеја наплаћује новим убиством. Потом одлази Јасону. Обоје су се променили. Јасона је смрт деце, невесте и таста сломила и указала му на ништавност његове славе. („Да ли је та промена нехат што оци ми усадише хеленски, суштина у свету и збивању? Ако ничег за вечност вредног нема, није ли све то смешно, смушено ништавило?“) Он се, резигниран, дању опија, а ноћу разговара са мртвим синовима и Медејом. Каже да је „убијао славе и доколице ради”, а Медеја, напротив, „да би одбранила свој свет — јер импулси јој њене пожуде, љубави, освете говоре да њен смисао је прави”. Али, тако је било некада. Сада је Медеја своју варварску природу спојила са хеленским славољубљем. Она зна да можеш „миријад пута усахнути од патње племенитог вољења” и да то ништа неће вредети. Али „отров пет лешева” довољан је да те не забораве. Песници ће опевати њену освету, а живи Јасон ће о њој сведочити. Медеја каже: „Волела бих да ме и ти мрзиш, да ме и ти сваког дана спомињеш”. Нема у њој ни трага љубави којој се Јасон нада. И он и Егеј назвали су Медеју воћком, нарком који исисаш, па бациш. „Воћка безумна и употребљива, а затим одбацивана и заборављена, али воћка која је крвав траг оставила”, каже сад Медеја за себе. Јасон се не прихвата копља, него Медеју испраћа речима: „Не постојиш јер иста си као ја постала”. А Лукић драму завршава овим дијалогом:

„Дациља: Где је варварка? Народ сам покренула коринтски: доћи ће овамо да је растргне.

Јасон: Није никаква варварка овде била, Дадо, већ Хеленкиња лукава и сјајна, што нашу је игру напамет научила и пошто саздала је своју славу, сада у смрт ће спокојно отићи.’

Дациља: Не разумем.

Јасон: Нико више и не уме да разуме, Дадо”.

Песимистично осећање и виђење света преовлађује и у драмама и у поезији Велимира Лукића. У сукобу са светом, са влашћу, са властитом природом, његови јунаци обавезно губе. Једино се смрћу може сачувати властито достојанство (Ифигенија у *Окамењеном мору*) или искупити не-

²¹ Јан Кот, *Медеја у Пескари*, у: *Једење богова*.

частан живот (Сцевин у *Завери или дугом њраскозорју*, Публије у *Злој ноћи*). А Едип, у *Теванској кући*, као жртва сплетке богова, одбија чак и да умре, остајући „безразложни Бог”.

Када је реч о ликовима, Еурипидовог Учитеља код Лукића нема, а његов Хор коринтских девојака и Хор атинских грађана испитују, тумаче, закључују и преносе радњу даље. Креонт је код Еурипида силнији, самосвеснији, одсечнији, док је код Лукића бојажљивији. Ипак, он једном реченицом изванредно окарактерише Медеју: „Мозак ти и сувише хитар, љубав искрена, а сујета бесмртна”.²² Лик Дадиље изразитији је код Лукића. У односу на добру и побожну Еурипидову Дадиљу, Лукићева старица, пуна сажалења, развија се у правог хеленског локал-патриоту, који, на крају, хушка Коринћане на Медеју. Јасон је охол и код грчког и код српског песника. Еурипидов своју амбицију и користољубље покушава да сакрије под вео бриге за децу, док је Лукићев Јасон, „лихвар љубави”, на почетку скоро бескрупулозан. (Подстакнут Креонтовим вином, он не дође Медеји да се правда него да је исмеје.) Обојицу трагедија подједнако сломи. Овој двојници Јасона придружујем сада и трећег, оног из *Медеје* Жана Ануја. Код Ануја Медеја није само преварена, него и стварно зла жена. У време кад Јасон треба да се ожени другом, Колхидска чаробница га више не жели, али и неће да га препусти Креузи. А Јасон хоће да се ослободи свега што га везује за Медеју — њему власт и слава нису на памети — и да покуша изнова: скромно, једноставно, с вером у срећу.²³ Дуги лирски дијалог у којем Медеја и Јасон преиспитују своју љубав дубок је и снажан, као уосталом и цео Анујев комад. Она говори о великој љубави двоје људи која се временом угасила, али и о болесној сујети Медејиној, што је на остацима љубави приредила крвави пир. Лукићева драма, пак, прожета је Хераклитовом фи-

²² У својој горкој (испоставило се последњој) збирци *Будне сенке џаме* (Београд 1994, 72) Лукић се песмом *Предсказања* поново вратио Медеји: „Када је успавала змаја колхидског / Медеја, иако видовита, / Не докучи да тако отвара двери / Страшне своје не-смрти / Страшније од самог умирања. // Зашто је ветар у колхидским вртovima / Јецом гласом детињим — / Не запита се несмотрена, / Обљубљена и проклета, Медеја”.

И други Лукићеви драмски ликови појављују се у његовим песмама, *Филоклет* из збирке *Мадригали и друге њесме* (Београд, 1967, 16) као да најављује драму о митском стрелцу *И смрт долази на Лемно* (1970). У *Књижевним новинама* од 28. VII 1961. Лукић објављује *Ифиџенију*, која ће доцније, нешто измењена, постати завршни монолог пророка Калхаса у драми *Окамењено море*. Збирка *Будне сенке џаме* (78, 79) садржи и песму *Нејослашито њисмо Луција Анеја Сенеке*, која би могла бити и неизговорени, предсмртни монолог стоика и трагика, јунака драме *Завера или дуго њраскозорје*. У поговору (*У њрагању за Ишак*) Лукићевој збирци *Руб* (Београд 1982, 73) Слободан Ракић пише: „Успеле лирске песме увек по много чему подсећају на драмске монологе. И многе Лукићеве песме имају одлике драмских монолога, као да су узете из неке његове драме”.

²³ „Јасон: Хоћу да се покорим. Хоћу да овај свет, овај хаос кроз који си ме водила за руку, коначно узме неки облик. Ти си, без сумње, у праву кад кажеш да смисао не постоји, да нема светлости, нема одмора, да вазда треба ровати крвавим рукама, давити и одбацивати све што отмиш. Али ја сад хоћу да станем, хоћу да будем човек. Да стварам, без обмане можда, као људи које смо презирали; тако је чинио мој отац и отац мог оца и сви пре нас што су, простодушнији него ми, прихватили да раскрче једно мало место које припада човеку у овом хаосу и ноћи” (Jean Anouilh, *Medée*, Paris 1953, 70, превео Гордан Маричић).

лозофијом да само промена постоји као нешто вечито. Њоме се руководе и правдају сви Грци, њоме се супротстављају Медеји у трагању за апсолутном љубављу. Оруђе те „филозофије промене” су песници. Медеја их се прво гнуша („бездушни песници”), а затим, „поставши Хеленкиња”, прихвата да они проносе њену „крваву славу”: „Затим ће ваши песници хексаметре да покрену и о Медејиној гнусоби ће певати, али заувек и њено име спомињати”.

Прича о Медејиној крвавој слави болно-актуелно одјекује у нашој стварности и нашем времену које ствара и шири легенде о злочинцима, непоколебљиво се трудећи да нам преиначи сећања. Због тога треба, сходно *свешском џренду*? али и латинској изреци да је понављање мајка мудрости, изнова снимити и емитовати Христићеву и Лукићеву радио-драму. Или их поставити на сцену. *Орест* ће нас научити да волимо и праштамо, *Медеја* опоменути да не крвавимо руке и не заборављамо. Да ли је то мало? Од уметности довољно, а за нас...

Gordan Maričić

MYTHICAL STORIES ON THE AIR:
HRISTIĆ'S *ORESTES* AND LUKIĆ'S *MEDEA*

S u m m a r y

Through the remake of famous mythical stories, Hristić's *Orestes* (in which tragic catastrophe is avoided) and Lukić's *Medea* both deal with the same topic: revenge done and undone. The topic is deeply entwined with antagonistic motives of Love and Hate. „Love remembers for live, Hate remembers only a single act”, Hristić says, thus opening the way to literary eternity for these two dramas.

ИНВЕРЗИЈА И ПАРАДОКС КАО СТИЛСКИ ПОСТУПЦИ У УНУТРАШЊОЈ СТРАНИ ВЕТРА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Драгана Цукић

САЖЕТАК: У раду се показује значај парадокса и инверзије за приповедачки поступак, стил и композицију романа *Унутрашња страна ветра*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: инверзија, парадокс, знак, стил, фигуре, поступак, композиција

Да бисмо се споразумели, користимо неке сталне знакове које сви можемо да произведемо и које знамо да препознамо. „Знак је, према томе, посредник преко кога се може добити обавештење о ономе на шта он упућује. Човек је једини у стању не само да се користи различитим врстама знакова него и да производи у начелу неограничен број нових знакова и нових знаковних система. На овој се моћи човековој заснива и његова култура, која помоћу знаковних система обезбеђује троје: међуљудско комуницирање, запамћивање информација које људска заједница прикупља у своме животном искуству, а исто тако и производњу нових информација. Између свих знакова којима се човек у својој култури служи, најзначајнији су они који су пресудни и за књижевну уметност знакови природнога људског језика.”¹

Свака чулно доступна јединица која упућује на нешто изван себе има знаковну функцију. Тако да је свака реч знак. Најстарије одређење знака природно људског језика, односно речи, огледало се у постојању:

1. ознаке, ако се има у виду гласовна страна речи;
2. означеног или онога на шта ознака упућује, нешто нематеријално, што ће се касније подударити са Сосировом тврдњом да је означено појам;
3. објекта или непосредно сваког предмета на који се реч односи, то јест сваки предмет обухваћен појмом.

Знакови од којих се састоји језик творевина су човека и служе му да помоћу њих општи са другим људима и преноси информације. Језик је

¹ *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1985, стр. 891.

комуникативно средство које се састоји од знакова који су укључени у систем. То омогућава да се знак посматра и споља и изнутра. Зато постоје неки стални односи, нека ограничења која постају уочљива и успостављају се као правила и законитости у коришћењу. Знакове је могуће комбиновати са другим знаковима у говорном низу или тексту. Али знаковни систем на комбиновање знакова поставља различита ограничења. Знакови не зависе само од односа са ванјезичким објектима него зависе и од унутрашње организације самог језичког система.

Основно значење знакова у лингвистици одређује се као денотативно. Људски језик, као систем знакова и врста друштвеног понашања, омогућава велик број комбинација речи помоћу којих описујемо свет око нас. Књижевност се не може проучавати без познавања овог система. Међутим, постоји однос између употребе знака и његовог значења. Осим основног значења реч може имати и додатно значење, односно конотативно. Језик књижевног дела многе своје вредности дугује управо богатству свог конотативног слоја. Овај слој представља прелажење преко границе свог поља употребе, што се у читаочевој свести одвија као пренесено значење. У књижевном делу се природнојезички знакови читају уз сталну вероватноћу да могу имати и пренесено значење. Стога нису сви књижевни текстови на исти начин организовани. Па ми морамо да читамо текст на два начина: као текст са дословним и као текст са пренесеним смислом. Природнојезички знак није исти у говору и у књижевној уметности, јер је он динамична величина, која није дата него постоји између структуре обичног језичког знака и пренесеног значења. Да ли је неки знак употребљен у пренесеном значењу или не одређујемо на основу контекста, јер се подразумева да је знак употребљен према правилима једног подсистема у оквиру језичког система — то је подсистем језичких тропа. Кад је реч о тексту, такође одлучујемо на основу контекста у коју класу књижевних текстова га укључујемо. Пошто га укључимо у одређену класу, читамо га према правилима која одређује посебни знаковни систем — књижевноуметнички. Овај систем садржи одређен број правила, засебних у сваком временском периоду, о томе какав треба да буде организован књижевни текст или каква обележја треба да има, односно какве сигнале треба да садржи да би обављао књижевну функцију. Тада природнојезички знак добија другостепену функцију јер има улогу у књижевном тексту.

Свако књижевно дело садржи у себи различите саставне делове, разликују се поступци у грађењу дела, односно начини спајања језичке грађе у уметничку целину. „Стилски поступци имају двојаку функцију. Прво, уметнику је циљ да изразом најтачније пренесе мисао и њено емоционално доживљавање. То је изражајна функција речи. Али на другој страни, сам распоред, сами обрти и избор речи могу да имају естетску вредност. Сам начин грађења може да нас привуче својом лепотом. У томе је орнаментална функција речи.”² Да би се неко дело у потпуно-

² Милош Ковачевић, *Стилистика и ђрамајика стилских фигура*, Унирекс, Никшић 1995.

сти разумело, потребно је анализирати зашто је употребљен одређени поступак и какво је уметничко дејство њиме постигнуто.

Разликује се анализа поступака на нивоу микроструктуре дела, као и на нивоу макроструктуре. Потребно је анализирати све слојеве дела почев од речи, њихових група, реда у реченици и реченичних конструкција, надреченичних целина, садржине, композиције, да би се открили сви поступци који су употребљени у изградњи дела. Ови поступци различито учествују у изградњи стила неког језика и утичу на његову вредност. Значи, полазиште у анализи је сам текст који се може раставити на мање делове или укључити у веће целине. У том случају стварају се различити узајамни односи који утичу на структуру текста, постојање приповедних јединица, као и њихових елемената. Ти односи омогућавају различите трансформације које се одвијају по одређеним правилима и које зависе од временских прилика у којима су настале.

Инверзија

Још у античкој реторици постојало је одступање од свакодневне употребе језика и такво одступање представљало је фигуративност. Реторика поред осталог утврђује и основне облике изражавања и даје правила за грађење језичких украса. „Књижевно дело је сматрано за примјер украшена говора. Вјеровало се да га је могуће створити учењем, односно придржавањем савјета, правила и поступака, а и да је у великој мјери сврха његова настанка демонстрација лијепог изражавања.”³ Античка реторика дефинише фигуре као начине говора који одступају од природних и уобичајених начина и служе стилском интензивирању. Међутим, статус фигуре није био довољно јасан у реторичкој традицији. Реторика је стилистичке проблеме сместила у *elocutio*,⁴ који је обухватио формалну страну беседе. *Dispositio* и *inventio* у мањој мери додирују стилистичке проблеме и чине са *elocutio* главне делове реторике. Неки критичари фигуре смештају у мањи сегмент који се назива *electio* (обухвата тропе и фигуре). Грчки и римски теоретичари су фигуре сврставали у групе. Најпознатија подела разликује фигуре и тропе. Тропи представљају замену имена речи у обичној употреби другим именом. Антички реторичари одређивали су различито број тропа и њихову границу према фигурама. Најчешће се одређују као тропи: метафора, метонимија, синегдоха, емфаза, хипербола, антономазија, иронија, литота и перифраза. Поред замене речи другом речју, античка реторика показује да постоје још три начина којима се језички израз може променити како би деловао јаче:

³ Ново Вуковић, *Пуџеви стилистичке идеје*, Јасен, Никшић 2000, стр. 155.

⁴ Три традиционална дела реторике:

1. *inventio* (трагање за идејама и садржајима)
2. *dispositio* (композиција)
3. *elocutio* (избор и распоређивање речи)

1. умножавање, додавање — *adiectio*
2. одузимање — *detractio*
3. премештање — *transmutatio*

Поремећаји у говору и књижевности, који су се заснивали на овим језичким променама, звали су се фигуре. Фигуре су се делиле на граматичке и реторичке, али је од те поделе важнија била подела на језичке и мисаоне. У језичке фигуре убрајале су се фигуре везане за облик и звук поједине речи, а у мисаоне фигуре везане за значење речи. Реторичари су највећу пажњу посвећивали проблемима везаним за ред речи.

Квинтилијан⁵ нпр. тврди да снага стила расте ако иза слабије речи долази јача, а иза ове још јача, а смањује се ако се примени обрнут ред. То правило важи и за ред израза, који се могу састојати од више речи. У том смислу он наводи пример из Цицерона: „Ти са твојим грлом, тим својим прсима, том твојом гладијаторском снагом читавог тела!”, коментаришући да би ефекат био много слабији да се кренуло обрнутим редом.

Поремећаји у реченици могу бити различитог обима и врсте. Најчешће су везани за поремећаје реда главне и споредне реченице и надреченичних целина у тексту. У овим случајевима се ради о различитим типовима инверзије.

Кроз историју, инверзија је доживела извесне модификације у значењу и употреби. Инверзија као стилска фигура у бароку представља чисто украсну фигуру. Најчешће се јавља у песничким облицима. Можемо је уочити и приликом преокретања односа именица-епитет, у којем је нагласак пребачен са главног на споредно, са основе на украс:

Пр. „Букету расцвевани...
Звиждуче крилајши...”

(Кеведо, *Лирска лејриња II*)

Док је у бароку често коришћена као украс, у класицизму је много већа релативна фреквентност инверзије. Превага класициста у инверзији према бароку не представља никакво изненађење јер се прихвата чињеница да у инверзију улазе и епитети „процењивања” (*велика* кућа, *лепа* девојка). Међутим, када се они избаце јер је њима нормална антепозиција, долази се до супротног сазнања да у епохи класицизма има мање инверзије него у епохи барока. Али не може се прикрити чињеница да је у класицистичкој поезији присутна инверзија која се не може свести само на антепозицију епитета. Инверзија је и поред тога задржала своје основно значење: обртање, преокрет, преокретање. Инверзија је често, као што каже Ла Арп, једино обележје по којем се стихови разликују од прозе.” (Flammarion, *Les Figures du discours*, 1968, стр. 288).

⁵ Квинтилијан, Марко Фабије, *Образовање говорника*, прев. и предг. П. Пејчиновић, Веселин Маслеша, Сарајево 1985, стр. 341.

У рационализму који се базира на јасном и сажетом стилу, разуму и законима логике инверзија је одбачена као фигура која не одговара природном току мисли. Остварења у епохи рационализма су рационално и правилно конструисана с логичким планом и распоредом грађе. Овакво уопштавање инверзије убрзо је наишло на реакцију сензуалиста, на челу са француским филозофом Кондијаком. Тако је инверзија поново прихваћена, а до њене потпуне обнове дошло је у доба романтизма.

У романтизму је доживела свој процват. Романтизам је значео разбијање канона које је одређивала нормативна поетика и супротност правилности изградње књижевног дела. Романтизам разбија норме и облике. Емоционална стања песника је врло лако одредити инверзијом ако се жели ставити нагласак на одређено стање, а не на субјект. Инверзија је типична за језик лирске поезије. Међутим, у прозним делима инверзија се користи као поступак при грађењу. Љермонтонвљев *Јунак нашег доба* је изграђен на принципу инверзије. Поглавља нису постављена по реду. Потребно је да се поглавља изокрену да би се сазнао смисао дела.

Реалистичка оријентација није била пододна за коришћење инверзије, јер су дела у епохи реализма изграђена као конструкције с правилним саставом и распоредом карактера. Њени зачеци као поступка се везују за модерну. Модерна представља истицање осећајности; ирационалности; унутрашњег; откриће свега новог, што се стваралачки реализује новим уметничким средствима и облицима; ослобађање песничког израза; богатство изражајних форми; разноврсност мотивско-стилских обележја и најава нових стилских путева. Код нас је Вељко Петровић користио инверзију као технику приповедача у својим приповеткама. Једна карактеристика извесног броја његових приповедака је техника преузимања приче од неког другог писца и њено преокретање. Оригинал се употребљава да би се проширило његово значење и створио нови доживљај и потпуно нова прича, али са истом врстом ситуације. У раздобљу његове највеће креативности, двадесетих година, свака прича наговештава инверзију неке друге приповетке: *Први љућ с оцем на јућрење* Лазе Лазаревића у причи *Перица је несрећан*, затим *Све ће њо народ љозлајити* у причи *Земља*, *Швабице* у причи *Искушење*. Извршио је инверзију Чеховљевих приповедака *Душенка* у причи *Сарина Ленка*, *Дебели и мршави* у причи *Чубура-Калемеџан*.

Инверзија се као поступак формирала тек у авангарди. Она представља методу обрта и функционише кроз замену са одређеном намером. Највише је користи Кафка. Посебност његовог поступка је у инверзији. Кафка тако може рећи да је штошта у нашем свету постало само по себи разумљиво, па нас више не узбуђује оно што је ужасно. Методом инверзије долази до тога да нас ужасно више не запањује. Сама почетна ситуација *Процеса* је обрнута од почетне ситуације реалистичких романа. (Лако је уочити да Достојевски поштује тзв. реалистичку мотивацију, док *Процес* такву мотивацију не поштује, јер је у њему и сам мотив истраге и процеса необјашњив са становишта описивања стварности.) Ситуације код Кафке су апсурдне, а то се постиже поступком замене места узрока и последице: оптужба изазива кривицу, судске жалбе

иду пре него што се зна пресуда, казна је одређена пре него што је донета осуда. Инверзија је фантастична јер се узроци рађају из последица. Из овога се види како се употреба поступка инверзије модификује. Следећи корак у употреби инверзије је промена перспективе. Код Камијевог *Сиранца* може се најбоље уочити ова појава. Перспектива из првог дела романа у другом је преокренута: тамо је било јасно да је Мерсо према мајци равнодушан, овде Мерсо по први пут каже да је мајку много волео.

Инверзија као стилски поступак код Пруста има изузетну важност у делу *У трагању за изгубљеним временом*. Сам од себе намеће се закључак да је аутор у своје ликове пројектовао властите страсти, али је то решење исувише тривијално, и он не објашњава велико инсистирање на инверзији. Пошто је реч о Прусту, потребно је тражити метафоричко значење тих односа и могућности њихове примене у естетске сврхе. Одговор ваља тражити у сцени када је госпођица Винтеуил разапета између осећања да чини зло и жеље за ужитком. Њен „сализам” је заправо мазохизам. Она непрестано види очима других, што је кочи у природном деловању и реаговању, противречје њеног понашања огледа се у свим нивоима грађења тог лика. Сви Прустови инвертирани ликови омогућавају првенствено сликање неаутентичности. Мотиви лажи, улоге, маске условљени су управо инверзијом која мотивише природјену невластитост Прустових јунака. Маском се омогућава не само обрнута неусклађеност осећања и реаговања, него и раскорак између приватне и друштвене личности. Инверзијом је условљено и питање апсолутности полова, што налазимо и код Павића.

Што се тиче употребе инверзије као поступка у књижевним делима српске литературе, довољно је напоменути постојање надреализма као правца. Сама надреалистичка поетика, заснована на аутоматском писању, омогућава постојање инверзије као начела у изградњи дела. Значи, можемо закључити да се инверзија као поступак може условно ограничити на преокретање:

1. конструкције текста;
2. технике приповедања;
3. узрока и последица, што ствара фантастичну инверзију;
4. перспективе приповедања;
5. понашања ликова и њихових осећања.

Ова еволуција значења и употребе самог термина не обухвата све врсте инверзије у књижевности.

Када се говори о прози Милорада Павића, може се рећи да је она означила почетак новог периода у српској литератури, јер директно указује на оно што обележавамо као постмодернизам. То се посебно односи на његове романе *Хазарски речник*, *Предео сликан чајем*, *Унутрашња сирана вейра*⁶ и *Последња љубав у Цариграду*, у којима се определио за

⁶ Композициона структура овог романа је подељена у два скоро равномерна дела која су штампана у обрнутом смеру. Зачетак оваквог поступка имамо у *Изврнутој рукавици*.

нов начин писања. „Ја покушавам да променим начин читања романа у том смислу што сам повећао улогу и одговорност читаоца у стварању дела. Покушавам да на њих пребацим одлуку о избору заплета и расплета романа, где ће почети а где завршити читање, чак и одлуку о судбини главне личности. Али да бих променио начин читања морао сам да променим и начин писања.”⁷

Од многобројних одлика постмодернизма условно се могу одредити најзначајније:

1. разграђивање форме;
2. одсуство каузалне логике фабуле;
3. разлагање просторних и временских односа.

Приликом разграђивања форме Павић, између осталог, користи поступак инверзије. Његова инверзија се огледа у:

1. графичкој конструкцији текста;
2. поремећају временског следа, где долази до темпоралног обртања ликова, ситуација и мотива;
3. поремећају логичко-каузалног редоследа, где долази до обртања узрока и последице.

Утицај инверзије на композицију романа

Инверзија као стилски поступак најчешће се своди на изокретање логичког распореда текста унутар веће целине, односно у овом случају романа. Текст се посматра као систем и тумачи се његова структура. Може се рашчланити на мање делове: главе, пасусе и тако рашчлањен тумачити. Изокретање логичког распореда текста није једноличан стилски поступак него се остварује у различитим видовима. За исцрпнију анализу нужно је укључити положај свих елемената у тексту. Овде ћу се задржати на анализи неких, по мени најтипичнијих, поступака инверзије, који утичу на развој радње романа.

Може се кроз различиту дистрибуцију инверзног облика погледати утицај на његов сиже. Она омогућава да фабула буде остварена на начин који је супротан оном класичном и самим тим указује на специфичност Павићеве поетике. У *Унутрашњој страни ветра* Павић се послужио огледалским триком и од постојећег грчког оригинала створио два наративна тока.⁸ Сама графичка конструкција текста штампаног у супротном смеру, налик огледалу, израз је оне рецепције дела које читалац прихвата из

На први поглед између та два дела не постоји никаква сродност. Један део под насловом *Хера* дешава се у двадесетом веку док се други део *Леандер* догађа око два века раније, крајем седамнаестог и у првој половини осамнаестог века. Подлога овој причи је *Љубав и смрт Хере и Леандра*, коју је саставио Мусеј Граматик (стр. 7).

⁷ Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Просвета, Београд 1983, стр. 283.

⁸ Подлога овом тексту је грчка прича у стиховима о љубави и смрти Хере и Леандра, коју је саставио Мусеј Граматик. Главни ликови носе иста имена. У грчкој причи Леандер

наличја. Пошто читаоци сагледавају целину из наличја, реч је о инверзији. Инверзија као стилски поступак утиче на композицију романа, јер упућује на изокренутост и несвакидашњу помереност приказане слике света. Овом инверзијом увид у литерарни свет је другачији. Да би се сазнали и један и други наративни ток, мора се окренути књига. Ова инверзија учествује у конструкцији текста и можемо је назвати главним конструктивним поступком.

Ако бисмо завили унутар саме приче, видели бисмо карактеристику Павићеве поетике која се огледа у преузимању већ постојећих прича и њиховом преобликовању. Веће форме „једу” мање преображавајући их у нове. Обично задржи наративну конструкцију али промени композицију. Када роман поделимо на поглавља, видимо да се инверзија може запазити и у њима. Тако у првом поглављу користи преуређену повест *Зайис у знаку Девнице* из збирке *Гвоздена завеса*. Необична кружна прича из градителског живота Радаче у роману је преуређена убацивањем лајтмотива да ће Радача погинути од сабље. Први наговештај се види у очевим речима да Леандер има „дуг, леп врат, као лабуд”, што упућује на забринутост оца. Могуће је да му син погине од сабље. Следећи наговештај смрти су речи пророка: „Имаш леп врат. Твој врат привлачи женске руке и војничку сабљу.” Речи се урезају у свест Леандра. На крају, када Леандер буде замонашен, у њему се буди неимар и предлаже Диомидију да граде. Диомидије покушава да га одврати јер по свету лута сабљаш и тражи његов врат. Лајтмотив о сабљашу прати прво поглавље и указује на промену композиције *Зайиса у знаку Девнице*. Осим лајтмотива о сабљашу јавља се и лајтмотив о љубави и смрти Хере и Леандра. Први наговештај је када кириције крећу на пут до Цариграда „видели су Хелеспонт, прошли кроз Сест и Абидос”. Други је када је Леандер градио и „заспао у ходу сањајући море, таласе и бакљу далеко на пучини до које ваља допливати”. Језгро приче је сједињавање Хере са Леандром, а не зидање као у *Зайису о знаку Девнице*. Фрагменти о сабљашу, митска подлога и наративна основа *Зайиса у знаку Девнице* су укрштени. Укрштање се своди на инверзију. Поремећен је наративни ток. Прича иде у смеру сједињавања Хере и Леандра. Друго поглавље је у знаку приче *Борба њејшлова* из збирке *Коњи свештог Марка*. То је парабола о души, има форму приче у причи. Кузма Левач је преименован у Леандра. Задржана је наративна конструкција приче али је из ње изостављено дервишево гатање према шари на спољној страни тепсије. У другом поглављу се наративни ток приче не прати дословно јер је убачен и фрагмент о љубави између Хере и Леандра о којој је Радача учио на часовима М. Суворова. Фрагмент о Хери и Леандру је у овом поглављу вариран још неколико пута. У случају када му на путу сантураша у инструмент уместо новчића убаце малу камеју са Хериним ликом. И када је градио кулу и изговарао стихове песничке приче о Хери и Леандру. На крају другог поглавља јавља се и лајтмотив о сабљашу. Лајтмотив о сабљашу доноси

је, заљубивши се у Афродитину свештеницу, сваке ноћи, пратећи светлост упаљене буктиње, пливао до Херине куле кроз морске таласе; али десило се да му се једне олујне ноћи буктиња угасила и он се утопио у тами. А када је Хера ујутру опазила мртвог Леандра и сама се бачила у провалију. Нашли су их у подножју куле сједињене у смрти.

погрешно схватање кодиране поруке. Тиме се ремети ток нарације приповетке уланчане у роман, па се зато односи на инверзију. Лајтмотив о сабљашу нас уводи у треће поглавље, које је преузето из другог дела приче *Врш ужаса* из збирке *Изврнућа рукавица*. У роману Леандер и Диомидије иду Бенцамину Коену да им гата. Леандру је писано да ће умрети од ватре. Диомидију је крај био близу. Зла слугња показала се тачном у случају Диомидија. После тога прича се враћа на почетак приче *Борба њејшлова*. Али Дед-ага Оћуз је сабљаш. Извршеном инверзијом промене не су улоге. Крај трећег поглавља је почетак приче *Борба њејшлова*. Прича је према томе подељена и инвертирана у роман. Прво поглавље одломка о Хери садржи приче *Јаје*, *Варшавски уђао* и *Смрт Еуђена Фоса* из збирке *Руски хрт*. Из приче *Јаје* преузета је скоро целокупна композиција, осим поенте. Студенткиња романистике Сташа Зорић живи од подучавања ученика, идентична је Херонеји Букур. Из приче *Смрт Еуђена Фоса* преузет је део о смрти у 12 и 5 целокупне породице Фос, који су били минери. Приче *Јаје* и *Смрт Еуђена Фоса* су у роману укрштене и преобликоване па се може видети инверзија. Прича *Варшавски уђао* прати линију наративног тока у којем главна јунакиња, Сташа Зорић, признаје да „до ње допире само јучерашњица”. У роману Хера препознаје само будуће време. Роман је преузео наративни ток, а прича је различита. Инверзијом је створена нова прича са истом врстом ситуације. Друго поглавље преузето је из приче *Обед на њољски начин* и *Ајлас ветрова* из збирке *Руски хрт*. Из приче *Обед на њољски начин* преузет је први део о брату и сестри, а из приче *Ајлас ветрова* преузет је део о причама-уљезима. Треће поглавље се враћа на причу *Обед на њољски начин* и лажног разрешења загонетке. У трећем поглављу приповедач је персонализован и једино он зна да Хера гине од сабље. Порука коју је добио Манасија погрешно је кодирана и преусмерен је ток приче. Инверзија утиче на ток приче у роману.

Унутар саме радње види се постојање инверзије. Павић је разбио временску дистанцу. Уобичајена временска логика је окренута. Мит о Хери и Леандру чини основу саме радње, али се то у роману не види на први поглед. Мит је подељен у два временска раздобља и једина је „копча” између та два временски дистанцирана периода. Поступком инверзије изворна античка прича преименована је у две потпуно различите повести, које стоје једна наспрам друге и сустичу се у средини. Тако се успостављају тајанствене и чудесне релације између ликова и збивања у тексту и самог митолошког оригинала. Митска прича је обновљена у искошеној перцепцији приповедача. Инверзија омогућава обнављање прошлости и њену реализацију у садашњости или будућности. Уобичајени временски след се окреће и јављају се поремећаји у односу прошло-садашње-будуће. Инверзија није само конструктивни поступак него, као што примећујемо, утиче и на развој радње. Пошто је временски ток окренут, постоји могућност сједињавања Хере и Леандра. Писац није изневерио читалачко очекивање љубавне приче. Инверзија повезује два временска тока и представља темпорални поступак.

Осим тога инверзија утиче и на поремећај логичко-каузалног редоследа. Херина слика света била је чиста, али у тој слици сновима није

било места. Снови представљају инвертирану слику света. У њима нема логичког каузалитета. Инверзија логичког каузалитета једино је могућа у сновима. Ова инверзија утиче на обрнут смер тока нарације, па, самим тим, и на микростилском плану омогућава постојање инверзије као стилске фигуре. Ово упућује на повезаност дистрибуције инверзије на композиционом плану, као и на синтаксичко-семантичком редоследу реченичних чланова (о чему ће касније бити речи). Снови су основни принцип Павићеве поетике, а у себи садрже дозу ирационалног, изокренутог наглавачке. Хера сматра да се снови реинкарнирају — „и то често женски снови у мушком телу и обратно”. Та могућност реинкарнације снова у телу супротног пола постаје спојни елеменат који може повезати удаљене светове Хере и Леандра.

Најважнија инверзија у делу је инверзија смрти. Хера и Леандер су раздвојени таласима времена. Митски Леандер се утопио у таласима мора, а Хера је скочила са куле и сјединили су се у смрти. У одломку *Леандер* постоје наговештаји његове смрти (стр. 8). Међутим, Леандер гине у тренутку освајања Београда у минираној кули од експлозије, у 12 и 5. У овој тачки прича је привремено прекинута. Пошто прекид наративног тока није коначан, повест о Леандру се наставља у женском делу приче. Хера потиче из породице минера, који су умирали у 12 и 5. Јер сви Букури су навијали да mine експлодирају у подне, а ако мина не би експлодирала, онда би неко од Букура у дванаест и пет морао ићи да види шта није у реду. И тако су обично завршавали. А Хера обично опасне експерименте изводи после дванаест и пет јер се тада затвара хемијски институт где она студира. Видимо да је Леандер умро како су обично завршавали сви Букури. Шта је са Хером? Хера после немогућности разликовања садашњице и будућности одлази брату у Праг. Постојање паралелне стварности проистекле из снова онемогућава њено постојање у стварности. Двострука стварност приказана је инверзијом. Хера у братовљевом комшилуку упознаје младог поручника Јана Кобалу, који се брије сабљом сапуњајући се кићанком. То нас наводи на помисао о сабљашу са Леандрове стране и могућности њиховог повезивања. Повезивање је могуће само ако се изврши инверзија. Приликом извршавања инверзије доћи ће и до размене смрти ван временског плана. У љубавном троуглу између брата, сестре и Јана Кобале, Јан Кобала је само посредник у споју Хере и Леандра. Персонализовани приповедач открива право решење загонетке: „Хера није извршила самоубиство него је убијена. У наступу љубоморе или неком другом наступу убио ју је поручник Јан Кобала. Одрубљену Херину главу Јан је чувао три дана... тек трећег дана увече Херина глава је крикнула страшним, дубоким и као мушким гласом”. Дошло је до размене смрти, односно инверзије смрти. Леандер је допливао до Хере таласима времена и сјединили су се у смрти.

Инверзија као синтаксичка фигура

Инверзија је „термин из античке књижевности за обртање уобичајеног реда реченица или речи да би се истакла она реченица или реч коју

писац жели посебно да подвуче. Инверзија је била нарочито омиљена у доба барока када се често претварала у чисто украсну фигуру... Инверзија је типична за језик лирске поезије који је обично израз узбуђеног духовног стања и снажне емоционалности.”⁹

Инверзија представља поступак премештања језичке јединице из положаја који јој је предодредила граматичко-семантичка структура у нови положај који је граматички исправан. Она се најчешће своди на поремећај обичног распореда синтаксичких јединица унутар синтагме или реченице. Инверзија се остварује у различитим варијантама:

1. промена места двеју суседних речи:

- а) Нпр. објекатске синтагме у којима објекат претходи глаголу.
Тада се посебно истиче садржај обележен објектом:
...није чак ни *пошребу* осећао да слуша свирку... (16. стр.)
...није чак ни осећао *пошребу* да слуша свирку...
- б) Затим промена места прилога и глагола:
Као у сну довршавао је зидање... (92. стр.)
Довршавао је зидање *као у сну*...
- в) Промена места придева и именица:
Сада устаје језик на језик и у такво последње време *рајно* ми хоћемо да градимо. (41. стр.)
Сада устаје језик на језик и у такво последње *рајно* време ми хоћемо да градимо.
Премештањем придева у позицију иза именице долази до изражаја особина изречена придевом.
- г) Замена предлошког израза или конструкције с предлогом и именице увек је стилистички обележена у односу на ону са граматички уобичајеним положајем предлога.
Нисам ја главосеча узалуд, забаве или користи ради... (43. стр.)
Нисам ја главосеча узалуд, *ради* забаве или користи...

2. граматичко преокретање реда главне и зависне реченице, које поред стилског ефекта има и семантичко обележје:

- Ко какву кају има*, оном и поздравља. (56. стр.)
Ако је њисцима њесма даиша као казна, проза је помиловање. (35. стр.)
Као да нициша није чуо, Леандер је поставио питање. (81. стр.)

Парадокс

У античкој Грчкој у већини случајева одређење парадокса огледа се у појави неочекиваних и двосмислених израза. Теодор¹⁰ их назива нечу-

⁹ Речник књижевних термина, Нолит, Београд 1985.

¹⁰ Теодор из Бизанта, аутор с краја 5. века којег наводи Платон у *Федру*. Његово дело *Беседничка вештина* имало је велик утицај на развој и тумачење беседништва. (Аристотел, *Реторика*, Независна издања, Београд 1987, стр. 245).

веним изразима. Он каже да се такви изрази не подударају са оним што се очекује и слични су измени смисла у шалама. Исти ефекат постиже се и шалама заснованим на премештању слова у речима, јер нас и то доводи у забуну. Слично се може поступити и у стиховима, јер песник не каже оно што слушалац очекује. Теодор даје и пример:

Иђаше на ногама озеблине имајућ.

Слушалац је очекивао да ће песник рећи „сандале”. Реторичари су парадокс одређивали као фигуру и то фигуру мисли, дефинишући га као „неочекиван обрт, привидно противуречје, проширење појма додавањем другог њему супротног појма.”¹¹ Парадокс се одређује као „тврдња која се опире уобичајеном начину мишљења или површинској логици, али у скривеној бити он је логичан, што се схваћа након објашњења.”¹²

Док су реторичари парадокс сврставали у стилске фигуре, барок је у парадоксу пронашао и поступак за грађење дела. Осим на семантичко-синтаксичком плану парадокс се огледа и у значењском склопу дела. Барок разбија сувише уочљиву правилност, хармонију и логичност античке и ренесансне књижевности и уводи комбинације поремећених односа. „Читаоца треба зачудити.” Поступак је искоришћен при карактерисању ликова, изградњи фабуле.

И сам барок могао би се окарактерисати као парадокс. У самој основи барока стоји опирање довршености дела. „Пошто је непријатељ сваког постојаног облика, његов дух нагони да себе увек превазилази и да растаче свој облик када га је измислио да би се окренуо неком другом облику. Сваки облик изискује чврстину и завршеност, а барок се дефинише на основу покрета и непостојаности. Чини се да се самим тим налази пред следећом дилемом: или да се порекне као барок да би се остварио у делу, или да одоли делу да би остао веран самом себи.”¹³ Овај парадокс објашњава каква је и сама барокна уметност.

Зачетак парадокса као поступка имамо у касном реализму код Чехова. Чехов је у позној етапи свог рада прибегавао новелистици. У већини новела наилазимо на скривену анегдотичност. Анегдотске парадоксе наилазимо у причама *Дебели и мршави*, *Чиновникова смрт* и *Туђа*, где се парадокси испољавају у наглим и крајње неочекиваним обртима, као и у променљивим импулсима јунака.

Међутим, авангардна књижевност обезбедила је парадоксалном поступку велик значај у изградњи дела. Парадокс као поступак користио је Кафка у својим делима. Кафкина дела могу се тумачити као производ личних и друштвених супротности. Зато је за њега у првом реду карактеристична фигура парадокса. Његова дела збуњују, при чему се тешко може рећи шта је то што збуњује. Његов свет непрестано изненађује, јер штошта одговара нашем искуству, а ипак је све у исти мах другачије. У

¹¹ Милош Ковачевић, *Стилистика и драматика стилских фигура*, Унирекс, Никшић 1995, стр. 28.

¹² *Исто*.

¹³ Жан Русе, *Књижевности барокног доба у Француској*, Будућност, Нови Сад 1998.

Процесу први парадокс је парадокс изневереног очекивања, који прати Кафкине ликове. У епизоди разговора Јозефа К. са свештеником, он не увиђа шта је истина о његовом процесу и зато излагање свештеника није испунило своју сврху да тумачење морала буде коначно и апсолутно разумевање, јер би такво разумевање омогућило да се прича о сељаку преведе на језик свакодневице Јозефа К. Код Кафке парадокс је уграђен у параболу структуру дела. Параболе су без кључа. Свака реченица је за тумачење, а као да се опире том тумачењу. То значи да се загонетна парабола не завршава у поуци него у њој долази до изражаја одређен парадокс. Тип овакве параболе не разрешава се у једној мисли, него остаје вишезначан.

Осим Кафке, парадокс као стилски поступак користили су Брехт, Ками и Ман. Брехтова *Мајка Храброст*, драма-историја, говори о битним питањима егзистенције и жели да публику увери у бесмисао рата. Мајка Храброст жртвује децу у рату, разара живот који је сама створила, уништава сопствену породицу како би одржала живот, што представља парадокс. Камијев *Странац* почиње парадоксалном реченицом:

Данас ми је умрла мајка, а можда и јуче.

Камијева техника се заснива на непостојању расплета романа. Затим, избором речи и синтаксом Мерсоовог приповедача намеће се утисак фрагментарности. Па се чини као да се из фрагмената сазнаје целина, што представља парадокс. Такав поступак је користио и Павић у својим делима.

Дело Томаса Мана базира се на парадоксу, *Чаробни бреј* приказује збивање обележено тиме што се ништа не дешава. Радња дела заправо не постоји, збивање се креће у кругу.

Дати општи преглед парадокса као поступка и у неким случајевима као стилске фигуре омогућава да се успостави веза са поступком Милорада Павића у роману *Унушрашња сирана ветра*, и да се што боље увиди веза са светском књижевношћу, као однос према епохи постмодернизма.

Парадокс је и иначе стилистичко средство Павићеве прозе. Не исказује се само као досетка или наративно развијена форма умовања његових јунака, него се на техници парадокса гради целокупан романескни свет.

Ушницјај парадокса на композицију романа

Радња романа је подељена на два дела. Повезана је парадоксалним поступком у целину. Парадокс се овде не односи на синтаксичко-семантички план него на значење целокупног текста. Два дела романа стоје у парадоксалној опреци јер се један део дешава у седамнаестом веку и у првој половини осамнаестог, а други део у двадесетом веку. Њихова суштина је у смрти. Парадокс је у томе што се на крају сазнаје која је његова суштина. Оба наративна тока су временски удаљена али се у једној тачки изван временског оквира спајају. Тачка у којој се одиграва спајање

је смрт љубавног пара. Ова тачка је парадоксална. Парадокс утиче на ток радње јер условљава спајање Хере са Леандром. Њих двоје се сједињују ван искуственог времена и то у смрти.

Извршена инверзија смрти обезбеђује реализацију пророчанстава. У роману постоје два пророчанства, која се налазе у парадоксалној опреци, јер се оба испуњавају. Функција пророчанства у делу ослања се на фантастичну димензију, која представља прастари поступак у којем је гатање митско-фолклорна форма, што је Павић искористио у свом роману *Последња љубав у Цариграду*. Леандер иде гатару спољашње стране ветра, који му прориче догађаје у далекој будућности, а који је неспособан да види блиску будућност — да ће умрети од сабљаша. Упозорава га да „човека може стићи смрт која иначе припада неком из дубоке прошлости или из далеке будућности”. Ово је основ за инверзију смрти љубавног пара, које дели временска раздаљина. При крају приче о Леандру, он одлази другом гатару „унутрашње стране ветра” Беџамину Коену, који му прориче блиску будућност. Коен му говори да ће умрети „од ватре” и одређује му тачан датум смрти, 22. 4. 1739, притом говорећи да „као што се нечији живот поново оваплоћује у тебе, тако ће се у теби реинкарнирати и оваплотити нечија смрт”. Ове речи поклапају се са исказом претходног гатара. Павић жели да обезбеди размену смрти љубавника и самим тим испуњење оба пророчанства. Хера умире од сабље, што прориче читач „спољашње стране ветра”, а Леандер „од ватре”, „што прориче читач „унутрашње стране ветра”. Леандрова смрт кореспондира са Херином помоћу парадоксалних пророчанстава. Она су „у функцији нарративне копче, повезивања двију судбина, два дијела романа.”¹⁴

Пошто постоје два легитимна пророштва, како примећује Јован Делић,¹⁵ Павић деформише и на свој начин уметнички оспорава, готово пародирајући изворну природу гатања. Могло би се рећи да овај парадокс у себи садржи пародијску природу.

При крају романа парадокс условљава градњу кула. „Рашчуло се по чаршији да је на савској капији предвиђено подизање две нове куле на месту и старих, срушених 1690. г. Израда северне је поверена давно опробаном градитељу Сандаљу Красимирићу.” Јужну кулу ваљало је подићи на мочварном тлу, па је то немогуће остварити, како је сматрао Сандаљ, јер таква градња није рационална. Павић, и сам, не подржава рационалистички принцип; па се Леандров принцип „може метафорички узети за кључни принцип Павићеве поетике.”¹⁶

Леандер гради своју кулу изнутра, што представља парадоксалну опреку према нормалном, рационалистичком принципу градње. Леандрова кула продира иза облака. Све заслуге су припале Сандаљевој кули и његовом „швајцарском принципу”, а не даровитијем Леандру и „византијски”. Ово је Павићев начин којим он жели да читаоце и тумаче прилич-

¹⁴ Јован Делић, *Љубавници размењују смрт*, Књижевност, Београд 1992, књ. 1—2, стр. 153.

¹⁵ *Исто*, стр. 153.

¹⁶ *Исто*, стр. 155.

но експлицитно упути на кључне елементе своје поетике. Парадоксална је и чињеница да је Шишман Гак, најкомпетентнији критичар грађевинарства, хвалио Леандрову кулу потајно, а јавно упућивао хвале Сандаљу. Шишман Гак саветује Леандру да после достигнућа савршенства престане с градњом. Леандер је достигао савршенство, а парадокс је у томе што су све похвале припале Сандаљу.

У женској причи Хера се са Леандром први пут сусреће у преводу грчке поеме на часовима француског у кући Симоновић. Ти часови су јако необични и парадоксални јер јој породица плаћа за подучавање двоје деце, а на часу је само једно. Хера је упала у опасну игру с породицом Симоновић и не може да разликује сан од јаве. Њен живот све више личи на сан. У њеном свакодневном животу преовладава само будуће време. Болест језика доводи се у везу са могућношћу да она „све време спава и не може никако из сна да се пробије на јаву”. Снови су стање у којима се будуће време остварује. Једини лек против ове болести је да се пробуди „у својој смрти ако је будна или у свом животу, у својој јави ако спава”. Парадоксалне могућности представљају игру с временом и омогућавају Хери да прихвати стање какво јесте и могућност да породици саопшти да јој је Леандер коначно допливао. Она као да се налази у зачараном кругу и не може из њега изаћи. Невина дечија питања о Леандру постају најозбиљнија путем парадокса и одређују Херину судбину и њено спајање с Леандром (међусобно су удаљени скоро два века).

У посети Италији, где је била са братом, Хера је видела плакат за представу *Љубав и смрт Хере и Леандра*. Никако не може да сазна где се та представа одиграва и да ли се одиграва. Парадокс је у томе што она, у ствари, учествује у тој представи, а није ни свесна тога и зато је не може гледати.

У братовљевом комшилуку упознаје Јана Кобалу са којим има авантуру. Међутим, у љубавној авантури брат замењује Херу. Пошто је била преварена, брат је уверен да је Хера због тога изазвала експлозију и убила се. Њега мучи друга ствар: због кога се она убила? Да ли због њега или због младог поручника?!? Није ни свестан шта се његовој сестри десило. Загонетка је решена парадоксом. Решење загонетке састоји се у следећем: Манасији одговор може пружити једино Алфред Вјежбицки, који је имао исту дубину очију као и Хера. У парадоксалној ситуацији где супружници Вјежбицки размењују исказе за ручком, Манасија препознаје одгонетку: „Мислим, љубави, да је то био подмукао и лош поступак.”

Лажно решење загонетке — да се Хера убила због њега, а не због Јана Кобале — одводи га у смрт. Загонетка је погрешно одгонетнута јер је Херу убио млади поручник сабљом јој одрубивши главу. Ситуација је парадоксална и утиче да се радња преусмери, а овај неспоразум има за последицу Манасијину смрт. Обрт је на крају када се сазнаје да је породица Вјежбицки читала цитате Јана Потоцког са прибора за јело. Домаћини су праснули у смех када је Манасија обичну шалу разумео као судбински знак. Смех је унизио и учинио гротескним Манасијин поступак. Привидна загонетност случаја је решена, видимо да Хера размењује

смрт са Леандром и на тај начин се сједињује с њим. Сада читаоци могу да „склопе све коцкице” и препознају љубавну причу у поднаслову.

Парадокс као синтаксичка фигура

Парадокс је „повезивање таквих појмова који у бити противрече једни другима у сувислој реченици.”¹⁷

Парадокс припада фигурама супротности — што је условно одређено. Зато га је врло тешко разликовати од оксиморона, где је супротност најизраженија. Али они се разликују првенствено по језичкој структури, којом се изражава супротност. За оксиморон је то, по правилу, синтагматска структура, за парадокс реченична структура. Парадокс је фигура која је остварива једино на реченичном нивоу. Немогуће је парадокс остварити на нивоу јединица нижег ранга.

Парадокс може бити изражен у форми просте и у форми сложене реченице. Без обзира како је изражен, парадокс, односно позиција која омогућава парадоксалну вредност језичке јединице, увек се налази на крају реченице. Ако је у питању форма просте (или проширене) реченице, парадокс може бити и нека синтагма која је неочекивана и наоко бесмислена у односу на смисао претходног дела реченице. Ако је у питању сложена реченица, онда се другом реченицом износи оно што је у супротности са садржајем претходне реченице. Парадоксалност је у томе што се у првом делу реченице најмање може очекивати оно што иза ње следи, оно што представља крај реченице. Овај парадокс реченицу чини наоко бесмисленом, али је он, у ствари, увек логичан, што се схвата после објашњења. Нпр.

Мир се добија, *а рат* још ниједан нико није добио. (41. стр.)

Ето, време није рођено *али ће умреџи*. (104. стр.)

...Хера као да се служила неким другим језиком, другачијим од језика њених савременика, *мада је њо био исти језик*. (28. стр.)

А баш о једној таквој љубави говори ова прича, *или, боље рећи њен крај*. (59. стр.)

Стражара је запрепастило оно што је видео *или џачније оно што није видео...* (46. стр.)

Врло је лако одредити парадокс на нивоу сложене реченице; међутим, када је у питању проста, тешко је направити разлику између оксиморона и парадокса. „Темељна разлика је у типу синтаксичке везе између оксиморонског и парадоксичног дијела са претходним дијелом реченице. Оксиморонски дио увијек ступа у синтагматску везу са неком другом лексемом у саставу просте реченице, а парадоксички дио искључује синтагматску везу: он увијек ступа у реченичну везу са преосталим дијелом реченице, попут реченичног детерминатора односи се на цио преостатак реченице. Парадоксички се дио на синтаксичком плану понаша

¹⁷ *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1985.

као реченични прилог, као реченични детерминатор. Зато је на структурном плану и најјаснија диференцијација парадокса и оксиморона, док је она на семантичком плану готово занемарљива (ако је уопште у појединим примерима и има) јер и једна и друга фигура почивају на компатибилности привидно инкомпатибилних јединица, на хармонији противуречја. Стога се парадокс и може дефинисати као реченични оксиморон.”¹⁸

Нпр.

Брзина оденута у *лењоси*, то је био његов циљ. (17. стр.)
...колико смо у животу одлежали! *Чишавау вечности!* (72. стр.)

И парадокс и оксиморон почивају на вези привидно искључујућих појмова. У основи ових фигура је нека врста супротности или противречности.

Закључак

„Унутрашња страна ветра” је вишезначно и комплексно дело. Тешко је открити до краја све видове, значења и наговештаје који се у њему налазе. Као и свако Павићево дело, тешко га је коментарисати јер оно коментарише само себе. Одлучивши се за неконвенционални наративни поступак Павић је изазвао и неповољне критике. Лако се може погрешити при оцењивању Павићевог стилског поступка. Обиље бизарности, мноштво необичних сусрета и маштовитих слика само су у функцији што боље илустрације Павићевих способности укрштања различитих принципа, традиције и широко разумевање богате културне баштине.

Предраг Палавистра¹⁹ је говорио да те бизарности, парадокси и хаотичне бесмислице имају задатак да опсене ум, заваре свест и олабаве пажњу. Парадокси су уморили Павићев стил, изморили синтаксу и до краја исцрпели фантастични дискурс, који је пресељавањем доведен до ивице засићења. Међутим, довољно је рећи:

„Лепој причи није потребан леп језик. Леп језик и лепе речи потребне су само лошим причама. Добре приче саме налазе своје речи и свој језик и добро се сналазе у свим језицима.”²⁰

¹⁸ Милош Ковачевић, *Стилистика и граматишка стилских фигура*, Унирекс, Никшић 1995, стр. 30.

¹⁹ Предраг Палавистра, *Павићеви романи ојсене и ѡрерушавања*, Књижевност, Београд 1988, књ. 11, стр. 1748.

²⁰ Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Просвета, Београд 1983, стр. 2833.

Dragana Cukić

INVERSION AND PARADOX AS STYLISTIC PROCEDURES
IN MILORAD PAVIĆ'S *UNUTRAŠNJA STRANA VETRA*

S u m m a r y

Unutrašnja Strana Vetra (The Inner Side of Wind) is a polysemous and complex work. It is difficult to discover completely all the aspects, meanings and hints present in it. Like any Pavić's work, it is difficult to comment, because it comments itself. Opting for the unconventional narrative procedure, Pavić provoked some unfavourable criticisms, too. It is easy to make a mistake when evaluating Pavić's stylistic procedure. Abundance of bizarreness, numerous unusual encounters and imaginative pictures only have the function to illustrate better Pavić's capabilities to merge different principles, tradition and a broad understanding of the rich cultural heritage.

Predrag Palavestra said that the bizarreness, paradoxes and chaotic nonsense had the task to beguile the mind, cheat consciousness and distract attention. Paradoxes tired Pavić's style, tired the syntax and completely drew up the fantastic discourse which was brought to the brink of saturation by over-salting. However, it is enough to say:

„A nice story does not need a nice language. A nice language and nice words are necessary only for the bad stories. Good stories find their words and their language themselves and do well in all languages”.

ИСТОРИЈА И ТРАУМА У РОМАНИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Владислава Рибникар

САЖЕТАК: У средишту пажње у овом тексту су три Албахаријева романа: *Снежни човек* (1995), *Мамац* (1996) и *Геџ и Мајер* (1998). Написани током деценије обележене ратом и распадом Југославије, ти романи показују карактеристичне промене у Албахаријевој поетици, тематици и наративним стратегијама. Они се у овом раду разматрају у контексту теорије трауме какву налазимо у савременим културним студијама (Кати Керут, Џефри Хартман итд.) и осветљавају као три фазе јединственог стваралачког истраживања. Историјска траума је у *Снежном човеку* у потпуности интернализована и драматизована кроз унутрашњи монолог приповедача. Искуство које измиче језику исказује се посредно, захваљујући семантичкој густини текста и међудејству буквалних и фигуративних значења. Приповедач *Мамаца* има привилегију веће временске дистанце, његов свет поседује реалистичке координате, а он сам успева да именује изворе трауматског искуства и постави их у шири историјски контекст. Историја је у његовој приповести представљена као клопка и траума. *Геџ и Мајер* је истовремено и болна прича о стварним ужасима Холокауста и занимљив метатекстуални експеримент у којем се испитују могућности и границе уметничког оживљавања историјске трауме и морална двосмисленост таквог креативног процеса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: романи Давида Албахарија, поетика, постмодернизам, приповедач, наративне стратегије, метатекстуалност, теорија трауме у културним студијама, трауматско искуство, зачудно (*uncanny*), историја, памћење, изгнанство, Други светски рат, Холокауст и његова репрезентација

1.

У књижевном стваралаштву Давида Албахарија постоје два јасно раздвојена периода. Први обухвата романи и приповедачке збирке написане пре његовог одласка у Канаду, између 1973. и 1993. године. Роман *Цинк* (1988) сматра се врхунцем и најкарактеристичнијим примером те прве фазе у његовом писању. Друга фаза почиње кратким романом *Сне-*

жни човек (1995) и укључује све отада објављене књиге, међу којима је пет романа: *Мамац* (1996), *Мрак* (1997), *Геџ и Мајер* (1998), *Свешки љушник* (2001) и *Пијавице* (2005). Ова подела, која се редовно среће у написима о Албахаријевом раду, није мотивисана једино променама у пишчевом животу које је донело добровољно изгнанство на које се одлучио током деведесетих година. Са друге стране, разлози за такву периодизацију нису ни чисто књижевни. Албахаријева поетика и књижевни сензибилитет се у међувремену нису променили онолико колико би се на први поглед могло учинити. Рез који запажамо у његовом стваралаштву не искључује присуство континуитета и могао би се објаснити првенствено радикалним променама историјског и културног контекста који је утицао и на њега као писца и на нас као његове читаоце. Промене у Албахаријевом писању рефлектују нова историјска искуства, иста она искуства која су довела и до његове одлуке о одласку из земље.

У коментару новог издања *Цинк* из 1996. године Албахари успоставља управо такву врсту психолошке дистанце према прошлости. Посматран из садашње перспективе, *Цинк* „припада времену које је неповратно окончано” будући да „стоји на измаку раздобља у којем се веровало да је могуће живети без историје”.¹ Албахаријев поглед унатраг открива осећање носталгије за једним светом који је заувек изгубљен и нетрпељивост према сили која га је оставила у рушевинама. Историја о којој он говори има искључиво негативне конотације, а откриће о неизбежности њеног присуства представљено је као губитак илузија и тиче се подједнако живота и писања.

Значење Албахаријевог исказа може се реконструисати тек с обзиром на његове интелектуалне ставове и поетику коју је заступао до почетка деведесетих година. Рођен 1948. и одрастао у јеврејској породици, у космополитској урбаној средини, Албахари припада оној друштвеној групи која је рат и распад Југославије доживела као шок који је уништио цео систем установљених вредности и срушио свет којем су припадали. До тог времена он је и као интелектуалац и као писац био незаинтересован за друштвена и политичка збивања и противник не само традиционалне реалистичке поетике него и сваке врсте мимезе и идеолошког ангажмана у књижевности. Историјски контекст у којем се одвија индивидуални људски живот био је изван оквира његовог књижевног интересовања. Своју уметничку грађу налазио је у личном и породичном окружењу, у сфери приватних доживљаја, осећања и размишљања. Постмодерна литерарна самосвест додала је томе компоненту ироније и игре, метатекстуалног експеримента и свеобухватног интелектуалног скептицизма. У *Цинку* приповедачки субјекат представља самог себе као једино средиште приче: „Прича сам ја. Уколико не говори о мени, прича не говори ни о коме.”² Конструисан као пишчев alter ego, приповедачки субјекат се изједначава са причом, која својом фрагментарношћу, мешавином стварног и фиктивног и тешкоћама са којима се бори на свом путу

¹ Давид Албахари, *Цинк*, Народна књига, Београд 1996, стр. 128.

² *Исто*, стр. 70.

драматизује ограниченост језика и сложеност стварности. Коментаришући *Цинк* 1996, Албахари читаоца упућује на једно место у тексту где приповедач изражава завист према своме оцу: док је његов живот безбедан и без узбуђења, отац је искусио четири рата, заробљеништво, губитак жене и деце и „зна шта је трагедија”.³ Поигравајући се двосмисленим односом који је успоставио према свом приповедачком субјекту, Албахари каже: „Данас би приповедач, када би само могао да постоји изван текста, осетио да је завист у међувремену ишчезла, јер сада се и његов живот налази у једном од историјских вртлога. Његов живот је заправо ритуално одигравање очеве историје.”⁴ Албахаријев исказ садржи, истовремено, признање о важности историјских фактора и коментар о механизму њиховог деловања. Његова перспектива истиче људску немоћ пред неочекиваним упадом историје у њихов живот, њену елементарну силу и ритуално обнављање њеног разорног деловања. Писац који се нашао у „историјском вртлогу” губи могућност да одржава дистанцу између књижевности и историјске стварности која даје слободу за самодовољна текстуална и метатекстуална истраживања. Почетак новог раздобља карактерише улазак историје у Албахаријев фикционални свет, а та промена манифестоваће се и у области тематике и на плану наративних стратегија.

Роман *Крајка књиџа*, објављен 1993. године, обележава размеђе између двају периода. Процес писања тог текста, како сазнајемо из ауторске белешке за издање из 1997, премошћује јаз који дели предратну од ратне стварности. Роман је започет крајем 1991. и замишљен, на начин карактеристичан за Албахаријев постмодернизам, као „књига о писању књиге”,⁵ као још једна верзија теме о ограничености језика и узалудности покушаја да се њиме досегне и искаже стварно људско искуство. Тема је у овом случају радикализована тиме што се као приповедач појављује писац у стању стваралачке блокаде, који, уместо рада на свом рукопису (од којег на почетку постоји само наслов *Крајка књиџа*), артикулизује своје неуспехе и своју тактику избегавања писања, замењујући га метатекстуалном рефлексijом и записима о свакодневним рутинским активностима. Рат који је избио у Босни 1992. прекинуо је Албахаријев рад на овом рукопису и он му се вратио тек годину дана касније, када је, под притиском нових историјских околности, из фикције уклонио све географске одреднице које су упућивале на земљу која је нестајала у рату. Његов анонимни приповедач покушава да пише своју књигу у безименом селу које је смештено у један затворен свет изван стварног времена и простора, у изолацији од историјског контекста који је присутан само негативно, својим одсуством. На тај начин, каже Албахари, *Крајка књиџа* је „одражавала празнину у којој сам се затекао, као и осећања невидљивости и изгубљености који су ме у тој празнини пратили.”⁶ Уколико прихватимо ово објашњење, морали бисмо да закључимо да у основи

³ *Истио*, стр. 98.

⁴ *Истио*, стр. 128.

⁵ Давид Албахари, *Крајка књиџа*, Народна књига, Београд 1997, стр. 117.

⁶ *Истио*, стр. 117—118.

Крайке књиџе лежи парадокс који одређује и пишчеву поетичку позицију и семантичку структуру романа. Са једне стране, Албахари је у *Крайкој књиџи* хотимично одсекао свој фикционални свет од спољашњих збивања, потраживши прибежиште у сфери чисте интроспекције. Истовремено, могли бисмо тврдити да у кризној историјској ситуацији, у тренуцима губитка, писац управо у таквој интроспекцији — чији садржаји се могу назначити само уз помоћ негативних термина („празнина”, „невидљивост”, „изгубљеност”) — тражи језик којим, посредним путем, покушава да искаже свој доживљај прећутане стварности.

Крайкој књиџи посвећујем посебну пажњу управо због унутрашње тензије која карактерише њену структуру и парадокса на којем почива, будући да они најбоље показују у чему су се састојале дилеме са којима се Албахари суочио на почетку '90-их година. У својим ранијим варијацијама теме о несавршенству језика он је већ формулисао идеју да постоје приче „које се могу испричати само ако се о њима не прича”, које „говоре својим одсуством, оним што никада неће бити”.⁷ *Крайка књиџа* била је екстремни покушај реализације такве поетике, у којој је идеал дат као унутрашње превладавање ограничења наративног израза, његово претварање у инструмент за представљање онога што измиче језику.

Један од начина да се таквом циљу приближи био је избор приповедачке форме која је за Албахарија била нова и коју ћемо срести и у свим каснијим романима осим *Мрака*. Цео роман дат је као један дуги пасус и тражи читање у једном даху. Приповедач коментарише да су књиџе такве врсте најбоље: „после прве реченице нема повратка, ништа никога не може задржати, као на тобогану”.⁸ Захваљујући таквом методу, читалац је подстакнут да се без икаквог опирања препусти приповедачевом вођству и ритму нарације, срачунате да на њега пренесе емотивно и духовно стање које у *Крайкој књиџи* није логично повезано са самом причом, утолико што не представља рефлекс представљених догађаја. Оно што карактерише анонимног приповедача и сужен, клаустрофобичан свет његове фикционалне интроспекције и јесте један сплет емоција — осећање несигурности, узнемирености и анксиозности, измицања тла и приближавања хаоса. То емотивно стање не да се објаснити никаквим конкретним узроком унутар текста књиџе. Оно остаје немотивисано, али и неразлучиво повезано са његовом стваралачком кризом, са његовом свешћу о недовољности речи и узалудности писања. У завршници романа, приповедач ритуално закопава свој незавршени рукопис у земљу и припрема се за одлазак из сеоске куће у стварност свог свакодневног живота. Бацивши поглед унаоколо, он констатује, као да признаје да пораз има везе са нечим много обухватнијим и општијим од његовог личног искуства: „*Крайку књиџу*, заштићену од света, обузимао је спокој. Никоје више нису биле потребне речи.”⁹ Тај исказ, чије су семантичке конотације доступне само ономе ко познаје шири историјски

⁷ Цинк, стр. 24.

⁸ *Крайка књиџа*, стр. 46.

⁹ *Исто*, стр. 115.

контекст, делује као разрешница једне унутрашње драме пројектоване у текст, али не и објективизоване догађајима и ситуацијама у причи.

Уколико бисмо употребили познати термин Т. С. Елиота, могли бисмо рећи да је проблем репрезентације са којим се Албахари суочио у *Крајњој књизи*, у ствари, проблем објективног корелатива. Елиот је тај појам дефинисао у вези са Шекспировим *Хамлејтом*, којег је окарактерисао као загонетну и узнемирујућу драму, „пуну неке материје коју писац није био у стању да извуче на светлост дана, да је мисаоно повеже и уметнички уобличи.”¹⁰ Хамлет је у драми представљен као човек којим „доминира емоција која се не може изразити зато што је претерана у односу на чињенице како се оне појављују”.¹¹ Мада позната из живота, таква екстремна осећања, по Елиотовом мишљењу, нису права грађа за уметност јер се не могу објективизовати речима. *Хамлејт* је за њега уметнички неуспех зато што је Шекспир у тој драми, вероватно у периоду кризе, покушао немогуће: „да изрази оно неизрециво ужасно”.¹² Теоријски оквир савремене критичке мисли подразумева знатно скептичнији приступ књижевном дискурсу од онога за који се залаже Елиот, али његова аргументација, у овом случају, погађа саму срж проблема, за који бисмо, из данашње перспективе, могли употребити другачије термине и другачији теоријски модел. Када се присетимо да је Хамлет младић који је живео сасвим безбрижно док, изненада, није доживео шок очеве смрти и мајчине преудаје за убицу, лако бисмо — применивши модел uveden првобитно у области психоанализе, који је одатле преузела савремена културна и књижевна теорија — Елиотово „неизрециво ужасно” могли заменити изразом „трауматско искуство”. Имајући у виду да Хамлет није било који младић него престолонаследник, да је убица преузео престо државе и да појава духа изазива познати коментар „Нешто је труло у држави Данској” (*Хамлејт*, I, 4), могли бисмо додати да је реч о трауми која је и индивидуална и колективна, и психолошка и историјска. Заиста, фразе које Елиот користи у свом читању *Хамлејта* веома подсећају на терминологију савремене теорије трауме и критичке дискусије о могућностима и границама вербалне репрезентације трауматичних догађаја. То је управо оквир у којем овом приликом желим да размотрим Албахаријева дела написана током и након последњих балканских ратова. *Крајња књига* даје нам само увод у ту проблематику. Трауматско искуство присутно је у том роману у негативном виду, кроз наговештаје којима се упућује на прећутано, на одсуство. Трагови трауме биће много видљивији у каснијим приповестима, и на формалном и на семантичком плану. Моја намера је да се овом приликом ограничим на три дела за која ми се чини да у том погледу имају највећи значај, утолико што се могу посматрати као три фазе стваралачког истраживања пониклог из истих средишњих дилема и интелектуалних преокупација — на романи *Снежни човек*, *Мамац* и *Геџ и Мајер*.

¹⁰ Т. С. Елиот, *Изабрани шекспирови*, прев. Милица Михаиловић, Просвета, Београд 1963, стр. 58.

¹¹ *Истио*.

¹² *Истио*, стр. 59.

2.

У књизи *Неусвојено искуство*, једном од најутицајнијих радова из области савремених студија трауме, Кати Керут, следећи Фројда, дефинише психолошку трауму као „рану духа”, „прелом у начину на који дух доживљава време, себе самог и свет”.¹³ За разлику од клиничке употребе термина, у којој се он тиче екстремних ситуација насиља, понижења и претње смрћу, културне и књижевне студије преузимају психијатријски опис повреде и њених симптома, али шире подручје могућних извора и значења трауматског и посттрауматског искуства, а понекад термин користе и знатно флексибилније, као културни троп „који сложено, напето друштво користи да би објаснило један свет који изгледа да је застрашујуће измакао контроли”.¹⁴ Теоретичари трауме обично истичу њену парадоксалну природу, која се открива и у разноврсности и контрадикторности њених симптома и у парадоксима њеног језика, у томе како она истовремено намеће потребу за вербалним изразом и измиче вербалној комуникацији. За Кати Керут, траума је „прича о рани која се оглашава криком, која нам се обраћа у покушају да нам нешто каже о једној стварности или истини која другачије није достижна”.¹⁵ Са сличног становишта, Џефри Хартман истиче да је језик трауме увек фигуративан:

„...трауматско сазнање, или сазнање које долази из тог извора, састоји се из два противречна елемента. Један је трауматичан догађај, који је регистрован пре него доживљен. Он је, изгледа, заобишао опажање и свест, и пада директно у психу. Други је нека врста сећања на догађај, у облику његовог непрекидног фигуративног представљања...¹⁶

У тој тачки студиј трауме додирује се са књижевном теоријом. Ако је памћење трауме увек измештено, посредовано и фигуративно, репрезентација трауме могућна је само у области где имагинативан, фигуративан језик ступа у двосмислен однос са буквалним и фактуалним, а целовита и хронолошки сређена приповест уступа место фрагментарности, недоречености, пукотинама и прећуткивањима. Трауматско искуство не може се исказати референцијалним језиком и установљеним наративним формама. Међутим, како за Холокауст каже Ернст ван Алфен, оно „се може спознати на негативан начин, преко пукотина и резова у причама које причамо”.¹⁷

Теорија трауме даје књижевним студијама један модел у којем препознајемо и нешто веома блиско Албахаријевом погледу на књижевност:

¹³ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, стр. 3–4.

¹⁴ Kirby Farrell, *Post-traumatic Culture. Injury and Interpretation in the Nineties*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1998, стр. 2.

¹⁵ Cathy Caruth, p. 4.

¹⁶ Geoffrey H. Hartman, „On Traumatic Knowledge and Literary Studies”, *New Literary History*, Vol. 26, 1995, стр. 537.

¹⁷ Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford University Press, Stanford, California 1997, стр. 35.

његовим варијацијама теме о моћи и немоћи језика и причама које се „могу испричати само ако се о њима не прича”, о важности онога што писац покушава да искаже на негативан начин, као прећутано и одсутно. Међутим, док је у време писања *Цинка* таква врста размишљања била знак постмодерног скептицизма и апстрактне метафикционалности, рат и распад земље у којој је одрастао уздрмали су темеље Албахаријеве поетике и променили контекст у којем је он приступао овим питањима. У новој ситуацији она су добила крајње заоштрени форму и дотад непостојећу напетост и хитност. Први роман који је Албахари написао после доласка у Канаду, *Снежни човек*, представља његов директни стваралачки одзив на изазов трауме, и у том погледу његов најрадикалнији и најзанимљивији наративни експеримент.

Као и *Крајња књижа*, *Снежни човек* има аутобиографску форму, анонимног приповедача који је пишчев двојник и приповест која се развија без заустављања и предаха као један дуги пасус. Приповедача на почетку затичемо у часу када стиже на тле далеке северне земље, која ће у тексту остати неименована, али у којој јасно препознајемо Канаду. Ускоро ћемо сазнати да он долази из земље у којој је рат и да је позван да неколико месеци буде гост универзитета да би се на миру посветио писању. Прича која следи тече континуирано, из дана у дан, и обухвата мноштво малих, свакидашњих догађаја у којима се не да препознати никакав смислен заплет. Приповест је ретроспективна, али приповедачаева временска позиција остаје неодређена. Мада приповеда са извесне временске дистанце, он се одриче сазнајне привилегије, идентификује са својим некадашњим „ја” и бележи његова запажања, осећања, мисли, чак и физичке сензације и кретње минуциозно, из тренутка у тренутак, како су се појављивали. Временска перспектива обухваћена причом сасвим је сужена. Приповедачаева животна историја остаје нам до краја непозната. Прошлост припада свету који је напустио и изгледа изгубљена и заборављена: „Нисам могао да се сетим ниједне успомене.”¹⁸ Приповест се ограничава на след садашњих тренутака, одсечених од прошлости и лишених свести о будућности. Таква наративна перспектива подразумева и радикално сужавање видокруга на свет јунакове свакодневице, који је стриктно омеђен његовом усамљеничком позицијом и редукованим радијусом кретања. Фикционални простор је готово потпуно сведен на просторије куће која му је уступљена за живот и у којој проводи највећи део времена, на оближње улице и зграду универзитета у којој се среће са својим домаћинима. Центар безименог града, заједно са својом људском динамиком, остаје у даљини, као апстрактно присуство којем приповедач, према властитом признању, колико год да хода, не успева да се приближи. Читаоцу су дати само подаци о најближим објектима, о предметима у појединим кућним просторијама, погледу на двориште или улицу и детаљима које приповедач запажа на путу до универзитетског комплекса. Његови социјални контакти сасвим су спорадични, а људи које среће остају, као и у *Крајњој књизи*, безимени и апстрактни,

¹⁸ Давид Албахари, *Снежни човек*, Народна књига, Београд 1996, стр. 18–19.

са идентитетом означеним једино својом професијом или полом, више гласови који продиру у јунакову свест и на које углавном реагује ћутањем него људска бића која имају независно постојање.

Током развијања приповести, читалац добија све више индикација да је наративна перспектива Албахаријевог јунака знак једне дубоке кризе идентитета и да се у затворености и фрагментацији његовог света, као и у његовој морбидној склоности ка самопосматрању одсликава један трауматичан доживљај стварности. Будући да приповедач одбија — или није у стању — да отворено и до краја именује оно што га мучи, извор његовог психолошког стања открива се индиректно, кроз коментаре и дискусије које је принуђен да слуша о збивањима у његовој „бившој земљи” (како назива Југославију), које га одбијају и вређају својим лагодним академским тоном и одсуством разумевања, наводећи га на још веће повлачење у усамљеност и интроспекцију. Кључну улогу у таквим ситуацијама има професор политичких наука, који се у комуникацији са приповедачем нетактично и упорно враћа теми рата, поклања му *Историјски аџлас Средње и Источне Европe* као доказ своје тезе о историјској нестабилности региона и неминовности садашње трагедије и извештава га телефоном о развоју догађаја на ратишту. После једног таквог разговора, у којем професор свој извештај завршава упозорењем да нико не може да буде „изван света” и да бекство и изолација не ослобађају од кривице и рањивости него, напротив, претварају наше слабости у „отворене ране” (малаксало „Да” је једина приповедачева реакција),¹⁹ унутрашња криза, која се временом заоштравала, долази до своје последње фазе, до резигнације и осећања потпуног пораза. На крају романа, приповедач се упућује у снежну вејавицу и завршава на брду изван града, где се препушта белини снега „који све покрива и изједначава”.²⁰ Последња реченица романа звучи као да долази из света који је приповедач већ напустио: „После је снег престао да пада, и на небу се, као што је ред, појавио месец.”²¹ Таквим завршетком накнадно се проблематизује сам наративни чин будући да се измешта из емпиријског фикционалног света у једну другачију димензију стварности.

Унутрашњи монолог у *Снежном човеку* сличан је, споља гледано, приповедачкој форми романа тока свести познатог из доба модернизма, али је приповедачки стил другачији и срачунат на ефекте који немају ничега заједничког са психолошким интересовањем или оном врстом епистемолошког скептицизма који Брајан Макхејл препознаје у техници непоузданог монолошког приповедања коју налазимо, на пример, у Фокнеровим романима.²² Предуслов за такву врсту читалачког приступа чини дистанца према приповедачу какву Албахаријев текст не подстиче, него, напротив, покушава да предупреди. Као и у *Крајњој књижи*, бујица приповедања тече без застоја и има готово хипнотичко дејство, а екс-

¹⁹ *Истo*, стр. 116.

²⁰ „Ауторова белешка”, *истo*, стр. 139.

²¹ *Истo*, стр. 136.

²² Уп. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York 1987, стр. 9—10.

пресивна функција језика изузетно је наглашена. Семантичка густина текста остварује се и на језичком микро-плану и у конструисању фикционалног света кроз суптилну игру различитим нивоима реалности и двосмисленим односом буквалних и метафоричких значења. Услов за успех такве наративне стратегије је читаочево увлачење у онтолошку и семантичку игру од самог почетка, па ћу се, да бих је илустровала, мало задржати на првим страницама.

На почетку романа приповедача налазимо на аеродрому, на царини, у тренутку када је кроз излазна врата приметио шофера који је, према договору, дошао да га дочека и који у руци држи таблу са његовим именом. Ту таблу је приповедач ближе осмотрио тек када је „изишао из царинске зоне и прошао кроз мали, ограђени простор, сличан левку, који је водио у свет”.

„У свет’ су, заправо, биле моје речи, оне које сам понављао све време, током целог лета, и којих сам се најпре сетио када сам се пробудио усред олује, док је авион шкрипао и подрхтавао а стјуардесе обилазиле узнемирене путнике. Отворио сам очи и угледао тамне, ковитлаве облаке... Авион је начас пропао, поверовао сам да ће ми утроба изаћи кроз уста. ’У свет’, поновио сам и осетио како ми се враћа мир...”²³

Подробан опис једне реалистички замишљене ситуације модификује се неочекиваним упадом фразе која својим метафоричким потенцијалом и многоструким конотацијама упућује на правила једног другачијег дискурса, чиме се постиже амбивалентност која се шири на цео наративни контекст. Пролазак авиона кроз олују, представљен као сасвим конкретно и врло интензивно физичко искуство мучнине које се са приповедача преноси на читаоца, постаје истовремено и својеврсна параболоа у којој се квалификују стварност коју приповедач оставља за собом, његово унутрашње стање и мотиви његовог бекства. Из перспективе која се отвара таквим описом изласка „у свет”, и табла у шоферовој руци и сам шофер престају да буду неутралне компоненте реалистички мотивисане ситуације и потенцијално стичу неочекивану активну улогу у семантици текста. Шофер, који ће приповедача провести кроз лавиринт непознатог града, довести га до куће која треба да постане његов нови дом, откључати врата и упалити светлост, претвара се, на симболичком нивоу, у његовог вођу кроз нови свет, а табла у његовој руци, на којој је исписано име које никад нећемо сазнати и на које шофер, када угледа приповедача, указује прстом „отварајући уста као да га изговара” („Ништа нисам чуо, али сам знао шта бих чуо”, коментарише приповедач),²⁴ наговештава, такође иронично, кризу идентитета драматизовану развојем приповести. Сложеност наративне текстуре потиче отуда што ова потенцијална значења реалистичких детаља и чисто физичких сензација нису до краја активирани већ само наговештени, тако да се у следећем тренутку могу избрисати и затим опет активирати; семантички ефекат оства-

²³ *Снежни човек*, стр. 5—6.

²⁴ *Исто*, стр. 9.

рен том сменом дословног и фигуративног могао би се најприближније окарактерисати као ход по ивици, као двострукоост која је, истовремено, крхка равнотежа и стално колебање. Такву „заменљивост буквалног и симболичког” Џефри Хартман сматра резултатом трауматизације која „стално разбија основну веру али је, на симболичком плану, увек и обнавља”:

„...у књижевности, као и у животу, најједноставнији догађај може да добије тајанствену резонанцу, може да стекне ауру и тежи ка симболичком. Симболичко, у овом смислу, није порицање буквалног или референцијалног већ његово зачудно појачавање.”²⁵

У *Снежном човеку* трауматско искуство није просто присутно као књижевна тема или психолошка мотивација радње него је драматизовано самим процесом наратије, препознатљиво у стратегијама којима се приповедач служи, које су и сведочанство о функционисању повређене свести и имагинативна репрезентација која следи логику књижевности.

Трагови трауме препознају се на свим плановима приповести: у приповедачевим преосетљивим реакцијама на спољашњи свет, у осцилацијама расположења и понашања — од пренадражености до тупе равнодушности, од хиперактивности до депресије — у фрагментацији света његове перцепције и осећању губитка или умножавања идентитета и разарања континуитета постојања у времену и простору. Сlike и метафоре које користи, лајтмотиви, целе реченице које се готово ритуално понављају, ритам приповедања, сугеришу опште стање исцрпљености, празнине, отуђености и безнадежности. То је такође начин на који се остварује оно што је Хартман окарактерисао као „зачудно појачавање” („uncanny intensification”) референцијалног језика, којим се у познатом и домаћем открива страна, тајанствено и узнемирујуће, нешто што се опире разумевању. Термин „uncanny”, преведен овде, у недостатку бољих израза, као „зачудно”, преузет је из психоанализе, као превод Фројдовог тешко преводивог термина „unheimlich”, а његово увођење у разматрање феномена трауме није неочекивано и показује се корисним и у читању *Снежног човека*.

Антони Видлер је указао на то да је Фројдова позната расправа о феномену који је окарактерисао придевом „unheimlich” настала након његових разматрања ратних траума и да у прећутној форми укључује многа од запажања из тих студија. За Фројда, каже Видлер, „unheimlich” је значило „склоност онога што је домаће да се окрене против својих власника, да изненада постане онеобичено и лишено реалности”.²⁶ Теме узнемирености и страха, везане за такав неочекиван преображај стварности, одговарају, на историјском плану, временима рата, слома држава и опште несигурности, па се овај појам враћа у теоријска разматрања после 1945, да би се његова интерпретативна моћ поново потврдила и

²⁵ Geoffrey H. Hartman, стр. 547.

²⁶ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996, стр. 7.

знатно касније, у теорији постмодернизма. Рат, изгнанство, бескућништво, шок губитка и разарања — то су управо теме којима се бави *Снежни човек*, па није случајно што и доживљај „зачудног” у семантици приповести има истакнуту улогу, и да, уведен већ на почетку, потврђује своје пуно присуство у најважнијим, кризним тренуцима романа.

Видлер тврди да је „зачудно” као концепт „нашло свој метафорички дом у архитектури: прво у кући, опседнутој духовима или не, која као да пружа крајњу сигурност док се истовремено отвара допуштајући тајни продор ужаса”.²⁷ У топографији *Снежног човека* кућа добија средишње место и у буквалном и у фигуративном смислу, и у том погледу стиче двосмислен онтолошки статус на којем и почива ефекат „зачудног”. Приповедачев губитак идентитета огледа се у томе што тражи прибежиште у кући странца, у којој све припада другоме и коју покушава да доживи као властити дом. Албахаријево поигравање динамиком односа различитих знаковних нивоа производи ефекат „зачудног” од првог сусрета са кућом, која изгледа мала и мрачна, и у коју приповедач ступа колебљиво и опрезно:

„када сам погледао своја стопала, видео сам да стојим изнад прага, с једном ногом унутра а с другом напољу. Можда сам још увек могао да се вратим...”²⁸

Прву ноћ карактерише исцрпљеност и страх од снова, „непознатих шума” и „туђег кревета”. Приповедач ту прави јасну алузију на тему куће опседнуте духовима и отворено одриче да стрепи од „наднаравног”.²⁹ Мада се постепено навикава да у кући види једино безбедно место у које се може повући од спољног света, показале се да се аутономност тога простора не може сачувати, да је његова присност варљива и крије нешто неочекивано и дубоко узнемирујуће. Другог дана приповедач открива да кућа има подрум чије постојање дотад није приметио. Архитект га је уградио у усек, искористивши прилику „да загради празнину и уобличи је у присуство одсуства”.³⁰ Подрум приповедача и неодољиво привлачи и испуњава неразумљивим узнемирењем и зебњом. Када га професор политичких наука телефонским извештајем подсети на трагедију његове земље, он констатује, сасвим загонетно: „Ако сада одем у подрум (...) никада више нећу из њега изаћи.”³¹ Приповедач више пута помишља на подрум, загледа „тајна врата”³² и одважава се на силазак тек неколико дана касније, у крајњем узбуђењу, као да чини нешто судбоносно: „Дошао сам у свет, помислио сам, а ево ме где чучим у подруму попут одбачене лутке.”³³ Подрум је дотад — асоциран са скриве-

²⁷ *Исто*, стр. 11.

²⁸ *Снежни човек*, стр. 11.

²⁹ *Исто*, стр. 13—14.

³⁰ *Исто*, стр. 46.

³¹ *Исто*, стр. 48.

³² *Исто*, стр. 49.

³³ *Исто*, стр. 63.

ним присуством, ратом у приповедачевој домовини и покушајем бекства — до те мере конституисан као симболичан простор, да приповедачев исказ, мноштвом својих могућних конотација, делује као дефинитиван опис његове ситуације. Остаје још кључни догађај, откриће кућних духова — колекције географских мапа, које ће приповедач, у френетичној ноћној активности, изнети из подрума и повешати по зидовима. Тек у таквом, посредованом облику, преко графичких знакова на папиру, приповедачев фикционални свет бива реалистички конкретизован и именован. У комбинацији са *Историјским атласом*, мапе потврђују присуство географске и историјске стварности од које је приповедач покушао да побегне, оне га враћају тамо где се, у ствари, све време и налазио. Свест о томе да је ухваћен у клопку из које нема излаза подудара се са уласком историје у његов свет, не као осмишљене, континуиране приповести него у облику неповезаних и фрагментарних знаковних представа које се не уклапају ни у какав смислени наративни оквир. Пошто је саслушао теорију професора политичких наука о неминовности ратова који, попут земљотреса, избијају на границама народа и култура, приповедач, у некој врсти грозничаве, маничне активности, у мапе уцртава линије подела, покушавајући да нађе логику и смисао у траговима непостојаности и преклапања историјских стварности. Цео тај напор никуда не води: „Жива је само она прича која се не предаје језику, помислио сам, као што је жива само она историја која се не предаје мапама. Узалудно је записивати...”³⁴ Као што мапе остају само слике које не могу да замене проживљену историју, и приповедачев напор да их савлада представља вид измештања и фигуративног исказивања трауматског искуства и не доноси никакво олакшање. У приповедачевом доживљају историјска траума се интернализује, увек изнова обнавља, и у самим покушајима да се исказе измиче знаковним системима и симболичком поретку.

У овој тачки можемо се сетити двојничког односа приповедача и писца, као и загонетног завршетка романа и поново поставити питање: ко прича ову туробну, болну причу, из које стварности она долази? Као писац, приповедач *Снежњо човек* се разликује од главног јунака *Крајке књиџе* утолико што је његова криза толико дубока да и не помишља на писање. Треба ли приповест, ипак, схватити као његову исповест, а у завршници романа видети само фигуративну трансформацију? Или се треба сетити да, као књижевни лик, приповедач од почетка делује као особа која нема избора, чије је време затворено, тако да су пораз и крај унапред уписани у текст и отуда неизбежни? У том случају, принцип фигуративног говора обухватиће и њега и његову фикционалну судбину, као и пројектовану ауторску фигуру која се иза њега назире. У том случају, завршна меланхолична слика у којој се, после приповедачевог нестанка, на небу појављује месец, наговестиће један другачији, нови глас, који допире из неке друге онтолошке равни и више не припада свету трауме.

³⁴ *Истџо*, стр. 119.

3.

Мамац је најпопуларнија Албахаријева књига, која је добила највише књижевних признања и о којој је писано највише. Ја ћу се, овом приликом, ограничити на то да укажем само на оно што је непосредно релевантно за моју проблематику: на доживљај историје који карактерише наративну репрезентацију стварности и поетику овог романа.

Као што се *Снежни човек* може читати као наставак *Крајње књиже*, за *Мамац* се може рећи да се надовезује на *Снежног човека*. Приповедач *Мамца* је такође анонимни ауторски *alter ego* (у каснијим романима ситуација ће се у том погледу променити), такође се налази у добровољном изгнанству у Канади и живи усамљенички у изнајмљеној кући „која није дом”,³⁵ са трауматичном прошлосту која га везује за земљу ишчезлу у рату. Разлика је у томе што он има привилегију веће временске дистанце од тренутака повреде, чиме се мења квалитет нарације и отварају нове наративне могућности. У *Мамцу* излазимо из оквира клаустрофобичне и кошмарне стварности трауматске интроспекције у фикционални свет који има прецизне реалистичке координате у географском простору и историјском времену. Из те перспективе изгледа као да је приповедач *Снежног човека*, у својој новој, каснијој инкарнацији, нашао снагу и способност да ствари именује, а тиме и шансу за обраду трауматског која је неопходан предуслов процеса залечења. Друга битна промена је у томе што он сам више није искључиви центар интересовања. Највећи део приповести чини прича о његовој мајци. Приповедач *Мамца*, сем тога, има слушаоца, канадског пријатеља Доналда, успешног писца, са којим може да разговара о мајчином животу, историји и писању.

У *Мамцу* постоје два наративна нивоа, оквирна и уметнута приповест. Приповедачку садашњост чини један дан у којем приповедач слуша магнетофонске траке са записима исповести своје мајке, начињеним шеснаест година раније, непосредно после очеве смрти. Мајка је у међувремену такође умрла и њена смрт, која се подударила са разбуктавањем рата у Хрватској и Босни, допринела је приповедачевој одлуци да напусти земљу. Роман почиње две године после одласка, у граду далеко на западу Канаде, у тренутку када је приповедач укључио магнетофон и зачуо прву реченицу изговорену мајчиним гласом, на језику са којим није био у додиру откад је напустио домовину. Приповедач магнетофон наизменично укључује и искључује — фрагменте мајчиног сведочанства прекидају његова властита сећања, коментари и дигресије — а тиме се остварују стални прелазни из једне наративне равни у другу, тако да се различите историјске стварности додирују, откривајући, на тематском плану, узајамне сродности и аналогije. Слушање мајчине исповести имаће у роману улогу упоредиву са функцијом датом у *Снежном човеку* открићу скривених мапа. Тонски запис њених речи ће посредовати између приповедача и стварности од које је покушао да побегне, а која је све време била и буквално са њим, у његовој изнајмљеној канадској кући.

³⁵ Давид Албахари, *Мамац*, Народна књига, Београд, стр. 139.

Чињеница да је у питању глас који више не припада свету живих говори нешто и о приповедачу и о његовој стварности.

Кати Керут приметила је да је за приповести о трауми карактеристичан двострук однос према историји, осцилација између онога што она назива *кризом смрти* и *кризом животи*:

„Криза која је у сржи многих трауматских приповести (...) често се, заиста, јавља као ургентно питање: да ли је траума сусрет са смрћу или продужетак искуства њеног преживљавања? (...) њихово историјско сведочење сачињава нерасплетивост приче о животу од приче о смрти, једно немогуће и нужно двоструко причање.”³⁶

Слична стратегија присутна је у *Мамац* и на микро- и на макро-нивоу приповести. У приповедачком језику, као и у логици приче, живот и смрт увек су тесно повезани, тако да се узајамно рефлектују и изједначају. Приповедачев одлазак из земље захваћене ратом представљен је као покушај бекства од смрти:

„Обиље мртвих је већ пунило новине и телевизијске екране, и хтео сам што пре да побегнем од сваке помисли на смрт ... смрт ме је усисавала као змија миша, као живо благо”.³⁷

Описујући своје припреме за пут, приповедач констатује: „сваки одлазак је лагано умирање”, а одмах потом присећа се како је на пут понео само нову одећу, која га ни на шта није подсећала („свака ствар коју сам узео у руке говорила ми је о животу”) и како је тек на крају ставио у кофер и магнетофонске траке:

„Доналд је, када сам му све то испричао, могао бар да каже да сам у тим тракама донео отисак пређашњег живота, али он је одмах поменуо смрт...”³⁸

На тај начин, опречна, непомирљива стања преклапају се, стално мењајући места, као одреднице приповедачеве ситуације и његовог постојања у времену. Као и на тракама које у његову стварност доносе глас мртве мајке и преко њега проживљену породичну историју, отисци живота се у двострукости његовог сведочења изједначавају са отисцима смрти.

На плану приче, у животној судбини јунака, открива се слична двосмисленост. Смрт потврђује своје присуство и моћ у животима оба родитеља. Мајчина исповест говори о трагедији коју је њој и њеној породици донео Други светски рат — први муж јој је стрељан због свог јеврејског порекла, а синови настрадали у саобраћајној несрећи. После рата морала је да почне живот из почетка али је — као и њен други муж, приповедачев отац, који се током рата у логору „заразио смрћу”³⁹ и та-

³⁶ Cathy Caruth, стр. 7—8.

³⁷ *Мамац*, стр. 128—129.

³⁸ *Исцо*, стр. 117.

³⁹ *Исцо*, стр. 7.

кође изгубио целу породицу — остала трајно измењена претрпљеним губитком. Приповедач од почетка открива сличности између њене животне приче и властите судбине. Мајчин свет је почео да се руши када су Немци 1941. ушли у Загреб и „газили преко цвећа и чоколада” — што је значило да је за њу и њену јеврејску породицу било време за бекство — а његов је нестајао педесет година касније, док је Београдом „пролазила нека друга, збуњена војска”.⁴⁰ Оно што следи је такође упоредиво: искуство рата, бол губитка, рез којим је завршен један живот и отворена празнина у којој треба успоставити нов почетак. „Откако сам овде, ходам као празна шкољка”,⁴¹ каже приповедач и у тим речима препознајемо доживљај познат из *Снежног човека*.

У поређењу са *Снежним човеком*, структуру *Мамца* карактерише необичан спој опозиција: статике и динамике, мировања и кретања. Постоје две приповедачке садашњости („овде”, у канадској кућици, и „тамо”, у породичном стану у Земуну) и у обе је позиција приповедача сасвим статична. Он седи поред магнетофона, у улози слушаоца. У разговорима са Доналдом којих се присећа примећујемо сличну статичност. Ти се разговори увек воде за столом, у истом ресторану на речном острву. На столу је у тим приликама често раширена мапа Европе — још један пример интертекстуалности — која би требало да помогне у покушајима да се канадском пријатељу опише и објасни мајчина животна прича и, кроз њу, балканска историја. Кретање и промена припадају управо том свету исприповедане историје, „историјском вртлогу” који људе окреће једне против других, разара градове и животе, мења границе и ствара колоне избеглица. Историјска збивања су у *Мамцу* представљена само у таквој, посредованој форми, као приповест која се слуша и преноси другом, у напору да се језиком искаже оно што је доживљено и оствари разумевање. Први пут присутна у Албахаријевој фикцији, историја у *Мамцу* функционише као цитирана приповест и као предмет контемплације, дијалога и писања.

За приповедача *Снежног човека* искуство историјске трауме остало је прећутано јер се за њега нису могле наћи речи. Оно се није могло представити као део смислене и континуиране приповести. Приповедач *Мамца* једнако је неспособан да изиђе на крај са својим доживљајем историје, али има на располагању мајчино интимно сведочанство, дато са временске дистанце, у тренуцима навикавања на нов губитак, и намењено њему као слушаоцу. У том сведочанству он тражи одговоре на своја питања, доводећи га у везу са властитом прошлошћу и садашњошћу. Резултат тога није успостављање континуитета и реда него напротив, хаос, што је разлог за сталне Доналдове критичке замерке:

„Неко ко уме да пише, попут Доналда, лепо би сео и написао причу, прешавши притом најкраћи могући пут од почетка до краја. Ништа у тој причи не би указивало да постоји било шта друго осим приче, а не као код

⁴⁰ *Истио*, стр. 16. и 18.

⁴¹ *Истио*, стр. 23.

мене, у мојој причи... која се непрекидно распада под потресима изазваним упадима паралелних стварности.”⁴²

Хаос, међутим, има своју логику. Она се открива у преклапањима паралелних стварности, којима се, на историјском плану, подрива хронолошки принцип и доводи у питање идеја промене. Истовремено, на књижевном плану, исприповедана историја се таквом стратегијом интернализује и осмишљава као део свести и искуства приповедачког субјекта. У том погледу поетика *Мамца* се не разликује од поетике *Снежног човека*: приповедачки субјект, са свим својим оптерећењима и дилемама, представља и овде стални центар пажње.

Мајчино сведочанство садржи упозорења на опасности будућности која се крећу од општег фаталистичког осећања понављања историје до свести о томе да балканска ратна прича, започета Другим светским ратом, није завршена, „да зло, када једном обузме човека, не може више никада да се повуче”.⁴³ Док слуша мајчину причу у својој канадској кућици, приповедач може само да констатује да је била у праву. Нови грађански рат који је на крају живота дочекала он схвата као закаснели наставак давно започете приче: „као да је неко извукао прошлост из филмског архива и подстаккао глумце да наставе започету сцену”.⁴⁴ Поређење са филмском представом ствара дистанцу и сугерише осећање отуђења и нестварности. Рат је представљен као симулација у којој слободну вољу и рационалне мотиве замењују унапред задате улоге и давно установљени закони жанра. Прошлост која преплављује и замењује садашњост конституише се као трауматична приповест, као језик знакова у којем стварност добија квалитете сна или фикције. Тај свет је нералан управо због тога што се у њему све своди на једну временску раван. Поновно преживљавање прошлих траума не служи ублажавању него обнављању повреде. Од живота се тражи „да буде стално тапкање у месту, непрекидно одигравање прошлости које постаје само себи циљ.”⁴⁵ Мајка, којој је у животу од свега остало само сећање, схвата колико је таква опседнутост прошлошћу опасна: „онај ко живи са историјом, не живи са животом”.⁴⁶ Та реченица поново нас враћа идеји смрти, од које никад нисмо далеко у овом роману.

Приповедач *Снежног човека* у једном тренутку објашњава своју одлуку да уточинште потражи далеко од своје земље са надом да ће му просторна удаљеност дати другачију, бољу перспективу и омогућити му да увиди „да је све могло да се одигра на други начин, да је стварност, заправо, садржана у чину избора, у супротстављању било каквој нужности.”⁴⁷ Оно што он прижељкује је афирмација људске слободе и отвореног времена, један темпорални модел који је у наративној теорији по-

⁴² *Ишо*, стр. 64.

⁴³ *Ишо*, стр. 72.

⁴⁴ *Ишо*, стр. 16—17.

⁴⁵ *Ишо*, стр. 121.

⁴⁶ *Ишо*, стр. 84.

⁴⁷ *Снежни човек*, стр. 138.

знат под називом „бочно сенчење”. Супротстављајући такав модел де-терминизму, Гари Сол Морсон га дефинише на следећи начин:

„...бочно сенчење дозвољава, уз актуалности и немогућности, *средње подручје* стварних могућности које су се могле догодити чак и уколико се нису догодиле. Ствари су могле бити другачије него што су биле, постојале су стварне алтернативе садашњости коју познајемо, а будућност допушта различите путеве.”⁴⁸

„Бочно сенчење” подразумева низ поступака којима се свет актуалног види симултано са својим могућним алтернативама. Његов је језички пандан — или троп — кондиционал. „Увек мислим у погодбеним реченицама”, каже приповедач *Снежног човека*.⁴⁹ Међутим, било да говори о прошлости или о садашњем и будућем времену, његови кондиционали никада не афирмишу ништа позитивно, не отварају никакве могућности. Понекад, њиме се изражава пука жеља за непостојећом алтернативом, као у случају када излази на трем у нади да после повратка у кухињу више неће на столу затећи *Историјски ајлас*:

„Ако бих довољно пута изашао и поново ушао... можда бих успео да искорачим из једне стварности и вратим се у другу, паралелну, у којој се све ово не догађа, у којој је простор на столу слободан...”⁵⁰

Знатно чешће, кондиционал није чак ни пројекција наде, него само подвлачи немогућност, нуди лажне алтернативе или просто сугерише стања напетости, узнемирености и одсуства упоришта. Свет *Снежног човека* је свет клопке, а не отворених могућности.

Мамац са *Снежним човеком* повезује слична склоност ка употреби кондиционала, али је она овог пута тематизована и доведена у директну везу са интерпретацијом историје. Доналд, чија се стварност и начин мишљења веома разликују од приповедачевог, схвата писање историјског романа као борбу против компликација које доноси „бочно сенчење”. О историји је тешко писати, каже он, баш зато што нас „ужасава својом свеобухватношћу и мами свим оним могућностима које су могле да се одиграју.”⁵¹

„За писца, рекао је, као и за природу, не постоји погодбени начин. Нешто се, рекао је, или догађа или не догађа, не постоји ништа треће. Живот, рекао је, није граматика...”⁵²

Приповедач признаје да је у тренуцима када је први пут слушао мајчину причу веровао „у слободу појединца да изграђује свој свет”.⁵³

⁴⁸ Gary Saul Morson, *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*, Yale University Press, New Haven and London 1994, стр. 6.

⁴⁹ *Снежни човек*, стр. 74.

⁵⁰ *Ист*, стр. 85—6.

⁵¹ *Мамац*, стр. 19.

⁵² *Ист*, стр. 131.

⁵³ *Ист*, стр. 115.

Њена приповест разорила је ту његову илузију. Мајка је доживљавала историју сасвим супротно Доналду — не као избор из лепезе могућих алтернатива, него као унапред зацртану стазу: „Човек се креће путем који води до места где почиње нови пут. Нема раскршћа и нема повратка.”⁵⁴ Полазећи са сасвим супротних гледишта, мајка и Доналд долазе до истог закључка да је бесмислено замишљати оно што је могло да се догоди и супротстављати актуелној ситуацији алтернативне облике стварности. Приповедач и сам схвата да је његова позиција безнадежна: „Не постоји ништа горе него кад се живот замишља као низ могућности, уместо да се прихвата онако како долази.”⁵⁵ Ипак, он увек изнова посеже за граматичким обликом кондиционала, који открива његово опште осећање колебања и отпора.

Статичност која карактерише *Мамац* на плану приповедачке садашњости огледа се у чињеници да у роману нема јасне линије развијања централних тема, да приповедач не прелази никакав пут у контемплацији који би говорио о сазнајном процесу. Постављен између два света, оног који је ишчезао и оног који покушава да задобије, приповедач ступа у дијалог са оба, али му ни један не нуди прихватљива објашњења која би га умирила. Варирање истих опсесивних мотива ствара утисак кретања у зачараном кругу или тапкања у месту, чиме се успоставља аналогија са оним што сам приповедач сматра проклетством света који је напустио. Заиста, уколико посматрамо његов однос према прошлости, примећујемо да он сам осећа да се нашао у истој историјској клопци, да је и његов живот нереалан јер припада стварности која више не постоји. У свом коментару романа Албахари каже да време у њему има само једну димензију: „Прошлост је у том свету једино мерило: живи се као да је живот већ проживљен, умире се као да се једном већ умрло.”⁵⁶ Колико год покушавао да нађе излаз и нови почетак, приповедач остаје дефинисан теретом прошлих догађаја о којима говори његова приповест. Мајчин глас и буквално „допире преко времена и изван живота” у његову садашњост.⁵⁷ Преклапање временских планова у једном тренутку води успостављању илузије потпуне идентификације, која отвара могућност директног дијалога. Приповедач констатује: „Уморан сам”, а мајка, са магнетофонске траке, одмах реагује на ту неизречену мисао: „Немој мени да причаш о умору.”⁵⁸ Приповест о људској историји преноси се на тај начин у једну нову димензију, у којој више нема смисла говорити о почетку и крају, где понављање у потпуности замењује кретање и протицање времена.

Сличан трауматичан доживљај историје рефлектује се и у каснијим Албахаријевим романима. Најрадикалнији израз он добија у третману теме која је присутна и у *Мами*, а која је за Албахарија морала имати посебно болну резонанцу — у *Гецу и Мајеру*, који је у потпуности посвећен трагедији Холокауста.

⁵⁴ *Исто*, стр. 27.

⁵⁵ *Исто*, стр. 70.

⁵⁶ *Исто*, стр. 169.

⁵⁷ *Исто*, стр. 93.

⁵⁸ *Исто*, стр. 57.

4.

Питање репрезентације историјске трауме добија посебан значај у теоријској дискусији о Холокаусту, који се обично квалификује као искуство сувише екстремно, сувише несхватљиво да би се дало описати уз помоћ традиционалних концептуалних и репрезентативних категорија. Холокауст у себи садржи нешто претерано и отуда неизрециво: прекорачење људски могућег и замисливог, вишак ужаса којем недостаје смисао и који се не може адекватно именовати и фиксирати у границама постојећих изражајних форми. Са друге стране, постоји морални императив да то искуство остане запамћено и забележено како се не би поновило, чиме се проблем репрезентације додатно компликује. Морална дужност, у тако драстичном случају, импликује више него икад да репрезентација треба да буде истинита, верна чињеницама. Такво гледање води фаворизовању личног сведочења и документарног метода, као и неповерењу према фикционализацији, књижевним амбицијама и естетским ефектима. Насупрот томе, у студијама Холокауста постоји и тенденција да се истичу управо предности уметничког дискурса и да се он супротставља нефигуративном језику историографије, за који ће се онда тврдити да испушта из вида целу област субјективности и личних емоција. Са свим тим дилемама срео се и Албахари у писању *Геца и Мајера*, у оквиру поезике која је и иначе укључивала сумњу у језик и конвенције књижевног реализма. Додатни проблем је представљала чињеница да се тема овог пута налазила изван оквира његовог искуства и да о њој није било никаквих сачуваних личних сведочанстава. Посматран у таквом теоријском и културном контексту, *Гец и Мајер* се прима истовремено и као болна прича о стварним ужасима историје и као занимљив метатекстуални експеримент, који говори о могућностима и границама уметничког оживљавања историјске трауме и о моралној сврси и двосмисленостима таквог креативног процеса.

У *Гецу и Мајеру* постоје два временска плана. Догађаји о којима се приповеда збили су се у Београду у првим годинама немачке окупације — од јесени 1941, када је отворен јеврејски логор на Сајмишту, до пролећа 1942, када су сви житељи тог логора, жене, деца и старци (мушкараци су стрељани претходне јесени) завршили живот у немачком гасном камиону, током његовог пута од логора кроз центар Београда до стратишта у Јајинцима. О возачима камиона, СС-подофицирима Гецу и Мајеру, против којих никад није вођена истрага, не зна се ништа осим њихових имена и војничког ранга. У свом камиону, који су свакодневно возили на истој релацији, они су за мање од два месеца угљенмоноксидом угушили око пет хиљада људи. Гробнице су касније откопане и лешеве спаљени, тако да на крају није остало никаквих историјских трагова. То су основне чињенице са којима се читаоци упознају већ на првим страницама романа. У том погледу, развој приче је познат од почетка и не доноси никакве напетости ни изненађења. Албахари пише о историји која је завршена и у којој нема преживелих жртава. Као што је био случај и са претходним романима, прича је дата као приповест фиктивног

приповедача, који се, овог пута, налази у позицији секундарног сведока који на основу извршених истраживања накнадно реконструише ток догађаја. Приповедача садашњост смештена је — подаци о томе нису нам дати експлицитно, али се лако могу извући из текста — у 1990. годину, у предвечерје једног новог рата на Балкану.

Геџ и Мајер одговара Албахаријевом обрасцу кратке монолошке приповести, али подаци које добијамо о приповедачу упућују на разлике које постоје између њега и аутора. Он је од Албахарија старији (у време приповедања има педесет година, колико и аутор у време објављивања књиге) и ради у средњој школи као „наставник српскохрватског језика и југословенске књижевности”,⁵⁹ што ће се већ годину дана касније — то је накнадно знање које читаоци деле са писцем — показати као непостојећа професија. Међутим, о његовој политичкој савремености из књиге не сазнајемо ништа директно. Приповедач као да живи у изолацији од свог времена, негде на ничијој земљи између прошлости коју покушава да реконструише и будућности о којој не говори, али која, како се чини, од тог његовог подухвата пресудно зависи. Његово историјско истраживање лично је мотивисано. Оставши потпуно сам после губитка обоје родитеља, он има потребу да сазна нешто више о свом пореклу, да попуни породично стабло и успостави континуитет са прошлошћу. Холокауст је донео готово потпун прекид природног развојног циклуса и историјског континуитета у његовој породици. У тренуцима приповедања, на његовом породичном стаблу има само неколико последњих грана: од свих његових рођака, и са мајчине и са очеве стране, остало их је само пет који су преживели Холокауст и нико од њих нема потомака. И сам приповедач, који је 1942. био двогодишње дете, за длаку је избегао одлазак у логор на Сајмишту и гасни камион у којем се завршио живот његових многобројних рођака.

За разлику од приповедача *Мамца*, који поседује забележено мајчино сведочанство, јунак *Геџа и Мајера* мора да се ослони само на писане трагове које налази по архивима, музејима и библиотекама. Грађу за историјску реконструкцију он налази у аутентичним документима и историографским студијама, што се огледа и у стилу и језику његовог приповедања. Из тих докумената у његову приповест улази бирократски и војнички језик, имперсоналан тон и еуфемистичка терминологија која је била у употреби у немачкој индустрији смрти и која, у његовој ироничној употреби, делује зачудно јер евоцира „стварност која се одигравала у координатама нестварног”.⁶⁰ Сазнања која пружају ти историјски извори су фрагментарна и не задовољавају приповедача. Она се свде на мноштво чињеница, датума и бројки, који не говоре ништа о прошлости како је она била доживљена у реалности, о индивидуалним људским судбинама и трауми једног граничног искуства. Да би успоставио однос са породичном прошлошћу, приповедач мора да почне од почетка: да утврди имена, адресе, занимања, различите детаље из личне биографије.

⁵⁹ Давид Албахари, *Геџ и Мајер*, Стубови културе, 1998, стр. 65.

⁶⁰ *Исто*, стр. 149.

Што је најважније, он мора да се уживи у ликове и судбине о којима говори и начини једну имагинативну реконструкцију догађаја. Његово трагање за прошлошћу — покушај да тачно установи шта се догодило и да у том неразумљивом кошмару пронађе неки смисао — одводи га све више из савремености у једну другачију реалност. Идентификација поступно води кризи идентитета и животу у напоредним историјским стварностима. На тај начин, прича о Холокаусту се све више претвара у приповедачеву властиту унутрашњу драму, која се прогресивно развија кроз неколико стадијума и даје напетост и неочекиване обрте самој приповести. Као и обично код Албахарија, та драма се одиграва истовремено на више семантичких нивоа и може се интерпретирати у различитим референцијалним оквирима. Она има и буквално и фигуративно значење и тиче се колико психологије толико и поетике.

Историјска реконструкција почиње од идентификације: „Урањао сам у туђе животе као да је мој, што су заправо и били...”⁶¹ Последнице одласка у прошлост видљиве су у топографији романа. Простор приповедачевог кретања своди се на подручје обухваћено његовом причом: Дорћол (градску четврт где је некад живела јеврејска заједница), логор на Сајмишту, Савски мост, улице којима је гасни камион пролазио на свом смртоносном путу. Док је у *Снежном човеку* и *Мамци* средишњу улогу имао, и буквално и фигуративно, простор *куће*, у *Гецу* и *Мајеру* одговарајући значај добиће *град*, који такође стиче карактеристике „зачудног”, претвара се из познатог и домаћег амбијента у нешто ново и узнемирујуће, у опседнут простор. Приповедач каже: „лутао сам београдским улицама у потрази за духовима”.⁶² На Сајмишту он слуша гласове мртвих, који у његовом опису постају део савременог градског призора:

„Иза мене су светлукали прозори новобеоградских солитера, преданом се, наспрам туробног неба, оцртавао Београд, у мени се ширила празнина, испод мене су жаморили мртви.”⁶³

Однос између прошлости и савремености је парадоксалан и двосмислен. Са једне стране, приповедач тоне у замишљену прошлост, повлачећи са собом и читаоца; са друге, прошлост продира у свет приповедачке садашњости и ту — кроз приповедачеве снове, фантазије и халуцинације — афирмише своје аветињско присуство. Једног дана, ходајући дорћолским улицама, приповедач осећа додир „као отисак влажног длана на образу”⁶⁴ и помишља да пролази поред куће неког од својих несталих рођака. У следећем тренутку пашће му на ум и другачија могућност — да је том улицом прошао камион са жртвама. У његовој фантазији камион и буквално прелази из једне стварности у другу, тако да шофери могу да га виде како стоји на плочнику:

⁶¹ *Исто*, стр. 33.

⁶² *Исто*, стр. 38.

⁶³ *Исто*, стр. 49.

⁶⁴ *Исто*, стр. 123.

„...замислио сам како један од њих скреће пажњу другоме на проћелавог човека који стоји на углу улице, млатара рукама и прича сам са собом.”⁶⁵

Мешање историјских реалности је такво да више не знамо где се, заједно са приповедачем, у том часу налазимо, у прошлости или у садашњости.

Отуђење импликовано необичном спољашњом перспективом из које приповедач у горњој слици представља самог себе из хаубе камиона карактеристично је за кризу која у тим тренуцима карактерише његову психолошку ситуацију. У време када доживљава ову фантазију он је већ показао много симптома психолошког феномена познатог у теорији као трансфер трауме до којег долази путем идентификације.⁶⁶ Траума је заразна, установили су психолози, и преноси се са жртве на све који дођу у контакт са трауматским збивањем — на посматраче и на секундарне сведоке који причу о трауми реконструишу у неком каснијем времену. У приповести јунака *Геца и Мајера* препознају се многи знаци такве трауматизације. Идентификација води и њега испољавању различитих, често контрадикторних симптома трауме: осећања беса, панике и резигнације, узнемирености, страха и немоћи, бесмисла и узалудности. Изнад свега, траума се исказује кроз мешање прошлости и садашњости, које приповедачевој стварности даје карактер нестварног и производи кризу личности, поништавање или умножавање идентитета. „Ко сам ја?” пита се у једном тренутку приповедач.⁶⁷

У *Крајској књизи* Албахари каже: „писац, када пише, не мисли ни на кога, односно, мисли на себе, јер једино себе доиста познаје... писање је, у ствари, један непрекидни маскенбал, непрекидно цепање и поновно састављање једног истог лика”.⁶⁸ Приповедач *Геца и Мајера* принуђен је због своје теме да одступи од тог основног принципа Албахаријеве поетике и да покуша да иде обрнутим путем. Идентификујући се са жртвама Холокауста, он постаје „одраз туђих одраза”,⁶⁹ умножени субјекат. Међутим, главне фигуре у његовој причи нису његови нестали рођаци, који остају анонимни, као што су и били у тренуцима смрти у гасном камиону. Да би разумео њихову судбину, приповедач мора да „зарони у смрт”⁷⁰ и дозове из прошлости њихове убице — мора да покуша да замисли, дакле и поново створи Геца и Мајера. Проблем је, међутим, у томе што такав задатак превазилази моћ његове имагинације. Да би их описао, он прибегава, увек са ироничком дистанцом, различитим стереотипима и конвенцијама и испробава разна постојећа објашњења нацистичких злочина. Гец и Мајер су, наизменично, дисциплиновани и безосећајни војници, индоктринирани следбеници фашистичке идеологије,

⁶⁵ *Истио*.

⁶⁶ Уп. Judit Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, Pandora, London 2001, стр. 140.

⁶⁷ *Истио*, стр. 98.

⁶⁸ *Крајска књига*, стр. 47.

⁶⁹ *Гец и Мајер*, стр. 52.

⁷⁰ *Истио*, стр. 50.

обични мали људи склони сентименталности и кичу — ни једна одредница не помаже да се они заиста разумеју и окарактеришу. Једино решење је опет идентификација:

„Да бих доиста схватио стварне људе, какви су били моји рођаци, прво сам морао да схватим нестварне људе, какви су били Геџ и Мајер. Не да их схватим: да их створим. Стога сам понекад једноставно морао да будем Геџ или Мајер... Ништа лакше него залутати у беспућу туђе свести.”⁷¹

Уз сав тај имагинативни напор, приповедачу је немогуће да замисли бића толико удаљена од његовог концепта људскости, па ликови које оцртава бивају празних лица и заменљиви („безлична створења”,⁷² као што су, иронично, за њих биле њихове анонимне жртве), а њихов чудовишни задатак остаје за приповедача нешто с оне стране људског разумевања. Суочавање са Геџом и Мајером је суочавање са празнином несхватљивог, са претњом чистог зла, мраком и бесмислом. Приповедач је свестан да је њихово призивање у стварност крајње опасан подухват и пита се шта би радио када би се „опијени својим новим животом, напосто помамили и поново латили старог посла” у садашњости.⁷³

Онтолошки статус Геџа и Мајера парадоксалан је и двосмислен. У стварном животу, они припадају историјској прошлости, док као производ приповедачеве имагинације постају, заједно са својом стварном историјском улогом, део једног фикционалног света. Албахари се игра тим двоструким статусом ликова и даље га компликује служећи се стратегијом коју је Жерар Женет описао као нарушавање хијерархије наративних нивоа и назвао наративном металепсом.⁷⁴ У развоју приповести догађа се преокрет који се на психолошком плану може довести у везу са процесом прогресивне трауматизације, али који у фикционалној онтологији значи прелажење границе која раздваја различите светове. Ликови Геџа и Мајера осамостаљују се од свог творца и искорачују из властите стварности у његов свет. Тај процес је постепен. На почетку они у потпуности припадају историјском, односно фикционалном оквиру, а када приповедач први пут помене да му се један од њих обратио речима, одмах додаје и реалистичко објашњење:

„Ето шта се догађа са мном: замишљам да разговарам са особама којима чак и не знам лица.”⁷⁵

Међутим, ускоро ће се таква мотивација изгубити и Геџ и Мајер ће се и буквално наћи у приповедачевој стварности. Он ће их затицати у свом стану, међу ђацима у школи у којој ради, разговарати с њима уз цигарету или топло пиво. Игра онтолошким нивоима има понекад чак и ко-

⁷¹ *Исџо*, стр. 72—73.

⁷² *Исџо*, стр. 111.

⁷³ *Исџо*, стр. 80—81.

⁷⁴ Уп. Gerard Genette, *Narrative Discourse*, transl. by Janet Lewin, Basil Blackwell, Oxford 1980, стр. 235.

⁷⁵ *Исџо*, стр. 72.

мичне ефекте. У једној прилици приповедач говори како у свом стану разговара са једним од њих двојице уз звуке Моцартове музике док се други купа у кади, а затим наг шета станом у потрази за одећом. Када му измакне из вида, приповедач се пита „да није случајно онако го изашао напоље” и додаје, забринито: „Ако га поштар сретне неће се добро провести.”⁷⁶ Такво поигравање односом стварног и фиктивног, којим се проблематизује онтологија фикционалног света, Брајан Макхејл сматра стратегијом типичном за постмодернизам. Међутим, у *Гецу и Мајеру* није реч о пукој релативизацији стварности. Разговор у стану има за тему функционисање логора на Сајмишту, тако да су комични ефекти непримерени контексту колико и Моцартова музика. Онтолошки парадокси су узнемирујући и мучни, а тензија између буквалног и метафоричког која се у њима остварује омогућава да се наговести оно што је прећутано: претње зла и деструкције које узимају маха у приповедачкој садашњости. На имплицитан начин успоставља се паралела која нам је позната из *Мамца* и повезују се две трауматичне историјске стварности.

На нешто другачији начин, али једнако злокобно и зачудно, делују укрштања различитих стварности до којих долази захваљујући емпатији и идентификацији са жртвама. Доменик Ла Капра, који се бавио проблемом идентификације до које долази у историјским студијама Холокауста, дефинисао је трансфер трауме на секундарног сведока као „обухваћеност проблемима који се обрађују, обухваћеност која подразумева понављање, у властитом приступу или дискурсу, сила или кретања активних у тим проблемима”.⁷⁷ У *Гецу и Мајеру* трауматизација такође није просто описана него је драматизована кроз саму дискурзивну праксу, пројектована у књижевни језик и фикционалну стварност романа. Почевши приповест са намером да објективно реконструише прошлост, приповедач се постепено толико уживљава у искуство жртве да у више махова чак и проговара туђим гласом, преносећи се телепатски у ситуацију анонимног дечака који од Геца или Мајера узима понуђену бомбону или се вози немачким камионом на путу према логору.⁷⁸ Ла Капра такву врсту спајања са другим објашњава као типичан случај трансфера:

Неконтролисана идентификација подразумева мешање себе и другог које може донети припајање искуства и гласа жртве и његово поновно одигравање или испољавање.⁷⁹

Изненадна промена перспективе до које долази у тим ситуацијама у потпуности укида дистанцу која је читаоца одвајала од света фикције. Уместо посредовања, приповедач поново проживљава трауму, а тиме се трауматско искуство са њега директно преноси и на читаоца. На тај начин, Албахари успева да оствари дејство које се не може постићи дескриптивним говором и искаже екстремно искуство које измиче репре-

⁷⁶ *Истџо*, стр. 104.

⁷⁷ Dominick La Capra, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 2001, стр. 142.

⁷⁸ *Гецу и Мајер*, стр. 109. и 128.

⁷⁹ Domenick La Capra, стр. 28.

зентацији. Оно што се на уметничком плану остварује захваљујући таквој замисли приповедача Ернст ван Алфен је назвао „Холокауст ефектом“:

Када нешто називам Холокауст ефектом, мислим да кажем да се не суочавамо са репрезентацијом Холокауста него да ми, као посматрачи или читаоци, непосредно доживљавамо извештајни аспект Холокауста (...) У таквим тренуцима Холокауст се не ре-презентује већ пре презентује или поновно одиграва.⁸⁰

У *Гецу и Мајери* тај „Холокауст ефекат“ је и тематизован и приказан на делу и то у најважнијем, завршном делу романа, где се коначно успоставља јасна аналогија између приповедачевог имагинативног уживљавања и уметничког стварања. Жеља да нешто учини против заборава прошлости и историјског обнављања зла наводи приповедача на подухват који ће показати моћ и моралну сврху приповедачког говора, али и потенцијалну моралну дубиозност која извире из саме те моћи — претњу коју крије обнављање трауматских искустава и њихово призивање у стварност путем фикције. Приповедач води своје ђаке на излет аутобусом путем којим је немачки гасни камион возио јеврејске жене и децу у смрт, описује им шта се дешавало на томе путу и тражи њихову потпуну идентификацију са појединачним жртвама. У тим тренуцима он делује као хипнотизер. Слушајући његов глас, деца се поистовећују, вриште, гуше се као да су у гасном камиону. Проводећи их кроз такво шокантно искуство, приповедач жели да међу њима проспе „семе памћења“:

Јер све док постоји памћење, то је оно што сам доиста хтео да им кажем, постоји могућност, ма колико мала, да неко, једном, негде, сагледа права лица Геца и Мајера, што мени није пошло за руком. А све док су она само одраз празнине, те могу да представљају замену за свако лице, Гец и Мајер ће се враћати и обнављати бесмисао историје...⁸¹

Међутим, колика год да је важност такве комуникације, поновно одигравање трауме садржи опасности о којима сведочи приповедачев властити развојни пут:

Али, шта се догађа, и сада се питам, ако хипнотизер негде погрешити, та светови се тако лако стварају али тешко одржавају, и лако може између њих да дође до сударања, преплитања, изједначавања координата, и шта, дакле, ако се на пола пута, да тако кажем, залута и из једног пређе у други?⁸²

На крају романа, приповедача и остављамо у таквој ситуацији: својим дискурсом обновивши прошлост, вративши у живот злокобне фигуре Геца и Мајера, он остаје да са њима дели своју стварност. Напуштамо га у тренуцима када се, узнемирен шумовима у свом стану, са кишобраном у руци, упушта у неизвесну борбу са невидљивим противником.

⁸⁰ Ernst van Alphen, стр. 10.

⁸¹ *Гец и Мајер*, стр. 180.

⁸² *Исто*, стр. 165.

Прича о излету са ученицима доноси још једно питање које се тиче моћи и граница уметничког стварања. У *Снежном човеку* приповедач је тврдио да је књижевност „слобода избора, слобода одустајања и слобода разлике”⁸³ Приповедач *Геца и Мајера* враћа се тој идеји када својим ученицима објашњава разлику између уметности и стварности. У уметничком делу, каже он, „имате могућност избора, док у правој стварности избора нема, у њој се мора учествовати, не може се из ње искорачити и ступити у нешто друго, ништа друго не постоји осим онога што је дато.”⁸⁴ Сам приповедач манифестује и проверава ту слободу стваралачког избора допуњујући своју причу ђацима једним сасвим фиктивним додатком. Дечак Адам, са којим се најпре поистоветио у својим фантазијама, а потом му дао и име и фиктивно порекло, једини је лик који у свет романа не улази из историје. Он је чиста приповедачева креација. У његовој причи Адам функционише као сведок који памти и који се, за разлику од осталих жртава, судбини не препушта пасивно. Он покушава да јој се супротстави и избегне погибију, чиме би унео промену у историјску стварност. Приповедач се служи уметничким конвенцијама и слободама да би у својој причи учинио уверљивим нешто сасвим невероватно: Адам у сну открива тајну гасног камиона, налази, крије и у камион кришом уноси гас-маску и ставља је на лице у правом тренутку. Међутим, док заједно са слушаоцима, па и самим приповедачем, који се сада препустио логици властите приче, ишчекујемо да ће нас она довести повољном — макар и фиктивном — завршетку, њена логика се нагло, непредвидљиво и сурово мења. Дечак у причи бива убијен у тренутку док покушава да се извуче из камиона. „Адам је мртав. Мислио сам, надао сам се да ће остати жив”, каже приповедач,⁸⁵ као да признаје да се његова стваралачка воља повукла пред јачом силом, која не допушта надметање ни слободу избора.

Немогућност помирења са оним што јесте испољавала се код јунака *Снежног човека* и *Мамца* у њиховој склоности да мисле у кондиционалу — да, на супрот чињеничном, пројектују замишљене могуће ситуације. Приповедач *Геца и Мајера* отишао је корак даље: својим стваралачким чином он је покушао да се супротстави историји и коригује њен ток. Његова прича као да потврђује тезу да управо књижевност представља ону сферу искуства у којој постоји могућност за „бочно сенчење”, за хипотетична стања и алтернативне стварности. Међутим, завршетак приче о Адаму одузеће читаоцима и ту наду. По том завршетку, алтернатива не постоји, нема имагинативног искорачења у паралелну стварност. Историја се умешала у причу и одлучила о њеном исходу. Она се и овог пута показала као клопка и као траума. „Живот је историја”, написао је приповедач на табли за своје ђаке, „а у историји нико никоме не може да помогне.”⁸⁶

⁸³ *Снежни човек*, стр. 31.

⁸⁴ *Геца и Мајер*, стр. 142.

⁸⁵ *Истио*, стр. 172.

⁸⁶ *Истио*, стр. 129.

Vladislava Ribnikar

HISTORY AND TRAUMA IN DAVID ALBAHARI'S NOVELS

S u m m a r y

The three novels *Snežni čovek* (1995), *Mamac* (1996) and *Gec i Majer* (1998) by David Albahari are the central concerns of this article. Written during the decade marked by war and the destruction of Yugoslavia, these novels reveal characteristic changes in Albahari's poetics, thematic interests and narrative strategies. They are analysed here in the context of the theory of trauma as discussed in contemporary cultural studies (Cathy Caruth, Geoffrey Hartman, etc) and illustrate three phases of the author's creative enterprise. The historical trauma in *Snežni čovek* is utterly internalised and dramatised through the narrator's monologue. The experience which is beyond language is expressed indirectly, thanks to the semantic density of the text and the interaction of literal and figurative meanings. The narrator of *Mamac* has the advantage of a greater temporal distance, his world is based on realistic co-ordinates, and he himself manages to name the sources of traumatic experience and place them in a wider historical context. History in his narrative is represented as a trap, as trauma. *Gec i Majer* is at the same time a painful story about the real horrors of the Holocaust and an interesting metatextual experiment in which the possibilities and borders of an artistic enactment of a historical trauma and the moral ambiguity of such a creative process are examined.

ПОЕТИКА ПРИПОВЕДАЊА АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА

Виолеџа Јовановић

Приповедање Антонија Исаковића, као нови почетак, или боље рећи „као наставак дубинског континуитета”¹ српског модернистичког приповедања, обележено је стваралачким синкретизмом самих врхова светске и домаће књижевне традиције. И реалиста и модерниста, у *Великој деци* значајно и „фолклориста”, Исаковић на подлози конкретног времена и конкретних догађаја ствара свевремену причу о човеку и људском болу у световима и временима који нису њихов избор.

Појавивши се 1953. године збирком приповедака *Велика деца*, у периоду раскида са соцреалистичким доктринарним реализмом, али и првих превода западних модерниста, Исаковићево дело је пренаглашено и најчешће недовољно аргументовано тумачено као плод директних утицаја у нашој земљи управо откривених Хемингвеја, Виторинија, Колдвелла, Фокнера, Бабеља, Леонова, Ивановова и других. С друге стране, мало је испитиван однос овог аутора према Чехову и Мопасану, али и Достојевском, а нарочито према домаћој традицији — Лази Лазаревићу и Борисаву Станковићу као и према епској народној књижевности и Вуку Караџићу на којима је као својим подстицајима инсистирао сам аутор. Тако је читав један свет саздан на елементима митологије, српске народне религије и традиционалне симболике, понајвише црпљен из епске народне традиције, ћутао генерацијама, попут „тајне нуклеарке”² да би као једна нова и чини нам се драгоцену димензију овог текста коначно васкрсао и на целу причу о месту овог дела у српској књижевној традицији бацио ново светло.³

¹ Михајло Панџић, *Приповејке Антонија Исаковића*, предговор збирци приповедака *Подне* Антонија Исаковића, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 8.

² Исаковић у једном интервјуу каже: „У делу, у његовом ткиву је негде смештена нуклеарка. Када ће почети пуном снагом да емитује — не зна се. Критика копа те нуклеарке, али неће увек до ње прокопати. Нуклеарке дуго ћуте, па су читавим генерацијама невидљиве”, Антоније Исаковић, *Говори и разговори*, Дечије новине, Горњи Милановац, Јединство, Приштина 1990, интервју из 1987. год., стр. 286.

³ „Као 'најсавременија метода' се у овом тренутку свакако може означити *интертекстуални присију*, који полази од поставке да је сваки текст повезан са другим текстовима (...) Као термин, *интертекстуалност* је у свом настанку превасходно везана за Јулију Крстеву, за њено тумачење да су литерарни текстови пре свега системи знакова културе, на-

У оквиру ратне тематике, која апсолутно доминира, Антоније Исаковић покреће и донекле осветљава крупна и трајна питања човекове природе и судбине, тако да универзални проблеми човековог постојања, преломљени кроз искуство граничних ситуација које рат собом носи, постају сама срж његових интересовања. Он човека поставља у драматичне околности, најчешће пред алтернативу живота или смрти, и у тим оквирима настоји да открије његова аутентична својства, „нагонско-биолошка и свесна, деструктивна и хумана”.⁴ Тако су у овом делу рат и револуција као „једна интензификација живота, моменат када живот отвореније и јасније отвара своје горко, мрачно, право лице”⁵ углавном само тематски оквири у којима Исаковић остварује једно сложено и вишесмислено књижевно виђење људског живота. „Појам човека у рату тако добија извесне дубље, изразитије црте: поливалентно и противуречно биће, тај и такав човек негира представе једнозначности, тражења у оквиру пронађеног”,⁶ сведочећи о томе да је свет „стална, али непредвидљива река могућности које бивају час карактер, час судбина”.⁷

Тежећи ка целовитом исказивању стварности кроз њену фрагментарност, већ прва Исаковићева књига, *Велика деца*, измиче прецизном жанровском одређењу, крећући се између збирке приповедака и нечега што је „у неку руку један роман разлучен у низ мањих тема”.⁸ Приповетке *Велике деце* задржавају своју целовитост, али једним својим током настављају да живе и у наредним, у којима добијају своју праву, или још једну, одложену поенту, бацајући ново светло на приповедна дешавања и епилог претходне приче. Управо је релативност граница међу приповеткама оно што пружа аргументе да *Велику децу* одредимо као *венац приповедака*, који због своје „двоаспекатске структуре” представља посебни, гранични жанр. Ако венцем приповедака означавамо „збирку издвојених и разграничених приповедака у којој постоје сигнали обједињавања, и због тих сигнала она се може читати као јединствен текст — целина вишег реда”,⁹ сигнале повезивања у *Великој деци* можемо да пронађемо међу свим главним конституенсима епског света као што су тема, ликови, простор, време, фабула и врста приповедача, односно приповедача перспектива.

Друга књига Антонија Исаковића, *Пајраћ и вајра*, јасно је жанровски конципирана као збирка приповедака. Иако није ни тематски ни

стали из непрекидног комуницирања и зато узајамно повезани како у синхронији, тако и у дијахронији. Отуда и нема текста који није апсорбовао или преиначио неки други текст, сваки је на неки начин у вези са другим текстовима и у сваком је, видније или мање видљиво, сачуван дијалог са другим текстовима”, Зоран Константиновић, *Инијершекстуална комјаративистика*, Народна књига, Алфа, Београд 2002, стр. 7, 8.

⁴ Петар Цацић, *Проза Антонија Исаковића*, Савремена проза, Српска књижевност у књижевној критици, Нолит, Београд стр. 390.

⁵ Љубиша Јерemiћ, *Проза новог сџила*, Просвета, Београд 1978, стр. 290.

⁶ Мирослав Егерић, *Карактер и судбина у Трену Антонија Исаковића*, Савремена српска проза, Зборник, 2—3, Трстеник 1989, стр. 34.

⁷ *Исто*, стр. 34.

⁸ Драган Јерemiћ, *Прсти неверног Томе*, Нолит, Београд стр. 281.

⁹ Горан Радоњић, *Вијенац приповедака*, Просвета, 2003, стр. 21.

обликовно хармонизована и не тежи јединственом ефекту попут *Велике деце*, на композиционом плану збирку *Пајраћ и вајра* одликује извесна хронолошка доследност која не остаје без симболичких импликација. У њен свет се улази причом о првим данима рата (*У знаку априла*), а из њега излази причом *Војник на крову* која говори о првим данима мира. Трагедија на самом почетку књиге, као и на њеном крају, даје основни тон делу у целини (једино се приповетка *Подне*, смештена у само срце збирке, не завршава трагично). На временском плану протегнута на цео ратни период, збирка, за разлику од претходне, доноси фрагменте неповезаних збивања сведочећи о томе „колико је приповедање пре свега избор”.¹⁰

Са становишта целине, унутарње комплексности, *Празни брегови* су најмозаичнија, али само привидно и најнекохерентнија Исаковићева књига. Основно циклизирајуће језгро *Празних брегова* лежи у идеји писца да једној књижевној и идеолошкој генези пронађе извесно универзално, готово филозофско исходиште засновано како на властитом литерарном, тако и на новостеченом животном искуству. То искуство је у доброј мери релативизовало и проблематизовало све идеале једног времена и његових актера, посебно оне прокламоване у *Великој деци*. *Празни брегови* представљају неку врсту литерарне полемике са властитим младалачким заблудама, са вером у постојање света стабилних вредности где су, речено језиком Исаковићевих симбола, *река*, *сунце* и *дан* вредносне константе које гарантују живот, чистоту и лепоту. Обогаћен новостеченим, посебно мирнодопским искуством, у *Празним бреговима* већ зрели Исаковић кроз уста седе старине у причи *Горе — доле* констатује да „*све вара. И сунце, дан и вода. Живој је лажљивица*”.¹¹ Управо ова констатација, као и синтагма у наслову приче *Горе и доле* прерастају у неку врсту циклизирајуће идеје која окупља све приче ове збирке и на симболичан начин поентира основно исходиште Исаковићевог литерарног преиспитивања једног историјског времена које је послужило као грађа за његово дело, али и као пут спознаје извесних универзалних принципа на којима функционише васељена и човек у њој.

Исаковићев истанчан смисао за форму, за композициони склад и симетрију у знатној мери се изразио кроз структуру његових приповедачких збирки, у редоследу и распореду текстова који су, обликујући целину, уобличавали одјек ауторових моралних, хуманистичких и уметничких схватања, својствених како свакој збирци понаособ тако и његовом приповедачком раду у целини. Поред структурирања збирки као целина посебне врсте, Исаковић настоји да и саме збирке уланча, стварајући тако непрекидан низ међусобно повезаних дела која, ма колико међусобно различита, у суштини и у тематско-мотивском и у обликовном и у идејном смислу израстају једна из других. Тако он од своје прве три књиге чини својеврсну трилогију у којој збирка *Празни брегови* има вишеструко значајно место — она на неки начин поентира претходни низ

¹⁰ Драган Јеремић, *нав. дело*, стр. 282.

¹¹ Антоније Исаковић, *Празни брегови*, Нолит, Београд 1969, стр. 66.

дела, али и отвара и најављује нову приповедачку фазу Антонија Исаковића. „Дозревање и иновацијске ознаке”¹² два су момента који су у овој збирци посебно привукли пажњу јер су омогућили такве промене у тексту након којих се аутор одлучио за роман. Две последње приче у овој књизи, *Трен* и *Молба из 1950*, недвосмислено указују на темељне структурне измене, откривајући оно што ће у романима који следе бити пресудно.

Књигом *Трен 1*, не напуштајући основне поетичке постулате на којима је темељио своје претходно стваралаштво, Исаковић у жанровском смислу као да ствара „ново дело” које својим карактеристикама превазилази и венац приповедака схваћен као прелазни прозни жанр, али и познате облике романа. Остајући у појединачним *Казивањима*, веран приповедачком поступку и обележјима мале прозне форме, Исаковић их истовремено повезује јединственим приповедачким ликом, његовим индивидуалним искуством и личним погледом на свет, што је водило открићу обимне прозне форме, амбициозније замишљене и знатно сложеније од оних које су нам познате из ранијег Исаковићевог стваралаштва. Штавише, „форма је остала отворена; пронађено композиционо начело могло је и даље да се користи у будућности”,¹³ што се, данас знамо, у каснијим делима и обистинило.

Као најистакнутија обележја уметничког метода овог аутора истраживачи су углавном истицали *лирски приповедачки стил и особени књижевни језик*. Планска градња и конструисаност текста карактеристична за поезију, за стих, као и висок степен симболизације такође својствене стиху, одликују како приповетке у целини, тако и њихове најситније детаље, почевши од наслова и првих уводних реченица и пасуса, па до увек присутне поенте. Реалистичка фактура текста, која у својој основи садржи прецизно вођену фабулу и јасно конципиране ликове, захваљујући песничкој употреби језика и пажљиво уређеној књижевној структури учинила је да приче поприме симболични карактер, откривајући нам се у суштини као лирске песме. Најтананији њихови садржаји постају они који нам нису — непосредно саопштени, него су само наговештени песничким сликамама или пажљиво одабраним детаљима, који подстичу широк круг асоцијација, сублимирајући и обогаћујући тематику приповетке. Тако једно од кључних начела симболистичке поетике, које је било много више предмет песничких него прозаистичких интересовања, постаје битно обележје Исаковићевог стила: *не именовати предмет — не да се каже, него да се наслути*, чиме свест читача која попуњава белине текста постаје једна накнадна, али предвиђена димензија приче. Поред наведених обликовних особености, ауторова готово математичка прецизност и доследност у коришћењу елемената мита и митологије, придавање значаја композицији, мотивацији и семантизацији фрагмента колико и целине, синхрона конструкција наративних планова, доследно урачу-

¹² Христо Георгијевиќи, *Скривени смисао, Приповедачко и романсијерско дело Антонија Исаковића*, 1985, Градина, Ниш, стр. 60.

¹³ Владислава Рибникар, *Могућности приповедања, Антоније Исаковић као приповедач*, БИГЗ, Београд 1987, стр. 66.

навање симболике простора, биља, имена, боја и бројева у значењски ниво приче, само су неки од аргумената који оправдавају потребу за изразито пажљивим читањем свих, па и најситнијих елемената језичке фактуре, које је својствено лирској поезији.

Употребом детаља симболичног или метафоричног карактера аутор карактерише ликове, мотивише њихове поступке, покреће и усмерава радњу, чиме избегава експлицитно вредновање живота, борбе, људских поступака. Мали кондензовани симболи, попут својеврсних микрофилмова, пружају могућност читаоцу да их сам развије и да од једног детаља створи, условно речено, опсежну творевину.¹⁴

Тако у приповеткама Антонија Исаковића читав низ просторних одредница увек наговештава могућност да се нешто деси, а вероватноћа да ће се заиста и десити оно што се очекује готово је равна извесности, тако да те елементе простора одређујемо као *тoпoсe*. У овом делу као топоси су коришћени елементи отвореног простора као што су планина, шума, река, раскрсница, пут, али и кућа, град, зид, ограда који припадају затвореном простору. Истовремено, исходе одређених догађаја можемо да предвидимо са високом вероватноћом уколико су везани за леву и десну страну, тако да и ове просторне одреднице одређујемо на нивоу топоса.

Десна и лева страна су у свим приповеткама *Велике деце*, али и приповедачком опусу Антонија Исаковића у целини доследно коришћене са митоепским, али и хришћанским значењем бинарних опозита *десно* — добро, живот, правда, спас, *лево* — зло, опасност, смрт, т. ј. десна страна — Божија и чиста, лева страна — демонска и нечиста. Лева и десна страна јављају се као сигнали, који посредно квалификују или најављују предстојеће догађаје и њихове исходе (најфреквентније и најкомплексније су коришћени у приповеци *По шрећи њуш*).

Елементи *затвореног простора* у овим приповеткама немају традиционално значење повлашћеног, заштићеног простора јунакове сигурности. У кошмару ратних страдања затворени простор (град, кућа) је привилеговани простор који у овој прози припада власти (*По шрећи њуш*) или непријатељу (*Две ноћи у једном дану*, *Црвени шал*). Затворени простор у *Великој деци* је простор привилегија и идеологизираниг система вредности, који је представљао преуске оквире за јунаке. Они према оваквом простору осећају презир и са гнушањем га избегавају или напуштају. Тако у причи *По шрећи њуш* јунаци напуштају град јер „у тој *џрљавој вароши* немају више шта да траже”. Готово идентичну слику и доживљај града који главни јунак такође напушта имамо у *Трену I*: „А град смрди, од станице смрди”. Мајор напушта хтонични простор родног села, али и анимализовани простор града трајно се насељавајући на самој *реци*, на сплаву. У митоепској симболици вода је увек спој диспаратних могућности. Које ће се од њих активирати зависи од песничког контек-

¹⁴ Петар Цацић, *Драма савесити јунака у прози Антонија Исаковића*, Савремена српска проза, Зборник, 2—3, 1989, Трстеник стр. 21.

ста.¹⁵ У приповеткама Антонија Исаковића река је углавном везана за страну живота.

Приповетке *Празних брегова* настављају поетичку линију оних Исаковићевих прича чији амбијент има већи ефекат у приповеци него акција или карактери. Тако амбијент приповетке *Празни брегови*, по којој је цела књига добила назив, испуњава свеопшта пустош од неба до земље. Утисак о свеопштој утамничености и неслободи у овим причама је парадоксалан и апсолутно трагичан крајњи исход „хода по мукама” непрегледних колона јунака ратних прича *Велике деце* и *Пајрати и вајре* чији је свети циљ била борба за слободу.

Широк временски контекст који се јавља као карактеристика Исаковићевих књига као што су *Образ* и *Трен 1*, у збирци *Несћајање* прати ширење и усложњавање просторних координата на којима се реализују приповедна дешавања. Рача Крагујевачка, као простор прича из приповедачевог детињства, присутна је као хронотоп среће, али и заувек изгубљеног личног спокоја и сигурности; у познијим причама бива смењена новим приповедачевим завичајима везаним за ратничка војевања, да би у приповеткама из послератног периода Исаковић први пут изашао и ван граница земље (*Надница за сџрах* у којој даје епизоду о боравку у Паризу и причу о једном од јунака са париских улица).

Простор у приповеткама збирке *Несћајање* углавном има реалистички карактер, док је само у појединима задржао и елементе митолошког значења. Тако у приповеци *Риба, река* као један од најомиљенијих мотива Исаковићеве прозе бива обogaћен још једном манифестацијом у прилог животу. У контексту пажљиво и доследно грађене симболике реке Исаковићев јунак баш на реци доживљава прво еротско искуство богатећи корпус појединости везаних за овај топос још једним драгоценим детаљем.

У последњој приповедачкој збирци *Несћајање* Исаковић скуп виталистичких али и хедонистичких порива својих јунака богати још једним: храна и партизанско довијање око ње често је био мотив ранијих прича; међутим, начин припремања хране и задовољство које она изазива постаје сасвим нов и често присутан мотив ових приповедака. Посебно су детаљно описани тренуци узимања хране и лаганог, потпуно преданог уживања у сваком залогату, у свим нијансама укуса, мириса и облика који се осећају у устима у току јела: сува шљива, кувани голубови, пекмез... Један од најуспелијих наративних рукаваца приче *Анегдоша бр. 2* представља опис ручка у кући рогатичких Јевреја, који опет, као афек-

¹⁵ М. Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ, Ауторска издавачка задруга „До-сије”, Београд 1992, стр. 92.

У приповеткама Антонија Исаковића *река* је један од доминирајућих симбола живота. Зекавица у приповеци *По шрећи њиш* смешта рањенике, уместо на камене падине *џланине*, поред *реке* Врбас и тако их спасава (у словенској митологији танина је станиште великог броја демонских бића, као и *шума* и *гора*, па се везује за негативно начело. У идентичну митску парадигму укључују се још и *сџена* и *камен*) мајор у *Трену 1* налази трајни мир населивши се на сплаву на реци Сави итд. Међутим у причи *Нема краја* из збирке *Празни брегови река* и *сунце* два најмоћнија симбола живота (посебно актуелизована у *Великој деци*) својом несавладивом стихијом прерастају у злу коб главног јунака Митра.

тивни подстицај, изазива јунакова сећања на трпезу деда Антонија, касније и посну славу са свим славским ђаконијама код оца Николе и мајке Раде.¹⁶

Дискурс јела и пића у приповеткама збирке *Нештајање* постаје вишеструко функционалан: он осведочава витализам Исаковићевог човека који вечно будним чулима прима свет око себе, повезује приче које говоре о различитим временима и догађајима одржавајући носталгичну и меланхоличну линију казивања. Мотив јела и пића тако добија наглашену композициону и хронотопску функцију и постаје важан чинилац у карактеризацији и типизацији ликова. С обзиром на то да овај „тематски корпус, као и било који други, у процесу литераризације подлеже скупу одређених конвенција, како оних актуелних у време када дело настаје, тако и оних који су део поетичке традиције”,¹⁷ истраживању овог мотива у приповеткама Антонија Исаковића може да буде посвећено једно ново и свеобухватније истраживање.¹⁸

Приповетке Антонија Исаковића су најчешће структуриране у више временских равни. Проспективни ток приповедања обично пресеца ретроспективни који се извлачи из сећања главног јунака на догађаје из непосредне ратне прошлости, догађаје који по свом значају сенче и битно одређују актуелна дешавања и ситуацију у којој затичемо главног јунака. Готово у свим приповеткама *Велике деце* постоји и трећи временски план који функционише у виду сећања јунака на догађаје и доживљаје из мирнодопске прошлости. Асоцијативна, подстакнута неким надражајем из актуелне стварности, та су сећања увек у црно-белом опозитиву у односу на њу.

Тако, време у *Великој деци* доследно гради своју физиономију и добија свој квалитет: све људске невоље, страдања и муке зачињу се, одвијају и најчешће трагично окончавају у „времену рата” у „не-људском времену”. „Време мира” из ратне визуре постаје аркадско време. Радост, задовољство, безбрижност, игра, дружење, љубав, срећа, живе само у том „људском времену”, „очовеченом времену”, једином које човеку пружа могућности да се реализује у свим хуманим димензијама.

Попут *Велике деце* и приче *Трена 1* се одликују слојевитомшћу временских планова, структурираних бар у три нивоа. Фиктивну садашњост у којој се одвија оквирна прича испуњавају дневноактуелна дешавања

¹⁶ „И у књижевности мотиви јела и пића присутни су као и у другим облицима културе, и њихов смисао креће се од анакреонтског и хедонистичког, до архетипског. Тачније смисао хране и пића у књижевности остварује се управо преко те напетости између физиолошког и митолошког значења. Оваква позиција хране и пића није се променила ни у савременој књижевности. Иако у многим текстовима наизглед долази до истицања хедонистичког и физиолошког аспекта, ипак се њихов архетипски смисао не губи”, Дејан Милутиновић, *Тријеза у култури Бугара и Срба*, Универзитетско издателство „Св. св. Кирил и Методиј”, В. Трново 2004. стр. 125.

¹⁷ Снежана Милосављевић, *Слашки укус конвенција, Тријеза у култури Бугара и Срба*, Универзитетско издателство „Св. св. Кирил и Методиј”, В. Трново 2004, стр. 52.

¹⁸ „Тумачење мотива јела и пића у књижевности мора, увек бити контекстуализовано на више нивоа — жанром, стилским правцем, поетичким тренутком, али и историјским, културолошким, социолошким чињеницама”, *истио*, стр. 52.

која, ма колико била успутна и наизглед безначајна, дају поуздану слику о одликама једног конкретног, историјског времена. У својим сећањима приповедач се увек враћа у две равни прошлости — даљу, ратну, најприсутнију у његовим ранијим књигама, и ближу, непосредно поратну, мирнодопску, чијој вреви колективних прегнућа супротставља драматику личног живота.

Организовањем збивања у више временских равни Исаковић у *Трени 1* даје мозаичну слику целе друге половине двадесетог века, на извештајан начин наговештавајући и будућност као четврти временски план, и то у виду предсказања, или математички изводиве једначине на основу подлоге која јој претходи: „Теку воде, *долази оскудно време*”, прориче наратор у *Седмом казивању Чейерку*, али и на другим местима, узгредно.

Оскудно време евидентно долази са старошћу главног јунака и његовом трагичном судбином, али и са старењем и свођењем рачуна једног историјског времена. По свим елементима *оскудно време* је време оскудно животним манифестацијама и догађајима којима су у Исаковићевом делу обиловала нека друга времена, она у која се наратор у причама *Трена 1* враћа. *Оскудно време* је време без боја, сведено на две основне: црну и белу; то је време ноћи и владавине месеца, време ограниченог простора, без стварних покрета јер све што се дешава, већ се догодило, одсуство актуелног живота замењује прича.

Коначно, аутор стиже до закључка да човек и нема своје време; човек своје време отима од стихије историјског или неког безличног времена и даје му смисао, боју, значење: „Времена има, није то. Човек нема своје време. Нађе се ипак, за све се нађе”, тако је говорила стара була док ме је пратила до врата”.¹⁹ Човеково време је пронађени трен, то је трен у којем он проналази и препознаје себе, то је трен који сам открива и отима, тако да трен постаје и друго име за „човеково време”. „Човековог времена” никада као таквог није било, нити ће га бити, сваки човек има онолико „свога времена” колико је само својих тренова успео да препозна, отме и оствари.

Проблемом *шрена* у Исаковићевом делу најсистематичније су се бавили Милорад Павић и Владислава Рибникар констатујући да, уопште узев, „трен” може бити схваћен као „часак луцидности”,²⁰ као „тренутак спознаје или пресудне одлуке, од које зависи властити или туђи опстанак”.²¹ У више наврата је и сам писац објашњавао смисао „трена” у свом стваралаштву: „Полазим од основног значења: трен је речца у нашем језику која означава најкраће протицање времена. Покушавам да рашчистим шта значи уопште *шрен времена* у људском животу и историји... Да кажем књижевно филозофски: *човек можда нема ни једно друго време нешто само њај шрен и збир тих шренова чини живој који живимо*.”²² Притом Исаковић не показује хероје него људе. Он заступа једно становиште које је хуманистичко, али није моралистичко, јер је човек у њего-

¹⁹ Антоније Исаковић, *Трен 1*, Просвета, Београд, Глобус, Загреб 1983, стр. 96.

²⁰ Милорад Павић, *нав. дело*, стр. 40.

²¹ Рибникар, *нав. дело*, стр. 53.

²² Подвукла В. Ј.

вим причама једино мерило свих вредности у животу. Он је победник увек када достигне своју сопствену висину и када, макар и властитом смрћу, потврди своју човечност.

Нешто сасвим ново што доносе приповетке збирке *Образ*, а што ће се као књижевна тенденција значајно испољити у последњој Исаковићевој збирци *Несћајање*, је „буђење приповедачке самосвести” актуелно за српску књижевност последњих деценија двадесетог века. Исаковићев приповедач почиње да се упушта у истраживање сопствених књижевних поступака тако да поетички релевантних исказа у овим причама има све више и они ће чинити засебан, посебно важан ниво приповедања и њиховог књижевног обликовања.

РАЗГОВОР СА АНТОНИЈЕМ ИСАКОВИЋЕМ
(вођен 10. и 11. октобра 2001. године у Београду)

Антоније Исаковић је био један од оних писаца који су „избегавали свако тумачење и објашњавање сопственог писања, свако теоретисање и закључивање изван самог дела”.¹ Књига *Говори и разговори*² у којој је писац прикупио и хронолошки приказао своје интервјуе (као и говоре у различитим званичним приликама) посведочила је да је Исаковић ретко тумачио властита дела и упуштао се у полемику са књижевном критиком. У интервјуима он углавном даје информације о грађи за своју књижевно-стваралачку биографију, присећа се књижевних почетака, тренутака из живота и партизанског војевања који су послужили као подстицаји за писање, назначава своје поетичке оријентације и погледе на природу и функцију књижевности, али се врло ретко бави појединачним остварењима у настојању да их сам интерпретира или на који други начин приближи научној или читалачкој јавности. Исаковић је углавном остао доследан себи и у последњем књижевном разговору вођеном само неколико месеци пре смрти.

Припремајући докторски рад на тему *Пријовешке Антонија Исаковића, његовешка и књижевноисторијски значај*, провела сам у јесен 2001. године неколико дана у пријатним разговорима са господином Антонијем Исаковићем. Рана фаза истраживања, у којој се налазио рад на тези, донекле је наметнула и теме разговора: сећања на ране педесете и прве књижевне подстицаје, пут до властитог стваралачког рукописа, однос према књижевној критици и науци, актуелни историјски тренутак, судбина Србије и Срба. Дијалог са писцем била је изузетна и ретка прилика да се из двоструке позиције — стваралачке и истраживачке укрсте и провере извесне ауторске интенције и неки од тада остварених аналитичких увида. Осим високе аутопоетичке самосвести, коју смо имали прилике у току рада на тези да проверимо и докажемо, познати писац је у овом разговору осведочио таленат врсног усменог приповедача. Отуда смо приликом преношења снимљеног материјала са траке уложили напор да сачувамо аутентичну говорну фразу Антонија Исаковића, шарм и виталност његовог усменог приповедања.

¹ Видосав Стевановић, *Антоније Исаковић, писац оскудних времена*, поговор књизи *Трен 2*, Просвета, Београд 1983, стр. 310.

² Антоније Исаковић, *Говори и разговори*, Дечије новине, Горњи Милановац, Јединство, Приштина 1990, интервју из 1987. год., стр. 286.

У разговору се брзо умарао. У честим паузама је пушио позајмљене цигарете (каже то ради само у кафеу, крадом од жене, Лепе, јер му лекари одавно то бране). Жалио се на болове у ноzi, на приватног лекара који му је преписао изузетно скупе лекове. Деловао је забринуто. Питала сам га, мало у шали: „Зар људи попут Вас нису под заштитом државе? Зар о Вашем здрављу не брине и нека институција? Ви још увек пишете и добијате награде. То је од националног значаја. Благо једног народа не представљају само шуме и рудници”. Смејао се слушајући ме са неверицом. Па, он је само стари човек који осећа болест. Као и други. Признао ми је да се својој лекарки последњи пут јавио пре три године.

Неколико дана након нашег сусрета отишао је у болницу из које се више никада није вратио. Преминуо је 14. јануара 2002. године, само три месеца након овог разговора.

***Виолетта Јовановић:** Ви сте једном приликом говорећи о својој љубави према књизи рекли да сте као ђак за време „великог ферија” умели да прочитате и по осамдесет књига. Да ли данас умете да објасните чиме је била мошвисана та „глад за књигом”?*

Антоније Исаковић: Читање за време великог ферија било је такмичење између мене и једног гимназијалца. Био је интересантан човек, али је био тако, просто заблесављен тим читањем и размишљањем. Ми смо се такмичили тако што се за време ферија не видимо по месец дана, али када се сретнемо измеђамо та искуства. Он је знао да прочита целог Балзака, прочитао је Достојевског, Толстоја. Ми смо то просто халапљиво читали. Нисмо стизали ни да сваримо све што смо прочитали. Али ја сам имао то осећање, просто сам трчао кроз шуму те књижевности, трчао да ништа не побегне, да све зграбим, да све имам, то је била просто нека врста лудила.

Он је био мало померен човек. У ком смислу? Он је неке ствари у животу чинио инспирисан мотивом из неке књиге. На њега је много утицао Достојевски, Раскољников и оно убиство бабе. Идентификовао се. И шта је он урадио?

Његов отац је био полицијски писар у Крушевцу, истражитељ, иследник. И десило се једно убиство. Убијен је један радник који се враћао са посла кући. Нађен је на крушевачком вашаришту. Никако нису могли да нађу мотив тог убиства. То убиство је истраживао отац овог мог друга. За веме ручка син га пита како напредује истрага, да ли је нешто нашао. Каже:

„Нисам ништа, али ћу ваља наћи.”

„Чудно је”, каже, „није из користољубља, ништа му није узето. Био је врло чедан човек, није имао љубавницу тако да је”, каже отац, „замумљено нешто, нешто тако”.

А тај мој друг, који је убио тог радника, дошао до њега, пуцао и отишао. И сад још то није утврђено.

Ми се нађемо у Сталаћу. Сталаћ раскрсница, велика пруга. Ми се из Крушевца ту нађемо. Каже он мени:

„Луле, хајде мало да прошетамо.”

Пристанем. Ми шетамо. Мрак. Месечина она, сјакти пруга. Он стално нешто прича. Има неку опсесију — да ли има савршени злочин. А ја њему кажем:

„Постоји. Не може да се открије човек који пуца, убије некога без неког користољубља, без икаквог мотива. Пронађе се, али касније, случајно”.

И он тако, сав је у некаквој ватри. Пушта ме да ја идем напред. И ја у једном тренутку кажем:

„Хајдемо да се вратимо.”

„Па немој, 'ајде, још мало”, каже он.

„Не, хоћу да се вратим”, кажем.

Ко зна, можда се спремао мене да убије. И ја се вратим са њим заједно. Тадић му је било презиме. Миша Тадић. Био је одличан ђак, читао, био јако вредан.

То је била пошреба Ващеџ друџа да искуство књижевноџ јунака проживи лично. Пошреба да литерарно искуство постане живојно. Значи постоји и психологија читања?

Јесте, патологија читања.

Значи читање може да буде и психолошко?

Апсолутно!

И тако, божићни ручак у кући где су му живели отац, мајка и брат. Он у једном тренутку каже: „Оче, јел' је твоја истрага за оног човека кренула нешто”. И каже: „Да се више не мучиш да ти ја помогнем и откријем убицу”!

Отац се зачуди: „Шта причаш!?”

„Ја сам га убио!”

Призна пред братом, мајком на том свечаном ручку. Све опише и покаже револвер.

Отац каже: „Хајде, водим те у затвор”. Спреме се и крену. На путу сретну среског начелника:

„Госн. Тадићу, где сте кренули, празник је, Божић.”

Отац каже: „Да вас обавестим г. срески начелниче, да сам открио убицу оног радника”.

„Алал Вам вера, г. Тадићу. И где је он?”

„То је мој син, ево га, водим га у затвор!”

И тако, то је била сензација за гимназију у Крушевцу. И јасно, он је био као малолетник суђен. Наиђе рат. Он бива пуштен. Е, сад он који је храбар човек, који је нека врста комунисте, он у Ужицу усред дана изврши атентат на Немце и убије неке офицере. Ту га ухапсе и он ту заврши.

Интересантно да ти причу нисте искористици у литератури? Она превазилази чак и литерарне фантазије. То је чудан моћив о моћи књижевности!

Ова прича има све елементе прича из уметничке књижевности.

Али ја сам увек бежао од те приче. Пошто је стварна, и пошто сам касније утврдио да се он спремао и мене да убије, онде, на оној станици у Сталаћу, где сам ја то и осетио. Кажем, касније сам се интересовао за њега и чуо да је у Ужицу и да је извршио атентат.

Читање обично стварамо у позицион контекст. Ово је једна нова димензија односа дело—читалац. Можда треба промислити и о томе, тој димензији која као моћив није толико обрађена у литератури.

Добра си ти главица. Тачно. Добро си то запазила.

Ето идеје. Аска и вук, 1001 ноћ, приче које говоре о лепој приповедања, снази уметности да продужи, сјасе животи, а видише овде, литература уме...

И да буде опасна!!!

Та суђесивност дела.

Јесте.

Један нац савремени писац каже да је осетио да може и сам да пише онда када је прочитао Маркеса и 100 година самоће. Да ли постоји неки писац који вас је охрабрио на сличан начин?

Писци који су мене одушевили и очарали и које сам бескрајно много читао били су наши писци, приповедачи Лаза Лазаревић и Бора Станковић. Лаза Лазаревић ми је био некако патријархално добар, тако сам га некако доживљавао. И доживљавао сам га као једног човека уредног, није се разбацивао него да све то некако среди и уреди ту своју грађу коју напипа, да ли је то *Школска икона*, или *Први љућ с оцем на јушрење*. Нарочито су ми се допале његове недовршене приповетке, оне су ме готово излуђивале... нпр. *Вертер* и још неке.³

³ Књижевна критика је приметила извесне сродне елементе Исаковићевог и Лазаревићевог приповедања. Тако Милош И. Бандић пише: „Будући један од оних усредсређених, дисциплинованих писаца који као да су се заверили да штете речи и да (колико је то могуће) казују само оно што им се чини битно и најважније — по томе можда донекле подсећа на Лазу Лазаревића — Исаковић је ту своју способност самоконтроле, концентрације и прибирања развијао и преносио из књиге у књигу”, Милош И. Бандић, Приповетка данас: *Анџоније Исаковић или портрети приповедача у декору „Празних брегова”*, Летопис Матице српске, књ. 408, свеска 1—2, 1971. година, стр. 170.

Ви сматрајте да је наша модерна приповећка почела са Вуком Караџићем?

Дабоме, тако ја сматрам. *Житије Хајдук Вељка*, то је прва наша модерна, али најбоља прича. Ја сам се борио да ова прича уђе у читанке за основне школе.

Шта је са стираним исцима које Вам критика често приписује за узоре као што су Исак Бабел, Хемингвеј, Селинџер...?

Ја Исака Бабелја необично ценим и волим, али ја сам до Бабелја дошао много касније, заправо ја сам већ написао *Велику децу* када сам га открио. Онда сам уочио да наша књижевност има неки далеки спој. Критика говори и о Хемингвеју; међутим, онда када сам писао *Кашику* још увек нисам прочитао Хемингвеја (нисам знао енглески). Касније сам приметрио да у мојим причама има и Хемингвеја и Виторинија; ја сам иначе волео америчке писце, али све је то било касније.

Када касније?

Када сам већ написао *Велику децу* и *Пајраћ и вајра*, а онда сам дошао до тих писаца. Онда су ваљда почели и први преводи.

Та употреба за сажимањем, за свођењем на елементарно, на слику, на детаљ... Како сте дошли до тог свог рукописа, до те своје препознатљиве реченице? Јављајте се „изненада и цео“.

Ја сам доста давно размишљао о томе и утврдио у себи да ћу постати писац. Са својих 14, 15 година. А једнако сам размишљао о томе како треба да пишем. Како? И да нађем то како? И како сам долазио? Ја сам нпр. волео тог Исака Бабелја, волео Чехова; Вук је исто тако сведен, распеван, распричан, он је обрнуто од наше епике. Ја сам обрнуто од епике. А нешто има ту и од неког темперамента, од неког... не знам, тешко је то да се објасни.

Да, али Ваша реченица је током времена „попуштала“, више није бивала онако препознатљива... Размишљала сам да ли сте се и Ви у писању ојуштали како сте се удаљавали од раја и те евидентно велике Ваше младалачке играме.

Можда, можда, али како да кажем, ја сам тако неке ствари радио и крио просто и од себе. На пример *Пајраћ и вајра*; и она носи наслов по једној причи. Али критика се није много бавила тиме да га објасни — зашто се зове баш *Пајраћ и вајра*?⁴ Ево, сада ћу ја вама да кажем за-

⁴ Критика се овим питањем ипак бавила, али безуспешно. Тако Милош И. Бандић каже да наслов збирке *Пајраћ и вајра* „нема другу функцију сем што — као наслов збирке упозорава на средишњи, доминантни и најбољи текст у њој“, *наведени текстови*, стр. 172.

што сам је тако назвао. То су за мене два симбола која постоје на овој планети Земљи пре него што је хомосапијенс кренуо по њој. Значи папрат, папратишта, папратне шуме и огањ, ватра. Ватра коју није палио човек, ватра коју је палила природа, палило сунце. Ја сам полазио од тога да је наш рат био тако суров и страшан, да ако он победи, ми ћемо се вратити на папрат и ватру, доћи ћемо до свог неког краја... И шта сам ја могао да урадим? Ја сам направо причу *Пајрај и вајра*. Она је занимљива, интересантна, па сам онда целој књизи дао то име, али критика, није јој пало на памет да објашњава ту синтагму.

Пајрај и вајра је симбол праегзистенције, враћања на почетак, на нешто без ичега, јер тај рат је био тако суров и тако нас је довео до зида, до краја, тако да онај човек који се борио да остане то — окреће се стално, да гледа у те цеви, а они га окрећу. Ето, то је то! Он неће, хоће да гледа у њих.

Ту се њојављује и њроблем сведока и сведочења...

Тачно, јер онај човек који је јео траву и глисте, он се попео горе и гледа то.

И *Велика деца* имају свој симбол. Јер не би могло то да се деси да ми нисмо били велика деца. Једном приликом сам био са својим пријатељима, сви су били познати писци, седели смо у Мажестику и разговарали смо о томе како да крстим моју прву збирку...

Ви стје онда рекли Велика деца, а неко је одговорио: не!

Сви су били против. Ја кажем не, у томе је суштина. Нису осетили одмах.

А Празни брегови?

Празни брегови, видите, та синтагма, празан брег не постоји. Али овде је празан брег, то је оно, опет неко уништење, опет нешто... Зашто се зову *Празни брегови*, а нису празни? То уопште критика није објашњавала. Ја кажем у једном тренутку, они само песнике хоће да објашњавају, а ја нисам песник.

Ви нисте њесник, али у Ваџим ѡријовешкама има мноџо ѡесничкоџ, лирскоџ...

То није лако постићи, то је најтеже. Човек просто силује сам себе за писаћим столом, мучи се.

Како бисте Ви сами одредили свој ѡријоведачки ѡосѡуѡак?

Прво неко правило: да са што мање речи што више кажем, значи нека пословица је у мени чучала, нека загонетка. Ја сам то волео да чи-

там код Вука. Ја сам то имао у виду у неком свом темељцу, тако да кажем.

Морам да признам да сам приче писао различито. Некада сам, када седнем да пишем, имао већ целу причу у глави. Како треба да изгледа, шта и како, цела је већ била смишљена. Некада нисам имао. Мислим да сам правио добре приче и ове које сам већ имао у глави и ове које су се рађале у поступку. Најпре бих написао први текст, затим други, итд. Могу да кажем да су приче биле добре и оне А и оне Б, тако да кажем... Нема правила...

Код Вас је јако важна слика, она у многим њричама доминира. Како се до ње долази?

До те слике се долази размишљањем, али и случајно, али то сте ви, тај поступак, јер случај је у вама и ви не знате када то некако изађе и склопи се у вама и ви кажете — ето је, ето слике.

Морам да кажем да сам био амбициозан и трудио сам се да ту слику коју родим, да је некако урадим тако да се примети да се није дотада појавила нигде. Сада је ту први пут. Не знам, можда се дешавало да се нека слика појављивала и код других писаца, али ја сам се трудио да и у односу на моје дело то први пут буде. Мада, видим, понови се...

Основа је ипак та синтагма, да она буде нађена. И тада настаје процес писања. Када склопим ту синтагму, када је изговорим, увек доживим пријатно узбуђење, обузме ме нека топлина и она почиње да дражи. Та синтагма није мртва, она се некако распуцава, истеже, скупља, бере неко непостојеће цвеће, али га бере, сугерира... Видите, тако сам ја писао и размишљао. Полазио сам и од различитих ствари. Неки пут пођем од репортаже, неке репортаже коју сам ја измислио или сам је прочитао негде. Па је касније рашрафим, па је дубим, проналазим неке рукавце, и нека чуда у њој, не знам где ћу све да наиђем, приђем. То изгледа овако — као неке кладе потопљене у воду и ви наслућујете те кладе, али не видите им форму, али је ту та маса, та клада, и ви је ухватите и онда почнете да је дељете, да је окрећете, да добије неке гукe, неке праве линије, неке знаке, да добије неки смисао, зашто ће, због чега ће...

Никада се нисам журио, да испишем, избљујем из себе. Ослањао сам се мало и на своје памћење, да нећу заборавити, али сам правио и подсетнике, остављао неке писане знаке. Е, сада, како сам старији, ти подсетници су потребнији, јер заборавим, па се мучим и присећам шта сам ту хтео, али се и присетим, постоји неко асоцијативно памћење и мишљење. Нађем неку петљу, и онда полако, као нека жица, то се опара, одмота.

И она њословица са њочетјка њосјане њоенјиа?

Знате, ја мислим да је поента врло важна.

Она је њрисујина у свим Ваџим њричама?

У свим. Јесте. Ја то намерно радим, а да испадне спонтано.

Не знам да ли сīе свесно учинили да и Трен 1 има своју ѿоенїу. Мене је изузетно ѿоїресла ѿоследња ѿрича која на све ѿреїходне баца неко ново свеїло. Нїр. она ѿрича у којој нараїтор ѿовори како је ослободио Немца на сїрељању, ѿосле мноѿо ѿодина сусрећу се у Бечу, Хари Клајсїи има ѿородицу, ѿосао, мајор је осїао без ичеѿа — усамљен, на обали реке ѿроводи своје ѿензионерске дане. Када се ѿрича чиїа у хронолошком следу, она има једну димензију; међуїтим, након чиїања Девейоѿ казивања Чейерку, у којем се разрешава мајорова живоїтна драма, ова ѿрича, као и све ѿїоње, добија на ѿраѿичности коју нису имале у ѿренуїтку хронолошкоѿ чиїања. Тако Трен 1 има своју ѿричу-ѿоенїу која баца сасвим ново свеїло на ѿриїоведни свеїи књиѿе у целини.

Јесте, добро си то запазила, одлично, одлична си! Ја помислим понекад да критичар и читалац те ствари неће моћи да запазе. И не запазе, многи не запазе, али касније и запазе...

Кажете да критичари мноѿо ѿоѿа не заїазе. Да ли се, међуїтим, дешавало да Вас ѿонекад изненаде неким заїажањем које Ви ѿишући нисте „їредвидели“?

Било је, морам да кажем да неке ствари које сам написао, нисам био свестан да сам написао. Не могу сада да се сетим и кажем конкретно, али се деси да ме критичар изненади. Кажем себи: Боже, види шта је он запазио, затим и сам читам свој текст и закључим да је у праву, то стоји, тако да то и ја усвојим. Да, има и тога. И онда, морам да признам да сам врло, врло срећан! Видите, то је онај закон да се уметност тешко прави, али онда када се направи, она остане, не пропада. Кад-тад откриће је човечанство које се мува попут мрава и ни један сок, ни једно зрнце неке истине, неког убадања у душу од којег вам се распукне цео свет, неће пропасти.

Ко је ѿо Вашем мишљењу о Вашем делу ѿисао најбоље?

Михиз је врло лепо писао о мени, мада се жалио да је једну страну изгубио, никада је није поново написао. Објавио је приказ без те стране. Он је тако био један човек и те врсте. Ја му кажем: не примећује се, Михизе.

Петар Цацић је лепо писао....

Ја мислим најбоље.

Најбоље, најбоље. Ја сам са њим разговарао, он је волео да разговара са мном. Он је оно, што се каже, Греко-Цинцарин, умео је да се сконцентрише. Говорио ми је и за романе: „Лућо, ја ћу да напишем

књигу о томе, као ону што сам написао о Андрићу”. На жалост, није стигао, умро је. Тако, то ми је жао.

На пример од ових историчара књижевности, не критичара, критичари су мало ближи писцима, нека врста писаца, од историчара је врло лепо писала Владислава Рибникар. Паметна жена, алал јој вера!

Она је досада најбухвајније приказала Ваше дело.

Поводом награде „Бора Станковић” коју сам добио, написао сам једну беседу о Бори. Да бих је написао, морао сам поново да читам Бору и да размишљам о њему. Бора је чудо од писца. Сочан, сав је у некој ватри, миран, а испод тога је нека грозница, нека путеност, која је тајна, која... Има она прича његова, да ли беше *У њоноћ*. Прича је у овоме: једна млада девојка, сама на тим њивама дуванским, када се и ноћу ради, почиње да пева, пева за себе, за неку своју младост, за неку своју љубав коју још не осећа, али ће бити. Ту песму слуша њен младић, њен човек. И он се заљубљује у ту песму, заправо у њу. То је тако дивно направљено. Ја сам био одушевљен, и шта сам ја нпр. видео и рекао у тој својој беседи између осталог. Ја сам казао да, читајући Бору Станковића и размишљајући о њему, схватио сам да Бора има свој српски и србијански Медитеран, јер се на Медитерану ради ноћу, на Медитерану се обожава месец. Људи се крију од сунца. И овде Бора крије људе од сунца. Месечина, стално је месечина. Нека топлина Медитерана постоји код њега, у оној огромној јарузи, котлини где је Врање. Ту се све некако измешало, он је гледао те прозоре, те ћепенке, калдрме, шимшире, утуткано цвеће, толико је то све лепо и мирно, помало болесно, а није болесно, него је тужно.

Граница је велика ствар код Боре, прешли људи границу, нису прешли, јунаци одлазе, долазе, јер је Врање било доле на граници. Та граница је неки други свет, понор, Турска.

Нешто њојуш животиа и смрти, светила и шаме.

Јесте, јесте, Бора је то некако умео да дели и да спаја.

У својим причама често ујошребљаваше деминутиве. И у нашем разговору их је било; како их објашњаваше?

Ја мислим да тај деминутив, да он постоји у Шумадији, у шумадијском говору. Када умање, некако приближе, све претворе у некакву дечицу. Не децу, него дечицу. Ја мислим да сам то понео са језиком, јер сам школу учио у Рачи Крагујевачкој, у Аранђеловцу. Говор се лепи за човека и не зна како се све лепи.

Ја сам деминутиве доживела као Ваш њокуцај да језиком умекшаше, ублажише...

Драстику!

Да, да је мало њримирише.

Јесте.

Страхоте о којима Ви њишеће јунаке су „задесиле”, они имају њошребу све да умање како би некако ѡреживели. Тако је јунацима на ѡример мио не живош, нежо живошш.

Тачно, животић, ѡровуче се живошш. То сам негде употребио. Приметио сам и то да се наш народ, сељак, споразумева можда више ћутањем, неким гласом: ах, ох, очима, него што изговара целе реченице. Ја сам размишљао шта је то и одакле је то. И један од тих одговора је окупација, јер у окупацији не сме да се прича. То је некако остало и данас. Нпр. село, долазе гости. Мајка погледа ћерку. Како је погледала она зна да треба донети слатко и воду, али зна и које чаше, да ли оне најбоље или оне средње, мајка то одреди и нема грешке, немо, а опет се све зна.

Ја сам у рату то доживљавао, да ми домаћин каже, а не каже — иду Немци, али ја поруку примам и склањам се. То, то су тренови, секунде, не можеш да му објашњаваш јер, оде глава.

Сада сће рекли нешшо јако важно, ѡрен, ѡренови?

Ја сам размишљао о трену, трен то је речца која говори о нашем тренутку времена. Ми том речцом „трен” обележавамо то време, то није трептај, него баш трен. Важно је трен разумети, јер све може да се деси у трену. И љубав те закачи у једном трену, тај трен треба препознати. У трену се избегава смрт, у трену те смрт сустигне, у трену схватите дубину нечега, тако да то није мало време, то је неко чудно, мало, али „дубинско време”. Помоћу тих тренова можемо да разумемо своју егзистенцију, па и своју историју. Тако сам ја схватао тај трен; касније ми је била потребна књига да објасним и да опишем своје схватање трена.

Мошшв ѡрена је на извештан начин ѡрисушан и у Вашим ѡрвим књигама, да би му у Трену 1 биле ѡосвећене чшшаве ѡриче. Посебно су драмашични ѡренови одлука, хоће за убишш, неће, или јунак чује ѡознашш елас ѡреко шелефона и умире у ѡрену одушевљења.

Ето, тако је то. Можда нисам у праву, али ја сам желео да помоћу тих тренова ућем у различите људске слојеве, у неке слојеве прошле, заборављене. Знате, трен вас враћа из заборавља, из тешког заборавља.

Ту је већ и Прусш ѡмало ѡрисушан.

Вероватно, Пруста сам читао, мада га и нисам много читао.

Реципише ми нешто о Чеперку.

Чеперко, то је онај Зоћа из *Кашике*. Слабашан, а неуништив. Он својом пажњом регулише причу. Чим она постаје „сурутка” он задрема, неће више да слуша. Он је један чудан мотор и на један чудан начин развија енергију код вас. Тај ћутљиви Чеперко, то зрнце од човека. Јер чепер, чеперко, то је она мала мера, чепер.

Аха, ето ни то нико није објашњавао.

Има чепер, ја сам извукао. Мада код нас постоји презиме Чеперковић. Да, то ми је био друг и пријатељ, тај Чеперковић. Ето, ти Чепери излазе из окупације, то нам је она дала.

У једној причи Вац јунак каже да има све, има Чеперка. Смајраше да је довољно да постоји неко ко ће саслушати нашу живојну причу...

Наш живот је прича.

Ако нема ко да је саслуша?

Готово и једино тако остајемо, једино се тако отимамо из те тамнице, из тог ништавила. Ви помоћу Чеперка убијате ништавило, значи смрт. Чеперко у себи сажима и причу о 1001 ноћи.

Зајазила сам да све некако у многим стварима били први у нашој књижевности. Модернизована послерајна прича почела је са вама, Петар Цацић Вас назива „првим правим исцем крајке приче код нас”, у шемелима све онога што су називали „прозом новог стила”, „стварносном прозом”, први све остворили „ојасну” шему о Голом ојоку. Како све нпр. дошли на идеју да напишете причу Молба из 1950 којом остварите враћа једном од доминирајућих стилова друге половине двадесетог века, који, додуше, никада није заослодарио Вашим делом?

Да се сетим како сам дошао до те приче. Ја сам дошао до једног документа, где један човек пише писмо министру унутрашњих послова. То је та молба. Мене је то заинтриговало и осетио сам да ту може да буде прича.

Родила ми се и та идеја да од неких прича правим низ, нпр. *Анегдошта бр. 1, Анегдошта бр. 2*. Мислио сам да их направим десет, али човек мисли, па не уради, не може да уради. У *Анегдошти бр. 2* желео сам да направим причу у причи, нпр. она јеврејска породица код које су били на ручку, одлази у неку нигдину, не зна се да ли ће остати живи, да ли ће стићи доле до мора и пребацивати се у Италију, питање је, ја сам то оставио, не зна се. Е, то је прича у причи, мислим да је то једна вредност у уметности, у прози...

Молба из 1950 је, значи, настала тако што сте наишли на докуменш, он је био интранижан и желели сте да га литерарно обрадите...

Размишљао сам: од документа направити причу. Тако је ја започнем, урадим и мислим да је ту требало још нешто урадити, да се то схвати, да се не погуби. Али ето, нисам стигао.

Доволно сте сити. Свуда где сте сити, сити сте међу првима, или први.

Ја сам волео да слушам Михиза, ја сам га дражио тим слушањем, као ја сам сада ту неки Чеперко. И ми, сећам се онако уморни, нема где да се седне, целу ноћ смо провели у хаустору, тамо причајући. Ујутру смо исцрпљени отишли на бурек и јогурт. То је мени био пријатан и леп доживљај.

Михиз је тај доживљај описао у свом приказу, показао је колико је био дефинисано очаран Вацом првом причом. Колико сте Ви били свесни да сте направили нешто прилично другачије и ново у нашој књижевности тог времена?

Нисам био свестан. Ја сам мислио да он претерује. Али то претеривање мени је било потребно. То претеривање мени је било пријатно, подстицајно, јер Михиз је имао обичај да каже: „Слушај, Антоније, хајде да седнемо да се хвалимо”. А ја кажем: „Знаш шта, Михизе, ти знаш лепо да хвалиш, а ја не умем, али ево ти крени”. И он крене. Али хвали те убедљиво, тачно, не неком фразом, него све извлачи неке суштине, и уме са тим суштинама да барата. Као уштипак неки... Кува се, а он извуче уштипак, леп је, укусан, румен, па онда други уштипак...

Па Вас нахрани тиме...

Па ме нахрани. Тако је он то...

Ви сте друговали са многим писцима.

Ја сам друговао са Добрицом и са Оскаром Давичом, али сам се са њим и разишао. Нисам могао да поднесем та његова схватања и те његове амбиције. Он је био догмата. Залетао се непотребно. А ја, ја сам га касније и увредио у животу. Ја сам му све књиге, а мислим да сам код себе имао једно 7, 8, 10 његових књига са посветом, запаковао и послао му на кућну адресу. То га је увредило, беснео је, али шта је урадио са тим књигама, не знам...

Чини ми се да је био ексцентрик.

Јесте, јесте, мада је био другар. Мислим да морам да кажем и лепе ствари о њему... Ја пишем, још нисам писац, али он верује да сам писац. Напишем причу, радио сам је већ 2—3 месеца, преписивао је, сада је готова и ја је донесем њему. Није откуцана, у рукопису је и ја је читам њему. Он прекине своје писање: „Хајде, Лућо!”, и ја читам, читам два сата, велика прича и он трпи то све и слуша, сећам се, била је то прича *По шрећи њуш*, дуга тридесет страна. Ја прочитам и станем, а он сузи, плаче. Каже: „Лућо, откуда ти то! Хоћу да носим у *Нову мисао* да објавим”. А ја никако нисам хтео, ја сам био некако строг према себи. Хоћу ја да објављујем, али хоћу прво да напишем књигу, ја сам целу књигу *Велика деца* написао и тек онда почео да објављујем.

Оскар, Добрица и Лалић везују се за нови јослератини роман, Ви и Миодраг Булашовић за приповејку. Булашовић је био јошинуо другачији од Вас...

Има она прича моја о ждребету. Ја сам написао како је то мени испричао Виб: „Ја тражим, ти, нема ко други, него ти! Знаћеш ти све!” И ја сам се мучио, мислио, мислио, и када сам био у Италији у Риму, ја сам је написао. И на вечери једној где су били Момо Капор и не знам ко још од писаца, ја прочитам. Они су се одушевили, одлично, кажу, прича страшна.

Плаво небо, испод њега црни шајтор, вранац који бежи испред ножа, војвода који...

Војвода Кесар, Кесеровић из Крушевца...

Он је смрћ, смрћ сама...

Остало је забележено да сће неколико јослератиних година јровели у Јагодини. Колико је Јагодина била јодстицајна за Ваше сћваралашћиво. Тада још увек нисће јисали?

Јагодина је једна пријатна варош. Ја сам у Јагодини био две године. Био сам млад човек, имао сам тамо и љубави које сам крио. Али волео сам и околину, манастире. Каленић, то је диван манастир, Раваница, Манасија, врло значајни манастири.

Тих година сам још увек само правио белешке. Она прича *Берлин кајуш*, та прича! Ја сам некако замишљао да је тај командант у Јагодини и иде у Крагујевац где се дешава то стрељање. И онај трг где се налази онај камени војник, има га међу мојим мотивима. Не могу да се сетим свега, али упетљао сам ту и јагодинску цркву, она је лепа. А свештеник је био Младен.

Познавао сам многе ондашње омладинце, данас многих више нема. Сећам се Вите учитеља, касније је био министар за вере. Много се угојио. Кажем му: „Вито, бре, много једеш, разболећеш се!” Каже он мени: „Идем код владике, знаш добро се једе”. И стварно је брзо умро.

Како данас размишљајте о својим књижевним јунацима, о њиховом заносу, подвижности, жртвама и свему ономе што нас је снашло ка крају приче везане за 20. век?

Вредности ће остати! Ако то вреди колико вреди то ће остати. Та тзв. пропаганда која говори о комуњарама... Ја јесам био комуниста, али никада нисам био комуњара. Комуњаре су они који су се окористили од тог система.

А судбина Срба и Србије?

Страшна, то ме погађа и не знам како ћемо се извући јер над нама је извршен „миран злочин”, који још увек траје у новим формама.

Да ли имате неко објашњење, зашто нас кажњавају, да ли је то правослађе, светосавље?

Па све је то. И правослађе, светосавље, али и ми имамо нешто као народ, неку прзничавост која је неподношљива за велике, образоване, богате. Чак су и теорије неке, ја мислим, због нас направљене. Нпр. тврде да историја није важна, то су Американци почели. То вероватно иде отуда што они немају историју, плитки су, али иде ово: шта је историја? Њима смета то Косово, тешко им је и да схвате.

Ипак, и ми смо грешили?

Грешили смо негде где смо мислили да смо исувише моћни, да можемо, а не можемо!

Мораћемо изгледа и ми да се мењамо?

То ова власт ради, покушава да уради. И ту се нешто отвара, добијамо неке паре, мада нас и завитлавају, хоће—неће!

Враћимо се књижевности, на чему сада радите, шта припремате?

Имам један рукопис, написао сам, али треба још да радим, а наслов је *Од себе, себи*.

То су приче?

Целина једна, ето. Можда нека мемоаристика, мемоари неки...

СТУДИЈА О СТАРОХРИШЋАНСКОМ КЛАСИЦИЗМУ

Др Ненад Ристовић, *Старохришћански класицизам (позитивни ставови старохришћанских писаца према античкој књизи)* Београд, Чигоја штампа, 2005, 1—279.

Књига под горњим насловом, како и сам аутор казује у предговору, у основи је утемељена на тексту његовог магистарског рада који је успешно одбранио на Филозофском факултету у Београду. Ристовићеве темељне прераде и допуне у великој мери дају нам за право да говоримо о новој монографији која на магистарски рад највише подсећа својим поднасловом. А наслов његовог магистарског рада био је: *Позитивни теоретски ставови старих хришћанских писаца према античком књижевном наслеђу*.

Ако изузмемо уводна поглавља која говоре о методолошком принципу и хронолошком оквиру и закључка на крају, иза којег непосредно следи *Просојо-графски водич*, намењен како стручњацима тако и широј читалачкој публици, могли бисмо рећи да књига садржи два тематска блока под насловима: *Контекст старохришћанских афирмација античке књиже и Декларисани старохришћански класицисти*. У првој скупини текстови су насловљени овако: *Пишања приоритетна и оригиналности, Библијски аргуменсти, Улога философије, Присвој поезији, Однос према реторици, Незаменљивост античког образовања, Последњи изазов*. Друга тематска целина посвећена је ауторима — хеленским и римским хришћанским писцима: *Јустин Философ, Минуције Феликс, Тертулијан, Климент Александријски, Ориген, Арнобије, Лактјанције, Василије Велики, Григорије Богослов, Григорије Ниски, Јован Златоуст, Јероним, Августин, Исидор Пелусијски, Сократ Схоласстик*. На крају аутор је додао списак скраћеница и извора, изабрану библиографију и регистар имена и појмова.

Ненад Ристовић је из изузетно опсежне, сложене и диспаратне материје позитивног третмана античког књижевног наслеђа од стране старохришћанских аутора издвојио кључне идејне концепције, културне програме и историјске изазове око којих се тај позитивни третман кретао. На првом месту Ненад Ристовић се дотиче оних хришћанских ставова према античкој књизи који су наслеђени од јеврејских хеленистичких мислилаца и писаца: да је античка књига пореклом из Библије и да је њено читање директно или индиректно одобрено у Библији.

Ристовић се затим бави улогом античке философије у развоју позитивног гледања старог хришћанства према тековинама античког духа. Он налази да је она прва од тих тековина прихваћена и непрекидно и више од других коришћена у хришћанској мисији. Он то показује анализом богатог материјала од наводне проповеди апостола Павла у Атини забележене у *Делима апостолским* до Августинових неоплатонистичких спекулација, указујући нарочито на афирмацију античке философије код Јустина Философа и Климента Александријског.

Као други важан аспект у позитивном односу старохришћанских писаца према античкој књижевности Ненад Ристовић наводи реторску културу. Указујући на њихове позитивне и многобројне негативне изјаве о реторици, пре свега

актуелној софистичкој, те паганске нападе на стилску једноставност хришћанских Светих списа и њихов књижевни стил којим су то оповргавали, кандидат је настојао да објасни разлоге за ту амбивалентност. У већини случајева она је проистацала из практичне намене и окренутости широкој публици хришћанске књижевне продукције, као и општехришћанске обазривости према свакој могућности релативизовања и извртања богомдане истине. Али са отварањем Цркве према образованом аудиторијуму пропагандистички моменат је условио управо обрнуто — коришћење опробаних реторских рецепата за придобијање маса и то је у четвртном веку довело до стварања хришћанске реторике на основама паганске не само у пракси него и на теоретском плану — у делима реторски веома образованих хришћанских писаца: Григорија Богослова, Јеронима и Августина.

У другом делу рада Ненад Ристовић даје избор петнаест најистакнутијих старохришћанских писаца по позитивној опредељености према античком књижевном наслеђу. Изворни материјал је презентован и у оригиналу и у преводу који је кандидат радио са узорном филолошком педантношћу и преводилачким укусом. Пажљиво одабран и осмишљено распоређен овај материјал прате зналачка анализа и поуздани закључци. Нарочито се истиче Ристовићево сагледавање разлика између Августинових зрелих опсервација о односу хришћанства и античке културе и оних код његових савременика на хришћанском Истоку, те далекосежних последица које су те разлике имале у завршном стадијуму развоја старохришћанске мисли за потоњу историју двају светова, грчког и латинског. Највећи простор кандидат је посветио тексту који се најдиректније и најексплицитније односи на тему, спису *Младићима* — како да се користе хеленском књижевношћу Василија Великог, износећи притом своје издвојено мишљење у вези са полемиком у стручној литератури о наводној прецењености значаја овога дела. Но најоригиналнија запажања у овом делу свога рада Ристовић даје осврћући се на једну дигресију црквеног историчара Сократа на тему правилног односа хришћана према културном наслеђу античког паганства. У том тексту, скоро незапаженом од испитивача, он види рекапитулацију и срж свеколиког старохришћанског теоријског трагања за решењем ове тешке дилеме и горућег проблема античког хришћанства, у формулацији која антиципира византијску икономијску политику према чувању античких културних традиција.

У закључку рада кандидат је материјал, већ класификован према кључним темама и презентован по главним представницима, још једном средио издвајајући у њему три најопштија разлога за позитивно одређење старохришћанских писаца према наслеђу античке књижевности. То су по њему: истина и мудрост које се налазе у делима профаних писаца када се слажу са оним што пише у Светом писму; затим, познавање паганске литературе и поседовање световног образовања као ненадмашно средство подршке аргументовању и унапређењу хришћанске проповеди и бољег интерпретирања и разумевања Светог писма; најзад, опште образовање у књижевности, философији и наукама као практична нужност за сваког хришћанина да би заузео равноправно место у друштву, штавише да би уопште у њему могао да опстане.

За овако темељно и исцрпно вођење својих замисли Ненад Ристовић је прикупио и консултовао веома богату и разноврсну литературу на више страних језика. Поред тога показао је велику бригу за прегледност и јасност у писању и доследност у терминологији. И са техничке стране књига је урађена са највећом пажњом, нарочито у графичкој презентацији издвојених позитивних изјава старохришћанских писаца према наслеђу античке књижевности које су кандидату биле полазни и главни материјал у испитивању.

Ристовић се овом књигом сврстава у ред истраживача који на документован начин, стилски допадљиво, термилошки прецизно и језички изнијансирано

откривају сложене везе и путеве на којима се укрштају различита раздобља: позна антика и рановизантијско доба, паганска и хришћанска књижевност, античка реторика и хришћанска омилистика; једном речју — античка и хришћанска култура.

Војислав Јелић

UDC 811.16+821.16(470)

О СЛАВИСТИЦИ И СРБИСТИЦИ

Владимир Павлович Гудков, *Славистика — србистика*, Београд, 2006.

Владимир Павлович је у овој књизи с правом забележио да „један од обавезних принципа истраживања историје науке треба да буде исцрпно проучавање и осмишљавање свих аспеката стваралаштва појединих научника”. Ова књига, објављена у едицији „Студије о Србима”, нашој широј научној јавности приближава достигнућа овог врсног руског филолога који је свој живот посветио проучавању нашег језика и у томе остварио значајне резултате. Њен садржај читаоца упознаје с Владимиром Павловичем као историчарем науке о језику кроз његову анализу радова руских филолога у проучавању нашег књижевног језика.

На питање откуд потреба руске филолошке науке да изучава историју и књижевност словенских „наречја” читалац ће у овој књизи наћи одговор: већ у прве две деценије XIX века у руској славистици се схватило да није могуће свестрано и темељно проучавање руске историје, књижевности и руског језика изван општесловенског духовног комплекса. То је најпрецизније изразио Александар Востоков. Како се проучавање руског духовног живота развијало, потреба за проучавањем духовног живота других словенских народа бивала је све изразитија. Схватило се да без оспособљених кадрова није могуће обављати тај посао, па су 1835. године основане катедре за славистику на универзитетима у Москви, Петербургу, Казану и Харкову. За то су изабрани талентовани млади свршени студенти руске филологије и послати у словенске земље да на терену проучавају историју, књижевност, језик, обичаје словенских народа. За Московски универзитет изабран је Осип Максимович Бођански, за Петроградски Петар Иванович Прејс, за Казански Владимир Иванович Григорович, за Харковски Измаил Иванович Срезњевски. Из ове књиге читалац ће сазнати да је само из школе О. Бођанског изашло пет значајних слависта — Ј. П. Новиков, А. А. Мајков, А. Ф. Гилфердинг, А. А. Котљаревски и А. А. Кочубински. Владимир Павлович посебно истиче да се Бођански бавио историјом словенске писмености и проучавањем књижевно-језичких извора и закључује да „у руској славистици његов научно-издавачки рад нема премца”. Ј. Новиков је посебно проучавао одлике лужичких наречја, Котљаревски је написао значајне књиге *Библиолошки оглед о старој руској писмености* и *Упоредна лингвистика*, Кочубински је проучавао чешки католицизам почетка XVII века, однос међу словенским језицима и првим годинама руске славистике. Посебно српским и јужнословенским духовним животом бавили су се Аполон А. Мајков и Александар Гилфердинг.

Капитално дело Аполона Мајкова *Историја српског језика по сјоменицима писаним ћирилицом, у вези са историјом наречја* (1857), по мишљењу Гудкова, „представља свестрано истраживање српских повеља, писам, тестамената и других докумената из периода XII—XV века”. Први део књиге је историја Србије, Босне и Дубровника. Гудков наглашава да је Мајков „добро схватио границу из-

међу црквенословенског и српског језика”. Анализирајући текстове старих споменика, „Мајков је реконструисао историјске процесе и њихове резултате у фонетици и морфологији” и „описивао одраз реалног (живог) језика Срба”. Он мисли да је Мајков „по вокацији пре историчар, него филолог”, да „није био вешт у примени лингвистичког упоредноисторијског метода”, али му ипак одаје признање да је „проширио и продубио представе о употреби ’народног језика’ у опсежном корпусу средњевековне српске писмености”. Мајков је и релативизовао ово гледиште и указао да у језику споменика од XII до XV века „преовлађује народност”, а не доминира. Он мисли да се у развоју језика већ десио преокрет, „језик је постао уједначенији, течнији, ближи локалном говору, он се, тако рећи, понародио”. Мајков је запазио да је крајем XVIII века, упоредо с буђењем „народности”, дошло до тежње „за језиком способним да удовољи различитим потребама читавог народа који се налази у фази препорода”. По њему, први који је схватио ту потребу био је Доситеј Обрадовић. Кад говори о Гиљфердингу, Гудков посебно наглашава „широк тематски дијапазон” његових интересовања. Још као студент, овај славист се под утицајем једног од водећих славјанофила А. Комјакова заинтересовао за генетски однос санскрита и словенских, као и других индоевропских језика”. Пошто је био под снажним утицајем славјанофилског покрета и његове идеологије, у његовим радовима се запажа тежња „да се славенофилска концепција поткрепи језичким генеалогским поставкама”. Гиљфердинг је као дипломатски службеник провео неколико година међу Јужним и Западним Словенима, интензивно се бавио њиховим језицима, историјом и етнографијом. О Србима је објавио књиге *Босна, Херцеговина и Сјара Србија* (1859) и *Сјари зборник српских њословица* (1868).

У другом делу књиге посебну пажњу заслужује поглавље „Историја књижевног језика код Срба у тумачењу Н. А. Попова”. Професор Гудков посебно истиче „научно-истраживачки универзализам у широкој области филолошких и историјских наука, вишеаспектна истраживања и проучавања, кад је исти аутор”. Уз Кочубинског, Мајкова, Ровињског, он у овом смислу посебно истиче Нила Александровича Попова. Он пуну пажњу посвећује раду овог слависте „Прилог питању о реформи Вука Карацића”, који је рецензија књиге Платона Кулаковског *Вук Караџић, његов рад и значај у српској књижевности*. Објективно, ово је „опширна самостална студија” са тумачењем „социјално-историјских околности” у којима су се развијали „књижевни језик и култура Срба током XVIII и првих деценија XIX века и у којима су сазревали предуслови за реформу Вука Карацића”. Попов наглашава веома живу мисао Кулаковског о „оријентисаности материје и структуре језика писмености и књижевности на одређену социјалну средину”, што значи да друштвени фактори „одређују диференцијацију и функционисање варијанти књижевног језика”. Гудков сматра да је Попов као историчар, иако себе није сматрао посебно стручним у области филологије, „ипак био доста компетентан” у овој области. Попов мисли да Кулаковски није изнео довољно података о улози „руских учитеља и руске књиге у српској култури XVIII века”. Зато је обратио посебну пажњу „на грађу из Синодалног архива и на остале изворе који се односе на просветитељску мисију Максима Суворова” и других руских учитеља. Гудков мисли да је ослањање Срба у Аустрији и Угарској на руску књигу и културу било изазвано потребом заштите од унијаћења и покатличавања, то јест од однарођавања. Попов је писао да је коришћење „славеноруских књига и славеноруског образовања међу мађарским Србима подржавано од српске црквене хијерархије, војне управе и манастирског поседништва”. За настанак руско-српског заједништва у XVIII веку постојали су троструки објективни разлози — „*џолићички, црквени и социјални*”.

Професор Гудков наглашава да је и данас актуелна „непристрасна савесна анализа историјских сведочења”, да су и данас живи „аргументовани закључци

Нила Попова о природи руског утицаја у српској култури XVIII века” и поред тога што су објављени пре више од сто година. Ова мисао му је била увод у критику неких гледишта која се појављују у наше време да су „аустријски” и „угарски” Срби у XVIII веку били „пасивни објекат спољних утицаја различитих држава као поље конкурентске борбе за доминацију у области културе са далекосежним политичким циљевима, где је победила довитљива руска дипломатија”. Он наводи опширнији одломак из рада Лазара Чурчића *Тобожња унијатска шtam-парија у Трнави* из 1971. године, у којем овај наш историчар културе тврди да је „заменом језика у цркви” руска пропаганда „везала свештенике за руске духовне школе и потом успела да уведе и руски језик у школе, литературу и администрацију Срба”. Чурчић мисли да су „спретност” и „вештина” „руске пропаганде”, која је „увођењем новог књижевног језика код Срба” „одложила стварање новије српске књижевности, јер било је потребно да књижевници прво науче нов непознат језик да би могли писати на њему”. Гудков је дубоко у праву што одбацује овакво историјско гледиште и што указује на историјски засновано становиште Платона Кулаковског, Нила Попова и велике већине српских истраживача. Улога Русије и руске културе у националном и културном развоју Срба у току XVIII и XIX века условљена је пре свега српским, а затим и руским разлозима. Један од најбитнијих је снажење Русије од краја XVII века и појачавање њене улоге у европским пословима у току наредна два века. На другој страни, Срби се налазе у трагичном положају раздељености и ропства. Русија им је била једини ослонац. Од самог почетка XVIII века Срби су настојали да оснују своје школе за учитеље и свештенике, али не по аустријским условима. Српски митрополити тражили су и добијали помоћ од Русије. Тако 1718. године митрополит Мојсеј Петровић моли руског цара Петра Великог да му пошаље учитеље и школске књиге. На ову молбу није добио никакав одговор. Упорни митрополити се 1721. године поново обраћа „Богом даному, Богом вјенчаному и Богом хранимому господарју *нашем*у царју и великому књазу Петру Алексејевичу”. Овога пута цар је услишио молбу. Појачавање притиска католичке цркве и аустријске државе од почетка четрдесетих година XVIII века још више је подстицало Србе да се окрену Русима и учили руски утицај дубљим и садржајнијим. Руске-српске везе и руски утицај добијају у ово време и један посебан вид: млади Срби одлазе у Русију на школовање. Кијевска духовна академија била је у XVIII веку најпознатија православна духовна школа. У њој је од 1721. године учило двадесет осам младих Срба. Међу њима су најистакнутији били писац и историчар Јован Рајић, каснији владика будимски и писац Дионисије Новаковић, митрополит Мојсеј Путник, затим Јован Витковић и Евстатије Скерлетов. Они су из руских школа доносили у српску средину високо развијену свест о припадности великој и снажној словенској заједници и уверење да треба наставити борбу за национално самоодржање. И поред тога што је Попов своју студију писао сто година пре Чурчића, умео је много дубље и историчније да види динамику узајамног дејства даваоца и примаоца утицаја. Гудков наводи четири битна става Нила Попова о природи руско-српских односа у XVIII веку. Прво, „руске књиге и у оригиналу и у српским репродукцијама и прерадама потпуно су задовољавале тадашње потребе српских школа и цркава”. Друго, „српски писци тек завршивши славеноруске школе могли су се одупрети притисцима католичке пропаганде и школским реформама аустријске владе”. Треће, руске књиге својом ценом нису могле потискивати српске. Четврто, руске књиге нису потпуно потиснуле „из употребе онај језик и правопис који се постепено развијао у ранијим споменицима”. Нил Попов је писао: „Чим је ствар дошла до састављања књига чији је садржај узет из свакодневног живота, одмах је настајала потреба обраћања матерњем језику”. Усвајањем рускословенског језика „није се прекинула традиција писања на народном

језику онда када то одговара предмету”. Рускословенска писменост код Срба „могла је да се одржи, писао је Попов, све док су политичке околности и друштвени односи спречавали народну масу, претежно градско и сеоско становништво, да учествује у духовном и интелектуалном раду”. Нису у свим историјским епохама исти носиоци књижевног језика. Попов је био свестан да су Вукове реформе плод демократизације културе. Вукова борба није била само теоријски спор у области филологије: „то је борба... двеју епоха у српској историји”. Гудков је обратио посебну пажњу и на однос Нила Попова према Јернеју Копитару. И поред тога што је извесним својим погледима био близак славјанофилима, Попов се у својим погледима на Вукову реформу у битноме разликовао од славјанофила. Руски славјанофили били су негативно расположени према Вуковом раду, посебно према Вуковој реформи графије; Попов је те промене сматрао неопходним и значајним. За славјанофиле Копитар је био присталица аустријске монархије и аустрославист, који је Вуков рад усмеравао против Русије. Попов Копитара сматра учитељем и тврди да Вук без њега не би „могао да заузме тако високо место у историји српске књижевности какво заузима сада”. У праву је Гудков кад се залаже за поновно разматрање односа Нила Попова према славјанофилима.

У поглављу посвећеном Вуку професор Гудков истиче да он „припада плејади светски признатих пионира, стваралаца националних култура” и да својим радом „представља историјски подвиг без преседана”. У области графије, поред осталог, он је постигао „једнозначну корелацију гласовних јединица и словних знакова”. Управо је реформа графије највише сметала славјанофилима. Српска црквена јерархија и писци славеносрпске школе били су против Вука због језичких принципа које је заступао, којима је испољавао „недопустиву намеру да посеје раздор и раскол између православних Срба и истоверних Руса”. Гудков мисли да је Вук својим збиркама народних песама допринео „појави романтизма у књижевности, а својим једноставним реалистичким портретима... наговештавао долазак књижевног реализма”. За однос званичне Русије према Вуку и његовој реформи књижевног језика, графије и ортографије велик значај има чланак Јакова Грима објављен у часопису Министарства за народну просвету, раније објављен као предговор Вуковој *Српској граматици* 1824. године. Значајни филолог Бодуен де Куртене је рекао да се може рећи да је „Караџићева графија, бар по свом принципу, пример савршенства”, да је српски графијски систем „строго словни, а не словни”.

Владимир Павлович је у овој књизи приказан и као врстан универзитетски наставник кроз концепцију наставе четири лингвистичке дисциплине — увод у словенску филологију, концептуална основа наставе и проучавања српскохрватског језика на Словенском одсеку Филолошког факултета Московског универзитета, о проучавању српско-хрватских дивергенција и кроз курс историје српско-хрватског језика као споју језичке, етничке и социјалне историје. У настави дисциплине „Увод у словенску филологију” професор Гудков најпре разматра термине и појмове *филологија*, *словенски*, *словенска филологија*, *славистика*. Пошто је размотрио термин и појам *филологија*, он утврђује да је појам *словенска филологија* саставни део *славистике*, комплекса наука и дисциплина које проучавају све аспекте историје и савременог живота словенских народа, њихове језике, књижевност, етнографију, фолклор, уметност, религију, узајамне везе са другим етносима и културама. Други део курса садржи етнодемографски преглед савременог словенства. Трећи део курса посвећен је историји словенства од времена пре појаве писмености до наших дана. Садржај четвртог дела курса садржи историју писмености и штампарства. Пети одељак садржи преглед података о прасловенском језику првих векова нове ере, најважније особине његове фонетике и морфолошке структуре, дају се карактеристике западнословенског, источносло-

венског и јужнословенског „језичког масива”, даје се општи поглед на словенске језике „у њиховој прошлости и садашњости”. Распадом Југославије страни слависти су се нашли у недоумици око имена језика, четири етноса дају своје име једном језику. То је узроковало да се на неким страним универзитетима говори о три, понекад чак о четири, језика. Колега Гудков заступа једино исправно гледиште да је то један језик којим говоре припадници четири народа. У насталим околностима дошло је до потребе „ревидирања лингводидактичке праксе”. Владимир Павлович је нашао одговарајући термин који полази од јединства језика, а узима у обзир и околност да се њиме служе четири народа, па се на Филолошком факултету Московског универзитета изводи настава *језика Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана (Бошњака)*. Савремени књижевни језик, који је у употреби код ова четири народа, настао је у првој половини XIX века на бази штокавских говора. Овај језик „има заједничку народно-говорну основу”. Гудков утврђује да „разлике у условима функционисања књижевног језика и узајамно отуђивање његових национално-територијалних варијаната не уклањају, али и не поткопавају истоветност њихове основе — заједничке фонетске и граматичке структуре и основног лексичког фонда”. За основу оријентације у настави језика Срба, Црногораца, Хрвата и Бошњака на Московском универзитету „узимају се управо лингвистички показатељи и критеријуми, а не фактор национално-језичког сепаратизма и националне ангажованости”. Овакав прилаз језику заснива се на „материјално-супстанционалном” и слушаоци се упознају са „општим (заједничким) књижевно-језичким корпусом”. Практични курс је „по устаљеној традицији оријентисан тако да студенти усвоје онај тип књижевног језика који функционише у Србији и којом владају наши наставници”.

Универзитетски курс историје српскохрватског језика је „комплексна дисциплина”. Професор Гудков је издвојио пет елемената тог комплекса: „1) уводни основни подаци о принципима проучавања и тумачења историје језика, подаци о генетским везама и историјским условима функционисања српскохрватског језика, о носиоцима језика, њиховој етногенези, као и о важним догађајима из њихове прошлости који су оставили трага у променама језичке грађе и структуре језика; 2) опис дијалекатске разуђености српскохрватског језика у његовом данашњем стању и историјској ретроспективи; 3) презентирање и лингвистичка интерпретација процеса и трансформација фонетске, граматичке и лексичке структуре; 4) историја књижевног језика и писмености; 5) преглед развитка науке о историји српскохрватског језика, њених задатака и перспектива.” Очигледно, све је темељно промишљено. Види се да је проучавање нашег језика на Московском универзитету засновано на великим традицијама руске науке. Професор Гудков је достојан наследник и интерпретатор тих традиција.

Видомир Вулешић

UDC 821.112.2-14.09 Hölderlin F.
821.163.41-95

О ХЕЛДЕРЛИНОВОЈ ХРИСТОЛОШКОЈ ИКОНОГРАФИЈИ

Миодраг Лома, *Слика Христџа у Хелдерлиновом џесницијуу*, Центрекс, Ваљево, 2003.

Књига Миодрага Ломе *Слика Христџа у Хелдерлиновом џесницијуу* јединствена је у нашој науци о књижевности у том смислу што, премда посвећена једном песнику, и, притом, само једном, иако веома важном делу његовог опуса, исто-

времено представља својеврсну историју истраживања питања којима је посвећена, која прераста у духовно-историјску панораму могућих приступа и процедура у анализи и вредновању дела песничке уметности.

У уводној расправи Лома објашњава свој поступак и разлоге, везане за предмет истраживања и тумачења, из тог предмета проистекле, са којих му изгледа неопходно да исцрпно и критички прикаже историјат претходног истраживања. Са својеврсном скромношћу, Лома, на крају, каже да је на тај начин, „при таквом описивању и одмеравању вредности различитих критичких ставова који се односе на Хелдерлинову христолошку иконографију, узгредни производ (...) кратка немачка, али и европска духовна повест од краја деветнаестог, па до у другу половину двадесетог века, сагледана и проверена са свог религиозног аспекта”. Тај „узгредни производ”, међутим, заправо је изванредно широк преглед аутора, могућности тумачења, егзегетских стрампутица и врлудања, али и незаобилазно вредних увида, већ према томе у којем историјском тренутку, под притиском којих и каквих идеологија, социјалних наруцби и филозофских и литерарних утицаја, као и актуелних историја књижевности се до њих стизало. Лома се осврће на студије (од којих су неке читаве књиге) педесет седморице аутора, увек имајући притом у виду крајњи циљ сопственог осветљавања Хелдерлинових христолошких химни. Контуре властитог разумевања Хелдерлиновог опуса оцртавају се већ у критичком сагледавању и кориговању свега што чини овако отворену панораму кроз анализу историје истраживања. Аутори којима се Лома бави често су најеминентнија имена филозофије, германистике, односно науке о књижевности уопште. То су: Емил Пецолд, Вилхелм Дилтај, Норберт фон Хеллинграт, Ернст Касирер, Карл Фијетор, Ото Фромел, Курт Пипер, Емил Лемен, Конрад Вандрај, Хериберт Кинапфел, Готфрид Хазенкамп, Фридрих Зебас, Карл Кинт, Мартин Хајдегер, Валтер Рем, Ерих Франц, Ервин Хегел, Романо Гвардини, Курт Хилдебрант, Вилхелм Михел, Херман Аугуст Корф, Курт Лидлер, Ханс Готшалк, Ханс Георг Гадамер, Ојген Готлоб Винклер, Макс Комерл, Ернст Милер, Вилхелм Китмајер, Алојз Винкелхофер, Густав Конрад, Ерих Рупрехт, Ернст Емерт, Едуард Лахман, Хелмут Воке, Ерих Пшивара, Маријане Шултес, Ернст Тонела, Кете Брекер-Олтманс, Роберт Томас Штол, Роберт Бер, Фридрих Бајснер, Карл Керењи, Лудвиг фон Пигенот, Емил Бок, Валтер Хоф, Валтер Брекер, Хајнрих Бур, Волфганг Биндер, Паул Бекман, Мета Корсен, Елзе Буденберг и Лотар Кемптер.

Суочивши се са свиме што доносе радови наведених истраживача, Миодраг Лома долази до уверења да стварна хришћанска суштина Хелдерлинове визије Христа ипак није интерпретативно досегнута у својој целини и пуноћи ни у једном од њих; да је за то потребно усредсредити се на мистичну суштину онога што је „Хелдерлин видео” у свом зрелом стваралачком добу, како би се доспело до онога што се од његовог песништва, које је „попримило литургијски смисао и форму”, могло изразити у својој духовно-чулној лепоти, и то језиком који је „људима приступачан”. То што је „Хелдерлин видео”, каже Лома, „било је свето и чулно делотворно на себи једино примерен начин у драми лепоте, у једном потпуном доживљају, у којем човек учествује свим својим бићем, свим својим духовно-душевним спознајним моћима”. Утолико је Ломина анализа Хелдерлинове поезије анализа *уметничких* дела, будући да се — иако не увек у подједнакој мери — води рачуна о „чулној делотворности”; претежан нагласак је, ипак, на томе да се Хелдерлинове песме прочитају тако што ће се безмало свака реч у њима, као и у самој анализи, ослонити на библијски текст, самерити са њим и довести у везу са свиме што се у самој Библији међусобно повезује.

Пошто је објаснио у чему је његов метод „читања палимпсеста”, насталих отуда што дела која су у питању имају верзије, а нека коначну верзију уопште и

немају (па се тек кроз сву ту многострукоост, која захтева својеврсну варијациону и 'синоптичку' анализу, долази до слике-иконе-визије Хелдерлиновог Христа), Лома одбацује Ингарденов феноменолошки метод и његово схватање „метафизичких квалитета”, као што одбацује и Хајдегеров приступ, јер су, како му изгледа, његови „егзистенцијални појмови (...) метафизички испражњени, па стога неприкладни за испитивање света поезије у његовом изворишту и језгру”. Да би се Хелдерлиново песништво које се тиче Христа разумело као универзална и прогресивна поезија, у смислу Фридриха Шлегела, оно се, по Ломином мишљењу, мора читати у библијском контексту, све у том песништву мора бити проверено, осведочено, продубљено и смисаоно обогаћено логосом, дакле речју и духом, светог списа, и тек тада и христолошке визије, у своме поетском уобличењу као уметничком, доводе читаоца до Христа самог, какав код Хелдерлина постоји.

Резултат оваквог читања и документовања, поткрепљених такоређи безбројним библијским конкорданцама уз сваки став, спој и закључак ка којем аргументација води, јесте у томе да је Хелдерлинова христолошка иконографија таква да се, независно од модерних хришћанских конфесионалних опредељења, као христолошка и поетска у исти мах, има сагледати „у свом односу према изворном, античком, библијском хришћанству, као врхунац хеленске антике” — што је од првог ретка, као што се напослетку види, и био превасходни Ломин циљ. Изворни христолошки одговори имају се потражити „у изворном и неререформисаном, јединственом библијском хришћанству првих векова, у оном античком, хеленистичком хришћанству, којем су ти одговори и откривени, а то хришћанство је Хелдерлин имао у виду као непосредни завршетак и испуњење јеврејске и хеленске старине.” — Овај став је кључан за разумевање Ломине студије у целини. Оно што је у њој ново јесте напор који обећава да ће се исход тумачења подударити са Хелдерлиновом визијом Христа у мери у којој је то могуће и колико се, самим библијским словом, за тако шта може јемчити.

У том смислу треба разумети и симултаност „фантазијских слика” у свести и духу читаоца, које потичу из разних верзија композицијски христоцентричних Хелдерлинових химни. Такве су, сходно Ломином увиду, само *Празник мира*, *Једини* и *Пајмос*, но, свакако, са свим својим верзијама и прерадама. Осврти на *Хлеб и вино*, *Менонове шуржаљке за Диошмом* итд. играју већу улогу у претресању достигнућа туђих анализа него у формирању слике Христа у споственим Ломиним анализама.

Иако непрестано има у виду све што је Хелдерлин певао и, већ према потреби, осврће се на поједине његове дуже и краће песме, Лома полази од тога да христоцентрични триптиси, *Празник мира*, *Једини* и *Пајмос* омогућавају успостављање мултиперспективне Христове слике, без које, у књижевности, не може бити овакве иконографије. Једном у интерпретацији успостављена, међутим, она омогућава да се, управо са непостојања класично затворене композиције, избегне илузија коначности поетско-религиозне визије. У томе је, по Ломином налазу, Хелдерлиново савршенство, јер постаје могуће прогресивно (шлегеловско) усавршавање, „уколико је могућа прогресија саме визије”. Тиме се, са ослоном на мисао немачке романтике, проговара и о односу текста (и варијаната текста) и специфичног смисаоног и естетског, а у Хелдерлиновом случају и литургијског његовог учинка.

Изванредно детаљне и разуђене анализе христоцентричних Хелдерлинових химни илуструју, у детаљу и у целини, овако схваћене могућности читања, разумевања, тумачења и вредновања Хелдерлинових текстова, као и онога чиме додир са њима код читаоца урађа. С великом прецизношћу и подробношћу реконструисани библијски контекст свега што се, стих по стих, јавља у овим химнама показује како оно поетско резонира са светим садржајима по себи, иако није ни-

мало лако пратити све те конкорданце које је Лома с великим маром успоставио и предочио. Његова теза је, међутим, у томе да се једино тако може стићи до Хелдерлиновог Христа, и кад је реч о љубави човека према Богу, и кад је реч о љубави Бога према човеку, о савршености Божије творевине, приближавању есхатолошком исходу историје; најзад, иако не најмање важно: кад је реч о тајанственој мисли да је „све добро”.

Драган Стојановић

UDC 050.488(497.11),,18/19”
(082)

ЗБОРНИК У ЧАСТ ДРАГИШЕ ВИТОШЕВИЋА

Зборник у част Драгише Вишошевића, Институт за књижевност и уметност,
Београд, 2006.

Пројекат Института за књижевност и уметност *Историја српске књижевне периодике* објавио је 1990. године у облику зборника радова *Споменицу Драгиши Вишошевићу*. Александар Петров, на дужности уредника, уложио је напор да у најопштијим цртама назначи обрисе обимног, разноврсног и нарасе значајног и јединственог дела колеге Драгише Витошевића, књижевног историчара и критичара, компаратисте, антологичара, уредника часописа, приповедача, полемичара и друштвеног критичара. У тој прилици исписао је обећање које се у нашој култури ретко испуњава: „Издавањем овог зборника пројекат тек почиње да одужије свој дуг Витошевићу, а наставиће објављивањем списа који су за њим остали као резултат приврженост сећања”. После зборника — споменице *Прилози за историју српске књижевне периодике*, Институт за књижевност и уметност објавио је другу књигу Витошевићевих огледа из домаће књижевности 20. века: *До Европе и напрат* (1989) и монографију *Српски књижевни гласник 1901—1914* (1990).

Зборник у част Драгише Вишошевића, објављен уочи Нове 2006. године, поводом седамдесетогодишњице његовог рођења, као посебан број часописа *Књижевна историја*, четврта је књига којом Институт за књижевност и уметност потврђује приврженост сећању на личност и дело свог рано и трагично преминулог сарадника. Марко Недић, уредник овог другог *Зборника у част Драгише Вишошевића*, сабрао је 26 радова разврставши их у неколико тематских целина. У првом делу истакнут је значај студија и чланака у којима су аналитички представљене књиге самог Драгише Витошевића и књижевне појаве којима се он најнепосредније бавио, а у другом, садржајно хетерогеном делу, заступљени су радови аутора којима су области и појаве које је Драгиша Витошевић као књижевни историчар и истраживач књижевности тумачио, послужиле као подстицај и смерница и за њихове радове.

У уводном прилогу „Драгиша Витошевић и институтска критика” Предраг Палавистра је осветлио значај оних научних резултата Драгише Витошевића који су били везани за његов рад на пројектима Института за књижевност и уметност. После докторске дисертације *Српско јесништво 1901—1914*, Витошевић је у Институту приредио књигу *Критика у Скерлићево доба* (1977) и у уводној студији дао синтетички преглед о критичарима Скерлићевим савременицима. Од изузетног је значаја, сматра Предраг Палавистра, и Витошевићева стилска периодизација модерне српске књижевности („О јединству српске књижевности”, *Развојне етапе у српској књижевности 20. века и њихове основне одлике*. Научни скупови САНУ, књ. 9, Београд 1981, стр. 163). Са разлогом се задржавајући на његовом

капиталном делу о *Српском књижевном гласнику 1901—1914*, Палавестра оцењује да је у тој јединственој историји књижевног часописа осветљена књижевна епоха и указано на књижевне и цивилизацијске стандарде које ни каснији проучаваоци нису порекли. Витошевићева књига о првој серији *Српског књижевног гласника*, по много чему јесте споменик Јовану Скерлићу и Предрагу Палавестри са жаљењем констатује да га је прерана смрт спречила да напише очекивану студију и о самом Скерлићу за коју је и по сакупљеној грађи и по знању био најпозванији у свом нараштају. Разматрања Витошевићевог делања на пројектима Института за књижевност и уметност била су Предрагу Палавестри повод и за приказ делатности самог Института за књижевност и уметност у целини, кроз његову историју и резултате. Палавестра је истакао да је у тој установи основаној 1962. године до данас објављено 25 књига грађе за историју српске књижевне критике, израђен енциклопедијски *Речник књижевних термина*, штампано више десетина расправа и монографија и створен нов тип академске научне критике са недогоматским критичким плурализмом и са „новим историзмом” данашњег времена.

Констатујући да је Драгиша Витошевић био стваралац различитих интересовања и „мајстор од многих заната”, Предраг Протић је у чланку „Књижевни историчар Драгиша Витошевић” изнео суд да је Драгиша Витошевић по дару који је поседовао и резултатима које је иза себе оставио у првом реду био историчар књижевности. Он је својим примером доказао да су методи у науци у књижевности „онолико ваљани, колико вреди онај који се тим методом служи и оно што посредством тога метода има да нам саопшти”. Анализом композиције и садржаја многобројних поглавља студије *Српско јесничтво 1900—1914* (коју сматра његовим најзначајнијим научним остварењем) Протић долази до закључка да се Драгиша Витошевић руководио плуралистичким критичким методом који је био адекватан постављеном циљу изражавања синтезе књижевне епохе и историјског раздобља. Разматрања Драгише Витошевића прецизно су тематизована и привидно уситњена; она су мозаички структурирана слика песничке епохе чија симултаност збивања дочарава иманентну вредносну хијерархију. Протић открива да је Витошевић имао не само интересовање за писце другог и трећег реда, него да је гајио и изразите наклоности према њима, у чему се огледао став да је сврха књижевне историје и морална обавеза књижевног историчара, између осталог, да исправљају неправде према писцима ранијих времена. Такав став Витошевић је, каже Протић, темељио на сазнању да су осредњи писци правило, а не изузетак, да су велики писци ретки и да њихов утицај на савременике није увек најзначајнији. Због тога је он у приказивању књижевног раздобља једнаку пажњу посвећивао и великим и малим писцима, као и споредним књижевним појавама, чиме је и остварио најшири распон у приказу песничког развоја и поетских остварења у студији која спада у ред књижевноисторијских монографија чији се основни критички ставови не могу оспорити.

Ђорђе Ј. Јанић у раду „Књижевност и кетман” сагледава *Српско јесничтво 1901—1914* (1974) са значајног и убедљиво аргументованог увиђања да је Витошевићevo приказивање златног периода српске књижевности и истовремено националног, демократског и духовног успона српског народа, крило упозорење на песимистичку стварност савременог доба. Јанић подсећа да је скретање пажње на нешто што је *српско*, а поготову у периоду који се у колективној свести сматрао *златним периодом*, у то време неминовно доводило аутора у тешкоће које нису биле само идеолошке, него и естетичке и етичке. Те тешкоће Витошевић је, према Јанићу, вешто савладавао прибегавајући езоповском језику и поступцима мимикрије и кетмана. У свом делу он је успео да исказе, између осталог, снажну свест о српском духовном идентитету, и није избегао разматрање идеолошки анатемисаних писаца — Јована Дучића и Светислава Стефановића.

Слободанка Пековић у тексту „Сенка/е Драгише Витошевића” размишља о чињеници да је Витошевић у студији о *Српском књижевном гласнику* у неколико наврата употребио формулацију „књижевност у сенци”. Она запажа да је *Гласник* само привидно био часопис ексклузивно и радикално бираних сарадника и прилога којима су диктирани стил, језички модел и естетички и етички укус. У чињеници да је на његовим страницама уз Симу Матавуља и Светозара Ђоровића објављивана проза Вељка Милићевића и Исидоре Секулић, Пековићка налази потврду за Витошевићево увиђање да је *Гласник*, поред очигледног „јавног” деловања, имао и друго лице, мање видљиво, али подједнако утицајно. То значи да је својом уређивачком политиком и чланцима програмског карактера, с једне стране, ауторитарно указивао на пут којим српска књижевност треба да иде, а с друге, објављујући текстове другачијег књижевног модела, „из сенке” спроводио нарушавање прокламованих књижевних идеала својих уредника. Заступљеност прилога писаца „из сенке” учинили су *Гласник* часописом плурализма стилова који одсликава, између осталог, прекретнички карактер доба у којем су се афирмисали нови, али и напуштали стари модели приповедања и певања.

У раду „Вуковска стаза Драгише Витошевића” Милета Аћимовић Ивков усредсређује пажњу на Витошевићево истраживачко бављење феноменом и темама стваралаштва самоуких писаца у савременој српској култури. Систематизовањем чињеница о самоуким ствараоцима у књизи *Дародавци из њирикрајка*, анализом и популаризацијом њихових индивидуалних остварења у часопису *Расковник*, Драгиша Витошевић је својим прегалаштвом од забораватр гао један битан део националне културне традиције и истовремено подстакао јачање тог таласа/покрета на селу. Ослоњен на вуковску традицију у изучавању народног живота, улажући велик труд, Витошевић је, по оцени Милете Аћимовића Ивкова, успео да покаже и докаже да је стваралаштво српских сељака у естетском смислу равноправно са осталим стваралаштвом у савременој српској култури и да то песничтво представља органски део послератног модернизма у српској књижевности.

Уредник зборника Марко Недић анализирао је приповедачке збирке Драгише Витошевића — *Озбиљне игре* (1966) и *Волови на плафону* (1996) и указао на „укорењеност наративне визије у његовој стваралачкој личности као и на нужност њеног испољавања без обзира на жанровски облик”.

У блоку прилога о народној књижевности налазе се радови Миодрага Матицког, Бранка Златковића, Смиљане Ђорђевић и Ненада Љубинковића. Миодраг Матицки разматра „Прозу о устанку Симе Милутиновића Сарајлије”. По његовој оцени житија устаника кнеза Радосава Калабића, Узун-Мирка, Томе Миловановића Морињанина и посебно недовршено житије — „Описаније г. Луке Лазаревића и његове куће и породице” показују да је Сима Милутиновић писац историјске прозе која по својим квалитетима не заостаје за прозом Вука Караџића и Проте Матеје Ненадовића. Полазећи од актуелне тенденције у историјској науци да се изучава свакодневни и приватни живот, Бранко Златковић у свом раду „Анегдота — карактеристично сведочанство о приватном животу епохе Првог српског устанка”, утврђује да анегдота, због своје карактеролошке и историјске садржајности, више од других жанрова усмене књижевности садржи веродостојност историјског сведочанства. Смиљана Ђорђевић је анализирала досада непознато писмо Николе Лапчевића, трговца из Ужица, у којем су забележени подаци о животу познатог јунака Првог српског устанка Конде бимбаше („Сведочанство Николе Лапчевића о Конди бимаша”). У раду „Непознати фолклорни записи и тамничке белешке Петра Кочића” Ненад Љубинковић објављује и коментарише три Кочићева писма супрузи Милки за време тамновања 1908, записе из оштећене затворске бележнице, једно недатирано писмо упућено нај-

вероватније Јовану Скерлићу 1910, две фолклористичке белешке са његових антрополошких и етнографских истраживања у селу Ратково 1909, откривене у рукописној заоставштини Светозара Ђоровића.

Душан Иванић је приложио теоријску студију „Генега реалистичког стила у српској књижевности (опште назнаке)” у којој је разматрао опште оквире настајања реалистичког стила у српској књижевности и његових синхроних и дијахроних трансформација. Утврдио је особене стилске чиниоце који се изражавају диференцирањем од романтичарске стилске традиције и такође указао на аксиолошке аспекте и књижевнотеоријску динамику реалистичког стила. Бојана Пантовић Стојановић је разматрала проблем методолошког приступа изучавању експресионизма у српској књижевности. С обзиром на његов карактер покрета, а не само поетичког правца, увиђајући сложеност укрштаја с једне стране модернизма, а с друге авангарде, она се zaloжила за увођење појма модела експресионистичког текста као *ојвореног шекста*.

У раду „На трагу једне модернистичке парадигме” Станиша Тутњевић је упоредним анализама приче *Сејшима* Лазара Поповића, „модернистичког аутсајдера”, са причама *Миш* Антона Густава Матоша и *Мртви живој* Вељка Милићевића, утврдио да су критеријуми по којима се препознају карактеристике модернистичке прозе потпуније и радикалније изражени у Поповићевој прози. Такође је показао да је Поповићева прича *Сејшима* изразито модернистичко-авангардан текст који својом радикалношћу са становишта хронологије заслужује значајније место у историји развоја модернизма у српској књижевности.

Компаративним приступом *Нечијој крви* Радован Вучковић је показао да је то роман који садржи битне особине модерног европског романа какви су у то доба били Манови *Буденброкови* и Прустово *Трагање за изгубљеним временом*. По Вучковићевом суду Борисав Станковић је један од ретких српских романсијера на почетку 20. века који је успео да неонатуралистичке стилске особине и вредности синтетизује са симболичким и створи дело класичне модерности.

Јован Делић анализира поступке лиризације прозне збирке *Сайушници* Исидоре Секулић и открива њене необичности у времену када је објављена (1913 — у предвечерје Балканских ратова). Загледаност приповедача, његовог лирског „ја” у себе, аналитичност, субјективност, фрагментарност композиције и асоцијативно компоновање, показују да је проза *Сайушника* била савремена литерарним стремљењима које је у евроамеричкој књижевности оличавала Вирџинија Вулф. Делић лудично пише о контаминираности прозе *Ћриповешке* Исидоре Секулић лириком, есејстиком и путописом и тумачи дубоку сродност између ње и Данила Киша, констатујући да је спој приповетке (новеле) и есеја у нашој књижевности започет са Исидором Секулић добио своје златне тренутке с Кишом и Пекићем.

Горан Максимовић је анализирао приповедачки поступак Петра Кочића у приповеткама *Туба*, *Мрџуда*, *Мрчајевски њрошо* и *Кроз мећаву* и успео да покаже пуну усаглашеност његовог натуралистичко-психолошког карактера са модерним књижевним поступцима на почетку 20. века. Ђорђевић Вуковић је писао о најизразитијој песничкој теми Данице Марковић — односу мушкарца и жене, истакавши „речник чула” као карактеристичан и адекватан стилски поступак. У свом раду синтетичког и прегледног карактера, Добривоје Младеновић је приказао развојну етапу српске књижевности на размеђи између 19. и 20. века у светлу хегемоније критике и снажног развоја тог књижевног жанра, а Ана Ђосић Вукић је, полазећи од становишта да су Богдан Поповић и Јован Скерлић у историји српске књижевности две супротстављене критичке парадигме, настојала да проникне у њихова „сагласја”, пре свега између *Анџолођије новије српске лирике* Богдана Поповића и *Историје нове српске књижевности* Јована Скерлића.

Милан Радуловић је у опширној студији дао синтетични преглед „Културних модела у Срба у првој половини 20. века”. У прве две деценије прошлог века развило се неколико типова културе: српска класична патријархална култура, нова патријархално-грађанска култура и модерна европска грађанска култура, која је подстицала европеизацију и модернизацију српског друштва. Динамика, снага и дух „српске ренесансе” — како је период од 1904. до 1914. назвао Бранко Лазаревић, а са њим се сложили и потоњи историчари тога доба — нису садржани само у културним остварењима највишег ранга, нити једино у богатству и разноликости културних модела који су се преплитали и укрштали, него, како тачно види Радуловић, и у демократичним, толерантним међусобним односима. Он сматра да се дух епохе најпотпуније испољио у изграђеној свести о јединству националне културе и одговорном односу према историјској будућности српског народа. После Првог светског рата најделотворнији и најинспиративнији покрет по Радуловићевом мишљењу био је нови мистицизам. Као алтернатива класичној европској грађанској култури „нови мистицизам” је свој најпотпунији уметнички израз потврдио у трећој деценији 20. века у поетикама симболизма и експресионизма, а затим и у зенизму и надреализму. Поред уметности, надахњавао је и српску научну и филозофску мисао која је остала претежно у сферама духовног идеализма и интелектуалног заноса и није се реализовала као општекултурни и као општедруштвени историјски процес. Најефикаснија и најпотпуније реализована алтернатива европској грађанској цивилизацији, „ма колико то било парадоксално”, каже Радуловић, „био је историјски утопизам и културни волонтизам формулисан на основама марксистичке филозофије”. Негативно оцењујући модел социјалистичке културе и социјалистичког друштва као цивилизацијски утопизам који су после Другог светског рата прихваћени као реалан друштвени поредак и историјски програм, Радуловић завршава своју студију закључком да комунистички цивилизацијски „експес” није успео да у свим сферама и видовима изолује српску културу од модерних токова европске цивилизације, али да је успео да успори њен развој.

У тексту „Између апотеозе и пасквиле” Гојко Тешић приказује „случај” *Ошкровења* Растка Петровића, по његовом мишљењу најзначајније и у поетичком смислу најрадикалније песничке књиге српске авангарде, чија је провокативност поларизовала критичку јавност у свом добу. Тешић документује критичку рецепцију Петровићеве књиге у распону од неочекиваног и „необјашњивог” прећуткивања од стране модернистичких/авангардних стваралаца (М. Ристић, М. Дединац, Д. Матић), преко жестоких напада и оспоравања (С. Пандуровић, М. Милошевић, Ж. Милићевић, М. Станковић, В. Живојиновић Massuka, Љ. Мицић), до праве критичке апотеозе (С. Винавер, И. Секулић, Б. Токин, А. Илић, Х. Хумо). Посебну пажњу Тешић је посветио разјашњавању есеја Милоша Црњанског који је имао програмско-манифестну интонацију полемичког карактера, али је у оцени негативно вредновао све оне садржаје који су се могли читати и као поетичка парадигма његове поезије. Слађана Милошевић је разматрала поетике два српска песника — симболисте Јована Дучића и неосимболисте Бранка Миљковића и утврдила да је управо свест о нужности строгог песничког облика (која им је била заједничка) имала одлучујући утицај на развој српског песништва („Свест о облику као битан елемент песничког развоја”).

Стојан Ђорђевић је компаративистички тумачио „Сличности и разлике *Мрежа* Е. Коша и Камјевог *Странаца*” и на тај начин интересовања аутора зборника добацио и у другу половину 20. века. Таквој хронолошкој тенденцији придружује се и студија Милосава Шутића „Реално и надреално у роману *Лавља њећина*” у којој је на примеру анализе романа Александра Петрова потврдио тезу да књи-

жевна генеалогija више од других теоријских дисциплина зависи од саме књижевне праксе.

Посебан блок радова у зборнику посвећеном Драгиши Витошевићу представљају прилози из историје српске књижевне периодике. Жарко Рошуљ је описао први српски шаљиви часопис *Шаљивац* који је излазио у Београду 1850—1851, свега пет месеци, и чији је уредник био Сергије Николић. Посебно је истакао занимљивост илустрованих прилога штампаних литографски уз сваки број. Аутор карикатура и калиграфски исписаних слова у *Шаљивицу* био је Димитрије Аврамовић, један од твораца романтизма у српском сликарству. Међу најпознатијим карикатурама из *Шаљивца* је „Помодна књижевна препирка” коју је Васко Попа уврстио у свој зборник песничког хумора *Урнебесник*. Захваљујући сарадњи са најпознатијим српским сликаром тога доба *Шаљивац* је био први наш лист који је доносио карикатуре и тиме држао корак са најпознатијим европским шаљивим листовима. Садржаји хумористичких прилога су одисали „славјанством”, „русољубијем” и отпором према реформи Вука Караџића. Покретањем *Шаљивца* његов уредник Сергије Николић је дао допринос жанровском обогаћењу српске књижевне периодике и Жарко Рошуљ свој занимљиви прилог закључује констатацијом да је овим листом заправо започела српска сатирична штампа.

Марија Циндори Шинковић дала је прилог осветљавању присуства мађарског песника Ендреа Адија у српској периодици, посебно у *Српском књижевном гласнику*, *Правди*, *Бранковом колу*. Анализирала је превод Адијеве новеле *Доћи ће Исус* и као првог прозног Адијевог преводиоца означила Славка М. Косића. У раду се такође указује на улогу коју су „провинцијални” и мањи часописи имали у рецепцији мађарског и европског модернизма у периоду 1906—1908. године.

Монографска студија Весне Матовић о књижевном часопису *Звезда*, чији је уредник био Бранислав Нушић, улива се у традицију најбољих истраживачких резултата на пројекту *Историја српске књижевне периодике*, чији је оснивач и најугледнији представник био и Драгиша Витошевић. Она часопис посматра у контексту актуелних политичких и културних збивања и указује на сличности и разлике у односу на друга савремена књижевна гласила. Отворенија за иновације од најугледнијег, али већ академизованог *Српског књижевног гласника*, Нушићева *Звезда* била је ипак мање радикална у њиховом промовисању од редакцијски подмлађене *Босанске виле*. *Звезда* је, оцењује Весна Матовић, представљала својеврсну средину између ова два водећа часописа у српској књижевности и изражавала прелазни дух времена у којем су упоредо струјале различите идеје и различите поетичке оријетације. Матовићка закључује: „Књижевно и уметничко вишегласје, а не идејна и естетичка усклађеност и конзистентност, били су одлика епохе и европске и српске модерне, и *Звезда* је својим програмским усмерењем и садржајем то и потврђивала.”

„Авангардни програм часописа *Вечност*” наслов је и предмет студије Александра Петрова о часопису који је изашао само у пет бројева (јануар—јун 1926) и чији је уредник био Ристо Ратковић, а суоснивач Мони де Були. Поред њих двојице у часопису су сарађивали и Драган Алексић, Десимир Благојевић, Душан Јерковић и Павле Старчевић. Шесторица песника ни пре покретања часописа, нити за време његовог излажења, нису били чланови једне формалне књижевне групе. У четвртном броју су објавили сви (без Старчевића) кратке аутобиографије по којима је часопис највише и запамћен. Часописни програм најизразитије је исказан управо у аутобиографским и биографским текстовима и радикалном одбацивању парнасовско-симболистичке књижевности пре Првог светског рата. По извесним гледиштима својих аутора *Вечност* је била блиска надреализму, због чега је Радомир Константиновић овај часопис именовао првим српским надреалистичким часописом. У садржајима часописних прилога Александар Пе-

тров открива трагове и дадаистичког и зенитистичког програма, те утврђује да је часопис неким својим остварењима успео да превазиђе своје доба и у извесном смислу антиципирао песничка дела и ауторе (Васко Попа) који су се у српској књижевности појавили тек у другој половини 20. века.

Зборник у част Драгише Витошевића окончава се прилогом „Драгиша Витошевић и *Полиџика*” из пера Радована Поповића који по свом садржају и значају припада групи радова који се баве стваралаштвом Драгише Витошевића у ужем смислу. Његово издвајање из уводног дела зборника, који у хијерархији вредности прилога и у структури овог зборника има посебан значај, оправдава једино чињеница да је у њему заступљена грађа која има документарни карактер. У Витошевићевим писмима уредницима *Полиџике*, као и отвореним писмима редакцији, прилозима за рубрику „Међу нама”, исписане су веома важне чињенице за биографију Драгише Витошевића не само као научног него и као јавног радника. Поново објављена писма *Полиџици*, спасена бригом Радована Поповића, илустрација су не само неуморног деловања њиховог писца него и интелектуалног поштења јединственог у јавном животу српске културе у његовом добу.

Аутори радова у *Зборнику у част Драгише Витошевића* одабиром својих тема и њиховом обрадом несумњиво су пружили допринос подручјима и појавама у српској књижевности које су биле предмет интересовања и самог Драгише Витошевића. На тај начин најдостојније су обележили седамдесетогодишњицу његовог рођења.

Ана Ђосић Вукић

UDC 821.163.41-4.09 Crnjanski M.
821.163.41-95

ЕСЕЈ ИЛИ МАНИФЕСТАЦИЈА УСАМЉЕНОСТИ НА ПУТУ БЕЗ КРАЈА

Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 2005.

Прво поглавље студије Горане Раичевић под насловом *Есеј као жанр и као поглед на свешћ* бави се одређењем есеја кроз историју књижевности, где се указује на проблеме дефинисања есеја као жанра — неодређеност и неухватљивост есеја углавном се опажала као последица његових двеју карактеристика: *субјективности* и *хибридности*. Кохерентност ауторске личности једини је кохезивни елемент есеја, а ако је субјективност јемац есејистичке форме, онда предмет о којем се расправља одређује есеј на садржинском нивоу.

Предметна неисцрпивост у избору тема о којима је могуће у есеју писати, различити начини њиховог представљања, поетски подупрти или рационално осведочени кроз научни или филозофски дискурс, навели су многе ауторе, како нам Г. Раичевић саопштава, да есеј виде као мултижанр или чак неку врсту наджанровског облика. По Епштајну есеј је један од теоријски најмање истражених облика писмености, а укључивањем различитих начина поимања света есеј прекорачује њихове границе и стиче своју жанровску, односно наджанровску природу.

Већина полазишта изучавања есеја дотиче се имена Мишела де Монтења, који се сматра његовим творцем, захваљујући наслову који је дао својој књизи записа (*Essais*, 1580). Одлике ренесансе као епохе која стоји у оштрој супротно-

сти са средњовековним схоластичким системима, наводи се као извор индивидуализма, тог претпостављеног полазишта субјективности у есејима Мишела де Монтења. На овом месту ауторка на изузетно прегнантан начин карактерише овај период заслужан за нову позицију човека у историји. Монтењ стоји на позицији, како ауторка каже, „хотимичне скромности човека који сумња у све”, а осећање неизвесности је мотив који Монтења наводи да се лати есеја.

Од Монтења и Бејкона, који је у Енглеској 1597. започео традицију писања есеја, пратимо историју жанра који бива другачији у различитим културама, при чему се његови родоначелници виде као оснивачи две основне струје: са једне стране је монтењовски дискурзиван, неформалан и интиман, а са друге стране дистанциран, сажет, дидактичан бејконовски есеј. Историјска рекапитулација доводи до дефиниције есеја као чешће краћег него дужег састава у прози, у којем се на формалан или неформалан начин разматра једна или више тема, при чему се „каже ... да есеј није уметност јер садржи појмовни језик филозофије, или није филозофија зато што се служи метафоричким средствима поезије”.¹

Када је о природи есеја реч, ауторка наводи, као незаобилазан, спор Ђерђа Лукача и Теодора Адорна: овде је разматрање природе есеја према карактеристикама субјективности и фрагментарности прерасло у два различита погледа на свет, односно две различите парадигме мишљења. За Лукача есеј, упркос свом уметничком облику, представља истинску и дубоку критику јер тежи истини која је чисто метафизички појам. Уз њу је и естетика која надахњује творца есеја, његове интенције вреднује и оправдава на путу ка великом филозофском систему. Есеј се од аналитичко-синтетичке филозофије разликује по још једној ствари: говор есеја, по Лукачу, је говор о нечему већ уобличеном, нечему што је било, а не о нечему апсолутно новом. Док филозофија тежи да досегне до саме суштине Битка, есеј је ограничен на комбинаторику контингентних ствари, а његов предмет је посредована стварност, те је за Лукача есеј пре свега врста уметничке т. ј. литерарне критике. Адорно ће пола века касније ову посредованост уопштити и разматрати могућност филозофије да се бави изворним стварима, стварима по себи, кантовски речено. Његова расправа претворила се у апологију есеја не само као облика него и као једног новог погледа на свет. „Бранећи право на субјективност и фрагментарност мишљења, које се најдоследније исказује у есејистичком дискурсу, Адорно заправо говори у корист новог начина мишљења, суштински антифилозофског (...), који је у другој половини 20. века постао доминантан у свим областима западноевропске културе.”²

Један од круцијалних Адорнових аргумената у овој полемици је да не постоји непосредована стварност, јер ако је наша свест језичка, ни филозофија ни наука не могу доспети до истине која није језиком изражена, односно до истине која није посредована културом, пошто је језик део нашег културног бића. „Адорнова одбрана есеја заснива се, дакле, на укидању квалитативног предзнака, што стоји испред *фрагментарног*, које је супротстављено и подређено *целини*, и субјективног као реметилачког фактора у потрази за објективним. Есеј не тежи откривању Битка, *не зашто што није способан за то, него зашто што Бићак не постоји.*”³

Адорно се пак приклања новој, антитеоријској парадигми, есеј се по њему бави истином као својством ствари, а не као неприкосновене области Апсолутног, те му остаје на располагању подручје појавне, контингентне, непостојане и променљиве стварности. Међутим, есејиста би требало да у одсудном моменту

¹ Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 2005, 11.

² *Истио*, 14.

³ *Истио*, 15.

пропусти тоталност, он верује да есејист има представу о бескрајном систему и да „*есеј црпи снагу из перманентне склоности есејисте ка айсолућном*”.⁴

Парадоксално, Адорно се враћа Лукачевој „чежњи за системом” на крају, у есеј поново уводи апсолут, тоталитет и систем, ако не као остварљиве могућности, онда као чежњу. Есеј је и уметничко дело захваљујући језику који „надмоћно влада појмом, апстрактан је и чулан — притом увек обасјан интелигенцијом” (Адорно)⁵ и ако избегне замке проистекле из дате му слободе и оде у игру, претвори се у фељтон или идеолошки говор, остаће оно што треба да буде: „виртуозна игра критичког духа, крхке људске субјективности. Прави квалитет који га уздиже изнад пуке игре, коју најчешће надилази и уметност сама, јесте носталгија за апсолутом, уместо самоуверене извесности његовог постојања, која је за Адорна била тако проблематична у Лукачевој визији.”⁶

Носталгична усамљеност аутора можда је права одредница модернистичког есеја 20. века који се, поред филозофије, све више увлачи у уметничку фикцију. Меланхолија се све чешће открива као својство есејистичког дискурса, вероватна манифестација усамљености на том „путу без краја”, како нас ауторка студије уверава, онога ко се „на путу из себе увек самом себи враћа”, те стога есеј као форма одговара, по Максу Бензеу, утопијском битку човека, „донкихотовској потрази за нечим у чије постојање сумња”.⁷ Да ли је скепса једина нит која повезује модерни есеј са Монтењом или су сличности модерног и ренесансног есејисте дубље него што се дају наслутити, јесу питања која Горана Раичевић сугестивно намеће.

У промишљању корена настанка есеја дубљих него што је настанак Монтењовог дела Г. Раичевић изводи тезу о дијалогичности као кључној особини есејистичког мишљења, али и носиоцу меланхоличне осећајности не само модерног есеја, приказујући дијалог у есеју као форми и начину мишљења специфично другачијим.

У покушају одређења *књижевног есеја* пошло се од чињенице да га је, исто као есеј уопште, тешко дефинисати и нормирати, поставити му егзактне координате. Сама чињеница да се есеј ослободио своје подређености науци и филозофији није довољна да овај облик назовемо књижевним жанром. Прави есеј то заиста и јесте уколико у њему, као и у свакој уметности, налазимо трагање за смислом. Оно што есеј чини другачијим од стручне или критичке расправе или коментара јесте *аутореклексивност* које је био свестан и Мишел де Монтењ. Као и он, који је писао о разним феноменима као што су доколица, самоћа, искуство и слично, тако и писац есеја о књигама, осим што ове тумачи и вреднује, увек иде ка саморазумевању. Проговара свесна или несвесна намера „аутора да у процесу свог мисаоног или емоционалног доживљаја одгонетне не само спољашњи свет, свет Другога, него да кроз другога осети и спозна самог себе.”⁸ Присутна је двојност која одређује његову праву суштину: есеј као књижевни жанр и као специфичан дискурс који одражава један особен и оригиналан поглед на свет.

Аутореклексивност као особина есеја још од Монтења открива се као путоказ у проучавањима поетике писаца који су промишљали свет око себе и у есејистичкој форми, где су се бавили и туђим књижевним делима или остварењима других уметности. Ова карактеристика есеја доводи и до једне од кључних тачака методологије која је Горану Раичевић навела на истраживање есејистике Мило-

⁴ *Исто*, 17.

⁵ *Исто*, 18.

⁶ *Исто*.

⁷ *Исто*, 19.

⁸ *Исто*, 27.

ша Црњанског, а та је да књижевници у својим есејима често разматрају питања естетике на основу сопствене поетике, „тако да њихови есеји неретко представљају ризницу експлицитних поетичких исказа који истраживачима могу послужити као контролна упоришта у извођењу теза до којих су дошли ишчитавајући дела лепе литературе.”⁹

Есејистика Милоша Црњанског остала је до данас неистражена, изостао је, како ауторка каже, „синтетички увид у есејистички опус једног од највећих писца српског језика, без којег је немогуће успоставити координате за једну целивиту интерпретацију његовог дела и његових поетичких, сазнајних и етичких исхода и исхода”.

Питање које је постављено је које текстове треба сматрати есејима? Избор је у студији Горане Раичевић диктиран истраживачком намером која се састојала у томе да се изради један ауторски портрет, реконструкција једног погледа на свет. У покушају да одреди есејистички портрет Милоша Црњанског ауторка је одбацила бављење дневним догађајима, односно публицистичке текстове и чланке. Поред естетских критеријума руководила се и саморазумевањем, једном другом особином есеја: из тог разлога били су занимљиви они текстови чија је рефлексивност превазилазила ниво конкретне ситуације, дајући неку врсту повратне информације самом аутору али и читаоцу. Овде се под ауторефлексивношћу подразумевао сваки облик мишљења, од поетичких, т. ј. аутопоетичких питања до разумевања историјских токова и човековог места у њима. Занимљиви су били пре свега они есеји који надиласе ниво историографије, а тзв. историјски есеји узимали су се у разматрање само уколико су дотицали аспекте релевантне за уочене константе укупног есејистичког опуса. Такође је била присутна и намера да се укаже на то колико је писање есеја код Црњанског било саображено или противуречно, својом мисаоношћу и осећајношћу, његовим уметничким делима у различитим периодима његовог стваралаштва. Стога поједини есеји имају несразмеран третман, једни су само споменути, док су други разматрани много детаљније у проширеном аналитичком поступку.

Конкретизација овако постављеног циља проучавања дефинисана је и структуром студије, која зависи, како нас ауторка уверава, од питања са којима јој се приступа, а она гласе: „у којој мери су се пишчеве идеје из овог раног, авангардног итачког периода задржале и у познијим његовим делима, односно, да ли се може говорити о кохерентности поетичких и идејних концепција”. Стога је композиција поглавља управљана тематско-хронолошким принципом.

Први круг истраживаних есеја, у поглављу под називом *Програмски есеји*, чине текстови о књижевности и уметности, настали у поратном времену до 1921. и одласка у Париз, а готово у свима је наглашена ауторова потреба да објави долазак нове уметности, да говори са становишта нових и младих који имају мисионарску улогу, а та је да из корена промене стару естетику и истисну преживеле традиције. Анализом ових текстова долази се заправо до позиције Црњанског у контексту српске и европске књижевности после Првог светског рата и до прецизнијег одређења експресионистичких и авангардних елемената у његовом стваралаштву, као и до дубљег увида у Црњансков однос према књижевној традицији.

Прве есеје Црњански је објављивао у часописима *Савременик* (1917—1919) и *Књижевни јуз* (1919) у којима је први пут штампан највећи број песама које ће сачињавати збирку *Лирика Ишаке*. Објављивао је текстове и у часопису *Дан*, затим *Демократија* и *Јединство*, док се чувена *Сумаштра* са *Објашњењем* појавила у часопису *Мисао* 1920. Иако је један од кључних текстова *За слободни сѝих* обја-

⁹ Исто, 28.

вљен тек 1922, он им припада не само по тематској сродности, него и стога што је, вероватно, настао две године раније. На кључна питања која су постављена, а та су да ли је Црњански радикално одбацио прошлост и не стоје ли иза његове нихилистичке побуне комплекснији одговори, може се одговорити једино уз синтетички увид у целокупни пишчев послератни опус.

Један од кључних естетичких принципа може се сматрати и етичким мерилом, а то је принцип искрено проживљеног осећања насупротив класичарском начелу имитаторства и миметичког певања према задатим узорима, који се, код Црњанског, исказује у ставу према патриотском песништву са којим треба, у складу са антиепигонством експресиониста и авангардиста, раскинути и због тога што је такво песништво декларисано као „неморални чин оних који су са безбедне дистанце посматрали ужас”, певајући националне славопојке. Међутим, ауторка открива да се код њега не може говорити о тоталном авангардистичком порицању прошлости и традиције, него се природа његове итачке побуне указује као сложен протест и као вид дубоко личног обрачуна. Присутна је константна напетост између опсесивне пречанске чежње за Србијом, којом је био задојен од најранијег детињства и која је обележила његово дело и живот, и критичког подсмевачког односа према себи и прецима, присутан у *Лирици Ишаке*, али експлицитније изнет пола века касније у *Коменшарима*. Иза тога се заправо крије осећање бесмислености испражњених митова и историјске иконографије, које нарочито бледе у односу пред чином Гаврила Принципа, чијом је личношћу био надахнут и понет, и у којој је видео основна начела видовданске етике, као што су спремност на жртву зарад виших циљева и часна смрт уместо ропског живота. Са амбивалентним својством настаје и текст *Војводини*. Ставови изнети у овом тексту, осећајност пуна опречности, наговештени су и у текстовима *Мртва Сенић-Андреја*, *Три крста*, есејима о Јакову Игњатовићу, пештанском Текелијануму, Политу-Десанчићу, а протегнути су и на монументалне визије прошлости у *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба*, у чему се уочава и сагласност Црњансковог бунта и експресионистичких протеста усмерених против материјалистичке цивилизације. Његов социјални нихилизам пре се може тумачити као виталистички него нихилистички протест.

Милош Црњански исти двоструки однос привлачења и одбијања показује према још једном ауторитету, тада већ почившем Јовану Скерлићу, чије име у *Објашњењу 'Суматре'* везује за поетику канона и правила, а разматрање развоја тог амбивалентног односа довешће ауторку до закључка да је Скерлићу и Црњанском заједнички био један „романтичарски, антикласични поетички критеријум: искрено проживљено осећање као јемац песничке оригиналности, без које опет нема велике уметности”.¹⁰

Разматрајући у приказима и есејима послератну лирику или нека друга дела, нарочито насупротив традицији предратног песништва, Црњански помиње два афирмативна појма, екстазу и душу, самеравајући према њима књижевно дело о којем пише. Појам душе је вероватно преузео из руске литературе и према њој је тражио словенске, мистичне импулсе, док се месијанска улога Словенства по много чему уклапа у савремене авангардне песничке тенденције младих. Експресионистичка естетика тражила је и од поезије да допре до суштине, до саме душе која се схватала као нешто индивидуално, независно од људског тела, разума и психе. Појам екстазе, пак, везује за порекло и природу уметничког дела, а том појму придаје својства платонистичке, неоплатонистичке или романтичарске провенијенције. У оквиру ових појмова разматра се феномен суматраизма као ауторска верзија негативне метафизике инспирисане будистичким учењем. Идеја о ве-

¹⁰ *Истио*, 75.

зама, која прожима целокупно стваралаштво Милоша Црњанског, у овој фази његовог дела представља израз нихилистичког односа песника према властитој егзистенцији.

У овом контексту Горана Раичевић је преиспитала и утицај Светислава Стефановића, а посебно место и утицај, не само на Црњанског него и на послератну песничку генерацију, ауторка види у фигури Волта Витмена, који је на нашег песника могао оставити трага и својим схватањем душе.

Једно од кључних односа који се у студији у овом поглављу разматрају јесте и однос уметности и живота, односно друштва. По њему уметност и живот нису једно, у самој природи уметности је да иде испред живота. Нова уметност није социјално ангажована, она је ангажована по томе што води револуцији душа, једној духовној обнови човечанства које ће једног дана моћи да буде оно што је Ниче назвао „афирмацијом бића”.

Поглавље *Стрaжилoвски кoмплeкс* везује се за Црњансково жанровски различито стваралаштво из 1920. и 1921. године. Есеј који представља скуп нових идеја којима су дубоко прожете поема *Стрaжилoвo* и путопис *Љубав у Тоскани* (објављен тек 1930) јесте говор писан у Панчеву 1921. поводом стогодишњице рођења песника и проте Васе Живковића. Текст који у Црњанском сећању има привилеговано место, говор у Панчеву, са једне стране отвара серију написа које је Црњански посветио песницима српског романтизма, а са друге стране може послужити у истраживањима и тумачењу других песничких и прозних текстова сродних по неким мотивско-тематским карактеристикама. Текст о панчевачком проту служи и за тумачење жанровски другачијих текстова — поменуте поеме и путописа. Оно што је у њима ново јесте један скуп филозофско-лирских варијација, које би се могле назвати *стрaжилoвским кoмплeксом*.

Црњански тврди да је бол од Живковића у српској књижевности другачији, јер је љубавна чежња свештеника према младој девојци преточена у једно осећање које се претвара у музику, разгаљујући душу и срце. По Црњанском, Живковић својим стиховима уноси живот целом народу и доноси радост, он је весник новог пролећа, и има метафизичку снагу силе која наставља да живи и у будућности, утичући на наредна покољења. Радост о којој говори је античка, бакхична али и ренесансна, јер се јавља као дух рађања и обнове у тренутку када је хришћанство претило да се претвори у негацију живота и људскости. Ауторка спонтано сугерише питање: „шта је Црњанског... довело до античког дионизијског мита који се у песнику поново везао за дух Стражилова и српске романтичарске лирике, будући у њему нову жељу за животом којом је заменио суматраистичку атараксију?”¹¹ Да би нам предочила зашто Црњански одабира Италију као место на којем се напада дионизијским, а не одабира свет словенске паганске светковине, Горана Раичевић упућује на Ничеа и његово дело *Рођење трагедије* у којем немачки филозоф каже да постоји „бездани понор који дели диониске Хелене од диониских варвара”,¹² јер хеленски култ одликује управо помирење дионизијског и аполонијског принципа, удаљених животних манифестација, при чему се дионизијски принцип не испоставља као пука телесност и материјалност, слепи животни нагон, него одуховљена радост постојања премрежена невидљивим, етеричним, нематеријалним везама. „Спајање различитих животних феномена, манифестација, предуслов је рађању новог, вишег живота”, а овај став превазилази катарзични смисао суматраистичке повезаности свега постојећег, дефинишући нови квалитет веза које се као мотив сусрећу у путопису *Љубав у Тоскани*, поеми *Стрaжилoвo* и говору о Васи Живковићу. Из овога произилази идеал рађања и

¹¹ *Истио*, 125.

¹² *Истио*, 127.

обнове, преко потребан словенској анималној чулности и страсти. У *Стражилову*, пак, нема прочишћења и утехе, јер, иако саткана од дионизијских мотива, поема је елегија над људском пролазношћу, лирски дрхтај бића које је поверовало да је у смрти видело смисао, она је јаук песника над слутњом о сопственој прераној смрти, лирска тугованка над сопственом младошћу. Поента закључака аналитички изведених из предочена три Црњанскова текста налази се у тумачењу кључних стихова поеме *Стражилово* „Лутам, још, витак, са шапатам страним / и отресам чланке смехом преливене...” насталих у Италији на месту где је покопана исто тако весела и заљубљена младост каква је била његова, јер како Црњански сам каже: „Столетна раздраганост људског духа и живота, око Болоње и Падове, можда је само измаглица и еманација млађаних телеса која су се са свих страна света сакупила, у лакој ђачкој одећи, да проиграју и пропевају младост, а сад леже, сахрањена, у гробљима тих прастарих универзитета”.¹³ Без есеја о Васи Живковићу лепота и музикалност цитираних стихова не би се могла повезати са кобном слутњом.

Стражиловски комплекс заокружен је једном, такође романтичарском љубављу и посвећеношћу, а то је оданост родном тлу. Судбина је песникова у родној земљи и он јој се приклања, те од поеме *Стражилово* води само један пут — ка *Сербији*, поеми којом ће, четири године касније, означити крај Црњанскове вере у моћ поезије која носи духовну обнову. Националној тематици наш писац ће се враћати у три есејистичка записа: тексту о стогодишњици Јакова Игњатовића, дневничкој белешци *Три крста* из 1919, објављеној 1922. и у путописној репортажи *Мртва Сени-Андреја* (1923).

Поетичка разматрања о једном наводном враћању Милоша Црњанског на овештале строфичке одлике, упркос слободном стиху, могла би се ишчитати из његовог приказа песничке књиге Растка Петровића *Ошкровења*. Иако њена апологија, Црњансков есеј не бежи од замерки упућених на рачун овој шокантној и провокативној књизи. Од Растка Петровића је тражио „да унесе мало аполонијског, духовног у оно у чему препознаје само крик ероса једне младости. Дух је оно што ствара праву поезију и што је једино трајно у свету материјалних коначности.”¹⁴ Без унутрашње кохерентности правог лиризма, односно без духа, који долази са дна самог бића, све завршава у маниру и фрази. Ти закони коинцидирају у складу са метричким обрасцима и са слободним стихом код Црњанског. Стога баш што мисли да не чини стих песму песмом, не тражи повратак везаном стиху, него само кап духовности, које он и налази у *Ошкровењу* Р. Петровића. „Песничко поштење самерљиво је искрено проживљеној емоцији — романтичарском поетском принципу којег се Црњански још увек не одриче.”¹⁵

У трећу групу текстова уврштени су *Есеји о српским романтичарима* које је Црњански писао између два светска рата. Авангардистичко порицање традиције било је заправо њено превредновање, из којег је настао избор вредности које одговарају новом песничком сензибилитету. Враћање романтизму значило је враћање изворној традицији која је вредновала оригиналност и тражила моћ да искаже душу, па се из овог оквира есеји Црњанског не могу читати само као пригодни чланци, иако су поводом пригодних тренутака настајали, у периоду 1922—1940.

Црњански је посебним моментом у историји једног народа сматрао тренутак прелаза из епике на лирику, што се у српској књижевности догодило тек у романтизму, а у овоме се, по њему, крије кључ који једном народу отвара пут у

¹³ *Истио*, 134.

¹⁴ *Истио*, 147.

¹⁵ *Истио*, 150.

књижевну и уметничку зрелост. Српска књижевност је своју духовну и уметничку зрелост стекла тек у периоду романтизма, а тек је тада постала равноправна са осталим европским народима. Авангардистичка вера Црњанског у моћ уметности да обнавља и мења свет спласнула је након *Стражилова* и посете српским гробљима на Крфу 1925, а вера у везу проживљених живота са садашњошћу уступила је место окупираностима људским животима и судбинама. Романтизам за који се Црњански својевољно определио, као враћање националним коренима, увек је за њега био песничко стварање које је истовремено и врста националне дужности. У овом периоду он види она обележја која карактеришу велику поезију: лиризам као врхунски глас индивидуалитета, веза са националним као сублимирани израз колективног и нужни предуслов песничке оригиналности, те жудња за метафизичким. Ова три момента персонификована су у три песника — Бранку Радичевићу, Ј. Ј. Змају и Његошу. О Бранку и Лази Костићу, својим животним прекупацијама, најмање је рекао у есејистичкој форми, на себи аутентичан начин. Есеји о Змају, Његошу и Ђури Јакшићу указују се као важни са становишта његове поетике: о Змају је писао као о песнику колективитета, гласноговорнику нације, о Његошу као духовности усредсређеној ка чистој идеји, а о Ђури Јакшићу као оличењу ентузијастичког песника, који иако сиромаштвом прикован за духовну провинцију земаљских топоса, богатство визија добија са другачијих, духовних путовања.

Црњански ипак не може да избегне везивање дела и уметника, а тај поступак спроводиће када буде писао о другим уметницима. Ауторка нас подсећа да се он у својим есејима скоро никако није дотицао појединачних књижевних дела; изузетак је есеј о Шекспировим сонетима. Шекспир, Флобер, Тасо, Дирер, Микеланђело неки су од уметника на које је Црњански примењивао биографски метод, а *Коментари уз Лирику Ишаке* су још једна потврда која иде у прилог тези да је живот уметника пресудан за његову уметност. О песнику, уметнику који је инструмент божанског, Црњански ће говорити највише у *Књизи о Микеланђелу*. Искорак који оваквим понирањем прави одвешће га до њему својствених материјалних и невидљивих веза, неухватљивих људском оку, што ће га спасти сваког поједностављања. Детерминизам биографије која условљава уметност заправо код Црњанског никад није имала позитивистичке конотације.

У поглављу *Милош Црњански о сјраној књижевности* Горана Раичевић обрађује есеје које је Црњански писао о писцима из других култура, европским и ваневропским, пре и после II светског рата, при чему је указано на могуће паралеле преко којих се откривају ако не утицаји, онда сродности које дело Милоша Црњанског везују за светску књижевну традицију.

Први есеј који је Црњански написао о неком страном писцу био је некролог Ендреу Адију, који се појавио у *Књижевном јузу* 1919. За Црњанског су Адијеви стихови последица растрзаности између домовине и Париза чија декаденција трује песникову душу, док му се у домовини ругају. Црњански трагизам види у његовом предњачењу у односу на оновремену мађарску лирику. Заједнички им је порив за Западом, за духовном обновом коју овде обојица траже, на шта указује Данило Киш када тумачи Адијев утицај на *Лирику Ишаке* и на поему *Стражилова*. Ади је кључна фигура још једног текста који из пера нашег писца излази 1919. године, у којем се осврће на савремену мађарску књижевност. После осврта на прозне писце Херцега Ференца, Морица Жигмонда и Шандора Бродија, од лиричара највише помиње оне окупљене око часописа *Зайад* (1908—1941), чије се тенденције поклапају са настојањима песника првог круга модерниста из периода до Првог светског рата у српској књижевности.

Црњански је написао предговор за два дела Гистава Флобера: роман *Новембар*, који је у Београду изашао 1920, и за роман *Саламба*, који се појавио

1926. Први роман, објављен постхумно, је нека врста Флоберове аутобиографије, а други је за Црњанског био „књига једног романтика који је 'Саламбом био занесен као Месецом' ”.¹⁶ Код Флобера и Црњанског више се ради о поклапању два књижевна сензибилитета, него о неком директнијем утицају. Ауторка сматра да је Флоберов покушај на измирењу лирског и историјског у роману *Саламба* на Црњанског оставило много више трага него осећајност *Новембра*. Црњански је од француских аутора писао још о Едмону Ростану и Пјеру Лотију.

Црњански је из европских превода преводио кинеску и јапанску лирику, са којом се први пут упознао вероватно пред рат, за време боравка у Бечу. У предговору *Анџолоџији кинеске лирике* (1923), са насловом *Моја анџолоџија кинеске лирике*, Црњански је формулисао најважније ставове о техници поезије и песничке експресије. Он је у овом тексту, како сматра Г. Раичевић, дао много већи увид у утицаје и претходнике. Црњански је трагао за поезијом која не описује него доживљава свет, доводећи читаоца у стање саживљености, поистоветивања. Ова поезија је могла да се „уклопи савршено у авангардистички ангажман Црњанског, његову веру у мисију поезије, која не преноси идеологије и не проповеда поетике, али која тежи 'револуцији душа' ”.¹⁷

Коментари Црњанског уз збирку превода *Песме старог Јајана* много су исцрпнији, при чему су евидентнији и утицаји. Посебно је упечатљиво његово дивљење будистичком обожавању природе.

О енглеској књижевности М. Црњански је почео да пише поводом Шекспира, прво приказујући извођења његових комада у позоришту, а затим посвећујући један текст његовим сонетима. Шекспир је за њега увек и пре свега глумац, и његова тајна је управо у томе — креације му представљају савршен спој личне инспирације и елизабетанског друштвеног миљеа. У најобимнијем од својих есеја, *Шекспирови сонети*, Црњански покушава да покаже да су његови стихови лирска аутобиографија Шекспирова. Тежи да искаже да истинска поезија произилази из дубина прошлих догађаја, из дубоко проживљених емоција.

За песму *Рединшке баладе* Оскара Вајлда Црњански је 1920, у предговору романа *Слика Доријана Греја*, написао да је она његово најјаче дело. Са Вајлдом ће, тридесет година касније, Црњански водити прикривени дијалог у *Хијерборџцима*. Есеј *Моји енглески њесници* излазио је у наставцима у *Књижевним новинама* током 1973. године, а реч је о систематизованом излагању размишљања током дугогодишњег бављења енглеским песништвом. Написао га је из позиције када је своје дело посматрао као заокружено. Код Чосера, творца бокачовских *Кентџербериских прича*, Црњански највише уважава лирска меланхолична размишљања. Кристофер Марло, писац љубавних песама, али и драма о Тамерлану, Фаусту, Едварду II, популарнији на позорници од Шекспира, Црњанског је фасцинирао не толико раскошним стиховима, него својом моћи инкарнације која се огледа кроз актере његових драма, говорећи кроз уста Тамерлана, Едварда, Фауста, најлепше не о љубави, него о насиљу и освајању, о жудњи за моћи. Волтер Рали писао је поезију која рефлектује човека од акције, доживљаја, човека који је био крупна историјска и интелектуална појава, познаваоца света и људи. Црњанског одушевљава његова необична биографија, као и *Последња књига Океана Синџији*, која га је опчинила својом тајновитошћу, али и искреном проживљеношћу љубави.

Зона Дона је Црњански споменуо још 1920. у *Српском књижевном гласнику*, када га нису познавали ни тадашњи београдски професори англистике. Сматрао га је првим великим дијалектичарем енглеске метафизичке поезије у којој

¹⁶ *Истио*, 206.

¹⁷ *Истио*, 223.

налази звук дубоке меланхолије, нарочито у љубавној поезији. Ценио је веома поезију Персија Биша Шелија, за којег је рекао да у себи има анђеоског и демонског. У овом есеју узмеће један термин како би означио велику поезију: она је транслунарна, али је на крају есеја поезију енглеских савременика означио „без месечине”. Транслунарна поезија била би „месечева поезија”, из које исцпава нека „месечева” светлост, којом су били опчињени и понети и Флобер, и јапански хаику песници или песници хаикаја, како Црњански транскрибује овај појам, те сам Црњански, који је месецом опседнут још из једне поеме сер Џона Дејвиса. У овом есеју дотиче се Филипа Сиднија, затим Ларкинове песме *Ветар венчања*, те Џона Фулера, а код свих песника уочава меланхолију, којој ће се највише посветити пишући о Микеланђелу. Када нас укратко упознаје са Црњансковим написима о румунском песнику Панаиту Истратију, совјетском песнику Валентину Катајеву, шпанском писцу Мигелу де Унамуну, ауторка увек има на уму да је Црњансков одабир уметника о којима је желео да пише диктиран њиховим судбинама у којима види нешто парадигматично и у којима је препознавао сличности са сопственим животним путем. Исти је став и у вези са Микеланђелом, са Торкватом Тасом, о којем ће говорити у *Хијерборејцима*, са португалским песником Камоењшем, са којим ће се идентификовати на нивоу прогонства и странствовања, док ће увиди у поетичка и естетичка начела изостати.

Завршно и најобимније поглавље посвећено је незавршеној *Књижи о Микеланђелу*, где износи једну сложу идеју о уметнику и уметничком стварању. Генеријални ренесансни вајар, сликар, архитекта и песник није за Црњанског само конкретна личност него и симбол уметника и alter-ego самог писца. У овој збуњујућој прози пуној понављања и без правог почетка и краја Црњански се открива као есејиста у пуном смислу те речи. Текст који садржи највише поетичких и сазнајних увида о човековој позицији у свету и смислу његовог постојања *Код Хијерборејаца*, поред *Књиже о Микеланђелу*, показује, вероватно на најбољи начин, колико је есејистички дискурс дубоко и нераскидиво повезан са најинтимнијим прекупацијама есејисте и колико есеј представља суштински израз стваралачког нагона за саморазумевањем. Овде су се укргстиле две основне линије размишљања Милоша Црњанског — платонистичко схватање уметника и уметности и меланхолична есејистичка сумња.

Када је Микеланђело Буонароти у питању, судбина уметника прераста свој индивидуални оквир и претвара се у одређени симбол, за Црњанског тако значајан и пре свега опсесиван. Своју *Књижу о Микеланђелу* Црњански за живота није стигао да заврши, т. ј. да је среди, систематизује и обликује, предавши овакав рукопис у штампу неколико недеља пред смрт. Поред овог рукописа Црњански је о Микеланђелу објавио 18 есеја у српској периодици од 1964. до 1975. године, као и у деловима романа-есеја *Код Хијерборејаца*.

Црњансков став да у ликовима из прошлости видимо и проналазимо само себе може се тумачити као вид истористичког става да је о историји немогуће говорити на објективан начин, елиминишући предрасуде и виђења доба у којем живимо, а са друге да је оно што данас живимо већ проживљено и да нису исто мислили и осећали наши преци. Само је тако могуће разумети Црњанског када каже „ја не говорим као професор већ као медијум Микеланцела”. Са њим се поистовећује у кључним питањима као што су меланхолија, доживљај смрти, схватања уметности обележене ренесансним идејама неоплатонизма, а *Књижа о Микеланђелу* суштинска је за откривање пишчеве филозофије, односно његовог схватања природе уметности и уметничког стварања.

Кључна тачка идентификације Црњанског са ренесансним уметником јесте меланхолија: ово је тачка од које ауторка студије полази, јер тежиште огледа помера ка контекстуализацији Црњанскових разматрања, поредећи их са теориј-

ским и историјским виђењима других истраживача (Вазари, Велфлин, Делино, Панофски, Јејтс, итд.). Теоретичари и мислиоци који су ренесансу посматрали као епоху чија је кључна духовна одлика била меланхолија, помогли су у расветљавању везе овог осећања или духовног става са стваралаштвом. Средњевековно схватање по којем су они који се својевољно предају тузи грешници, сменио је став о надахнутој меланхолији, која се испоставила као предуслов уметничког стваралаштва, а посредник ове смене била је платонска идеја меланхоличног хероја чији је гениј налик лудилу. Меланхолија уметника успоставља се тако као кључ не само метафизичких ставова, него и поетичких схватања, а у Црњанској опсервацији о ренесансном генију и интерпретацији те опсесије као један круцијални елемент анализе и промишљања.

Црњански Микеланђела схвата као платонистички дефинисаног уметника, иако ће се трудити да оспори његово учешће као петнаестогодишњака у филозофским разговорима учених мислилаца у Фиренци и на двору свог мецене Лоренца де Медичија, више из тежње да оспори утицај мецене, за који држи да је у историјама уметности преувеличан када су у питању Микеланђело и остали ренесансни уметници, него да дисквалификује образовање младог уметника. А да је Микеланђела схватао као уметника платонистичке инспирације са комплексом идеја које су тој врсти инспирације саобразне, видно је још у коментарима његове поезије у књизи *Код Хийерборејаца*. У једном моменту код Црњанског ће доћи до противуречности јер ће сам оспорити оно за шта се у већини есеја залагао, а то је да поезија не може бити тумачена подацима из песниковог живота. Ову контрадикторност код нашег писца ауторка објашњава једном двојношћу коју код њега запажа још од суматраистичких програмских текстова: када је говорио о вредности поезије као искрено проживљене осећајности чинило се да тада инсистира на испреплетености уметниковог живота и дела, док су га ставови о платонистичким учењима о стваралаштву навели да акценат стави на улогу несвесног, те одбаци биографски метод, што је видно у *Књизи о Микеланђелу* и *Код Хийерборејаца*. Иако затворен у своје доба и столеће, песник се у процесу стварања издиже изнад рационалних окова свести и материјалног, контекмплација се претвара у један вид екстазе, а дух се претвара у „инструмент божанског”. То је занос који Платон описује као *thea mania* или *furor divinus* — лудило песника који га приближава пророцима и мистцима. Са овим на уму Црњански се противи тумачењу дела путем уметникове биографије, али када скулптора буде бранио од неких, по њему непримерених, психоаналитичких интерпретација поново ће посегнути за биографском аргументацијом.

У Микеланђелу је наш песник видео првенствено осећања тешке меланхолије, што у извесним стилским особеностима његовог стваралаштва препознаје као барок. Ауторка сматра да је битно разлучити шта Црњански подразумева под ренесансом, а шта доживљава као барок, нарочито у уметности Микеланђеловој и из тог разлога даје преглед многобројних поставки више научника и теоретичара о особеностима овог периода и времену његовог простирања, а уједно и преглед схватања Црњанског о овом периоду, о којем је, поред романтизма, највише писао у својим есејима, везујући га за имена као што су Микеланђело, Дирер, Шекспир, Марло, Рали, Дон, Камоењш, Данте (о којем је писао у путопису *Љубав у Тоскани*) и Тасо.

Црњански је Микеланђелову поезију сматрао недовољно тумаченом, иако изворном, оригиналном поезијом коју уметник ствара из сопствене дубоке унутрашње потребе, превидевши у његовој поезији све оно што је било формула или конвенција времена. Микеланђелу је био ближи изворни платонизам који је у моду ушао након превођења оригиналних текстова, а не елементи овог учења који су се задржали кроз средњи век, стопљени са хришћанском традицијом и

трубадурским концептом љубави оваплоћеним у лику идеалне жене, који је ближи метафизичком него земаљском свету.

Црњански у свом виђењу великог ренесансног уметника посебно место даје фигури мајке која је, по њему, имала централно место у животу ренесансног уметника, и њоме објашњава настанак прве велике значајне скулптуре, *Пијетте* у цркви св. Петра у Риму.

Књига о Микеланђелу је Црњансково најесејистичније дело, сматра ауторка, где се наш писац смело суочава са увреженим научним истинама о великом уметнику, одричући се научности у име сопствене истине, и у којем се налази поетички кредо нашег писца који је показао да се до истине може доћи препознавањем, као и саморефлексијом. „Саморазумевање се тако чини као карактеристика која умногоме прецизније одређује есејистичку форму од субјективности.”¹⁸

Треба истаћи да је студија Горане Раичевић *Есеји Милоша Црњанског* написана једним исцрпним, теоретским и критичким понирањем, како у суштину стваралаштва нашег писца, а тиме и у његову свеобухватност, тако и у обресе и хоризонте појединих периода и епоха у којима је његово дело настајало, крећући се, привидно лако, кроз места обрачуна појединих научничких несагласности, тражећи и држећи се основних премиса његове поетике, ингениозно наслућене још у суматраистичком раздобљу, крунишући закључке и увиде стечене на том путу једним раскошним профилом ствараоца који са правом може да понесе име великог уметника и да, сагласно темама и утицајима којима се бавио, готово опсесијама, стоји уз велик број фигура светског уметничког стваралаштва, уз које је налазио своју меру, коб и надахнуће.

Лидија Мусћеданаџић

UDC 111.852

ЛЕПОТА И ЊЕНА ЛИЦА

Поводом објављивања књиге Мирка Зуровца *Три лица лепоће*

Издавач: „Службени гласник”, 2005, Филозофска библиотека, 618 стр. (Књига је рађена у оквиру пројекта *Савремена филозофија*, Одељења друштвених наука САНУ)

Безбројна су дела која се називају уметничким и безбројне су расправе које описују или чак покушавају да „објасне” та дела, да их вреднују или разврстају по неком принципу, или одгонетну сам чин уметничког стварања. Напоредо стоје уметнички правци и епохални стилови са теоријама о њима; напоредо стоје безбројни уметници и расправе о њима. Супстанцијама веза свих оваквих настојања људског духа названа је „оно лепо”, али чим се помисли да је оно лепо управо јединство у том непрегледном мноштву лепих дела уметности и говора о њима, сусрећемо се с највећим могућим потешкоћама. Док је, на пример, позитивна наука осигурала свој темељ у наметнутом слагању природе и разума и тиме себи омогућила реконструкцију, опис и најаву сваког свог предузећа, уметност и говор о њој не могу да се похвале сличном претензијом, а камоли сличним резултатима. „Лепо” се показало као незахватљиво и за ствараоца и за примаоца, али и за мислиоца о њему. Ипак, уметници не престају да производе трудећи се да, заправо, представе „лепо”, а мислиоци не застају пред његовим заго-

¹⁸ *Истио*, 381.

нетним извором. О одлучности незастајања пред том загонетком, спретној радикалној редукцији тог непрегледног проблемског простора, стрингентној појмовности изнетој у форми високе литературе, говори књига *Три лица лейоше* Мирка Зуровца. То је једна, покушаћемо да покажемо, *херменеутичка онтологија уметности*.

Треба почети с оним што ће и читаоцу одмах пасти у очи, а што је конститутивно за саму ствар: то је стил којим је књига писана. Када читамо, на пример, Хегелову *Логичку* у којој он показује кретање чистог мишљења, тада, захваљујући управо форми писања, и ми читаоци одиста осећамо да се крећемо у елементу чистог мишљења и да смо отуда готово присиљени да тако мислимо: без метафора, редунданци, било ичега апостериорног, ми клизимо кроз то штиво с нултом вискозношћу јер нема ничега што није „чисто”. А када читамо његову *Естетичку* напросто осећамо као неминовно да се чулно сијање идеје мора појавити као лепота пошто смо већ саображени с кретањем апсолутног духа и, путем стила, ношени њиме кроз повест. Управо на исти начин, када склопимо Зуровчеву књигу, ми установљавамо да лепота може имати само три лица пошто нам се стил којим је захваћено филозофско-естетичко појмовље јавља као медијум који је конформно сјединио мисаони ауторов ток од полазишта у идеалном, преко феноменалног у природном до сијања идеје у чулном, са припадајућим епохалним појмовљем.

Унутрашња стилска гвоздена нужност великих филозофских дела увек нас тера да се сложимо с аутором, па тако и *Три лица лейоше* својим унутрашњим сагласјем ауторове идеје и медијума-стила у којем се она креће, „присиљава” на сагласност. Другим речима, појмовни свет уметности изнет у овој књизи раствара се у уметничком језику стварајући од њега језик уметности, језик саображен суштини уметности, дакле метајезик за „саму ствар” уметности. Овакво ауторско постигнуће за нас постаје меродавно, а посебно је занимљиво што је Зуровац баш у овој најновијој, по теоријским увидима најдубљој књизи, успео и да најпримереније сједини саму ствар и њено стилско захватање. Зуровац је за саму-своју ствар нашао свој језик. Уосталом, у филозофији је увек за „нову ствар” налажен и „нови језик”, а *Три лица лейоше* су нова-сама ствар. У овако представљеном језику креће се филозофско појмовље којим Зуровац захвата уметност и лепо. Чешће него што би се очекивало, у филозофској, а у естетичкој литератури посебно, не води се превише рачуна о изворној строгости темељних онтолошких појмова, па се они зарад „лакшег разумевања” ослабљују, или се превиђа њихова историја па се они доводе до употребе *ad hoc*. Аутор *Три лица лейоше*, опет на меродаван начин, налази језик лепог, или леп језик, да у њему раствара најтеже појмове историје филозофије, у чему се огледа његова акрибичност, научна скрупулозност те отуда и брига око појмова. Грчки и латинизирани појмови, па Кантови и Хегелови, стално су присутни пред нама увек у различитим регистрима примерени својим месним вредностима, без циркуларности, извучени из старине када треба да буду осадашњени, а они савремени с указивањем на изворну старину. Узајамна веза ауторовог језика-стила с појмовношћу егземпларно је представљена, на пример, у одељку у којем се разматра Кантова *Кришшка моћи суђења*, где је представљање појма сврховитости тако успело као да је непосредно повезано с осећањем задовољства, а сама та представа је естетска представа сврховитости. Уопште ово уланчавање, ово наизменично узајамно обухватање појма језиком и језика појмом, представља аналитички стандард ове књиге.

И управо када читалац почне да се креће кроз књигу, када почне да клизи кроз медијум језика-појма лепог, када почне да се као Нарцис огледа у лепоти ауторовог стила и увери себе да захваљујући лепоти строгости стиже до осигурањих увида, он доспева у парадоксалну ситуацију: он увиђа да је ова књига „те-

шка”, иако су обезбеђени сви механизми тумачења и разумевања, па се морамо запитати зашто читалац запиње у тако течном медијуму? Овде, наиме, аутор следи врхунски захтев филозофског држања, па тако тек што се испео на готово осигуран врх неког развијеног увида, он почиње да подрива те исте увиде, да оспорава друге ауторе, али и себе, и то не било где него на најјачим местима, да делује аутосубверзивно враћајући и себе и читаоца на почетак који је изгледао неспоран, демонстрирајући беспопштено сталну неопходност обнављања „узалудности” филозофског труда. Тако читалац губи „добар сан” пошто је сведок да се аутор стално излаже ризику да смири несмириве напетости, а да при томе сваку еквивокацију учини продуктивном. Ако је речено да је ова књига прворазредно филозофско, али и литерарно штиво, онда се то у претходном гесту најбоље оцртава: филозофија је по својој суштини аутосубверзивна, а права литература нам не да да се смиримо и тера нас да је читамо у једном даху. Отуда ова књига тражи читаоца са „идеалном несаницом”.

Не сматрамо да смо заузели сувише много простора представљајући читаоцу формалну структуру ове књиге, јер то овде нипошто није спољашњи него конститутивни момент. Само се жели да се код будућег читаоца развије очекивање, пошто ова књига припада онима које се читају „са очекивањем”. Парадоксално, ова књига-стил, појмовно барокно тешка, са рококо-реченицама, која стоји пред нама у „мирној величини и племенитој једноставности”, као да је садржајно „сиромашна”: „само” три лица лепоте, „само” три филозофа! Али, филозофија управо обделава парадоксе, па наш аутор и каже: „обиље лепоте у бескрајној разноврсности њених појединачних појава, које се може смисаоно захватити само ако се посматра кроз три њена основна вида: суштинску лепоту, природну лепоту и лепоту уметности... Само у троуглу који се оцртава између ове три врсте лепоте естетика може да детектује нову земљу по којој се ствар коју она мисли креће у целини својих видова и аспеката”. Пошто се у овом троуглу налазе све уметничке творевине, сви правци и покрети, као и естетичка учења, овај троугао ће и представљати полазиште Зуровчевих истраживања које ће се развити у право садржајно обиље.

А на почетку, као и у свакој естетици од ранга, као онтички али и онтолошки *prius*, стоји Грчка, т. ј. Платон и Аристотел. Зуровац зна да мора тако да почне јер је грчка филозофија исто што и метафизика, да је то први зачетак мишљења, па једино у њој и могу бити утемељене све накнадне различите метафизике лепог у чијем центру није ни природно ни уметнички лепо, него лепо по себи, лепо по својој непромењивој суштини, апсолутно, идеално лепо. Грци такву лепоту постављају пре сваке друге, јер све друге могу само у есенцијалној лепоти имати свој узор и извор. Већ на почецима своје књиге аутор демонстрира оно што ће и кроз целу књигу бити на делу: држање целокупне епохалне парадигме пред истраживачким погледом, а овде држање идеје лепог и доброг напредо. Идеја лепог стоји у напетости са идејом доброг и указује заједно с њом да има нечег непролазног у том учењу које је заувек показало важност оног идеалног за начин човековог бивствовања и делања. Без погледа упртог у идеално и његове могућности, него само у идеално „спуштено на земљу”, човек би остао заробљен у коначности без узора за усавршавање облика у стваралаштву и делању. Наш аутор уочава да је Платон објавио победу мишљења над бивствовањем, да је тиме традиционална онтологија дала предност есенцији над егзистенцијом, идеалној могућности пред неподношљивом стварношћу.

Зуровац није остао само код начелног указивања на значај отварања сфере идеалних могућности које регулишу стварност, па упозорава да ово освајање могућег не би требало схватити као насумично истрчавање у празно и непознато, пошто оно треба да буде вођено умним увидима у то шта је и под којим услови-

ма могуће. Платон је уметницима заувек подарио могућност да њихова дела могу да имају свој прототип у идеји у којој су унапред дате све могућности које могу да постану уметничка стварност. Отуда ће и за нашег аутора, у Платоновом смислу, уметник бити „пали бог који се сећа неба”, дакле човек ока упртог у непромењиво идеално бивствовање, па он никада неће промашити да створи дело савршене лепоте, а онај ока упртог у пролазно и пропадљиво неће направити ништа лепо. Ако је то тако, ако се стваралачким чином идеалне могућности претварају у стварност, тада Зуровац доспева до важног закључка: „То значи да се уметничка стварност разликује од објективне реалности на основу једног у себи садржаног идеалног односа. Према томе, њена природа је идеална”.

Платонистичка метафизика лепог и класични есенцијализам дуго ће бити владајућа парадигма у европској култури. С њом у вези стоји исто тако дуго владајућа теорија подражавања на коју су се позивали, више од два миленијума, сви уметници и мислиоци. Вео саморазумљивости са ове теорије Зуровац је стргнуо бескопромисно. Наиме, естетика истражује лепо да би утврдила зашто неку ствар називамо тако. Можда суштинска лепота остаје за ствараоца и мислиоца вечито изазовна управо по томе што она указује на постојање две лепоте, оне природне и оне уметничке, дела природе и дела човека-уметника, јер једино те две лепоте човек затиче као „спуштене” с неба на земљу да следе идеални узор лепоте. Па ко, онда, кога треба да подражава: да ли уметност треба да подражава природу, или природа треба да подражава уметност, или и једна и друга треба да подражавају свој идеални узор који у односу на обе има онтолошку предност? С једне стране аутор демонстрира истраживачко истрајавање у овом троуглу, а с друге задобија потврду на једном од кључних теоријских проблема за редукцију бескрајног простора лепоте и уметности: лепота која је расула своје дарове у бескрајној разноврсности непоновљивих појава стварног и идеалног света може се мисаоно захватити само ако се посматра у сва три њена основна вида, суштински лепом, природно лепом и уметнички лепом. Аутор се кроз целу књигу бори да дође до чистог значења ове три врсте лепоте као и до њиховог узајамног прожимајућег односа, при чему на ретко упоредив начин излаже однос ове три лепоте који се, када се пусти да се слободно креће у медијуму чисте естетске рефлексije, преокреће у мноштво нерасплетивих заплета који се размрсјују нит по нит, а да ни једна нит није насилно прекинута.

Други део књиге говори о природној лепоти коју аутор уводи имајући опет целу епоху пред собом: просветитељство, Кантов критицизам и романтизам. Сви тада слуте да се у лепом чулном поретку скрива најважна врхунске интелигенције. Да би изложио како се та и претфилозофска слутња превела у филозофско разматрање, аутор мајсторски спаја све епохалне нити, а међусобну упућеност Кантових *Критика* посебно. *Критика чистог ума* односи се на природу и могућност њеног сазнања, *Критика практичног ума* на слободу човека у подручју практичног деловања, али се показало да веза између природне нужности и царства слободне постаје темељно угрожена пошто принцип каузалности у царству природне нужности искључује сваки слободни чин. Бранећи природно човеково нагнуће ка целини, Кант сматра да, у циљу изградње једне метафизике, природу треба посматрати тако *као* да је она изграђена по принципу слободне, што он постиже увођењем појма сврховитости која је телеолошка за нашу делатност и разумевање. Став по став аутор прати Канта који настоји да помоћу појма сврховитости доспе до категорија разума које могу дати форму емпиријском сазнању тако да би се могла захватити целина. Тако ће се доћи до тога да природно и уметнички лепо постају највиши принципи јединства критичке филозофије чиме се повезује чулна представа која је доступна само разуму и натчулна слобода доступна само уму. Одавде аутор минуциозно прати пут Кантовог трансценденталног субјекта

којем ће бити додељена моћ суђења која треба да посредује између теоријске и практичне сфере, између сазнања и жудње. Постављањем критичког проблема да се у субјекту који посматра одреди оно што омогућује да се опази лепота ствари, Кант је дао, сматра Зуровац, одлучан подстицај рефлексiji о природно лепом и о односу природне и уметничке лепоте. Могло би се рећи: део о Кантовој естетици најсјајнији је део ове сјајне књиге. Познато је, наиме, и многе исписане историјско-проблемске естетике нам о томе говоре, да се Кант, можда, од свих филозофа најтеже изборио за место уметности у властитој филозофији. Отуда су представљања III *Критике* у оваквим списима често и најмање успела јер је изузетно напорно пратити Кантова настојања да повеже царство нужности и царство слободе. У *Три лица лејоше*, напротив, видљив је напор саобразан Кантовом да се лепота строгости извођења доведе до сијања, па су зато странице томе посвећене уједно најтеже и управо зато најсјајније.

Пошто је представио Платонову идеју суштинске лепоте, Аристотелово схватање подражавања и Кантово уздизање природно лепог, Зуровац се окреће Хегелу и његовом уздизању уметнички лепог. По Канту је уметност вратила наду у могућност измирења духа и природе, при чему је то измирење остало загонетно дело душевних моћи субјекта, док је за Хегела ово измирење већ остварено. Уметнички лепо мора за Хегела бити једино лепо, пошто је уметност чулна манифестација онога што су људи и народи појмили захваљујући свом духу и изразили стварањем конкретних дела уметности. Наш аутор сматра да је за Хегела само уметност способна да изрази унутрашње кроз спољашње, идеју у њој примереном облику. Из странице у страницу читалац присуствује напору који је конформан Хегеловом, да „ишчупа” уметност у стварно, пошто идеја као апстрактна тражи материјалност да се изрази. Апсолутни дух се мора остварити и та потреба и јесте извор уметности која духу даје његову стварну егзистенцију.

У историјско-филозофском, али и дидактичком смислу, у одељку о Хегеловој естетици у *Три лица лејоше* Зуровац сведочи у прилог мишљењу-препоручи многих који сматрају да студиј Хегелове филозофије ваља започети његовом *Естетиком*. Као и увек када разматра естетику неког филозофа, аутор има пред собом целокупно дело, а у случају Хегела то је и најексплицитније и најразвијеније демонстрирано јер Хегелов метафизички систем и јесте најконзистентнији у историји филозофије, па напосто не допушта парцијално разматрање неког дела. У складу с тим пред нама стоји развијена интерна мапа међусобних упућености *Естетике*, *Феноменологије духа*, *Науке логики* и *Филозофије историје*, на основу које се прати истина која се заснива на апсолутној идеји, која, у својој истинској стварности није ништа друго до дух, али не дух у његовој коначној повезаности и ограничености, него општи, бесконачни и апсолутни дух који сам собом одређује шта у истини јесте истина, а чије се појављивање у уметности најбоље „види”. Могло би се рећи да истраживачима тек предстоји да испитају овај Зуровчев проблемско-историјски захват на Хегеловој естетици, који ће показати да се естетика јавља код Хегела као права енциклопедија његове филозофије, као круг у којем се та филозофија и затвара и раствара.

Рекосмо раније да *Три лица лејоше* говоре „само” о три лепоте кроз „само” три филозофа, Платона, Канта и Хегела. То нипошто није недостатак, него се ради о „лозинки” Зуровчеве естетике, о томе да је њена срж достигла лаконски израз. Да „лепота има три лица” говори да ауторова мисао подноси највећу сажетост, штавише да је за њу способна. Она ће о свему рећи много тек када читалац успе да се помно распита. Са друге стране, то да је сваком од три филозофа додељено по једно лице лепоте говори да је аутор успео да редукује непрегледни простор естетичких учења, као и да се „нешто” самостално једино и може започети само с великом филозофијом. У том смислу то се може сматрати дискрет-

ним упутством истраживачима да се прво распитају на изворима, пре него што се поведу за нечим што је проглашено „модерним”.

У жанровском смислу то је једна историјско-филозофско-проблемска естетика, па отуда њено богато унутрашње међууказивање на изведене естетичке теорије, проблемска подручја и отворена питања. Она почиње Платоновим есенцијализмом, али се одмах долази до сучељавања са Аристотелом и разматрања односа са софистима преко *Хипије веће*, при чему се виталност идеје суштински лепог прати све до Винкелмана, Лесинга и Гетеа. Проблемски је захваћена идеја лепог уопште, теорија подражавања, те класичне категоризације лепог.

Кантово уздизање природно лепог доведено је у богат историјско-филозофски контекст учења Баумгартена, Хачесона, Русоа, Шилера, Берка, док је проблемски разматран сваки појам Кантове естетике, уметност генија посебно, као и разлози Кантовог прекида са аристотелизмом.

И Хегелово освајање уметничке лепоте представљено је у контексту епохалног сучељавања с Кантом и Шелингом, са егземпларним приказом Крочевих и Лалоових концепција лепог.

Пошто је *Три лица лепоће* филозофска књига с потпуно развијеним естетичким појмовљем, она је, управо захваљујући томе, сама у себи препоручујућа и за сваку историју уметности: ова, наиме, анализира и рубрицира без појма, а овде ће за своје потребе, наставши описе стилова, праваца и појединачних дела уметности заснованих на онтологији уметности, наћи толико неопходан апарат да покуша да не опстаје само на китњастим атрибутима.

Од прве до последње странице аутор ће одржавати продуктивну напетост између три врсте лепоте, а закључци које је из ње извео имаће у себи нешто готово „нормативно” у смислу указивања на поуздано оријентисање у време велике пометње уметничке и теоријске свести. Суштинској лепоти дато је првенство у односу на бескрајне манифестације у природи и уметности, али аутор примећује њен суштински недостатак: она може да постане естетска само ако се појави чулно, што може постићи само уз помоћ природе и уметности. Отуда: „Без природе и уметности, њене могућности би и даље водиле сабласан живот. Лепа природа и уметност преводе у стварност идеалне могућности и тако их чине естетским”, каже аутор. Њихова неразмрсива заплетеност била је разлог за многе неспоразуме и погрешне закључке. Све се сводило на вулгарну теорију подражавања, па се уметност сувише лако одвајала од природе, као да једна са другом немају никакве изворније везе. При томе се заборављало да је уметност рођена из природне потребе човека за усавршавањем и испољавањем његових природних снага, па наш естетичар закључује да ово људско усавршавање не може ићи против природе ако уметност не жели да се претвори у нешто друго, чак и у своју супротност, него да мора остати у сагласју с њеним суштинским снагама тако што ће их преузети да би им омогућила да се испоље и даље развију. На основу тога могло би се рећи да је природа била лепа тачно у толикој мери у којој садржи једну уметност. То је оно што ће Зуровац назвати *poiesis*-ом природе и што треба следити нашим умним очима да бисмо избегли стрампутнице и лутања.

У складу с овим аутор сматра да у уметности проговара *рађајућа* природа још пре него што почнемо да на њу делујемо преко науке и технике, па управо у њиховом односу према природи види почетак разликовања и разилажења технике и уметности које потичу из истог корена: техника разбија изворни однос човека и природе, док се уметност дубоко слаже са природом. Управо зато уметност дозвољава чулности да се развија и осећа слободном. Аутор верује да ова срећа долази од осећања сагласности слободне игре чула и изворне снаге приро-

де која их подстиче на игру, па на основу тога закључује да свако испадање из овог сагласја игру претвара у нешто друго и одузима јој њено естетско својство. Једино слагање с природом „омогућује људској природи да се развија и да напредује у свом бићу, без испадања из своје изворне истине и западања у отуђење”.

И, при крају, морамо да се вратимо на почетак и положимо рачун о најављеном карактеру књиге, при чему за ово морамо имати на уму и остале Зуровчеве списе. Закључно са овом књигом аутор је представио готово све значајне естетичаре, њихове филозофије уметности или, што је исто, њихове онтологије уметности, исто као што је и проблемска питања износио у њиховој онтолошкој форми. Отуда његова естетичка разматрања могу припадати само *онтологији* уметности.

Поред тога, Зуровац је разматрао и структуру уметничке егзистенције (расправе о Кјеркегору, Сартру итд.), као и саму структуру стваралачког и рецептивног акта (студије о Фројду, Јасперсу итд.), што значи да је у херменеутичком смислу исцрпео простор стваралац-прималац-мислилац уметности. Показано је да и стваралац и прималац уметности, као и мислилац о њој, „живе” на начин бивствовања уметности, што значи у једној димензији која није ни сазнајнотеоријска, као ни методска у погледу духовних наука, у смислу класичних херменеутичара Шлајермахера и Дилтаја. Управо у складу са данашњим стањем херменеутике коју су фундирали Хајдегер и Гадамер, Зуровац показује да уметничком начину бивствовања придолazi једна већ изворна и предначна отвореност света вођена предонтолошким разумевањем. Отуда он раздваја разумевање уметности од појма фиксираниг у неком методском правилу и израђује херменеутику уметности чијем разумевању припада бивствовање уметности, за разлику према природнонаучном сазнању односа субјекта и наспрам њега постављеног независног субјекта. Дакле, понављамо, Зуровчева естетика јесте једна *херменеутичка онтологија уметности*.

Искључиво имајући у виду „саму ствар”, овде ствар мишљења о лепом и уметности, ми морамо исказати одушевљење појавом једне овакве књиге у нашој култури у којој су, у простору естетике, деловали Дамњановић, Јермић, Грлић, Фоxt и многи други и у којој су преведена готово сва најзначајнија дела светске литературе. Не рећи да *Три лица лејоше* јесте један од штрчећих врхова у овој „имагинарној библиотеци” значи присилно снизити суд зарад тобожњег „уравнотеженијег” смиревања у индиферентној „објективној” процени која, заправо, оштећује саму ствар. Свака култура дуго чека на појављивање једне овакве књиге зато што је за њено појављивање потребна слученост за коју су Грци користили реч *χαίρος*. Потребно је да, поред низа других околности, на делу буде моћ уобразиље једног инспирисаног човека, дакле способност да се представи предмет који није присутан, а овде, да се у најтежим околностима у којима се налази властити народ, представи мисао о лепоти. У преданости наставничком позиву професора естетике на Филозофском факултету у Београду, неосетљив на спољашњи метеж, Зуровац је само желео сазнање за којим трага, јер је знао да мисао која није тражена због себе саме не може ни бити истински присвојена. Тако, с пуном свешћу једног народа и његовог појединца о *χαίρος*-у, појавила се књига *Три лица лејоше*.

На самом крају, уместо уобичајеног питања „коме се ова књига може препоручити?”, сматрамо примеренијим да изнесемо нешто измењену Хартманову „препоручу”: ова књига написана је *и* за ствараоца *и* за примаоца, али *и* за мислиоца којем држање ове двојице представља загонетку.

КРИТИЧКЕ СИНТЕЗЕ ПРЕДРАГА ПАЛАВЕСТРЕ

Предраг Палавестра: *Крлежа у Београду и други огледи*, Београдска књига, 2005.

Књижевни критичар, есејиста, историчар књижевности, антологичар, приређивач сабраних и изабраних дела већег броја српских писаца XX века, уредник књижевних листова и часописа, некадашњи директор Института за књижевност и уметност у Београду и руководилац његовог пројекта „Српска књижевна критика”, академик Предраг Палавестра и данас је један од најактивнијих и најпоузданијих тумача новије српске књижевности, како оне која се рађала на почетку и током прве половине XX столећа тако и оне настајале у другој половини века и на самом прелазу у ново столеће. Мало је критичара и историчара књижевности из његове и њој ближе генерације који са тако активним интерпретативним односом према историји српске књижевности минулог и нешто ранијег периода приступају њеној анализи и тумачењу. Његова критичка и научна радозналост и ширина и методолошка сигурност потврђују се у петнаест књига критичко-есејистичке прозе са заједничким поднасловом „Књижевне теме”, у већем броју књижевноисторијских монографија, у многобројним студијама и расправама о српским писцима и значајним темама српске књижевности XX века, у два књигама посвећеним стандардном књижевноисторијском проучавању и систематизацији новије српске књижевности — то су књиге *Послератна српска књижевност 1945—1970.* и *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892—1918.* — као и у дугогодишњем уређивању колекције „Српска књижевна критика” у 25 књига, својеврсне панораме и историје српске књижевне критике од њених почетака до средине XX века, као и у различитим истраживачким и организационим активностима у Одељењу за језик и књижевност и Одбору за проучавање историје књижевности Српске академије наука и уметности.

Нова књига Предрага Палавестре, под помало интригантним и веома рецептивним насловом *Крлежа у Београду и други огледи* (тај наслов би можда више одговарао некој другој врсти истраживачког приступа српској књижевности минулог века, али и аутор и издавач имали су своје разлоге кад су се определили управо за њега) припада кругу његових књижевноисторијских разматрања неких значајних тема, појава и личности српске књижевности од краја XIX па до самог краја XX века — први оглед односи се на појаву и значење фантастике у прози Пере Тодоровића, претпоследњи на српску књижевност у дијаспори и на њеног најзначајнијег представника у поезији — и у том контексту представља допуну и наставак његових досадашњих историографских и критичких тумачења наше књижевне прошлости и садашњости. Све његове књиге критичке и монографске природе, на једном широком и систематично представљеном књижевноисторијском материјалу, на посебан, најчешће синтетичан истраживачки начин тумаче појаве и остварења српске књижевности новијег времена и у исти мах проширују методолошке и истраживачке могућности и принципе његовог ауторског приступа књижевном феномену, а тиме такође и могућности и принципе савремене српске науке о књижевности уопште. Као историчар књижевности — то се веома добро види и у овој књизи — Палавестра је имао велику предност над другим истраживачима наше књижевне традиције тиме што је овој области тумачења непосредно прилазио из књижевне критике и што је са искуством и јасном представом о свом књижевном времену и његовим реалним духовним потребама и могућностима тумачио и вредновао изабране књижевне појаве и књижевна остварења наше књижевне и културне прошлости. Непосредна књижевна крити-

ка, којом је започео свој књижевни рад, изоштрила је његове критеријуме, усталила његов стил и омогућила му већу слободу у изразу, припремила га за формирање властитог метода и система у представљању књижевноисторијских појава и тема. Стога су његови огледи и студије из историје књижевности пример функционалне примене и плодног прожимања и синтезе непосредног критичког и стандардног књижевноисторијског приступа у тумачењу појава и важних имена и остварења наше књижевне прошлости. Његов приступ је особен и по томе што он националну књижевност посматра као духовни производ и последицу различитих културних, егзистенцијалних, друштвених и специфично књижевних чинилаца и узрока и што тај контекст увек има у виду када говори о општијим проблемима и кључним остварењима српске књижевне баштине. Избегавајући искључивости наглашенијег спољашњег и унутрашњег приступа тумачењу књижевности, које га неминовно воде „у две непомирљиве крајности — у историзам и аисторичност”, како каже у свом капиталном научном делу — *Историја модерне српске књижевности од 1892—1918*,¹ а у исти мах се не одричући њихових позитивних методолошких и интерпретативних предности, Палавестра је за свој приступ проучавању и анализи појединих појава и књижевних дела из наше књижевне историје и појединих личности у вези са њима, па макар оне долазиле, као на пример Крлежа, не само из српске него и из других националних а језички сличних суседних књижевности, пронашао трећи, самосталнији пут. У његовом плуралистичком, истовремено синтетичком и аналитичком истраживачком методу поједине личности и појаве у историји српске књижевности виђене су не само као мање или више специфичне књижевне појаве него и као појаве у контексту општих културних, историјских, чак и политичких и других токова непосредног књижевног и друштвеног живота и њихових кључних идеја у једном времену. Стога је у Палавестриној верзији проучавања књижевноисторијских тема, поред тога што је у њој прошлост сагледана и из перспективе садашњости која са њом води „дијалог различитих смислова”, како сам каже у већ поменутој *Историји модерне српске књижевности*,² књижевна историја, односно сама књижевност увек сагледавана као сложена културолошка појава, у којој се стичу различите духовне потребе друштва, културе, уметности и стваралачких личности. Другачије речено, књижевна историја непрестано захтева проучавање и тумачење појава у контексту, не дакле издвојено, парцијално, без указивања на шири оквир из којег оне произилазе или са којима су у непосредној или посредној вези, него као део једне општије културноцивилизацијске и духовне целине која умногоме утиче на облик, садржину и језик књижевних остварења ма колико она била посебан стилски производ, израз и облик ауторске и уметничке индивидуалности једног ствараоца. Модерна теорија контекстуалности, која се проширила на већину хуманистичких дисциплина и духовних напора данашње културе и науке, посебно на историографско, односно културолошко сагледавање прошлости, умногоме је примењена и на продуктивна истраживања српске књижевне баштине која обавља Предраг Палавестра већ више од четири деценије. Угао сагледавања у његовим студијама и огледима стога се с разлогом и са видним истраживачким резултатима проширује не само на књижевни опус и језички израз српских писаца о којима говори него и на све оне шире културне, па и друштвене, идеолошке и друге егзистенцијалне околности и појаве које утичу не само на формирање једне уметничке личности него и на неке непосредне и посредне последице њеног основног стваралачког опредељења и деловања. Укљу-

¹ Предраг Палавестра: *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892—1918*. Друго издање. Српска књижевна задруга, Београд 1995, стр. 18.

² *Исто*, стр. 21.

чивањем у мапу својих истраживачких интересовања и анализа, такозвани „балкански модел света”³ и културну и духовну баштину балканског простора и његове значајне, најчешће мање видљиве последице на српску духовну и уметничку традицију, Предраг Палавестра је знатно учврстио основе својих методолошких полазишта у проучавању новије српске књижевности и културе. По тој особини Палавестра је сличан оним представницима француске модерне историографије окупљеним око часописа *Анали* који су историјске појаве сагледавали у много ширем и општијем културолошком контексту него што је то чинила стандардна историографија.

У књизи студија *Крлежа у Београду и други огледи*, и у поједним дужим целинама и у готово сваком тексту појединачно, стога се сасвим природно говори о ширем духовном, културном и књижевном контексту епохе у којем се развијала изабрана и тумачена књижевна појава, или се такав контекст у његовим најопштијим цртама обавезно подразумева, да би се из његовог тока и интелектуалног интензитета и деловања произвели одређени критички закључци. Предраг Палавестра је у већини текстова своје најновије књиге имао у виду управо тај општи књижевноеволутивни и културолошки контекст и на његовим темељима формирао ставове о природи појединих књижевних појава које тумачи и о њиховом значењу у данашњем критичком доживљају и контексту. Он дакле не тумачи само књижевна дела и књижевне жанрове о којима говори, не издваја посебно књижевни текст као такав, да би искључиво говорио о његовим унутрашњим књижевним особеностима, не анализира само његов стил и језик и његову композицију, да би на основу њихове естетске пуноће и остварености доносио закључке о општој књижевној вредности изабраног дела и његовог аутора, него закључке доноси, уз подразумевању критичку анализу самог текста, теме, композиције и стила, и на основу сагледавања видљивих и мање видљивих веза изабраног писца или појаве са општим књижевним и културним контекстом и основним духовним кретањима епохе и простора у којима се јављају.

У највећем броју текстова своје књиге Предраг Палавестра нуди нов, изостренији угао критичког посматрања изабраног књижевног предмета и износи до данашњег тренутка мање познату или сасвим непознату књижевну грађу о њему. Он такође на проверен критички начин анализира основне одлике анализираних књижевних дела и доноси прихватљиве критичке закључке о њиховом месту и значењу у систему досадашњих културних и уметничких вредности и релација. Тако се, на пример, у тексту о Пери Тодоровићу каже да је он уводећи фантастичне и ониричке мотиве и ситуације у књижевни текст повремено долазио до таквих књижевних решења до којих нису доцније дошли ни српски надреалисти,⁴ који су онеобичавање књижевног текста на различитим нивоима његове структуре видели као један од најважнијих резултата своје имагинације и поетике. У тексту о српском експресионизму, уз наглашавање основних одлика његове поетике, посебно се издвајају ставови о симболизму српске поезије као једном од важних претходника и покретача њених доцнијих авангардних усмерења, и о специфичним националним одликама укљученим у експресионистичку акцију српских писаца, нарочито оних који су међу њима до Првог светског рата деловали на простору Босне и Херцеговине. У разматрању Крлежиног доприноса развоју књижевне мисли у српској литератури између два светска рата и ње-

³ Посебно га разматра у тексту „Туђина и самоћа у балканском свету културе”, мотивисаном ставовима руске научнице Татјане Цивјан (вид. Предраг Палавестра: *Крлежа у Београду и други огледи*. Београдска књига, Београд 2005, стр. 252), али га има у виду и у многим другим текстовима књиге.

⁴ Предраг Палавестра: *Крлежа у Београду и други огледи*, стр. 8.

ном ослобађању од стандардних или догматских теоријских и поетичких принципа, веома важним се чини закључак да је Крлежино деловање на српску књижевност долазило не споља него изнутра, из оквира саме српске књижевности, пошто се и сам Кележа постављао на тој основи, а таквим га је видела и наша књижевна јавност.⁵ (Потврда за то може се добити у разговорима за архив Института за књижевност и уметност са многим српским међуратним писцима о великом утицају који је Крлежа у том времену имао на њих.)

На сличан начин се Палавестра односио и према другим темама својих истраживања и тумачења. Посебно је то чинио у текстовима посвећеним оним личностима српске књижевности које су из различитих узрока биле изопштене из историје српске књижевности новијег времена и чије би деловање на поједине књижевне ставове и критичку праксу у времену после Другог светског рата, да им је било допуштено да уопште постоји, могло бити изузетно значајно. Од њиховог одсуства из српске књижевности трајне користи није имао нико, а штете су имали сви они којима су култура и њен развој представљали један од кључних услова за објективније дефинисање појединачног и заједничког односа према основним егзистенцијалним и духовним вредностима времена у којем су живели. У том смислу изузетно су значајни они текстови, као што су студије о Бранку Лазаревићу и Николи Мирковићу, у којима Палавестра на досад најпотпунији и критички најпродубљенији начин, у стилски прочишћеном и повремено емотивно обојеном есејистичко-наративном исказу, приступа тумачењу њиховог књижевног, критичког, есејистичког, преводилачког дела — у случају Николе Мирковића — или естетичких и филозофских ставова и њихових реалних вредности у систему Духовних дисциплина и развоја књижевне мисли у српској култури — као што је то било у случају Бранка Лазаревића — ставова који су на жалост дуго остајали недоступни нашој књижевној и културној јавности. Студија о Бранку Лазаревићу, која је као најдужи и најамбициознији рад у новој Палавестриној књизи могла бити објављена и као посебна публикација, с великим разлогом представља веома важан допринос нашој науци о књижевности и нашој књижевној мисли. Сличан допринос новом тумачењу историје српске књижевности и посебно њене поетике може се наћи и у тексту о развоју књижевне мисли на тлу Босне и Херцеговине, у којем се долази до важног закључка да је књижевна критика на тлу на којем је најкасније оформљена дала веома велик допринос почетку и развоју модерне и авангардне књижевне мисли у српској књижевности.⁶

На посебан критички и истраживачки начин у овој књизи су обрађене управо оне теме које се тичу доприноса који су српској књижевности и њеном критичком тумачењу и вредновању дали поједини аутори из Босне и Херцеговине, који су — као што су то учинили Станиша Тутњевић и Славко Леовац, чији ставови се посебно разматрају у овој књизи, а поред њих и Радован Вучковић, Дејан Ђуричковић, Бранко Милановић, Новица Петковић и други књижевни историчари и критичари — веома много допринели да се сагледају све специфичности српске књижевности стваране на тлу Босне и Херцеговине (а слично је и са српском књижевношћу у Хрватској) и да се њихова условљеност општим историјским, културним, религијским, друштвеним па и политичким контекстом и његовим противуречностима сагледа не као њена особина мање књижевне релевантности и регионалности него као њена веома важна и веома специфична унутрашња одлика у оквирима српске културе и књижевности новијег времена. Притом су неке од тема анализираних у овој књизи, као што је на пример про-

⁵ *Истио*, стр. 25.

⁶ *Истио*, стр. 189.

блем конституисања муслиманске књижевности и њеног одвајања из корпуса српске, односно хрватске књижевности, о чему је у својим књигама писао Станиша Тутњевић, „најпоузданији познавалац, критичар и историчар муслиманске књижевне традиције” код нас, како каже Палавестра,⁷ временом добијале потпуно ново и, после бурних историјских промена на тлу некадашње Југославије и Босне и Херцеговине, више него актуелно значење. На сличан начин Предраг Палавестра је приступао и другим темама своје књиге, између осталог и проблему историјске свести и идеја у српској историји на примеру такозване османске трилогије и идејама о српској историји историчара Радована Самарџића и њиховим рефлексијама о судбини српског народа у прошлости, а посебно у последњим трагичним деценијама XX века.⁸ У таквим моментима Палавестрина истраживања и закључци далеко превазилазе критику у ужем смислу и књижевну историографију у њеном стандардном значењу и постају специфичне и личном ауторском бојом и стилем наглашене књижевноисторијске синтезе у којима се дају назнаке основних процеса развоја књижевности и културе српског народа и издавају неки од важнијих узрока његове општије историјске судбине.

У том контексту, између многих других одлика Палавестриних огледа, најмање две се чине изузетно значајнима за његово сагледавање специфичности еволутивних и поетичких токова у развоју новије српске књижевности и културе. То су, између осталог, непрестано указивање на путеве, узроке и неопходност модернизације српске књижевности и уметности већ од краја XIX века па до наших дана и продуктиван утицај књижевности и стваралаштва на даље токове културног развоја народа и друштва. Предраг Палавестра готово у сваком тексту своје књиге афирмише појам модернизма и модерног приступа феномену књижевности као једну од веома важних одлика српске књижевности новијег времена, као одлику без које би био знатно успорен, па донекле и онемогућен њен природни развој и ток. Он то чини имајући у виду и експлицитну модернизацију књижевне мисли у српској књижевности у књижевној критици, у књижевној теорији и науци о књижевности од почетка XX века па до наших дана, и имплицитну примену модерних поступака у књижевној пракси, у прози, поезији, есејистици, драми. С друге стране, нове идеје у књижевности и уметности, на које Палавестра указује у својим огледима, повратно су, мање или више индиректно деловале и на развој друштвених идеја у нашој средини, а у неким случајевима су у том смислу биле изузетно значајне — на почетку XX века, на пример, затим у првим годинама после Првог светског рата, у време надреализма и социјалне књижевности, иако са различитим теоријским и поетичким премисама, чак и после Другог светског рата, у време наглог отварања нашег друштва почетком педесетих година према модерној европској и америчкој књижевности и култури. У таквим и сличним ставовима налазе се очигледне и значајне вредности критичких и књижевноисторијских тумачења наше књижевне прошлости и садашњости из пера Предрага Палавестре.

Марко Недућ

⁷ *Истио*, стр. 206.

⁸ *Истио*, стр. 226, 229—239.

О ДРУШТВЕНОЈ ФУНКЦИЈИ ЈЕЗИКА

Ранко Бугарски, *Језик и култура*, Библиотека XX век, Београд 2005, 1—285.

На друштвену функцију језика скренули су пажњу структуралисти и антрополоингвисти у првој половини XX века, и отада бивају осветљени различити аспекти вишеслојног односа језика, културе и друштва. Најновија књига Ранка Бугарског *Језик и култура* представља још један допринос аутора овој проблематици.

У три дела ове књиге наша су се двадесет и два поглавља настала у протекле две године: *Први део: О језику у култури и друштву*: I Језик и култура, II Језичка и културна разноликост човечанства, III Популарна веровања о језицима и народима, IV Пол и род у језику, V Језик и идентитет, VI Језик и мањине, VII Европа и језици, VIII Националност и језик у пописима становништва, IX Како смо организовали примењену лингвистику у Југославији, X Енглески као додатни језик; *Други део: О нашем језику*: XI Језик и етницитет у Сарајеву, XII Српскохрватски и енглески — неке социолингвистичке паралеле, XIII Српскохрватски језик — резиме збивања, XIV Сликовне метафоре у разговорном језику: когнитивна семантика, XV Српски жаргон између лексикона, граматике и стила, XVI Жаргонске новости, XVII Језик, жаргон и вербалне магле, XVIII Огледало политичких намера, XIX За гласове толеранције, XX Језик се не чува забранама, XXI Смешано најлакше се бије; *Трећи део: Библиографски прилози*: XXII Селективна библиографија југословенске социолингвистике, 2002—2004.

У наслову књиге налази се синтаagma која се, како сам аутор наводи, често појављује и у домаћој и у иностраној литератури, али која због комплексности онога на шта се односи веома често остаје недовољно одређена. Ранко Бугарски, током свих ових година бављења језиком, показује изузетну доследност и прецизност у употреби термина. Штавише, у својим радовима покушава да теоријски разлаже вишезначне термине, фреквентне у одређеном периоду или области, те тиме јасно одреди њихову употребу у појединим доменима. У том смислу, аутор већ у свом првом поглављу, које, не случајно, носи наслов као и цела књига, дефинише појмове језика и културе, да би потом покушао да објасни њихову везу на различитим нивоима апстракције: најпре у општем смислу, потом на нивоу појединачних култура и језика и напослетку посматра односе који постоје између онога што он одређује као поткултуре и подјезике (под појмом подјезик подразумева се језички варијетет одређен социјалним, функционалним, територијалним или којим другим критеријумом). Оно што ову књигу чини драгоценом је управо чињеница да су на једном месту сабране многобројне дефиниције појма културе изведене према различитим критеријумима, а за којима би читалац морао трагати у оквирима различитих научних дисциплина којима је човек централни предмет истраживања. И не само то: показано је које место и које улоге језик има у тако одређеној култури.

У првом делу књиге аутор уочава међусобну условљеност језика као општељудске способности општења помоћу уређеног система вербалних знакова и појединачних природних људских језика, с једне стране, и културе схваћене у антрополошком (тиче се начина живота), цивилизацијском (тиче се физичког и умног рада и стваралаштва као његовог производа) и у бихејвиоралном смислу (односи се на обрасце понашања), с друге стране. Аутор прати проблеме о којима је у ранијим својим текстовима говорио, али сад сагледане из нових углова и приказане кроз велик број нових примера из нашег ужег или ширег окружења,

притом доноси и низ тема актуелних у светским лингвистичким токовима, а код нас још недовољно разматраних.

Тако аутор говори о природи језичких и културних контаката, а с тим у вези и о вишејезичности и вишекултурности, као и о процесима језичког позајмљивања и превођења (II поглавље). Важно место заузимају и популарна веровања о језицима и народима — ставови, судови и стереотипи различитог дејства, који су имали значајног удела у подстицању и ширењу националних сукоба у нашим крајевима у протеклим деценијама (III поглавље). Аутор показује како се у језику огледају односи међу половима, односно (не)равноправност полова и сексизам, илуструјући то многобројним примерима на разним језичким нивоима, пре свега на морфолошком и лексичком нивоу, посебно када се ради о творби термина за занимања, звања, титула и сл. код особа женског пола, помоћу мотионских суфикса, а занимљиво је и оно што се у том погледу огледа на синтаксичко-семантичком нивоу (IV поглавље). Потом Бугарски, у V поглављу, одређује појам *идентитет* и указује на релације које постоје између различитих врста идентитета: етничког, културног, етнонационалног и језичког, да би у VI поглављу одредио појмове *мањине* и *мањински језици*, показујући положај мањинских језика и њихов статус у односу на службене језике, илуструјући то примерима из наше друштвене средине. Свакако је занимљив приказ актуелне језичке слике Европе (VII поглавље). Аутор примећује тенденцију у разним европским институцијама у правцу неговања вишејезичности и вишекултурности, насупротив европоцентричном принципу језик-нација-држава, који обележава прошлост већине европских држава. С друге стране, посматра се Војводина, као изразито мултијезична регија, која се суочава са озбиљним проблемима у том смислу, а који су резултат ратних дешавања деведесетих година на територији бивше СФРЈ, али и данашње Србије и Црне Горе. Као један од начина праћења националне или етничке, језичке, па и верске ситуације у држави, Бугарски показује различите европске моделе пописа становништва, наводећи притом статистичке податке пописа из 1981, 1991, 2002. (у Србији) и 2003. године (у Црној Гори), затим говори о томе како су се грађани бивших „Југославија” и Србије и Црне Горе изјашњавали о својој националној или етничкој припадности и језику којим се служе као матерњим (VIII поглавље). У IX поглављу прати се развој примењене лингвистике у периоду од 1971. до 1989. године. Поглавље X посвећено је једном од свакако глобалних феномена — енглеском језику. За око 350 милиона говорника на свим континентима енглески је матерњи језик, као други језик користи га око 400 милиона људи, а у периоду после II светског рата он заузима место најраширенијег језика који се учи као страни. Енглески језик има примат у интернационалној комуникацији, представља симбол модерног живота, а све то повезано је са чињеницом да је постао денационализован и емотивно неутралан, те тиме не угрожава ничију националну посебност. Енглески је потиснуо остале светске језике у тој улози, па аутор сматра да би му стога требало дати назив којим би се истакла његова посебност у том смислу — *енглески као додашни језик*. Посебно је то важно када је у питању настава страних језика. Правећи поређење политике наставе страних језика у Европској унији и код нас, аутор указује на могућности организовања и извођења наставе енглеског језика, са циљем развоја и богаћења идентитета ученика, а да се притом избегне њихово мењање у правцу идентитета изворних говорника, затим постојање негативних политичких конотација „(типа језичког империјализма, колонијализма и лингвизида, данас још и глобализације), као и разних укорењених пуристичких предрасуда и стереотипа о добром и лошем енглеском” (129).

Други део књиге могао би се поделити у три тематске целине. Први, социолингвистички, круг тема бави се судбином српскохрватског језика и питањима

како су од једног језика настала три нова идиома, са указивањем на неке досада слабије запажене аспекте односа српскохрватског језика и његових наследника. Аутор показује колико је језички инжењеринг заиста имао дејства на говор Сарајлија након увођења босанског језика као службеног језика новонастале државе (XI поглавље). Паралелно прати развој два полицентрично стандардизована језика, енглески и српскохрватски, показујући колико различити изванјезички утицаји, пре свега историјски, друштвени, политички, културни, битно одређују судбину свакога од њих (XII поглавље), да би напослетку, у XIII поглављу, дао резиме онога што се са српскохрватским језиком догодило.

Другу тематску целину овог дела књиге сачињавају текстови који се баве сликовним метафорама у разговорном језику и жаргоном. Досада су у средишту пажње когнитивне семантике биле концептуалне метафоре. Но, пажњу Ранка Бугарског привукао је овог пута други тип метафора — такозване сликовне метафоре (XIV поглавље). Аутор указује на њихову природу, те на механизме и разлоге њиховог настанка. Могуће је, каже аутор, да се приликом њиховог настанка активира одређени ментални механизам који представља мали низ трансформација: *a* је слично *b* ↔ *a* је као *b* ↔ *a* је *b*. Уочено је, притом, дванаест изворних домена:¹ животиње — *зебра* (пешачки прелаз); инсекти — *скакавац* (нож са опругом); птице и рибе — *џуска* (врста ноћне посуде), *делфин* (стил у пливању); биљке — *шљива* (модрица на оку или од пољупца); делови тела — *бајшаци* (женске ноге); јело и пиће — *чорба* (бензин); одећа и обућа — *шубара* (врста фризура), *цокула* (рено 4); саобраћај — *фарови* (очи); оружје — *фиџиљ* (танка кравата); инструменти — *хармоника* (зглобни аутобус); кућне потрештине — *кесе* (набори испод очију); разно — *ролејне* (очни капци), и дванаест циљних домена:² категорије и особине људи — *сиџијалац* (марсовац), *носоња* (пеликан); делови тела — *дебео*, *масџан нос* (бабура); одећа и обућа — *одећа* (перје), *циџеле* (папци); спорт — *блок у кошарци* (рампа); оружје — *нагазна мина* (паштета); јело и пиће — *јако мали њевайчићи* (брабоњци), *флашица алкохола* (бомбица); возила — *ауди 80* (јаје); саобраћај — *сиџешњени џуџиџици* (сардине); школа — *бандера и колац* (оцена један); инсталације — *обична сијалица* (крушка); фризура — *разни модели* (четка, шерпа, и сл.); разно — *комјјуџерска сјравица* (миш).

Проблемом жаргона у српском језику са лингвистичког и социолингвистичког аспекта Ранко Бугарски се у новије време много бавио. Након објављивања књиге *Жаргон*,³ која садржи систематизоване резултате претходних истраживања, аутор у XV поглављу књиге *Језик и култура* насловљеног као *Српски жаргон између лексикона, грамаџике и сјила* додатно проблематизује појам жаргона, „чија неодређеност, двосмисленост, па и противречност изазивају бројне недоумице” (209), те указује на улогу коју жаргон може имати у процесима језичких промена. Нови примери жаргона, тачније тринаест нових жаргонизованих суфикса, преко петсто нових жаргонизованих израза изведених суфиксима обрађеним у претходној књизи, те шездесетак сливеница, чине допуну грађе која је анализирана у књизи *Жаргон* (XVI поглавље).

Трећу целину другог дела књиге сачињавају четири интервјуа у којима је Ранко Бугарски одговарао на питања новинара у вези са оним што се дешава у српском језику и са српским језиком у савременом тренутку (XVII, XVIII, XIX, XX поглавље). Последње поглавље овог дела књиге, под насловом XXI *Смијешано најлакше се бије*, представља текст објављен у часопису *НИН*, у којем аутор са извесном горчином и у сатиричном тону коментарише политички језик и језич-

¹ У формули означено словом *a*.

² У формули означено словом *b*.

³ Ранко Бугарски, *Жаргон*, Библиотека XX век, Београд 2003.

ко понашање оних који би требало да спроводе закон у време догађаја, драматичних за нас, 2002, 2003. и 2004. године.

Трећи део књиге садржи селективну библиографију југословенске социолингвистике за период од 2002. до 2004. године. Ова библиографија се директно надовезује на оне објављене у претходним књигама *Лица језика*⁴ и *Нова лица језика*⁵ које прате продукцију у овој лингвистичкој дисциплини код нас од 1967. до 2001. године.

Напослетку, након овог кратког приказа, може се закључити да разноврсне теме којима се аутор бави у књизи, и међу којима можда на први поглед не постоји увек јасна повезаност, чине јединствену целину обједињену управо сложеним односом језика и културе. Ранко Бугарски је показао да је језик један од темељних елемената културе (поред обреда, митова, обичаја, музике, архитектуре итд.), али притом елемент који заузима сасвим посебно место. Управо је велик број веза које се између језика и културе успостављају условио да се њима не може бавити само једна дисциплина, него читав низ међусобно повезаних научних дисциплина у чијем је средишту етнолингвистика.

Најшаца Бугарски

UDC 783.4(082.2).089.6

ОТКРИЋЕ МУЗИЧКЕ АНТОЛОГИЈЕ МАНАСТИРА ЛАВРА

Андрија Јаковљевић, *Антологија са неумама из доба кнеза и деспоџа Стефана Лазаревића*, Крушевац 2004, стр. 376.

Откриће музичке антологије манастира Лавра бр. Е-108, на коју је Андрија Јаковљевић скренуо пажњу научне јавности још осамдесетих година прошлог века, представља посебно вредан допринос српској археографији па и мадијевистици уопште. Недавно је антологија добила фототипско издање пропраћено разноврсним прилозима који осветљавају различите аспекте овог вредног споменика. Издање у целини садржи следеће делове: Ђорђе Трифуновић, *Уз откриће антологије манастира Лавре* (7); *Антологија манастира Лавре бр. Е-108* (13); Томислав Јовановић, *Језик српске црквене поезије у рукопису манастира Лавре бр. Е-108* (19); *Записи* (25); *Модалне ознаке* (26); *Кашалоџ химни* (27); *Мелоди-химнографи из антологије манастира Лавре бр. Е-108* (51); *Транскрипција химни у савременом нојном систему по методи Monumenta Musicae Byzantinae* (97); Радоман Станковић, *Водени знаци и даширање антологије* (135); *Индекс 1: Циширани рукописи са византијском нојацијом* (145); *Индекс 2: Циширани рукописи без нојације* (148); *Индекс 3: Initia Нутпогит* (149); *Ојшии режисар* (159); *Περὶ ληψη* (167); *Лаврин рукопис* (171).

Антологија манастира Лавра састављена је из више делова различитих рукописа са текстом на грчком и српскословенском језику. Према воденим знацима написана је у последњој деценији XIV века, на почетку владавине кнеза (после 1390—1402), касније деспота (1402—1427) Стефана Лазаревића. Писало ју је више писара, а једна од упадљивих одлика њиховог писма је мешавина ћирилске

⁴ Ранко Бугарски, *Лица језика — социолингвистичке теме*, Библиотека XX век, Београд 2001.

⁵ Ранко Бугарски, *Нова лица језика — социолингвистичке теме*, Библиотека XX век, Београд 2002.

азбуке и грчког алфабета како у грчком тако и у словенском слоју текста. На маргинама појединих листова срећу се записи од којих посебан значај има онај на тридесетом гесто листу: бл(а)гвч(ь)стѣи(во)мѣ и хр(и)стѡлювиѡмѣ г(осподи)нѣ ми деспотѣ Стефанѣ сл(ѣж)ѣник(ь) г(о)спод(ь)ства ти игѣмен(ь) Лїдиа слѣрѡме. На основу њега, дакле, књигу је могуће довести у везу не само са епохом Стефана Лазаревића него и са деспотом лично. Она је овом приликом, како претпоставља Ђ. Трифуновић, највероватније послужила као гаранција поузданости поруке, која му је била пренета усмено или у виду посебног писма. Добро је познато да је овај српски владар одржавао блиске везе са Светом гором и био дародавац више ондашњих манастира.

Анализа антологије, иначе, донела је нова сазнања из различитих научних дисциплина и тако осветлила један недовољно познат сегмент културне прошлости Срба у средњем веку. Реч је о најстаријој двојезичној, српско-грчкој музичкој антологији са неумском нотацијом. Њеним датирањем делатност српских појаца и складатеља протопсалата Стефана и Николе помера се у дубљу прошлост, будући да се досада веровало да су живели средином XV века. Одредница *Србин* уз њихова имена показује да су највероватније радили на Светој гори (можда у Хиландару), дакле у интернационалној средини, где се осећала потреба за истицањем порекла уметника. По мишљењу Ђ. Трифуновића, међутим, ова непомена се не мора односити само на музичаре него може упућивати и „на особено порекло (’српско’) записане мелодије. То је оно што ће се касније, али у другој врсти књижевности, звати ’српски начин’ (Петар Хекторовић и други записивачи XVI века)” (стр. 8—9).

Посебну вредност рукопису даје изворна стихира Теодосија Хиландарца са краја његове *Службе светом Сави* (*Ум въперивъ такоже дѣховнима възметѣ крилома*). У питању је најстарији неумски запис изворне српске поезије, која је досада била позната само у музичким записима из XVIII века. Са другим делима из ове антологије она, дакле, стоји на почецима музичке писмености код Срба.

Поред значаја који има за музичку и књижевну историју, рукопис је занимљив и са филолошког становишта, будући да су ретки српскословенски текстови за које са сигурношћу можемо рећи да им је основна намена била појање или гласно читање. У специфичним околностима које одликује комплементарност текста са нотним записом отварају се занимљива питања односа писара према правописној и језичкој норми. На језичком плану наноса из народног говора нема, будући да је реч о црквеној поезији у којој се књижевни језик по правилу реализовао у свом најчистијем виду. Однос према правописној норми, међутим, показује висок степен флексибилности који је у првом реду био условљен наменом текста. Речи светог значења, које се иначе у богослужбеним књигама доследно скраћују, овде су написане у пуном фонетском саставу. Будући да је без гласовне вредности, јер на крају речи најчешће се испушта, а висок степен недоследности у поштовању етимолошког правописа видљив је и код других категорија. Слово њ јавља се само три пута, иначе се замењује графемом и. У великом броју случајева на месту њ стоји ѣ, што јасно потврђује екавски карактер српскословенског језика. И поред тога што је напуштање етимолошког и приклањање фонетском правописном принципу једна од упадљивијих одлика текста, у њему ниједном не долази до замене њ графемом а. Управо из тог разлога треба бити нарочито опрезан у доношењу закључка о гласовној вредности *јера*, чије удвајање у писању не мора неизоставно бити „знак извршене вокализације” (стр. 10) него ознака присуства гласовне вредности (прво полугласничке, а касније вокала *а*) у једносложним речима (нпр. ть, съ) или у тзв. књишким категоријама (нпр. предлози вь, съ, къ). У овом рукопису, уосталом, да би се означило жељено мелодијско трајање, у појединим слоговима долази до понављања и других вокалских

графема. У сваком случају, овакво стање такође иде у прилог датирању рукописа у XIV век, будући да прва поуздана сведочанства о преласку *йолуџласника* у *a* у једном делу штокавских говора налазимо тек крајем поменутог столећа. О прелазном раздобљу у којем је рукопис настао сведочи и недоследност у примени ресавских правописних иновација, односно још увек снажно присуство рашке традиције (нпр. употреба десетерачког *ї* спорадична и недоследна, доминантна употреба лигатуре у бележењу групе *је*, као и група *ље*, *ње*). У ћирилском дуктусу писара, поред присуства грчких слова, уочава се продор брзописних елемената, што такође упућује на нешто слободнији однос према писаном тексту сакралне садржине. Наведене правописне и палеографске карактеристике показују да се у овом случају текст првенствено мора посматрати као подршка писаној мелодији, што је још један од елемената који ову музичку антологију чини посебно занимљивим сведочанством српске средњовековне писмености. Поред тога што употпуњује нашу представу о XIV веку, она пружа, дакле, живу и непосредну слику међусобне прожетости старе црквене поезије и музике, које ће утемељене на византијским узорима временом и код Срба изнедрити изворне ствараоце и мецене.

Наташа Драгин

ДУШАН ПУХАЛО (1919—2006)

Професора др Душана Пухала знао сам из сада већ давних дана пре Другог светског рата, с обзиром на то да смо родом из истог села, из исте основне школе. Окупили смо се да бисмо одали пијетет професору Пухалу, а ја бих у овој прилици говорио о мање познатом лику и животу професора Пухала.

Душан је рођен у селу Брлог у Лици, 1919. године. То село налази се (или тачније речено налазило се, с обзиром на то да је септембра 1991. године спаљено и расељено) на средокраћу пута између ускочког Сења и Плитвичких језера, у питомом крашком пољу уз реку Гацку, окружено огранцима планина Велебит и Капела.

Већ у раном детињству Душан одлази у Загреб, где му је отац као нижи чиновник добио службу, тако да је у Загребу завршио и основну школу, а затим и класичну гимназију. Ту је и започео студије на Филозофском факултету на Групи за енглески језик и квижевност 1837. године; студије прекида почетком рата 1941. и враћа се у родно село. Како је Душан и раније редовно преко лета долазио у Лику, имао сам прилику да га виђам и пре рата, обично на купању у бистрој Гацки, где су се углавном окупљали школарци. Разуме се да је нама ђачићима тек уписаним у гимназију (после 4-огодишње о. ш.) импонувао Душан као један од ретких студената из нашег завичаја у то време. Иначе, добро сам познавао његовог млађег брата гимназијалца, мени ближег по годинама, који је погинуо већ крајем 1941. године у једном усташком црепаду. Убрзо је страдао и Душанов отац, у масовној погибији када су побијени сви одрасли мушкарци из засеока Пухало, њих двадесет.

Душан је већ на студијама био активан у раду напредних студентских удружења, а био је и примљен у чланство СКОЈ-а, и стога је разумљиво што се већ првих устаничких дана јула 1941. године укључио у НОП. Заробљен је и затворен најпре у усташки, а затим у италијански затвор фебруара 1942. године, да би ускоро био пребачен у Италију у логор за ребеле, знатно суровији од логора за заробљенике. Из причања једног мога рођака, који је био у логору заједно са Душаном, познато ми је да су услови живота били једва подношљиви. Нарочито их је морила глад, тако да је једно време и стасити Душан тежио једва 45 кг. И у таквим условима он је заточенике храбрио да сачувају људско достојанство

и да не клону духом. Успео је 10. јуна 1944. године да побегне из логора и укључи се у НОВ Југославије, из које је демобилисан крајем 1945.

Одмах је добио различите дужности. Најпре је радио као сарадник и уредник у листу *Омладина*, органу Омладине Југославије, а затим је био уредник и директор издавачког предузећа „Ново покољење“ (1951/2); радио је и као професор у Савету за просвету, јер је, студирајући уз рад исту групу за енглески језик и књижевност на Филозофском факултету у Београду, дипломирао с високим оценама јуна 1949. године. У међувремену је боравио на студијама у Енглеској, а 1953. године изабран је за асистента на нашем факултету, да би 1958. одбранио докторску дисертацију: *Миллион и његови трагови у југословенским књижевностима*. Тиме је стекао услов за бирање у доцентско звање, а касније, новим књигама, за сва друга наставничка звања. Обављао је разне дужности на факултету и Универзитету, међу њима и деканску.

Нагласио бих овом приликом оно што се уопште не зна или се зна делимично: Душан Пухало је пре избора за асистента на факултету био плодан писац и преводилац. Сарађујући нарочито у књижевном листу младих *Младосћ*, чији је био и члан редакције, професор Пухало је упознавао нашу младу читалачку публику са низом светских аутора, нових и класика, махом из англоамеричког подручја, а такође је писао критике и цриказе о српским и југословенским делима тада објављиваним, што се види и из његове библиографије радова, која упозорава и на његов плодан преводилачки рад у то време. Осим са енглеског (као основне струке) преводио је и са француског и италијанског језика (у стручним часописима *Међународна јолишика* и *Универзитет данас* и др.), а док је био у војсци преводио је војну литературу са енглеског и руског језика.

У то време, као што је знано, владајући правац у књижевности и науци о књижевности био је догматски социјалистички реализам. Професор Пухало био је међу оним сарадницима *Младосћи* који су се опирали догматској ускости и лакировкама, захваљујући и својој широј култури и општој оријентацији. И његова је заслуга што је управо у овом часопису настао први организованији отпор догматизму у књижевности и уметности, и у ауторским текстовима и у редакцијској делатности. Додао бих да је њему био стран догматизам и у политичкој и друштвеној делатности. И на том пољу је испољавао више духовне ширине и толерантности. Није му недостајало политичке храбрости да каже оштру критичку опаску на деформације система (за која се иначе борио и због којег је страдао), критикујући одређене привилегије, лошу кадровску политику, недоученост и примитивизам, у време када је то била ретка појава. Иначе, Душан Пухало није истицао и помињао своју борачку биографију, логорска страдања и друго, и никада није ни тражио нити је користио привилегије због тога, сем што је нешто раније отишао у пензију рачунајући и ратне године у стаж. Други су се, напротив, трудили да што дуже избегну пензију и што касније уступе место младима. Све што је постигао у својој богатој каријери Душан Пухало постигао је самопрегорним и несебичним радом и залагањем за хумане вредности. Као што сам раније рекао, он је и својим научним и стручним радом за-

дужио и југославистику и компаративистику (томе је допринео и његов рад у Институту за књижевност, међу чијим је оснивачима био, а неко време обављао је и директорску дужност). Његов компаративистички рад досегао је до лепог резултата и у његовој докторској дисертацији. Он је научно разрешио однос Његошевог дела према Милтону и указао и на друге дотада непознате везе и утицаје овог енглеског класика на наше писце, а негде је извео и супротан закључак. Запажени су били Пухалови текстови о С. С. Крањчевићу и неким другим старијим српским писцима, као о Лази Костићу и његовим преводима Шекспира. Др Пухало је уверљиво доказао да је Костић био више у праву од Богдана Поповића, који је, наиме, из некњижевних разлога критиковао Костићева преводачка решења.

О главном делу професора Пухала говориће позванији од мене, али и ја могу, на основу његове библиографије и нарочито многобројних уџбеника из енглеске књижевности разних периода који су доживели више издања и даље се издају, да закључим да ће се плодовима рада професора Пухала користити и наредне генерације и да он наставља живот у својим књигама.

Знајући више од пола века професора Душана Пухала, уверио сам се да је био племенит човек, духовит, са смислом за енглески хумор. Радо би саслушао или и сам испричао духовит виц, а волео је и песму и шах. Проживео је частан живот, испуњен радом и залагањем за више вредности. И његово дело и његов лик чине част и његовој породици и Филолошком факултету, на којем је оставио неизбрисив траг, и широј друштвеној заједници.

Васо Милинчевић

РЕГИСТАР¹

Индекс кључних речи

- А**
- авангарда 51, 303 (63), 511
актуелност 585
америчка поезија 93
антиреализам 329 (89)
антологија 93
Апдајк 412 (172)
апстрактно 549
аудитивна имагинација 93
аутопоетика 303 (63)
- Б**
- Балкан 69
Београдско певачко друштво 273 (33)
бестрашће 259 (19)
боја 549
Бранислав Нушић 273 (33)
- В**
- Вардар 273 (33)
вербална комика 13
верност 385 (145)
версет 93
Врање 273 (33)
- Г**
- Георг Тракл 549
гротеска 13
- Д**
- Даворје* 259 (19)
депатетизација 528
- дескрипција 273 (33)
дискурс 395 (155)
дјелатност недјелатности 355 (115)
документарни филм 355 (115)
драмска форма 577
Други светски рат 623
- Е**
- Едвард Јанг 259 (19)
експресионизам 51, 549
есеј 303 (63)
естетизам 329 (89)
естетика 81
естетско 291 (51)
етичко 291 (51)
етнографија 273 (33)
- Ж**
- жанр 303 (63)
жанровски синкретизам 273 (33)
женски гласови 81
женско писмо 379 (139)
жртва 355 (115)
- З**
- запад 69
зачудно (*uncanny*) 613
Звездан Вујадиновић 565
злочин 355 (115)
знак 595
- И**
- избор 93
извршена и неизвршена освета 585

¹ Пагинација 2. свеске грешком није настављена на претходну, док пагинација 3. свеске почиње страницом која наставља коректан континуитет. Стога је у регистру, уз појмове из 2. свеске, поред исправног у загради наведен и стварни, дакле погрешан, број странице.

изгнанство 613
 изиграна катастрофа 585
 иманентни приступ 147
 инверзија 595
 индивидуализам 329 (89)
 интервју 291 (51)
 интертекст 188
 интертекстуалност 69, 93, 188
 интуиционизам/ирационализам 329 (89)
 испитивање свједока 355 (115)
 историја 167, 273 (33), 613
 историја америчке књижевности 81
 историјска и литерарна чињеница 39
 историјски комад 167
 историографија 167

J

језик 291 (51), 303 (63), 395 (195)
 Јован Јовановић Змај 39
 Јован Стерија Поповић 259 (19)

K

карневал зла 355 (115)
 кинематографски поступак 511
Књига о Змају 39
 комедија 13
 комичне маске 13
 комичне ситуације 13
 комично 13
 композиција 595
 комуникација 355 (115)
 конфликт интерпретација 167
 контрапункт 511
 концентрациони логор 355 (115)
 кратки роман 303 (63)
 критеријуми 93
 критичари 577
 културни неспоразум 69

L

Лаза Костић 39
 легенда 273 (33)
 лирика 188
 литература 135
 лично 291 (51)

Љ

љубав и мржња 585
 људи сенке 528

M

Македонија 273 (33)
 Марко Ристић 565

матрица 188
Медеја Велимира Лукића 585
 мемоарска проза 528
 метанарација 303 (63)
 метатекстуалност 613
 метафикација 412 (172)
 метафора 7, 135
 Милош Црњански 549
 мимеза 188
 мистерија 135
 мит 69, 379 (139)
 многостранична визија свијета 329 (89)
 модернизам 412 (172)
 модернистичке интерпретације 167
 модерно 93
 монолог 273 (33)
 монтажа 511
 морализам 259 (19)
 мотивска сличност 385 (145)
 музика 93

H

наративне стратегије 613
 наратологија 147, 412 (172)
 нарација 273 (33)
 неопрIMITИВИЗАМ 51
 нефикционално 528
 нова жена 81

O

облик 291 (51)
 обрада мита 585
 одступање 385 (145)
 оксиморон 329 (89)
 опште 291 (51)
Орест Јована Христића 585
 отвореност 329 (89)
 Охрид 273 (33)
 Охридско језеро 273 (33)
Очеви и оци 69

П

памћење 613
 парадокс 595
 пародија 13
 Пелагонија 273 (33)
 перспектива 511
 песимизам 329 (89)
 пикарски роман 379 (139)
 поезија 188, 549
 поетика 303 (63), 511, 613
 пол 81
 политекстуалност 93
 политичка поезија 39
 постмодернизам 412 (172), 613

постмодернистичке интерпретације 167
 поступак 412 (172), 595
 преводачка поетика 385 (145)
 преводачки избор 385 (145)
 превођење 7
 превођење поезије 385 (145)
 предање 273 (33)
 преписка 291 (51)
 привреда 273 (33)
 примарни медиј 147
 приповедање 412 (172), 511
 приповедач 303 (63), 613
 приповетка 147
 проза 355 (115), 395 (195)
 промјена 355 (115)
 просветитељска књижевност 259 (19)
 путничке белешке 273 (33)
 путопис 51, 273 (33), 303 (63)

Р

радијска презентација 147
 радио-драма 147
 радио-роман 147
 разарање приче 329 (89)
 рат 528
 реализам 412 (172)
 реалност 291 (51)
 релативизам 329 (89)
 рецепција 167, 577
 роман 147, 412 (172), 511
 романи Давида Албахарија 623
 романса 412 (172)

С

сатира 13
 секундарни медиј 147
 семиотика 188
 Скопље 273 (33)
 Слободан Селенић 69, 395 (195)
 слободни стих 93
 Солун 273 (33)
 Спира Калик 273 (33)
 спиритизам 528
 спознаја 135
 српска књижевност 13
 српски надреализам 565
 стваралачки дијалог 385 (145)
 стваралачки поступак 549

стил 291 (51), 595
 стилистика 188
 стоицизам 259 (19)
 субјективизам 329 (89)

Т

Тацула — прича из прошлости 273 (33)
 теорија трауме у културним студијама 613
 тескоба 577
 топос еротског 528
 тоталитаризам 355 (115)
 трагична прошлост 355 (115)
 традиција 93
 трансформација 39
 трауматско искуство 613

У

уметност 291 (51)
 умјетничко уобличавање 355 (115)
 универзалност 39

Ф

феминистичка критика 81
 фигуре 595
 фикционално 528
 филм 511
 филозофија 135
 француска књижевност 291 (51)

Х

херменеутика 167, 188
 хипограм 188
 Холокауст и његова репрезентација 613
 хришћанство 259 (19)
 хумор 13
 хумор испод вешала 528

Ц

Црно јагње и сиви соко 69

Ч

часопис *50 у Европи* 565

Ш

Шекспир Виљем (William Shakespeare) 7, 167

Кирилица

А

Августин (Augustin) 666
 Аврамовић Димитрије 679
 Агамбен Ђорђо (Giorgio Agamben) 360 (120), 361 (121), 370 (130)
 Адамовић Богуслав (Boguslaw Adamowicz) 450 (210), 468 (228), 469 (229)
 Ади Ендре (Endre Adi) 386 (146), 393 (153), 679, 687
 Адорно Теодор 681, 682
 Ајхман Адолф (Adolph Eichmann) 373 (133)
 Алатини, браћа 276 (36), 278 (38)
 Албахари Давид 479 (239), 480 (240), 494 (254), 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 623, 625, 627, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 639
 Алексис Драган 52, 513, 514, 566, 568, 679
 Алтер Лиза 90
 Алтисер Луј 172, 180, 181
 Алфен Ернст ван (Ernst van Alphen) 618, 637
 Амјел Анри Фредерик (Henri Frédéric Amiel) 295 (55)
 Амон 226
 Ангелоу Маја 90
 Андрић Иво 147, 149, 159, 162, 233, 291 (51), 292 (52), 293 (53), 294 (54), 295 (55), 296 (56), 297 (57), 298 (58), 299 (59), 300 (60), 301 (61), 475 (235), 659
 Анђелковић Сава 26
 Антоније (Antonius), конзул 279 (39)
 Ануј Жан (Jean Anouilh) 592
 Апдајк Џон (John Hayer Updike) 411 (171), 412 (172), 413 (173), 414 (174), 415 (175), 416 (176), 417 (177), 418 (178), 419 (179), 420 (180), 421 (181), 422 (182), 423 (183), 424 (184), 425 (185)
 Аполинер Гијом (Guillaume Apollinaire de Kostrovitzky) 323 (83), 549
 Апулеј (Apuleus) 227
 Арагон Луј (Louis Aragon) 570
 Арендт Хана (Hanna Arendt) 356 (116), 357 (117), 363 (123), 372 (132), 373 (133), 374 (134)
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 15, 39, 693, 695
 Аристофан (Ἀριστοφάνης) 39
 Арним Ахим фон (Ludwig Achim Arnim) 214, 217, 218
 Арнот Антоније 265 (25)
 Арсенијевић-Краков Милица 514
 Арсић Ирена 207–209
 Аћимовић Гордана 369 (129), 370 (130)
 Аћимовић Ивков Милета 676

Б

Бабелъ Исак Емануилович (Исаак Еммануилович Бабель) 341 (101), 522, 641, 655
 Бабић Сава 388 (148), 389 (149), 390 (15), 392 (152)
 Бадик Сенфорд (Sanford Budick) 344 (104)
 Бајсић Звонимир 162
 Бајснер Фридрих (Friedrich Beisner) 672
 Балзак Оноре де (Honoré de Balzac) 226, 292 (52), 652
 Бамбара Тони 90
 Бандић Милош И. 654, 655
 Бањаи Јанош (János Bánai) 389 (149), 390 (150), 391 (151)
 Барбис Анри (Henri Barbusse) 291 (51), 297 (57)
 Барбур Скот (Scott Barbour) 88
 Барес Огист Морис (Auguste Maurice Barres) 295 (55), 298 (58)
 Барнс Џулијан (Julian Barnes) 493 (253)
 Барт Карл (Karl Barth) 415 (175), 416 (176)
 Барт Ролан (Roland Barthes) 90, 147, 148, 153, 188, 226, 437 (197)
 Барток Бела (Béla Bartók) 104
 Бартош Отакар 224
 Басара Светислав 480 (240), 482 (242)
 Батај Жорж (George Bataille) 525
 Батаковић Душан 52
 Бауман Зигмунт (Sigmunt Baumann) 359 (119)
 Баумгартен Александар Готлиб (Alexander Gottlieb Baumgarten) 696
 Бахтин Михаил (Михаил Михайлович Бахтин) 177, 214, 224, 225, 234, 305 (65), 319 (79), 347 (107), 433 (193), 486 (246)
 Бачвански Алекса 213
 Башић Петар 208
 Бегановић Давор 351 (111), 355 (115) — 377 (137), 361 (121), 375 (135), 427 (187) — 439 (199)
 Бедов Драгана 565–575
 Бејкон Френсис (Francis Bacon) 681
 Бекет Семјуел (Samuel Becket) 216
 Бекић Олга 551
 Бекић Томислав 213, 214
 Бекман Паул (Paul Beckmann) 672
 Бекоф Самјуел (Samuel Beckoff) 413 (173), 414 (174)
 Белзи Кетрин (Catherine Belsey) 168, 176
 Белић Александар 396 (156), 399 (159)
 Беловић Мирослав 158, 162
 Бен Готфрид (Gottfried Benn) 549, 560, 561, 562
 Бенвенист Емил (Emil Benveniste) 437 (197)
 Бензе Макс (Max Bense) 682
 Бењамин (Benjamin) 518
 Бер Роберт 672

- Бергсон Анри (Henri Bergson) 32
 Берк 696
 Беркович Сакван (Sacvan Bercovitch) 83, 90
 Бетелхајм Бруно (Bruno Bettelheim) 361 (121)
 Бетовен Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 104, 298 (58)
 Бечановић-Николић Зорица 167—182, 169
 Биндер Волфганг (Wolfgang Binder) 672
 Биргер Петер (Peter Bürger) 518
 Бихнер Георг (Georg Büchner) 217
 Бичер Стоув Херијет (Harriet Elisabeth Beecher-Stowe) 86
 Блага Лучијан (Lucian Blaga) 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146
 Благојевић Десимир 691
 Блејк Вилијем (William Blake) 221
 Блоа Леон (Leon Blois) 295 (55)
 Боало Николас (Nicolas Boileau-Despreaux) 15
 Бовоар Симон де (Simone de Beauvoir) 82, 89
 Богдановић Милан 520
 Богдановић Недељко 116
 Богишић Валтазар 471 (231)
 Богосављевић Срдан 552, 553, 554, 555, 556, 562
 Боди Димитрије 283 (43)
 Бодлер Шарл (Charles Baudelaire) 96, 99, 103, 107, 192, 202, 219, 233, 585
 Бођански Осип Максимович 89, 667
 Божиновић Славољуб 162
 Божовић Гојко 483 (243)
 Бојм Светлана (Svetlana Boym) 340 (100), 352 (112)
 Бок Емил 672
 Болингер Двајт (Dwight Bolinger) 396 (156)
 Бонавентура Ђовани ди Фиданца (Giovanni di Fidanza Bonaventura) 214
 Бордо Анри (Henri Bordeaux) 291 (51)
 Борхес Хорхе-Луис (Jorge-Luis Borges) 339 (99), 340 (100), 430 (190), 435 (195), 438 (198)
 Бош (ван Ајкен) Хијероним (Hieronymus van Aeken — Bosch) 214, 215, 216, 219, 220, 221
 Бошковић Александар 474 (234)
 Бошковић Драган 485 (245), 486 (246), 487 (247), 489 (249)
 Бошковић Драгана 232
 Бошковић Јован 471 (231)
 Бошковић Руђер 208
 Бранковић Ђурађ 207
 Бранковић, породица 287 (47)
 Бранковић Светлана 231, 233
 Брборић Бранислав 396 (156)
 Бреазу Јон (Ion Breazu) 139
 Бредстрит Ен (Ann Breadstreet) 83
 Брејем Рандолф (Randolph L. Braham) 344 (104)
 Брекер Валтер 672
 Брекер-Олтманс Кете 672
 Бремон Анри (Henri Bremond) 226
 Бресдин (Bresdin) 221
 Бретон Андре (André Breton) 570, 574
 Брехт Бертолт (Bertolt Brecht) 580, 581, 607
 Брјусов Валериј (Валерий Яковлевич Брюсов) 450 (210), 465 (225), 467 (227)
 Броди Шандор (Sándor Brodi) 687
 Бродски Јосиф (Joseph Brodsky) 342 (102)
 Броз Јосип Тито 367 (127), 371 (131)
 Бројгел Питер Млађи (Pieter Bruegel) 214
 Бројгел Питер Старији (Сељачки Бројгел) (Pieter Bruegel) 214, 215, 216, 219, 220, 221, 298 (58)
 Бројгел Питер, унук (Pieter Bruegel) 214
 Брук Питер (Peter Brook) 171
 Бугарски Наташа 703—706
 Бугарски Ранко 396 (156), 399 (159), 703, 704, 705, 706
 Будемберг Елзе 672
 Будисављевић Милан 41
 Бујас Милица 471 (231), 472 (232)
 Буканан Џорџ (George Buchanan) 78
 Булатовић Владимир Виб 663
 Булатовић Миодраг 475 (235), 479 (239), 480 (240), 663
 Були Мони де (Solomon de Monny de Bouilly) 679
 Бур Хајнрих (Heinrich Buhr) 672
 Бут Вејн (Waine Booth) 226, 311 (71)
 Буш Вилхелм (Wilhelm Busch) 214, 217
 Бушић Мишо 162
- В
- Вагнер Рихард (Richard Wagner) 104
 Вазари Ђорџо (Giorgio Vasari) 690
 Вајлд Оскар (Oscar Wilde) 45 (210), 688
 Вајнрих Хералд (Harald Weinrich) 344 (104)
 Вајсе Христијан Феликс (Christian Felix Weisse) 17
 Вајт Хајден (Hayden White) 428 (188), 429 (189), 430 (190), 437 (197)
 Валантић Џанлука 208
 Валд Емерсон Ралф 85
 Валдес Марио (Mario Valdés) 179
 Валтер Алфред (Alfred Walter) 224
 Ван дер Леуо (Van der Leeuw) 178
 Вандрај Конрад 672
 Варга Јосип (Jozsef Varga) 387 (147)
 Варго 419 (179)
 Варнер Сузан (Susanne Warner) 86
 Варница Невена 205—207
 Василеску Лучијан (Lucian Vasilescu) 139
 Василије Велики 666
 Васиљевић, српски конзул у Солуну 276 (36), 278 (38)
 Васић Драгиша 53, 475 (235), 512, 544, 545

- Вебер Макс (Max Weber) 183
 Вегел Ласло (László Vegel) 388 (148)
 Ведекинд Франк (Frank Wedekind) 214, 219
 Велек Рене (Rene Wellek) 408 (168)
 Велимировић Николај 60, 61
 Велс Херберт Џорџ (Herbert George Wells) 183, 184, 185, 186
 Велти Јудора 81, 82, 89
 Велфлин Хајнрих (Heinrich Welflin) 690
 Венецијано Агостино (Agostino Veneziano) 214
 Венцловић Гаврил Стефановић 212, 264 (24)
 Вергилије Публије Марон (Publius Vergilius Maro) 450 (210)
 Верлен Пол (Paul Verlaine) 298 (58), 323 (83), 450 (210)
 Вермер 420 (180)
 Верн Жил (Jules Verne) 183, 184
 Вертов Дзига (Дзига Вертов — Денис Аркадьевич Кауфман) 513
 Верфел Франц (Franz Werfel) 549, 550, 562
 Веселиновић 283 (43)
 Веселиновић Милојко 52, 276 (36), 278 (38)
 Веселиновић Соња 549—563
 Вескер (Wesker) 581
 Вест Ребека (Rebecca West) 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79
 Ветл, темишварски књиџар 269 (29)
 Видаковић К. 522
 Видаковић Милован 325 (85)
 Видлер Антони (Anthony Vidler) 622
 Визер Арам (Aram Veaser) 173, 174
 Вијану Тудор (Tudor Vianu) 138, 139
 Викери Џон (John B. Vickery) 413 (173), 414 (174)
 Виланд 214
 Вилијамс Рејмонд (Raymond Williams) 172, 176, 180, 181
 Вилијемз Вилијем Карлос (William Carlos Williams) 96
 Вилкинсон Фримен Мери (Mary Wilkinson Freeman) 87
 Вилсон Џ. Довер (J. Dover Wilson) 170
 Винавер Станислав 52, 304 (64), 306 (66), 312 (72), 315 (75), 324 (84), 326 (86), 327 (87), 677
 Виндакијевич Владислав 162
 Винкелман 708
 Винкелхофер Алојз 672
 Винклер Ојген Готлоб 672
 Вирилио Пол 316 (76), 511, 512, 513, 523, 524
 Витгенштајн Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 255 (15), 314 (74)
 Витковић Јован 669
 Витли Филис 84
 Витмен Волт (Walt Witman) 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 412 (172)
 Виторини Елио (Elio Vittorini) 641, 655
 Витошевић Драгиша 304 (64), 324 (84), 674, 675, 676, 679, 680
 Вјежбицки Јан 304 (64)
 Владимир, краљ 288 (48)
 Владушић Слободан 231, 232
 Влајковић Ђока 471 (231)
 Влахуца Александар (Alexandar Vlahuța) 136
 Во Патриша (Patrishia Waugh) 312 (72)
 Вовнарџ 298 (58)
 Воке Хелмут 672
 Вокер Елис 89, 91
 Волтер Франсоа-Мари Апуе (Voltaire — François-Marie Arouet) 296 (56)
 Волф-Грисхабер Катарина (Katharina Wolf-Grießhaber) 347 (107), 351 (111)
 Волфри Џулијан (Julian Wolfreys) 168
 Вончина Никола 162
 Вортон Едит (Edith Warton) 88, 412 (172)
 Востоков Александар Христофорович (Александар Христофорович Востоков) 89, 667
 Вотс Седрик (Cedric Watts) 175
 Врчевић Вук 20
 Вуд Питер (Peter Wood) 578
 Вудбриџ Џон (John Woodbridge) 83
 Вујадиновић Звездан 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575
 Вујачић П. 313 (73)
 Вујић Јоаким 212, 213
 Вујичић Петар 171, 586
 Вујновић Станислава 228—234
 Вукајловић Срђана 425 (185)
 Вукановић Татомир 117
 Вукић Ана 39
 Вуковић Ђорђије 40, 41, 304 (64), 323 (83), 677
 Вуковић Ново 597
 Вуксановић Миро 485 (245)
 Вуксановић Слободан 425 (185)
 Вукчевић Радојка 81—91, 484 (244)
 Вулетић Витомир 667—671
 Вулф Вирџинија (Virginia Woolf) 677
 Вучићевић Б. 311 (71)
 Вучковић Радован 292 (52), 306 (66), 309 (69), 310 (70), 321 (81), 512, 525, 677, 701
 Вучковић Тихомир 224
 Вучо Александар 567, 574

Г

- Гавриловић Дарко 205, 206, 207
 Гадамер Ханс-Георг 179, 257 (17), 672, 697
 Ганс Анабел 511, 512
 Ганц Артур (Arthur Ganz) 580, 581, 582
 Гвардини Романо (Romano Guardinini) 672
 Гвозден Владимир 168, 228, 228—229, 493 (253), 494 (254), 495 (255)
 Георге Штефан (Stefan George) 549
 Георгијевски Христо 644
 Гербран Ален (Alain Gheerbrant) 541

- Гете Јохан Волфганг (Johann Wolfgang von Goethe) 142, 143, 222, 696
 Гец (Götz), СС-подофицер 631, 634, 635, 636, 637
 Гијмен Анри (Guillemin Henri) 291 (51)
 Гију Луј 293 (53)
 Гилберт Сандра 89
 Гильфердинг Александар Фјодорович (Александр Фёдорович Гильфердинг) 283 (43), 667, 668
 Гинзбург Рут (Ruth Ginsburg) 347 (107)
 Глазгов Елен (Ellen Glasgow) 87, 88
 Глигориј Велибор 566
 Глишић Милован 18
 Глушчевић Зоран 589
 Гоген Пол (Paul Gauguin) 62
 Гогољ Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гогољ) 214, 218
 Гоја Франсиско (Francisco José de Goya y Lucientes) 214, 220, 222
 Гојковић Дринка 424 (184), 517
 Голдберг Џонатан (Jonathan Goldberg) 173
 Голдман Штефан (Stefan Goldmann) 350 (110)
 Головињски Михаил 313 (73)
 Голубић Гргур 287 (47)
 Гордић Славко 230, 485 (245)
 Гордић-Петровић Владислава 7–12, 379 (139) — 384 (144)
 Горки Максим — Алексеј Максимович Пешков (Максим Горкиј — Алексей Максимович Пешков) 299 (59)
 Готје Теофил (Théophile Gautier) 192
 Готшалк Ханс (Hans Gottschalk) 672
 Гоци Гаспар 17
 Грајнер Доналд (Donald Greiner) 413 (173)
 Граматикус Сакс 7
 Гранвил (Grandville) 221
 Грачан Гита 21
 Грдинић Никола 233
 Грђић Бјелокосић Лука 110
 Гремас 226
 Григорије Богослов 666
 Григорович Владимир Иванович (Владимир Иванович Григорович) 667
 Грим Јакоб (Jacob Grimm) 670
 Гринблат Стивен (Stephen Greenblatt) 175
 Грифит (Griffit) 518
 Грицкат Ирена 396 (156), 444 (204)
 Грлић 697
 Губар Сузан 89
 Гудков Владимир Павлович (Владимир Павлович Гудков) 667, 688, 669, 670, 671
 Гундулић Иван 208, 212, 274 (34)
- Д
- Давичо Оскар 329 (89), 331 (91), 567, 662
 Дали Салвадор (Salvador Dalí) 221
 Дамјанов Сава 232
 Дамњановић 697
 Дант Артур 495 (255)
 Данте Алигијери (Durante Alighieri — Dante) 98, 104, 105, 360 (120), 690
 Дарвин Чарлз (Charles Robert Darwin) 184, 471 (231)
 Дворкин Андреја 90
 Де Белис Џек (Jack De Bellis) 413 (173), 420 (180)
 Де Кирико Ђорџо (Giorgio de Chirico) 221
 Де Санктис Франћеско (Francesco de Sanctis) 408 (168)
 Деблин Алфред (Alfred Döblin) 511, 518, 521
 Дединац Милан 678
 Дејвис Џон (John Davis) 701
 Делино 702
 Делић Јован 93–108, 329 (89) — 337 (97), 473 (233), 482 (242), 483 (243), 484 (244), 608, 677
 Десница Владан 329 (89), 330 (90), 331 (91), 332 (92), 333 (93), 334 (94), 335 (95), 336 (96), 337 (97)
 Деспих Ђорђе 483 (243)
 Детелић Мирјана 646
 Дидон Џоан (Joan Didon) 89, 91
 Дидро Денис (Denis Diderot) 226
 Дикенс Чарлс (Charles John Huffam Dickens) 214
 Дикинсон Емили Елизабет (Emily Elizabeth Dickinson) 91, 96, 412 (172)
 Дил Мишел-Шарл (Michel-Charles Diehl) 57
 Дилтај Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 407 (167), 672, 697
 Димзоић Маргарет 283 (43)
 Димитријевић Драгутин Апис 531
 Димић Милан В. 221
 Динерстин Дороти (Dorothy Dinnerstein) 418 (178), 423 (183)
 Динић, капетан 66
 Дирер Албрехт (Albrecht Dürer) 298 (58), 687, 690
 Диш Томас М. (Thomas M. Dish) 413 (173), 414 (174)
 Добриновић Пера 213
 Дојчиновић-Нешић Биљана 411 (171) — 425 (185)
 Долимор Џонатан (Jonathan Dollimore) 175, 176
 Домановић Радоје 13, 18
 Домије Оноре (Honoré Daumier) 214, 222
 Дон Џон (John Donne) 688, 690
 Дос Пасос Џон (John Roderigo Dos Passos) 517
 Достојевски Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 298 (58), 335 (95), 336 (96), 599, 641, 652
 Драгин Наташа 706–708
 Драгићевић Ристо 386 (486)
 Драинац Раде 52, 324 (84), 566

Дракакис Џон (John Drakakis) 175, 176
 Држић Марин 15, 20, 27, 211
 Дримба Овидију (Ovidiu Drimba) 140
 Дрозда Мирослав 224
 Друловић Ања 585
 Дука Петар 471 (231)
 Дучић Јован 233, 474 (234), 675, 677
 Душан Силни 207, 280 (40), 287 (47)

Ђ

Ђовани Ники (Nichi Giovanni) 90
 Ђоковић Милан 14
 Ђорђевић Драган 483 (243) — 484 (244)
 Ђорђевић Јован 471 (231)
 Ђорђевић Смиљана 676
 Ђорђевић Тихомир Р. 109, 110, 112, 113,
 123, 131, 290 (50)
 Ђорђевић Часлав 253 (13)
 Ђорђић Стојан 677
 Ђото ди Бондоне (Giotto di Bondone) 58
 Ђурђевић И. Ђ. 10
 Ђурђевић Игњат 208
 Ђурић Жељко 447 (207) — 469 (229)
 Ђурић Милош Н. 590
 Ђуричковић Дејан 701

Е

Евдокија, краљица 206
 Еверс 214
 Егерић Мирослав 642
 Едлер Пич Рената 90
 Едшмид Казимир (Kasimir Edschmid) 552,
 553, 562
 Ејзенштејн Сергеј (Сергей Михайлович Эй-
 сенштейн) 341 (101), 346 (106), 511, 518,
 519
 Ејкен Конрад 96
 Екер Кети 90
 Еко Умберто (Umberto Eco) 487 (247)
 Екхарт Мајстер (Meister Eckhart) 257 (17)
 Елермајер (Ellermeyer)-Животић Олга 549,
 560, 562
 Елијаде Мирча (Mircea Eliade) 114, 178, 231,
 232
 Елијар Пол (Paul Eluard) 573
 Елиот Томас Стернс (Thomas Stearns Elliot)
 7, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103,
 104, 105, 106, 107, 108, 484 (244), 585,
 617
 Елсом Џон (John Elsom) 579, 582
 Емерсон Ралф Валдо (Ralph Waldo Emer-
 son) 416 (176)
 Емерт Ернст 672
 Епштајн Јакоб (Jacob Epstein) 680
 Ераковић Радослав 230
 Ердрич Лујза 89
 Ериксон Ерик (Erik H. Erikson) 432 (192)

Ернст Макс (Max Ernst) 221
 Еслин М. (M. Esslin) 578, 582
 Есхил (Ἔσχυλος) 39, 587
 Еурипид (Εὐρύπιδης) 587, 590, 591, 592
 Ешер 489 (249)
 Ешти Конел 387 (147)

Ж

Жакоб Макс (Max Jacobe) 233
 Жалица Миодраг 162
 Женет Жерар (Gerard Genette) 188, 226, 227,
 517, 635
 Живаљевић Димитрије 524
 Живанов М. 269 (29)
 Живановић Живан 274 (34)
 Живановић Миливоје 213
 Живанчевић-Секеруш Ивана 229
 Живковић Васа 558, 559, 685, 686
 Живковић Драгиша 40, 46, 269 (29)
 Живојиновић Бранимир 551, 562
 Живојиновић Велимир Massuka 11, 677
 Жигмонд Мориц (Moritz Zsigmond) 687
 Жид Андре (André Gide) 294 (54), 295 (55),
 313 (73)
 Жижак Славој 362 (122)
 Жијен Ибер (Hubert Juin) 292 (52)
 Жирмунски Виктор Максимович (Виктор
 Максимович Жирмунский) 233
 Жиро А. Ж. (A. G. Girault) 283 (43)
 Жмегач Виктор 521
 Жупанчич Отон 449 (209), 454 (214), 455
 (215)

З

Заратустра 255 (15)
 Зедлмајер Ханс (Hans Sedlmayer) 215
 Зивлак Јован 493 (253)
 Златковић Бранко 676
 Змијановић Гавра 47
 Зонтаг Сузан 89
 Зорић Владимир 490 (250), 491 (251), 492
 (252)
 Зорић Павле 252 (12)
 Зубац Милош 232
 Зуровац Мирко 691, 692, 693, 694, 695, 696,
 697

И

Ибровац М. 570
 Иванић Вук 276 (36), 280 (40)
 Иванић Душан 450 (210), 471 (231), 472 (232),
 677
 Иванић Краков Иванка 53
 Иванов Вјачеслав Иванович (Вячеслав Ива-
 нович Иванов) 312 (72), 641
 Ивањи Иван 386 (146)

Ивић Милка 396 (156), 397 (157), 399 (159)
 Ивић Павле 396 (156), 399 (159)
 Иглтон Тери (Terry Eagleton) 168
 Игњатовић Јаков 684, 686
 Иго Виктор (Victor Hugo) 39, 40, 214, 216,
 291 (51), 295 (55)
 Изер Волфганг (Wolfgang Iser) 344 (104)
 Илић А. 677
 Илић Војислав 46
 Илић Драгутин 230
 Илић Милутин 277 (37)
 Илић Саша 589
 Илић Стјепко 449 (209)
 Ингарден 673
 Ирбијева 283 (43)
 Ирина, византијска царица 57
 Исаковић Антоније 475 (235), 641, 642, 643,
 644, 645, 646, 647, 648, 649, 651, 652, 654
 Истрати Панаит (Panait Istrati) 689

J

Јагић Ватрослав 471 (231)
 Јакобсон Роман (Roman Jakobson) 188, 189,
 194
 Јаковљевић Андрија 706
 Јакша Антоније 278 (36)
 Јакшић Ђура 687
 Јанг Б. А. (B. A. Young) 579
 Јанг Едвард (Edward Young) 259 (19), 260
 (20), 261 (21), 262 (22), 264 (24), 269 (29),
 270 (30)
 Јандрић Љубо 292 (52), 295 (55), 300 (60)
 Јанић Ђорђе Ј. 675
 Јаничић Предраг 387 (147)
 Јанковић Емануел 212
 Јанковић Милица 229, 230
 Јасперс Карл (Karl Jaspers) 697
 Јаћимовић Слађана 58, 325 (85), 474 (234)
 Јауковић Слободан 703–709
 Јејтс Вилем Батлер (William Butler Yeats)
 103, 225
 Јејтс Френсис (Frances Yates) 349 (109), 690
 Јелена, краљица 206
 Јелисејић Марко 212
 Јелић Војислав 665–667
 Јелушић Синиша 485 (245)
 Јенко Даворин 275 (35)
 Јеремић 697
 Јеркес Џејмс (James Yerkes) 415 (175)
 Јеремић Драган 642, 643
 Јеремић Љубиша 642
 Јерков Александар 314 (74)
 Јерковић Душан 679
 Јероним 666
 Јеротић Владета 252 (12), 259 (19), 270 (30)
 Јерушалми Јозеф (Yosef Yerushalmi) 344 (104)
 Јефимија 207
 Јован Владимир, краљ 57

Јовановић Александар 94, 102, 316 (76), 512,
 515, 525, 537, 543, 546
 Јовановић Арса 162
 Јовановић В. 570
 Јовановић Виолета 641–649, 651–664
 Јовановић Душан 373 (133)
 Јовановић Ђорђе 567, 574
 Јовановић Јелена 119
 Јовановић Јован Змај 39, 40, 41, 42, 43, 44,
 45, 46, 47, 48, 49, 231, 232, 450 (210), 462
 (222), 463 (223), 471 (231), 472 (232), 687
 Јовановић М. 269 (29)
 Јовановић Томислав 706
 Јовић Бојан 61, 483 (243), 562
 Јовић Бојана 473 (233)
 Јовичић Иванка 47
 Јожеф Атила (Atila Jozsef) 386 (146), 387
 (147), 389 (149)
 Јокић Јасмина 231
 Јонг Ерика (Erica Yong) 90
 Јошић Љубиша 566, 573, 574
 Јурсенар Маргерит (Marguerite Yourcenar) 292
 (52)
 Јустин Философ 665
 Јухас Ђула (Gyula Juhász) 387 (147)

K

Кајзер Волфганг (Wolfgang Kayser) 213, 214,
 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222,
 223, 224, 225, 233, 423 (183)
 Калабић Радосав 676
 Калдвел Питер 420 (180)
 Калер Цонатан 82
 Калик Спира 273 (33), 274 (34), 275 (35),
 276 (36), 277 (37), 278 (38), 279 (39), 280
 (40), 281 (41), 282 (42), 290 (50)
 Калинеску Георге (George Calinescu) 136
 Кало 214, 215, 216, 219, 220, 221
 Камермајер 214
 Ками Албер (Albert Camus) 339 (99), 431
 (191), 599, 607, 677
 Камингз Е. Е. 96
 Камоењш Луиж Ваз де (Luiz Vaz de Ca-
 moëns) 689, 690
 Кандинскиј Василиј (Wassily Kandinsky) 551,
 552, 562
 Канон Џозеф (Joseph Kanon) 412 (172), 420
 (180)
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 140, 255 (15),
 257 (17), 692, 694, 695, 696
 Капицић-Османагић Ханифа 566, 571, 572
 Капор Владимир 168
 Капор Момо 663
 Карађорђевић Александар 57, 73, 74, 75
 Карађорђевић Петар I 231
 Карановић Зоја 228, 231
 Караџић Вук Стефановић 30, 121, 123, 124,
 125, 476 (236), 477 (237), 438 (238), 439

- (239), 480 (240), 641, 655, 657, 668, 670, 676, 679
- Картер Вила 87
- Касирер Ернст (Ernest Cassirer) 672
- Катајев Валентин Петрович (Валентин Петрович Катаев) 689
- Каталинић-Јеретов Рикард 449 (209), 459 (219), 460 (220), 461 (221), 462 (222)
- Кауард Ноел (Noel Coward) 578
- Каули Малколм (Malcolm Cowley) 101
- Кафка Франц (Franz Kafka) 214, 216, 219, 220, 300 (60), 582, 599, 606, 607
- Кашанин Милан 41
- Квас Корнелије 187—204, 226—227
- Квинтилијан Марко Фабије (Marcus Fabius Quintilian) 598
- Келер Готфрид (Gottfried Keller) 43, 44, 214, 217
- Кемал-ефендија 283 (43)
- Кембел Лили (Lily V. Campbell) 170, 172
- Кемперлинг Екхарт 521
- Кемптер Лотар 672
- Керењи Карл 672
- Керут Кети (Cathy Caruth) 430 (190), 431 (191), 618, 626
- Кестлер Артур (Arthur Koestler) 358 (118)
- Кили Валтер (Walter Killy) 551, 562
- Кинапфел Хериберт 672
- Кинт Карл 672
- Киркегор Серен (Soeren Kirkegaard) 415 (175), 416 (176), 697
- Китмајер Вилхелм 672
- Киш Данило 231, 329 (89), 336 (96), 339 (99), 340 (100), 341 (101), 342 (102), 343 (103), 344 (104), 345 (105), 346 (106), 347 (107), 348 (108), 349 (109), 350 (110), 351 (111), 352 (112), 353 (113), 355 (115), 363 (123), 364 (124), 365 (125), 366 (126), 368 (128), 369 (129), 372 (132), 374 (134), 375 (135), 385 (145), 386 (146), 387 (147), 388 (148), 389 (149), 390 (150), 391 (151), 392 (152), 393 (153), 427 (187), 428 (188), 429 (189), 430 (190), 431 (191), 432 (192), 433 (193), 434 (194), 435 (195), 436 (196), 437 (197), 438 (198), 439 (199), 475 (235), 478 (238), 481 (241), 485 (245), 486 (246), 487 (247), 488 (248), 489 (249), 490 (250), 491 (251), 492 (252), 493 (253), 494 (254), 522, 587, 677, 687
- Клајн Иван 396 (156)
- Клајн Хуго 18
- Кларк Артур (Arthur Clarck) 183, 184, 185, 186
- Клејбороу Артур (Arthur Clayborough) 225
- Клеут Марија 231, 471 (231) — 472 (232)
- Климент 287 (47)
- Климент Александријски 665
- Клинковиц Џером (Jerome Klinkowitz) 416 (176)
- Клоц Валтер (Walter Klotz) 518
- Ковач Мирко 432 (192)
- Ковач Н. 315 (75)
- Ковачевић Војо 39—49
- Ковачевић Душан 213, 228, 234
- Ковачевић Љубомир 283 (43), 286 (46), 287 (47)
- Ковачевић Милош 596, 606, 611
- Кодрон Мајкл (Michael Codron) 579
- Козакјевич (Kosakiewicz) 469 (229)
- Козачински Емануел 212
- Козић Милица 168
- Колдвел Ерскин (Erskine Caldwell) 641
- Колодни Анет (Annette Kolodny) 415 (175)
- Кољевић Светозар 396 (156), 399 (159)
- Комерл Макс 672
- Комјаков А. 668
- Компањон Антоан (Antoine Compagnon) 168
- Конда бимбаша 676
- Кондијак Етјен-Боно де (Étienne-Bonnot de Condillac) 598
- Конрад Густав 672
- Конрад Ђерђ (György Konrad) 365 (125)
- Констан Бенжамен (Benjamin Constant) 293 (53)
- Константин, цар 279 (39)
- Константинеску Помпилију (Pompiliu Constantinescu) 135, 136
- Константиновић Зоран 562, 642
- Константиновић Радомир 679
- Копе 298 (58)
- Копенфелс Мартин (Martin Koppenfels) 344 (104)
- Копитар Јернеј 670
- Коплстон Ф. (F. Koplston) 267 (27)
- Копривица Божо 589
- Коро Камил (Jean-Baptiste-Camille Corot) 298 (58)
- Корсен Мета 672
- Корф Херман Аугуст (Hermann August Korff) 672
- Косановић Богдан 28
- Косић Славко М. 679
- Костић Ђорђе 567
- Костић Ирена 425 (185)
- Костић Лаза 7, 8, 9, 10, 11, 12, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 213, 232, 233, 471 (231), 472 (232), 687, 711
- Костолањи Деже (Dezső Kostolányi) 386 (146), 387 (147)
- Кот Јан (Jan Kott) 171, 586, 590, 591
- Котљаревски А. А. (А. А. Котляревский) 667
- Котроманићи, породица 442 (202)
- Коул Семјуел Чез (Samuel Chase Coal) 418 (178), 421 (181)
- Кофи 17
- Кох Магдалена 229
- Коцебу Алфред (Alfred Kotzebue) 15

- Коцебу Аугуст фон (August von Kotzebue) 19
 Коцић Злата 253 (13), 482 (242), 484 (244)
 Кочић Милка 676
 Кочић Петар 475 (235), 676, 677
 Кочубински А. А. 667, 668
 Кош Ерих 678
 Кошничар Софија 147–165, 159
 Крагујевић Тања 550, 555, 556, 562
 Краков Станислав 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 511, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547
 Краков Арсенијевић Милица 57
 Краљ Петар 213
 Краљевић Марко 288 (48), 289 (49)
 Крањчевић Силвије Страхимир 449 (209), 456 (216), 457 (217), 711
 Крејн Харт (Harold Hart Crane) 96
 Кристал Д. (D. Kristal) 396 (156)
 Кристева Јулија 188
 Крклец Густав 52
 Крлежа Мирослав 147, 149, 159, 162, 544, 698, 700, 701
 Крочато Луиђи (Luigi Crociato) 448 (208), 449 (209), 452 (212)
 Кроче Бенедето (Benedetto Croce) 137, 138, 330 (90), 336 (96), 405 (165), 408 (168), 696
 Крстева Јулија 641
 Кручоних Алексеј Јелисејевич (Алексей Елисеевич Кручёных) 306 (66)
 Кубин Алфред 219
 Кулаковски Платон Андрејевич (Платон Андреевич Кулаковский) 668, 669
 Кулунџић Јосип 27
 Купер 85
 Курје Пол-Луј (Paul-Louis Courier) 296 (56)
 Кургене Бодуен де (Boduin de Courtenay) 670
 Кушић Слободан 566
- Л
- Ла Арп 608
 Ла Капра Доминик (Dominick La Capra) 359 (119), 360 (120), 363 (123), 364 (124), 430 (190), 431 (191), 646
 Лабок Перси 226
 Лазаревић Бранко 690, 713
 Лазаревић Лаза 478 (238), 599, 641 654
 Лазаревић Лазар 14
 Лазаревић Лука 676
 Лазаревић Стефан 207, 706, 707
 Лазић Александар 387 (147)
 Лајбниц Готфрид Вилхелм (Gotfried Wilhelm Leibnitz) 140
 Лајонс Ц. (J. Lyons) 396 (156)
 Лакан Жак 180, 181, 321 (81)
 Лалић Бранка 93, 95
 Лалић Иван В. 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 386 (146)
 Лалић Михаило 329 (89), 331 (91)
 Лало Едуар Виктор Антоан (Edouard Victor Antoine Lalo) 696
 Ланг Фриц (Fritz Lang) 514
 Лангер Лоренс (Lawrence Langer) 438 (198)
 Ланцман Клод (Claude Lanzmann) 361 (121), 362 (122), 363 (123), 364 (124), 365 (125), 372 (132), 438 (198)
 Лапчевић Никола 676
 Лари Елисон 89
 Ларкин 689
 Ларус Пјер-Атанас (Pierre-Athanase Larousse) 192
 Лауб Густав-Габријел 540
 Лауб Дори (Dori Laub) 360 (120), 363 (123), 430 (190), 438 (198)
 Лахман Едвард (Edward Lachmann) 672
 Лахман Ренате (Renate Lachmann) 339 (99) — 353 (113) 346 (106), 349 (109)
 Ле Бон Гистав (Gustave Le Bon) 316 (76), 524
 Лебл Цени (Jenny Lebl) / Јованка Лазић 365 (125), 366 (126), 367 (127), 368 (128), 369 (129), 373 (133), 374 (134)
 Левентал Зелман 360 (120)
 Леви Примо (Primo Levi) 344 (104), 369 (129), 371 (131)
 Леви Сабатеј 279 (39) — 280 (40)
 Леви-Строс Клод (Claude Lévi-Strauss) 192
 Лекер Томас 82
 Лем Станислав 183, 184, 185, 186
 Лемен Емил 684
 Лентрикија Френк (Frank Lentricchia) 177
 Ленц (Lenz) 215
 Лењин Владимир Ильич Уљанов (Владимир Ильич Улянов — Ленин) 78
 Леовац Славко 253 (13), 701
 Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 58
 Леонов Леонид Максимович (Леонид Максимович Леонов) 641
 Леопарди Ђакомо (Giacomo Leopardi) 298 (58)
 Лесинг Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 15, 17, 696
 Лесинг Дорис 82
 Лесковац Младен 44, 47, 471 (231), 472 (232)
 Лешић Зденко 173
 Лешић Јосип 15, 18, 282 (42)
 Ли Хенз Каролина 86
 Лидлер Курт 672
 Лин Стивен (Steven Lynn) 82
 Линдгрен Ернст 519

- Лиотар Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 345 (105)
 Лок Џон (John Locke) 88
 Лома Миодраг 401 (161) — 410 (170), 671, 672, 673, 674
 Ломбардић Велимир 471 (231)
 Лонгиновић Томислав 339 (99)
 Лоти Пјер (Pierre Loti) 688
 Лотман Јуриј М. 325 (85), 519, 521
 Лотреамон Исидор Дикас (Isidore Ducasse Lotrémont) 221
 Луис Мајер Џудит (Judit Lewis Herman) 644
 Лукач Ђерђ (György Lukács) 681, 682
 Лукић Велимир 585, 586, 589, 590, 591, 592, 593
 Луковић М. 396 (156)
 Луси Најал 168
- Љ
- Љермонтов Михаил Јурјевич (Михаил Юревич Лермонтов) 599
 Љотић Димитрије 531
 Љубинковић Ненад 676
 Љубиша Стјепан Митров 315 (75)
- М
- Мазачо Томазо (Tommaso di Giovanni Simone Guidi Masaccio) 58
 Мајаковски Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 513
 Мајер (Mayer), СС-подофицер 631, 634, 635, 636, 637
 Мајков Аполон Николајевич (Аполлон Николаевич Майков) 667, 668
 Мајлер 90
 Мајсторовић Стева 586
 Макензијева 283 (43)
 Максимовић Горан 13—38, 273 (33) — 290 (50), 484 (244), 677
 Максимовић Десанка 232
 Максимовић Ника 471 (231)
 Макхејл Брајан (Brian McNale) 620, 636
 Маларме Стефан (Stéphane Mallarmé) 585
 Ман Томас (Thomas Mann) 214, 220, 232, 336 (96), 417 (177), 432 (192), 607, 677
 Манделштам Осип 308 (68), 312 (72)
 Мандић Александар 365 (125), 366 (126), 372 (132), 375 (135), 376 (136)
 Манојловић Годор 326 (86), 521, 523
 Манслоу Алан (Alun Munslow) 169
 Мари Џудит 83, 84
 Маринети Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 447 (207), 448 (208), 451 (211), 521, 523
 Маринковић Јосиф 275 (35)
 Маринковић Н. 324 (84)
 Марино Андријано (Andriano Marino) 52, 61, 62
 Маричић Гордан 585—593, 588, 589, 592
 Марјановић Петар 206, 209, 210, 211, 212
 Марк Франц (Franz Marc) 551, 552
 Маркес Габријел Гарсија (Gabriel Garcia Marquez) 654
 Марковић Амброзије 208
 Марковић Даница 232, 677
 Марковић Ђорђе Кодер 232
 Марковић Радул 116, 119
 Марковић Фрањо 471 (231)
 Марк Карл (Karl Marx) 178, 179, 180, 181
 Марло Кристофер (Christopher Marlow) 688, 690
 Мартекини Антун 208
 Мартен ди Гар Роже 294 (54)
 Мартино Анри (Henri Martineau) 296 (56), 297 (57)
 Марчетић Адријана 226, 227, 517
 Марчи Никола 208
 Марчић Богдан 162
 Мастерз Едгар Ли (Edgar Lee Masters) 96
 Матавуљ Симо 13, 475 (235), 676
 Матић Душан 566, 572, 574, 678
 Матицки Миодраг 268 (28), 474 (234), 515, 676
 Матовић Весна 679
 Магош Антун Густав 677
 Мацура Лазар 425 (185)
 Машин Драга 531
 Маширевић Самуило 16
 Мебијус Паул Јулиус (Paul Julius Möbius) 489 (249)
 Меза Офелија 135—146
 Мезер Јустус 215
 Меј Елкот Лујза 86
 Мејринк Густав 214, 219, 220
 Мејсон Боби Ен 89
 Мек Вيني Доналд (Donald Mc Whinnie) 578
 Мек Нели Т. М. (Т. М. McNally) 418 (178)
 Мекарти Мери (Mary McCarthy) 89
 Мелвил Жозеф (Joseph Mélesville) 412 (172)
 Менделсон Феликс (Felix Mendelson-Bartholdy) 280 (40)
 Менендес Пидал Рамон (Pidal Ramón Menéndez) 499 (259)
 Мениг Роланд (Roland Mönig) 551, 552, 562
 Мерло Понти Морис 511
 Мерсеро А. (А. Mercereau) 450 (210), 466 (226)
 Мерсо 599, 600, 607
 Методије 287 (47)
 Мијатовић Станоје М. 121, 122, 123
 Мијатовић Стојан М. 110
 Мијач Дејан 213
 Мије Габријел 57
 Микеланђело Буонаротти (Michelangelo Buonaroti) 687, 689, 690

- Милановић Александар 474 (234)
 Милановић Бранко 701
 Милер Ернст 672
 Милер Хилис 494 (254)
 Милетић Милица 471 (231)
 Милетић Светозар 471 (231)
 Милетић Славица 168
 Милин Бошко 588
 Милинчевић Васо 14, 709—711
 Милит Кејт 89
 Милићевић 217 (37)
 Милићевић Вељко 676, 677
 Милићевић Живко 570, 677
 Милићевић Мирза О. 162
 Милица, кнегиња 207
 Миловановић Бранко 574
 Миловановић Челица 264 (24)
 Миловић Јефто 43
 Миловук Милан 281 (41)
 Милосављевић Снежана 647
 Милошевић М. 678
 Милошевић Мата 213
 Милошевић Слађана 678
 Милтон Џон (John Milton) 711
 Милутин, краљ 57, 206, 207
 Милутиновић Дејан 647
 Милутиновић Добрица 213
 Милутиновић Зоран 168, 173, 518
 Милутиновић Сима Сарајлија 676
 Миљковић Бранислав 14, 473 (233), 678
 Миодраговић Ј. 111, 112
 Миоциновић Мирјана 386 (146), 387 (147),
 388 (148), 390 (150)
 Мирковић Никола 713
 Митров Ненад 380 (140)
 Митровић Милорад 232, 233
 Михаиловић Драгослав 475 (235)
 Михаиловић Милица 617
 Михајловић Борислав Михиз 662
 Михел Вилхелм (Wilhelm Michel) 672
 Мишић Љубомир 678
 Младеновић Бранко 287 (47)
 Младеновић Добривоје 677
 Младеновић Р. 570
 Мокрањац Стеван Стојановић 274 (34), 275
 (35), 280 (40), 282 (42)
 Молијер Жан-Батист Поклен (Jean-Baptiste
 Poquelin Molière) 15, 18, 27
 Мондријан Пиет (Piet Mondrian) 420 (180)
 Монтењ Мишел де (Michel de Montaigne)
 296 (56), 680, 681, 682
 Монтерлан Анри Мијон (Henry Millon de
 Montherlant) 292 (52)
 Монтроуз Луис (Louis Montrose) 173
 Мопасан Ги де (Guy de Maupassant) 641
 Мор Јокаи (Jókai Mór) 471 (231)
 Моралић Ана 168
 Моран Џо 168
 Моргенштерн Кристијан (Christian Morgen-
 stern) 214, 218, 220
 Морињанин Миловановић Томо 676
 Морисон Тони (Tony Morrison) 89, 90, 91
 Мориц Жигмонд (Zsigmond Moricz) 222
 Морсон Гари Сол (Gary Saul Morson) 639
 Мортон Сара (Sarah Wentworth Morton) 83
 Моцарт Волфганг Амадеус (Wolfgang Ama-
 deus Mozart) 636
 Мрњавчевић Вукашин 56, 58
 Мунен Жорж 386 (146)
 Мунтеану Апуд Ромул (Apud Romul Munte-
 anu) 139
 Мур Маријем (Marianne Craig Moore) 96
 Мурн-Александров Јосип 448 (208), 449 (209),
 453 (213)
 Мусеј Граматик (Musaeus Grammaticus) 600,
 601
 Мустеданагић Лидија 213—225, 485 (245) —
 489 (249), 680—691
- Н
- Набоков Владимир 412 (172)
 Наипаул В. С. 431 (191)
 Најт Џ. Вилсон (G. Wilson Knight) 170
 Наполеон III (Napoleon Buonaparte) 40, 340
 (100)
 Настасијевић Момчило 473 (233), 477 (237),
 478 (238), 484 (244)
 Наум 287 (47)
 Нахир-Панић Ева 365 (125), 366 (126), 367
 (127), 368 (128), 369 (129), 370 (130), 373
 (133), 374 (134)
 Негришорац Иван 233
 Недић Марко 485 (245), 674, 676, 698—702
 Недић Милан 528, 531, 539
 Немањић Растко (Свети Сава) 206
 Немањићи, династија 205, 206, 442 (202)
 Ненадовић Љубомир П. 229, 290 (500)
 Ненадовић Матеја 530, 676
 Ненин Миливој 232, 474 (234)
 Нервал Жерар де (Gérard de Nerval) 299 (59)
 Никола, српски појац и складатељ протоп-
 салата 707
 Николаус де Куес 255 (15)
 Николић Ненад 475 (235) — 482 (242)
 Николић Сергије 679
 Нил Херстон Зора 88, 89
 Ниче Фридрих (Friedrich Nietzsche) 178, 179,
 180, 181, 255 (15), 429 (189), 573, 685
 Новаковић Дионисије 669
 Новаковић Јелена 291 (51) — 301 (61), 291
 (51), 293 (53), 473 (233)
 Новаковић Стојан 112, 283 (43)
 Новалис (Novalis — Friedrich Leopold Frei-
 herr von Hardenberg) 559
 Новиков Ј. П. 679
 Новски Б. Д. 366 (126)

- Норис Дејвид А. (David A. Norris) 69—80, 396 (156)
 Нуша Ђорђе 282 (42)
 Нушић Бранислав 13, 14, 212, 213, 274 (34), 282 (42), 283 (43), 284 (44), 285 (45), 286 (46), 287 (47), 288 (48), 289 (49), 290 (50), 531, 679
- Њ
- Његош Петар Петровић 212, 300 (60), 476 (236), 477 (237), 478 (238), 687, 711
- О
- Обрадовић Доситеј 212, 230, 477 (237), 480 (240), 668
 Обрен Шарл (Charles Aubrun) 498 (258)
 Обреновић Александар 531
 Овадија Младен 162
 Овидије Назон Публије (Publius Ovidius Naso) 140
 Одн Хју (Wystan Hugh Auden) 585
 Озборн Џон (John Osborne) 581
 Озик Сингија 89
 О'Конел Мери (Marry O'Connell) 413 (173), 414 (174), 419 (179), 420 (180)
 О'Конор Фленери 89
 Октавијан (Octavius), конзул 279 (39)
 Олсен Тили 89
 Олсон Чарлз 96
 Опачић Зорана 51—67, 527—547
 Орнет Џуит Сара 87
 Орнштајн Роберт (Robert Ornstein) 171, 172
 Орфелин Захарије 70, 477 (237)
 Орцел Стивен (Stephen Orgel) 173
 Остин (Austin) 437 (197)
 Оутс Џојс Керол (Joice Carol Oates) 89
- П
- Павић Милорад 264 (244), 475 (235), 485 (245), 487 (247), 595, 600, 601, 602, 603, 607, 608, 611, 612, 648
 Павловић Јован 471 (231)
 Павловић Миодраг 93, 230, 247 (7) — 257 (17), 482 (242), 483 (243), 484 (244), 485 (245)
 Павловић-Самуровић Љиљана 497 (257), 498 (258), 499 (259)
 Паитони Ђузепе де (Giuseppe de Paitoni) 449 (209)
 Палавестра Предраг 396 (156), 399 (159), 621, 674, 675, 698, 699, 700, 701, 702
 Палмогић 212
 Пандуровић Сима 11, 472 (232), 473 (233), 474 (234), 678
 Панић, муж Еве Нахир 367 (127)
 Панић Анита 585
 Панофски 690
 Пантић Михајло 475 (235), 476 (236), 477 (237), 478 (238), 479 (239), 480 (240), 481 (241), 482 (242), 544, 641
 Пантовић-Стојановић Бојана 677
 Папа-Катић Стеван 307 (67), 320 (80), 328 (88)
 Париповић Соња 474 (234)
 Паскал Блез (Blaise Pascal) 297 (57)
 Паунд Езра (Ezra Pound) 96, 97, 98, 102, 103, 430 (190)
 Пауновић Зоран 173
 Пејли Грејс 89
 Пејчиновић П. 598
 Пекаровић Гаврило 16
 Пекић Борислав 234, 329 (89), 336 (96), 481 (241), 487 (247), 514, 677
 Пековић Слободанка 229, 325 (85), 676
 Перван-Плавец Миа 168
 Перић Драгољуб 231
 Перовић Драгомир 179
 Перс Сен Џон 96
 Петар Алексејевич, књаз 669
 Петар Велики, цар 669
 Петковић Влада 53, 57
 Петковић Владислав Дис 231, 232, 473 (233), 474 (234), 484 (244)
 Петковић Новица 306 (66), 308 (68), 473 (233), 519, 713
 Петковић Радослав 480 (240), 481 (241), 482 (242)
 Петрарка Франћеско (Francesco Petrarca) 205, 450 (210)
 Петри Ђерђ (György Petri) 385 (145), 386 (146), 387 (147), 388 (148), 389 (149), 350 (190), 351 (191), 352 (192), 353 (193)
 Петров А. 522
 Петров Александар 674, 678, 679, 679—680
 Петровић Атанасије 113
 Петровић Вељко 475 (235), 599
 Петровић Горан 480 (240), 482 (242), 485 (245)
 Петровић Драгољуб 396 (156)
 Петровић Љиљана 168
 Петровић Мојсеј 669
 Петровић Н. 312 (72)
 Петровић Новица 183—186
 Петровић Предраг 303 (63) — 328 (88), 474 (234), 483 (243), 511—526
 Петровић Растко 52, 53, 56, 58, 61, 63, 101, 303 (63), 304 (64), 305 (65), 306 (66), 307 (67), 308 (68), 309 (69), 310 (70), 311 (71), 312 (72), 313 (73), 314 (74), 315 (75), 317 (77), 318 (78), 319 (79), 320 (80), 321 (81), 322 (82), 323 (83), 324 (84), 325 (85), 326 (86), 327 (87), 328 (88), 473 (233), 478 (238), 523, 524, 525, 544, 678, 686
 Петровић Саша 424 (184), 425 (185)

- Петровић Светислав 570
 Петровић Светозар 233
 Пецолд Емил (Emil Petzoldt) 672
 Пешикан Митар 396 (156)
 Пешикан-Љуштановић Љиљана 209—213
 Пигенот Лудвиг фон 684
 Пикасо Пабло (Pablo Picasso) 58
 Пиндар (Πίνδαρος) 409 (169)
 Пинтер Харолд / Дејвид Берон (Harold Pinter / David Baron) 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584
 Пинчон Томас (Thomas Pinchon) 90, 380 (140)
 Пипер Курт 672
 Пипер Предраг 443 (203)
 Пирагић Фарук 162
 Пиранделло Луиџи (Luigi Pirandello) 216, 219, 220, 336 (96)
 Пихон, директор охридске Грчке гимназије 283 (43)
 Пицкер Карл (Karl Pietzker) 223, 224
 Плаовић Раша 213
 Плат Силвија (Sylvia Plath) 95
 Плат Џејмс (James Plath) 419 (179), 420 (180), 421 (181)
 Платон (Πλάτων) 39, 140, 257 (17), 312 (72), 417 (177), 605, 693, 695, 696
 Плеша Бранко 213
 Плутарх (Πλουτάρχος) 296 (56)
 По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 93, 95, 138, 214, 219, 450 (210), 487 (247), 541
 Пол Жан (Jean Paul) 214, 216, 220
 Полит-Десанчић Михаило 684
 Половина В. 396 (156), 399 (159)
 Помпеј Гнеј (Pompeus Gnaeus) 296 (56)
 Попа Васко 101, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 473 (233), 679, 680
 Попин Александра 109—133
 Попов Јован 229
 Попов Нил Александрович (Нил Александрович Попов) 668, 669, 670
 Поповић Александар 213
 Поповић Аца Зуб 471 (231)
 Поповић Богдан А. 253 (13), 570, 677, 711
 Поповић Ђорђе Даничар 471 (231)
 Поповић Јован Стерија 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 212, 213, 259 (19), 260 (20), 261 (21), 262 (22), 263 (23), 264 (24), 265 (25), 266 (26), 267 (27), 268 (28), 269 (29), 270 (30), 271 (31), 272 (32), 476 (236), 478 (238)
 Поповић Коча 566, 574
 Поповић Лазар 677
 Поповић М. 305 (65), 519
 Поповић Миленко 424 (184)
 Поповић Миодраг 14
 Поповић Павле 17, 450 (210)
 Поповић Павле Арс. 266 (26)
 Поповић Радован 570, 680
 Поповић Симо 471 (231)
 Поповић Стеван В. 471 (231)
 Поповић Тања 473 (233)
 Поповић-Вујичић Гордана 424 (184)
 Пор Валерија 425 (185)
 Порат Зефира (Zephira Porat) 347 (107)
 Прејс Петар Иванович 679
 Премовић М. 484 (242)
 Прешерн Франце 448 (208), 451 (211), 452 (212)
 Прибићевић Стјепан 531
 Принцип Гаврило 684
 Причард Вилијем (William Pritchard) 413 (173), 414 (174)
 Причет (Pritchett) 420 (180)
 Проп Владимир Јаковљевич 28
 Протић Предраг 687
 Пруст Марсел (Marcel Proust) 226, 227, 294 (54), 336 (96), 436 (196), 600, 660
 Пудовкин Всеволод Иларионович (Всеволод Илларионович Пудовкин) 518
 Путник Мојсеј 669
 Пухало Душан 709, 710, 711
 Пушкин Сергеј Александрович (Александр Сергеевич Пушкин) 252 (12)
 Пшивара Ерих (Erich Przywara) 672
- P
- Рабле Франсоа (François Rabelais) 220, 347 (107)
 Радичевић Бранко 42, 449 (209), 450 (210), 462 (222), 559, 687
 Радноти Миклош (Miklos Radnoti) 386 (146)
 Радовановић М. 396 (156), 399 (159)
 Радовић Б. 311 (71)
 Радовић Борислав 585
 Радовић Миодраг 233
 Радојчић Саша 259 (19) — 272 (32)
 Радонић Новак 471 (231)
 Радоњић Горан 642
 Радуловић Ксенија 589
 Радуловић Милан 678
 Радуловић Оливера 482 (242), 484 (244)
 Радуловић Селимир 228
 Раичевић Горана 482 (242) — 485 (245), 493 (253), 494 (254), 495 (255), 562, 680, 681, 682, 683, 685, 687, 691
 Раичевић Миодраг 233
 Рајан Мајкл (Michael Ryan) 168
 Рајић Јован 669
 Рајић Петар 512, 516, 525
 Ракићи Слободан 592
 Ракић Бранко 168
 Ракић Милан 474 (234)
 Рали Волтер 688, 690
 Расин Жан (Jean Racine) 294 (54)

- Распућин Григориј Јефимович (Григорий Ефимович Распутин) 79
 Ратковић Ристо 573, 679
 Рафаело Санти (Raffaello Santi) 214
 Ребрача Јованка 369 (129), 370 (130)
 Редон Одилон (Odilon Redon) 221
 Рем Валтер (Walter Rehm) 672
 Ремарк Ерих Марија (Erich Maria Remarque) 230
 Рембо Жан-Артур (Jean-Arthur Rimbaud) 221
 Ренар Жил (Jules Renard) 299 (59)
 Рибнер Ирвинг (Irving Ribner) 171
 Рибникар Владислава 613—639, 644, 648, 659
 Ривкин Џули (Julie Rivkin) 168
 Рикер Пол (Paul Ricoeur) 167, 168, 169, 177, 178, 179, 180
 Рилке Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 103, 336 (96), 557
 Рис М. М. (M. M. Reese) 170
 Рис Џин 81
 Ристић Марко 303 (63), 304 (64), 318 (78), 319 (79), 324 (84), 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 574, 575, 678
 Ристић Михаило Г. 283 (43)
 Ристовић Ненад 665, 666
 Рифатер Мишел (Michael Riffaterre) 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 396 (156)
 Рич Адријен 89
 Робев Константин 283 (43)
 Робинсон Мерилин 90
 Ровињски Дмитриј Александрович (Дмитрий Александрович Ривинский) 668
 Рој 221
 Роситер А. П. (A. P. Rossiter) 171
 Роснар 312 (72)
 Роснер Џудит 90
 Ростан Едмон (Edmond Rostand) 688
 Рот Михаел (Michael Roth) 90, 362 (122), 429 (189)
 Роусон Сузан (Susanna Rowson) 83
 Рошуљ Жарко 679
 Рупрехт Ерих (Erich Ruprecht) 672
 Рус-Еванс Џејмс (James Roose Evans) 578
 Русе Жан (Jean Rousset) 606
 Русо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 696
- С
- Савић М. 541
 Савић Олга 162
 Сад де, маркиз (Donatien Alphonse François de Sade) 358 (118), 525
 Садерланд Џон (John Sutherland) 175
 Саид Едвард 228
 Самарџија С. 127
 Самарџић Радован 714
 Самуило, цар 287 (47), 288 (48)
 Сандрар Блез (Blaise Sandrart) 324 (84), 512
 Саноф Алвин П. (Alvin P. Sanoff) 419 (179)
 Сантини В. 325 (85)
 Сапир Едвард (Edward Sapir) 396 (156)
 Сартр Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 292 (52), 431 (191), 697
 Саутвест Е. Д. Е. Н. 86
 Секулић Исидора 300 (60), 475 (235), 531, 676, 677, 678
 Селенић Слободан 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 395 (155), 396 (156), 397 (157), 398 (158), 399 (159), 400 (160)
 Селимхоџић Е. 518
 Селинџер Џером Дејвид (Jerome David Salingier) 655
 Сенека Луџије Анеј (Lucius Annaeus Seneca) 267 (27), 269 (29)
 Сент-Бев (Sainte Beuve) 294 (54), 298 (58), 299 (59)
 Сервантес Мигел де Сааведра (Miguel de Saavedra Cervantes) 497 (257), 498 (258)
 Серна Гомес де ла (Gomez de la Cerna) 221
 Сеџвик Кетрин Марија 85
 Сидни Филип (Philip Sidney) 17, 689
 Сиксу Елен (Helene Cixous) 419 (179)
 Симић Чарлс 94
 Симовић Љубомир 213
 Симонида, краљица 57
 Симонида са Кеоса 349 (109)
 Синфелд Алан (Alan Sinfield) 175, 176
 Сињорели Лука (Luca d'Egidio di Ventura de Signorelli) 214
 Сирлс Џорџ (George Searls) 413 (173)
 Скерлетов Евстатије 669
 Скерлић Јован 675, 679, 684
 Скот Валтер (Walter Scott) 217
 Славенски Јосип 252 (13)
 Сламниг Иван 432 (192)
 Смит Кристофер (Christopher Smith) 87, 88
 Солдатић Далибор 497 (257) — 499 (259)
 Солженицин Александр Исајевич (Александр Исаевич Солженицин) 376 (136)
 Соркочевић Пијерко 208
 Софокле (Σοφοκλῆς) 587
 Спасић Милан 17, 18, 19, 21
 Спендер Хедленд (Headland Spender) 585
 Спиноза Барух (Baruch Benedictus de Spinoza) 298 (58), 360 (120)
 Срезњевски Измаил Иванович (Измаил Иванович Срезневский) 667
 Сремац Стеван 13, 274 (34)
 Срећковић 283 (43), 288 (78)
 Стајн Гертруда (Gertrude Stein) 88
 Стаљин — Јосиф Висарионович Џугашвили (Сталин — Иосиф Висарионович Джугашвили) 371 (131)
 Станаревић Рада 517

- Станишић Константин 7, 8, 9, 10, 11
 Станковић Борисав 318 (78), 475 (235), 478 (238), 525, 641, 654, 659, 677
 Станковић Корнелије 282 (42)
 Станковић Љубица 168
 Станковић М. 678
 Станковић Пава 471 (231)
 Станковић Радоман 706
 Станковић Тодор 276 (36), 278 (38)
 Станојевић Предраг 207, 208, 209
 Станојчић Ж. 396 (156)
 Станојчић Славко 395 (155) — 400 (160)
 Старчевић Драгана 423 (183)
 Старчевић Павле 679
 Стевановић Видосав 651
 Стевановић Михајло 396 (156), 399 (159)
 Стевик Филип (Philip Stevick) 413 (173), 414 (174)
 Стевић Александар 490 (250) — 493 (253)
 Стендал — Мари-Анри Бејл (Stendhal — Marie-Henri Beyle) 227, 292 (52), 297 (57), 299 (59)
 Степанович А. 44
 Стерн Лоренс (Laurence Sterne) 216, 220, 221, 226
 Стефан, српски појац и складатељ протопсалата 707
 Стефан Дечански 55, 207
 Стефан Немања 205, 206
 Стефан Првовенчани 206
 Стефан Урош 287 (47)
 Стефановић Мирјана Д. 230
 Стефановић Светислав 7, 8, 9, 10, 11, 474 (234), 675
 Стефановић Стефан 14
 Стефановић-Чичановић Невена 424 (184)
 Стовер Дин (Dean Stover) 418 (178)
 Стодарт Лизабет (Lisabeth Stodhard) 86
 Стојадиновић Милан 77
 Стојановић Д. 519
 Стојановић Драган 671—674
 Стојановић Зоран 168, 231, 680, 681
 Стојановић Љубомир 259 (19)
 Стојановић-Пантовић Бојана 233, 473 (233), 474 (234), 553, 557
 Стојковић Боровоје С. 566, 567
 Стокић Жанка 213
 Страјнић Никола 231
 Стреину Владимир (Vladimir Streinu) 137
 Стулић Јоаким 662
 Стулић Петар 208
 Ступица Бојан 213
 Ступица Мира 213
 Суворов Максим 668
 Сулери Сара (Suleri Sara) 431 (191)
 Сулуциу Октав (Octav Suluțiu) 136
 Сут Каролин 89
- Т
- Тадић Љуба 213
 Тадић Миша 653
 Тајлор Ен (Ann Tylor) 90
 Танасе Александру (Alexandru Tanase) 142
 Танасковић Петар К. 275 (35)
 Танги 221
 Тарановски Кирил 308 (68), 312 (72)
 Тасић Владимир 493 (253), 494 (254)
 Тасо Торквато (Torquato Tasso) 687, 689, 690
 Татаренко Ала 233
 Татић Дарко 162
 Текери 227
 Тененхаус Леонард (Leonard Tennenhouse) 173, 176
 Теодосије Хиландарац 707
 Тешић Гојко 513, 514, 521, 528, 529, 568, 678
 Тик Лудвиг (Ludwig Tieck) 214
 Тилијард Е. М. В. (E. M. W. Tillyard) 169, 170, 171, 172, 173, 174
 Тилих Паул (Paul Tillich) 415 (175)
 Тиндал Вилијем Јорк (William York Tindall) 320 (80), 321 (81)
 Тињанов 341 (101)
 Тишма Александар 229, 475 (235), 493 (253)
 Тјудор (Tudor), династија 169
 Тодоров Цветан 226, 359 (119), 360 (120), 493 (253), 495 (255)
 Тодоровић Пера 698, 700
 Тојнби Арнолд (Arnold Toynbee) 250 (10)
 Токер Леона (Leona Toker) 342 (102)
 Токин Бошко 513, 523, 678
 Токин Милан 14, 18
 Толнаи Ото 386 (146)
 Толстој Лав Николајевић (Лев Николаевич Толстой) 292 (52), 333 (93), 334 (94), 335 (95), 336 (96), 341 (101), 519, 652
 Томин Светлана 231
 Томпсон Филип (Philip Thompson) 225
 Томус Мирча (Mircea Tomus) 136
 Тонела Ернест 672
 Топаловић 275 (35), 280 (40)
 Торе Гиљермо де (Guillermo de Torre) 324 (84)
 Торњански Светлана 231
 Торо Хенри Дејвид 85
 Тошић Јелица 577—584
 Траверси Дерек (D. A. Traversi) 171
 Тракл Георг (Georg Trakl) 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563
 Трбојевић И. 521
 Третјакв Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Третьяков) 341 (101)
 Тривунац Светозар 283 (43)
 Трифковић Коста 13
 Трифуновић Ђорђе 706, 707

Тутњевић Станиша 472 (232) — 475 (235),
677, 701, 702

Ђ

Ђирило 287 (47)
Ђирилов Јован 585
Ђопић Бранко 329 (89), 475 (235), 478 (238)
Ђоровић Светозар 524, 676, 677
Ђосић Добрица 329 (89), 331 (91), 662
Ђосић-Вукић Ана 674—680, 677
Ђупић Д. 396 (156)
Ђурчија Нада 519

У

Узун-Мирко 676
Ујевић Тин 299 (59), 432 (192)
Улман Ст. (St. Ulmann) 396 (156)
Унамуно Мигел де (Miguel de Unamuno у
Југо) 330 (90), 332 (92), 336 (96), 497
(257), 689
Урош, краљ 206
Успенски Борис А. (Борис А. Успенский)
405 (165)

Ф

Фалмајер 283 (43)
Фарел Кирби (Kirby Farrell) 618
Фелман Шошана (Shoshana Felman) 360 (120),
363 (123), 430 (190), 431 (191), 438 (198)
Ференц Херцег 687
Ферклоу Н. (N. Fairclough) 396 (156)
Фехимовић Мирза 162
Фијетор Карл 672
Филдинг (Fielding) 227
Филис Џејн Ен (Jane Ann Fillis) 89
Фицџералд (Fitzgerald) 412 (172)
Фишер Ф. Т. (Fischer) 214, 217, 218
Флакер А. 330 (90)
Флашар Мирон 267 (27), 268 (28), 269 (29)
Флобер Гистав (Gustave Flaubert) 226, 429
(189), 430 (190), 519, 687, 688, 689
Фокнер Вилем (William Fockner) 81, 412
(172), 620, 641
Форд Макс 81
Фохт Оскар (Oskar Voigt) 697
Фрај Нортроп (Northrop Frye) 21, 41
Фрајнд Марта 587, 588
Франс Анатол (Jacques-Anatole Thibault France)
298 (58), 560
Франц Ерих (Erich Frantz) 672
Френч Мерилин 90
Фридман (Friedmann) 226
Фридмен Бети 89
Фридрих Хуго (Hugo Friedrich) 221
Фрименова 88

Фројд Зигмунд (Sigmund Freud) 167, 178,
179, 180, 181, 321 (81), 381 (141), 417
(177), 524, 565, 618, 622, 697
Фројд Максим 345 (105), 346 (106), 350 (110)
Фромел Ото (Otto Frommel) 672
Фузије (Fousier) 214
Фуко Мишел (Michel Foucault) 167, 172, 173,
181, 315 (75), 429 (189), 430 (190)
Фулер Маргарет (Sarah-Margaret Fuller) 85
Фулер Џон (John Fuller) 689

Х

Хавлас 275 (35)
Хадријан (Hadrianus), цар 279 (39)
Хазенкамп Готфрид (Gottfried Hasenkamp)
672
Хајдегер Мартин (Martin Heidegger) 672, 697
Хајне Хајнрих (Heinrich Heine) 386 (146),
472 (232)
Хаксли Олдос (Aldous Huxley) 522
Хамилтон Алис (Alice Hamilton) 415 (175)
Хамилтон Кенет (Kennet Hamilton) 415 (175)
Хамилтон Пол (Paul Hamilton) 180
Хан, путописац 283 (43)
Харис Чарлс (Charles Harris) 413 (173)
Хартман Џефри (Geoffrey Hartman) 430 (190),
436 (196), 438 (198), 618, 622, 697
Харфам Џефри (Geoffrey Galt Harpham) 225
Хауард Џејн (Jane Howard) 421 (181)
Хачесон (Hutcheson) 696
Хачион Линда (Linda Hutcheon) 168, 428 (188),
430 (190)
Хацић Антоније 47, 471 (231)
Хацић Зорица 232
Хегел Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wil-
helm Friedrich Hegel) 217, 255 (15), 407
(167), 692, 695, 696
Хегел Ервин (Erwin Hegel) 672
Хекторовић Петар 707
Хелдерлин Фридрих (Friedrich Hölderlin) 401
(161), 402 (162), 403 (163), 404 (164), 405
(165), 406 (166), 407 (167), 408 (168), 409
(169), 410 (170), 559, 671, 672, 673, 674
Хелингатр Норберт фон (Norbert von Hel-
lingratt) 672
Хемингвеј Ернст (Ernest Miller Hemingway)
230, 641, 655
Хендл Георг Фридрих (Georg-Friedrich Hän-
del) 298 (58)
Хенинг-Апхаус Сузан (Susan Henning Upho-
us) 416 (176), 418 (178)
Хенри Ричмонд (Richmond Henry) 169, 175,
176
Хераклит (Ἡράκλειτος) 139
Херенда Бруно 543
Хериот Томас (Thomas Harriot) 174
Хилберг Раул 359 (119)
Хилебранд Бруно (Bruno Hillebrand) 561

Хилдебрант Курт (Kurt Hildebrandt) 672
 Хирш Маријана (Marianne Hirsch) 366 (126)
 Хитлер Адолф (Adolf Hitler) 370 (130)
 Хлебњиков Велемир Виктор Владимирович
 (Виктор Владимирович Хлебников Веле-
 мир) 52, 306 (66)
 Хо (Haugh) 416 (176)
 Хобсон Харолд (Harold Hobson) 578, 579
 Хогарт (Hogarth) 214
 Хол Едвард (Edward Halle) 170, 171, 172,
 174
 Хол Питер (Peter Hall) 578
 Холдернес Грејем (Graham Holderness) 173,
 174, 175, 176
 Холинshed Рафаел (Raphael Holinshed) 172
 Хорације Флак Квинт (Quintus Horatius Flac-
 cus) 15, 266 (26), 268 (28), 312 (72)
 Хоф Валтер (Walter Hoff) 672
 Хофман Ернст Теодор Амадеус Вилхелм (Ernst
 Theodor Amadeus Willhelm Hoffmann) 214,
 216, 217, 219
 Хребеляновић Лазар 207
 Христић Јован 14, 305 (65), 585, 586, 587,
 588, 589, 590, 592, 593
 Христова Ина 230
 Хумболт Вилхелм фон (Wilhelm von Hum-
 boldt) 319 (79)
 Хумо Х. 678

Ц

Цакелјић В. 316 (76), 512
 Цар Марко 569, 570
 Цветковић Ирена 34
 Цвијановић Светислав Б. 32
 Целан Паул (Paul Zelan) 257 (17)
 Цивјан Татјана 700
 Цимерман (Zimmermann) 221
 Цицерон Марко Тулије (Marcus Tullius Ci-
 cero) 349 (109), 598
 Црњански Милош 52, 147, 149, 159, 162,
 230, 232, 233, 308 (68), 325 (85), 326 (86),
 327 (87), 475 (235), 478 (238), 482 (242),
 484 (244), 511, 512, 514, 515, 523, 544,
 545, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555,
 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 678,
 680, 681, 683, 684, 685, 686, 687, 688,
 689, 690, 691
 Цукић Драгана 595—612

Ч

Чајкановић Веселин 232
 Чејс Ричард (Richard Chase) 421 (181)
 Чермињска Малгожата 229
 Черна Панаит (Panait Cerna) 136
 Четмен Сејмур (Seymour Chatman) 149, 153
 Чехов Антон Павлович (Антон Павлович
 Чехов) 599, 606, 641, 655
 Чиплић Милоје 574

Чоке Алфред 16
 Чокулеску Шербан (Serban Cioculescu) 137
 Чолак Бојан 474 (234)
 Чоловић И. 525
 Чосер Џефри (Jeffry Chaucer) 688
 Чудић Марко 385 (145) — 393 (153) 391
 (151)
 Чужак 340 (100)
 Чурчић Лазар 669

Џ

Џамоња Срећко 32
 Џацић Петар 642, 645, 661
 Џевон Томас (Thomas Javon) 17
 Џејмс Вилијам (William James) 226, 323 (83)
 Џејмс Хенри (Henry James) 412 (172)
 Џејмсон Фредерик (Frederick Jameson) 172,
 180, 181
 Џојс Џејмс (James Joyce) 214, 319 (79), 320
 (80), 322 (82), 430 (190), 432 (192)
 Џонић Урош 16
 Џонсон Барбара (Barbara Johnson) 82
 Џонсон Бернард (Bernard Johnson) 69
 Џоунс Едвард (Edward Jones) 420 (180), 421
 (181)

Ш

Шалго Јудита 379 (139), 380 (140), 381 (141),
 382 (142), 383 (143), 384 (144)
 Шаулић Аница 516, 521
 Швоб Борислав 162
 Шеатовић-Димитријевић Светлана 474 (234)
 Шевалије Жан-Луј (Jean-Louis Chevalier) 541
 Шекспир Вилјем (William Shakespeare) 7, 8,
 9, 10, 12, 15, 17, 27, 167, 169, 170, 171,
 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180,
 181, 182, 216, 220, 494 (254), 687, 688,
 690, 711
 Шели Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 689
 Шелинг 255 (15), 617, 708
 Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 17, 696
 Шиф Џејмс (James Schiff) 412 (172)
 Шкловски Виктор (Виктор Шкловский) 306
 (66), 307 (67), 308 (68), 340 (100), 341
 (101), 346 (106), 347 (107), 352 (112)
 Шкроб Зденко 213, 223, 233
 Шлајермахер Фридрих Ернст Данијел (Frie-
 drich Ernst Daniel Schleiermacher) 697
 Шлегел Фридрих (Friedrich Schlegel) 216, 407
 (167), 673
 Шницлер Артур (Arthur Schnitzler) 216
 Шоволтер Елене (Elaine Showalter) 83, 87
 Шољан Антун 432 (192)
 Шоп Иван 224
 Шоп Љиљана 253 (13)
 Шопен Кејт 81, 87, 88
 Шопенхауер Артур (Arthur Schopenhauer) 140

- Шорер Марк (Mark Schorer) 414 (174)
 Шпенглер Освалд (Oswald Spängler) 250 (10)
 Шпицер Лео (Leo Spitzer) 190, 203
 Шпоери Теодор (Theodor Spoerri) 551, 552, 562
 Штајнер Карл (Karl Steiner) 342 (102), 349 (109)
 Штанцл Франц К. (Franz Stanzel) 226, 415 (175), 424 (184), 517
- Штатлер Харалд 521
 Штол Роберт Томас 672
 Штробл К. Х. 214, 219
 Шукало Младен 436 (196), 439 (199)
 Шултес Маријане 672
 Шулиц Бруно (Bruno Schulz) 346 (106), 436 (196)
 Шуман Роберт (Robert Schumann) 298 (58)
 Шугић Милосав 678

Латиница

- A
- Adams J. L. 225
 Agamben Giorgio 375 (135)
 Albahari David 639
 Alphen Ernst van 618
 Andrić Ivo 163, 300 (60), 301 (61)
 Anouilh Jean 592
 Arendt Hanna 373 (133), 375 (135), 376 (136)
 Austin 439 (199)
- B
- Bal Mieke 375 (135)
 Balen-Heidl Vjera 424 (184)
 Balzac Honore de 300 (60)
 Barbour Scott 91
 Barthes Roland 147, 148, 153
 Bartoš Otakar 224
 Beckoff Samuel 414 (174), 423 (183)
 Bečanović-Nikolić Zorica 181
 Bedov Dragana 575
 Beganović Davor 375 (135), 376 (136)
 Belsey Catherine 168, 176
 Benn Gottfried 561, 562
 Bercovitch Sacvan 91
 Blaga Lucian 146
 Bolinger Dwight 399 (159)
 Bordeaux Henri 300 (60)
 Braham Randolph L. 352 (112)
 Breton André 575
 Brodsky Joseph 352 (112)
 Budick Saford 352 (112)
- C
- Campbell Jeff 416 (176), 424 (184)
 Camus Albert 375 (135), 376 (136)
 Caruth Cathy 439 (199), 618, 626, 639
 Chase Richard 423 (183)
 Chatman Seymour 149, 153
 Clayborough Arthur 225
 Coal Samuel Chase 423 (183)
 Connelly Frances S. 225
- Constant Benjamin 293 (53)
 Courier Paul-Louis 296 (56)
 Crewe Jonathan 375 (135)
 Crnjanski Miloš 163, 526, 563
 Cukić Dragana 612
- Č
- Čudić Marko 393 (153)
- D
- Dante Alighieri 108
 De Bellis Jack 423 (183)
 Delić Jovan 107, 337 (97)
 Desnica Vladan 337 (97)
 Diderot Denis 294 (54)
 Disch Thomas M. 414 (174)
 Döblin Alfred 526
 Dollimore Jonathan 175, 176
 Domanović Radoje 38
 Donne John 108
 Dostoevsky F. M. 353 (113)
 Drakakis John 176
- E
- Eagleton Terry 168
 Edschmid Kasimir 562
 Edwards Philip 8, 11
 Eisenstein Sergej 526
 Eliot Thomas Stearns 107, 108
 Elsom John 579, 583
 Erikson Erik H. 439 (199)
 Esslin M. 578, 583
- F
- Fairclough N. 399 (159)
 Farrell Kirby 618
 Felman Shoshana 375 (135), 439 (199)
 Foucolt Michel 439 (199)
 Freud Sigmund 181
 Frye Northrop 41

G

Ganz Arthur 580, 581, 583
 Gašparović Danko 224
 Genette Gerard 635
 Gide André 294 (54), 295 (55), 299 (59)
 Goldmann Stefan 352 (112)
 Gordić-Petković Vladislava 12, 384 (144)
 Greenblatt Stephen 173, 175
 Guillemin Henri 291 (51)

H

Hamilton Alice 423 (183)
 Hamilton Keneth 423 (183)
 Hamilton Paul 180
 Harpham Geoffrey Galt 225
 Hartman Geoffrey 439 (199), 618, 622, 639
 Hillebrand Bruno 561
 Hirsch Marianne 375 (135)
 Hölderlin Friedrich 409 (169)
 Holderness Graham 174, 176
 Howard Jane 416 (176), 424 (184)
 Hugo Victor 291 (51), 299 (59), 300 (60)
 Hutcheon Linda 439 (199)

I

Iser Wolfgang 352 (112)

J

Jakobson Roman 194
 Jones Edward T. 123 (183)
 Jovanović Jovan Zmaj 49
 Joyce James 320 (80)
 Juin Hubert 292 (52)

K

Kalik Spira 290 (50)
 Kanon Joseph 424 (184)
 Kayser Wolfgang 213, 223
 Keskinen Mikko 424 (184)
 Killy Walter 551, 562
 Kiš Danilo 353 (113), 376 (136), 377 (137),
 393 (153)
 Koestler Arthur 358 (118), 375 (135)
 Konrad Gyorgy 375 (135)
 Koplston F. 267 (27)
 Koppenfels Martin 352 (112)
 Kostić Laza 49
 Košničar Sofija 163
 Kovačević Vojo 49
 Krakov Stanislav 67, 526, 547
 Kristal D. 399 (159)
 Krleža Miroslav 163
 Kvas Kornelije 204

L

La Capra Dominick 360 (120), 361 (121), 362
 (122), 375 (135), 439 (199), 636
 Lachmann Renate 339 (99), 352 (112), 353
 (113), 439 (199)
 Lalić Branka 108
 Lalić Ivan V. 107, 108
 Langer Lawrence L. 439 (199)
 Lanzmann Claude 376 (136)
 Laub Dori 375 (135)
 Lebl Jenny 376 (136)
 Lentricchia Frank 177
 Levi Primo 376 (136)
 Lewin Janet 635
 Lewis Herman Judit 634
 Longinović Tomislav 352 (112)
 Lynn Steven 91
 Lyons J. 399 (159)
 Lyotard François 352 (112)

M

Maksimović Goran 38, 290 (50)
 Mandić Aleksandar 376 (136)
 Martineau Henri 296 (56), 297 (57)
 Marx Karl 181
 Matavulj Simo 38
 McHale Brian 620
 McNally T. M. 415 (175), 418 (178), 424 (184)
 Meza Ofelia 146
 Mönig Roland 551, 552, 562
 Montherlant 300 (60)
 Montrose Louis 173
 Moran Joe 168
 Morson Gary Saul 629
 Munslow Alun 169

N

Nietzsche Friedrich 181
 Norris David A. 80, 399 (159)
 Novaković Jelena 300 (60)
 Nunley Jan 424 (184)
 Nušić Branislav 38, 290 (50)

O

O'Connell Marry 414 (174)
 Opačić Zorana 67, 547

P

Panić Nahir Eva 376 (136)
 Pavić Milorad 612
 Petri György 393 (153)
 Petrović Predrag 328 (88), 526
 Pinter Harold (David Baron) 578, 579, 580,
 581, 583, 584

Plath James 415 (175), 416 (176), 417 (177),
418 (178), 424 (184)
Popović Jovan Sterija 38, 272 (32)
Pound Ezra 108
Pourier Richard 424 (184)
Prengay Ivonne 532
Pritchard William H. 424 (184)
Proust Marcel 294 (54)

R

Radojčić Saša 272 (32)
Renard Jules 299 (59)
Reston Sally 415 (175)
Ribnikar Vladislava 639
Richter Angela 352 (112), 376 (136)
Ricoeur Paul 178, 181, 182
Riffaterre Michael 189, 190, 191, 194, 196,
199, 200, 201, 204, 399 (159)
Rister Višnja 224
Rivkin Julie 168
Roth Michael 376 (136), 439 (199)
Ryan Michael 168

S

Salgas 417 (177)
Samuels 416 (176)
Sanoff Alvin P. 424 (184)
Sapir E. 399 (159)
Sartre Jean-Paul 300 (60)
Schorer Mark 414 (174), 424 (184)
Selenić Slobodan 80, 400 (160)
Shakespeare William 12, 181, 182
Showalter Elaine 91
Simić Charles 107
Sinfield Alan 175, 176
Smith Christopher 91
Spitzer Leo 190
Spoerri Theodor 562
Sremac Stevan 38
Stanojčić Slavko 400 (160)
Stendhal 300 (60)
Stevick Philip 414 (174), 424 (184)
Still Judith 201
Stover Dean 415 (175), 418 (178), 424 (184)
Suleri Sara 439 (199)
Supo 575

Š

Šalgo Judita 384 (144)
Škreb Zdenko 213, 223

T

Thompson Philip 225
Tindall William York 320 (80), 321 (81)
Todorov Tzvetan 376 (136)
Toker Leona 352 (112)
Tošić Jelica 583
Trakl Georg 551, 562, 563
Trifković Kosta 38

U

Uffhausen Dietrich 409 (169)
Ullmann St. 399 (159)
Updike John Hayer 412 (172)

V

Valdés Mario 179
Vasić Dragiša 526
Veeseer Aram 173, 174
Veselinović Sonja 563
Vickery John B. 414 (174)
Vidler Anthoni 622
Vukčević Radojka 91
Vujadinović Zvezdan 575

W

Walter Alfred 224
Weinrich Harald 352 (112)
Wellek Rene 408 (168)
Werfel Franz 562
West Rebecca 73, 74, 77, 78, 80
White Hayden 439 (199)
Whitman Walt 107, 108
Wolf-Grießhaber Katharina 352 (112)
Wolfreys Julian 168
Worton Michael 201

Y

Yates Frances 35 (112)
Yates Wilson 225
Yerkes James 415 (175)
Yerushalmi Yosef 352 (112)
Young Edward 272 (32)
Yourcenar Marguerite 300 (60)

Ž

Živković Dragiša 272 (32)
Žižek Slavoj 376 (136)

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и радове о језику који су непосредније повезани са истраживањем књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени.

2. Радови се публикују на српском језику, екавским и ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. Изузетно, по договору са Уредништвом, радови могу бити публиковани на неком страном језику, односно могу се прихватити радови на неком од страних језика, с тим да Уредништво обезбеди превод.

3. Рукопис треба да буде исправан у погледу граматике и стила. У *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик* у употреби је *Правоиис српскога језика* аутора Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижуре (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 предпочити и изворни текст и превод, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

4. Рукопис треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, сажетак, кључне речи, текст рада, резиме и научни апарат, редоследом којим су овде наведени. Име и презиме аутора у студијама и чланцима стављају се у леви горњи угао, а у приказима на крају текста.

5. У сажетку (на српском језику) и резимеу (на једном од страних светских језика, енглеском, руском, немачком или француском) треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. У принципу, требало би да сажетак буде краћи, али ни један ни други облик резимеа не могу премашити 10% дужине текста. Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, то ће учинити Уредништво.

6. Кључним речима треба указати на целокупну проблематику истраживања, а не би требало да их буде више од десет.

7. Сви прилози који чине научни апарат или илустрације (фусноте, факсимили, слике, табеле и сл.) прилажу се на крају текста. Фусноте се обележавају римским бројевима (иза правописног знака, без тачака или заграда) и прилажу на крају текста (не у дну сваке странице рукописа). Остали прилози обележавају се арапским бројевима (на полеђини), прилажу се такође на крају текста рукописа, а њихово се место означава на левој маргини рукописа.

8. Подаци о цитираном делу наводе се оним писмом и језиком којим је штампано. Уколико то није могуће друкчије, 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 (*Исџо*, *Нав. д.* — *Ibid.*, *Op. cit.* итд., доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица — уколико се цитира књига — треба да се састоји од следећих података: име и презиме аутора, наслов дела (у курсиву), издавач, место и година издања, број цитиране странице, а када се наводи чланак објављен у часопису, иза наслова чланка следи број (годиште, том) часописа (зборника) у којем је дело објављено. Библиографска фуснота, на пример, треба да изгледа овако:

Зоја Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, „Светови”, Нови Сад 1996, 297 (односно, ако је прекуцано машином, Зоја Карановић, Антологија српске лирске усмене поезије, „Светови”, Нови Сад 1996, 297).

(Драгиша Живковић, Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil”-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16).

Овакав начин навођења погодан је за радове мањег обима.

б) Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литература*) на крају рада — истим редоследом и начином као и у претходном случају, азбучним редоследом по презименима аутора и са скраћеницама, које преузимају функцију наслова и наводе се у заградама у тексту

рукописа. На пример, у прилогу *Литература* једна јединица изгледала би овако:

Живковић — Драгиша Живковић, *Радоје Домановић и теорија „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