

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: Данијела Васић, *Земља мртвих — интернационални мотиви у делу „Кођики“* 7 / Мр Слободанка Пртија, *Један примјер експресе у форми писма (Плиније Млађи, V 6)* 19 / Др Ненад Крстић, *Ламартинова „Осама“ у преводу Владимира М. Јовановића* 25 / Мр Далибор Кличковић, *Традиција и интертекстуалност у делима Рјуносукеа Акујагаве* 39 / Мирна Радин Сабадош, *Непријатељ: сићовни и унутрашњи — насиље као средство друштвене диференцијације у роману „Господар мува“ Вилијама Голдинга* 57 / Др Александра В. Јовановић, *Грчки мит у романеском свету Цона Фаулса* 71 / Др Биљана Дојчиновић-Нешић, *Употреба аутобиографије у романима Цона Ајдајка: Понављање мотива* 85 / Зорица Бабић, *Читање — писање биографије Светио Фране у „Љубави у Тоскани“ Милоша Црњанског* 95 / Др Јован Делић, *Поетичка начела као критички критеријуми — Ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића II* 107 / Мр Снежана Шаранчић-Чутура, *Генолошка сложеност Ђојићевог романа „Доживљаји мачка Тоше“* 119 / **Прилози и грађа:** Др Нада Савковић, *Титула доктора философије Јована А. Дошеновића* 129 / Наталија Лудошки, *Два писма Младена Лесковца из 1936. године* 137 / **Поводи:** Мр Предраг Петровић, *Вишегласни Винавер* 145 / Др Душан Иванић, *Критичко издање „Романа о Лондону“ Милоша Црњанског* 155 / Др Зоран Пауновић, *Модернистичка студија носалгије* 159 / Др Светозар Кољевић, *Упочишће као Ex Ponto* 163 / **Јубилеји:** Јелена Јовић, *Јубилеј српске универзитетске филологије* 169 / Др Радивој Радић, *Сто година Катедре и Семинара за византологију* 177 / **Награда „Павле Ивић“:** Др Мато Пижурица, *О јадежима из дијахроне персејекције* 189 / Мр Гордана Штасни, *Синтеза лексиколошких истраживања* 193 / **Оцене и прикази:** Др Наташа Драгин, *Вараждински ајостол: поводом 550 година од настанка* 205 / Мр Лидија Делић, *Ситанаја село зайали* 207 / Мр Лидија Делић, *Целовића студија о збиркама народних прича* 213 / Др Мирјана Д. Стефановић, *„Читаним в пољу и поученије“* 218 / Др Лука Шекара, *Једна добродошла књига* 222 / Др Петар Марјановић, *Иво Андрић и позориште* 229 / Мр Ивана Прентовић-Кривокапић, *Наративолошка студија о романима Цона Ајдајка* 232 / **In memoriam:** Др Весна Крчмар, *Божидар Ковачек* 235

МАТИЦА СРПСКА



ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999—)

YU ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

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

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ШЕСТА (2008), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Данијела Васић, <i>Земља мртвих</i> — интернационални мотиви у делу „Кођики”	7
Мр Слободанка Пртија, <i>Један примјер експресе у форми писма (Плиније Млађи, V 6)</i>	19
Др Ненад Крстић, <i>Ламартинова „Осама” у преводу Владимира М. Јовановића</i>	25
Мр Далибор Кличковић, <i>Традиција и интертекстуалност у делима Рјуносукеа Акујагаве</i>	39
Мирна Радин Сабадош, <i>Нејријатељ: сиљни и унућрашњи — насиље као средство друштвене диференцијације у роману „Господар мува” Вилијама Голдинга</i>	57
Др Александра В. Јовановић, <i>Грчки мит у романескном свету Цона Фаулса</i>	71
Др Биљана Дојчиновић-Нешић, <i>Употреба аутобиографије у романима Цона Ајдајка: Понављање мотива</i>	85
Зорица Бабић, <i>Читање — писање биографије Светиога Фрање у „Љубави у Тоскани” Милоша Црњанског</i>	95
Др Јован Делић, <i>Поетичка начела као критички критеријуми — Ка експлицитној поезији Ивана В. Лалића II</i>	107
Мр Снежана Шаранчић-Чутура, <i>Генолошка сложеност Ђојићевог романа „Доживљаји мачка Тоше”</i>	119

Прилози и грађа

Др Нада Савковић, <i>Титула доктора философије Јована А. Дошеновића</i>	129
Наталија Лудошки, <i>Два писма Младена Лесковца из 1936. године</i>	137

Поводи

Мр Предраг Петровић, <i>Вишегласни Винавер</i>	145
Др Душан Иванић, <i>Критичко издање „Романа о Лондону” Милоша Црњанског</i>	155
Др Зоран Пауновић, <i>Модернистичка студија носталгије</i>	159
Др Светозар Кољевић, <i>Уточнице као Ex Ponto</i>	163

Јубилеји

Јелена Јовић, <i>Јубилеј српске универзитетске филолистике</i>	169
Др Радивој Радић, <i>Сто година Катедре и Семинара за византологију</i> . . .	177

Награда „Павле Ивић”

Др Мато Пижурница, <i>О јадежима из дијакроне персејкиве</i>	189
Мр Гордана Штасни, <i>Синтеза лексиколошких исјраживања</i>	193

Оцене и прикази

Др Наташа Драгин, <i>Вараждински апостол: поводом 550 година од насјанка</i>	205
Мр Лидија Делић, <i>Сјанаја село зайали</i>	207
Мр Лидија Делић, <i>Целовиша студија о збиркама народних прича</i>	213
Др Мирјана Д. Стефановић, <i>„Чјушћим в ползу и поученије”</i>	218
Др Лука Шекара, <i>Једна добродошла књижа</i>	222
Др Петар Марјановић, <i>Иво Андрић и позориште</i>	229
Мр Ивана Прентовић-Кривокапић, <i>Наритолошка студија о романима Цона Айдајка</i>	232

In memoriam

Др Весна Крчмар, <i>Божидар Ковачек</i>	235
---	-----

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

Редакција 1. св. LVI књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 20. децембра 2007.

Штампање завршено марта 2008.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

Стручни сарадник Одељења: *Јулица Ђукић*

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 Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

ЗЕМЉА МРТВИХ — ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ МОТИВИ
У ДЕЛУ *КОЋИКИ**Данијела Васић*

САЖЕТАК: У делу *Кођики*, као најстаријем сачуваном делу јапанске књижевности, насталом на основу легенди и предања древног Јапана, постоји обиље мотива које можемо срести у културама многих народа широм света. У овом раду издвојили смо интернационалне мотиве, уткане у две митолошке приче првог тома овог дела, које образују песничку слику земље мртвих. Међу њима је и мотив о кушању хране у другом свету који узрокује немогућност повратка, а иначе је најшире познат као мотив о Персефони. Издвојили смо и орфејевски мотив, о кршењу забране гледања, што води трајној раздвојености од вољене особе. Поменули смо и мотив о успешном бекству из земље мртвих. Спајање функција богиње плодности и врховног хтонског божанства такође је мотив присутан како у *Кођикију* тако и у културама широм света.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Кођики*, *ками*, земља мртвих, магична граница, мотив о Персефони, кршење табуа, мотив о Орфеју, магични бег, метаморфозе, магични предмети

*Кођики*¹ (*Зайиси о древним догађајима*), најстарији сачувани историјски запис изузетне литерарне вредности, настао је 712. године на јапанском двору, са циљем да се народу укаже на легитимност царске породице и оправда њено божанско порекло.

По наредби цара Тенмуа (вл. 673—686), дворски казивач (*ѿонер*) изузетног памћења — Хиода но Аре научио је напамет царски родослов (*Хронике царева — Теики*), као и митолошке приче, легенде, предања и песме преношене с колена на колена у покрајинама широм земље (*Књиђе ѿ предања — Кјуђи*). Пошто је цар преминуо, царица Генмеи (661—722) наређује дворском научнику по имену О но Јасумаро (?—723) да уреди и забележи оно што је Аре упамтио, што је он и учинио. Јасумаро је сачинио и уводни текст, у којем је изложио садржину и разлоге настанка *Кођикија*, образлажући потешкоће са којима се суочио при писању. Наиме,

¹ У овом раду користимо издање *Kojiki, Jodai kayo*, приредио Асао Хагивара и други, Схогакукан, Токио 1992 (у даљем тексту: *Кођики 92*).

у време настанка дела јапанско писмо није постојало, па је он користио кинеско писмо, водећи рачуна о фонетским и семантичким особености-ма јапанског језика.

Кођики чине три тома. Први том описује време настанка света и оснивања јапанске нације. Други том обухвата период од легендарног цара Ђинмуа до цара Ођина (по предању од 600. п. н. е. до 310. н. е.), а трећи том се односи на епохе од владавине цара Нинтокуа до царице Суико (од 313. до 628).

Овим делом започиње јапанска писана књижевност, али оно посе-дује и особине усмене књижевности. То је нарочито карактеристично за први и други том, познат и као *Књига о времену богова*. У њима су заступљене приче које садрже мноштво митолошких и чудесних елемената, међу којима су космогоније, теогоније, етиолошка и митолошка предања, етнолошки записи, легенде које се тичу порекла чланова царске породице и водећих кланова и др. Осим тога, дело је проткано и разноврсним песмама (111) различите дужине, вешто искоришћеним да у прозним сценама појачају лирски ефекат. Међу њима су песме које су првобитно певане приликом дворских светковина, локалне народне песме итд.

Поглед на свет представљен у *Кођикију* заснива се на древној поли-теистичкој религији, *шинџо*,² која је интегрисана у јапанску културу. Ова аутохтона религија почива првенствено на веровању да у сваком сегменту природе постоји *ками*, односно бог, или дух. То значи да богови јапанског пантеона, у *Кођикију* приказани као генеолошки повезани антропоморфни ликови, заправо оличавају конкретне елементе природе, различите људске делатности, као и имагинарне појмове. Појава коју персонификује одређени *ками* открива се у његовом имену. Међу тим боговима налазимо прапретке — демијурге, културне јунаке, као и трик-стере, којима је својствено да наизменично стварају и дезорганизују. Богови јапанског пантеона не деле се на добре и зле и само се на два места у *Кођикију* помиње појава злих духова који доносе несрећу.

Богови, *ками*, живе на небу, на земљи, али и у подземном свету. За древну јапанску мисао карактеристична је трихотомијска структурална схема космоса,³ са небеском, земаљском и подземном сфером. Небеску сферу представља Узвишено небеско поље, на којем настају небески богови (*аматџу-ками*) и којих је укупно осам милиона.⁴ Њима влада врховно божанство јапанског пантеона, Велика богиња Сунца Аматерасу. Средишња сфера замишљена је као Средишња земља обрасла трском.⁵ Насељена је земаљским боговима (*куниџу-ками*), који су углавном бахати и непослушни. Они касније предају власт небеским боговима, тачније

² Кинеско читање за јапанску реч *ками* но *миђи*, што значи „пут богова”.

³ Уп.: Мелетински, Е. М., *Поетика миђа*, прев. Јован Јанићијевић, Нолит, Београд 1976, стр. 210.

⁴ Осам је свети број који означава мноштво, просперитет и срећу, и стално је присутан у делу. Осам милиона заправо значи безброј.

⁵ Иначе се у митологијама „земља, као боравиште људи, смештена између ’горњег’ и ’доњег’ света, често означава као *средњи свет*, *средња земља*.” Уп.: *Поетика миђа*, стр. 218.

потомку богиње Сунца, од којег порекло воде сви каснији јапански цареви. Трећи космички ниво — подземни свет, оличава Земља ноћне таме, и у њу одлазе неки од небеских богова.

Први *камији* су самотни, немају свог пара, и они симболишу сваки корак у процесу еволуције универзума. Након њих настају божански парови, међу којима и прапредачки пар богова-демијурга, Изанаки и Изанами, а процес стварања острва и богова наставља се њиховим полним сједињавањем.

Родивши последњег у низу богова — бога ватре, Изанами се тешко разболева и умире. То је у *Кођикију* представљено као њен одлазак у Земљу ноћне таме,⁶ у подземни свет мртвих. Пре богиње Изанами, самотни богови ствараоци су ишчезавали након што су испунили своју космогонијску улогу, али су притом остајали на небу. Изанами је прва за коју се каже да је умрла и отишла у свет мртвих.

Бог Изанаки не може да прежали смрт своје драге и креће за њом. Дошавши до капије њене палате зове је да се врати јер још нису довршили земљу коју су стварали, али му богиња замера што није дошао раније, јер је она већ окусила храну мртвих. Ипак му обећава да ће говорити са богом ноћне таме и тражи од њега да је не гледа. Када је Изанакију досадило чекање, он откине зубац са краја светог чешља који му је био заденут за перчин с леве стране главе и упали један пламен. Тада уђе у њену палату и пред собом угледа страشان приказ: црве који гамижу по њеном лешу и осам богова—громова на њеном телу. Згрожен приказом даје се у бег.

Изанами за њим у потеру шаље прво грдобе. Изанаки их омета тако што са своје косе баца венац од лозе, од којег тренутно израста дивље грожђе које оне једу. Затим откида и баца зубац са светог чешља заденут за перчин са десне стране главе, из којег тренутно израстају младице бамбуса, које оне чупају и једу. Онда богиња Изанами за њим шаље оних осам богова—громова и хиљаду петсто војника Земље ноћне таме. Замахујући иза себе својим божанским мачем, Изанаки стиже до брда Хира на самој граници Земље ноћне таме. Ту наилази на дрво брескве, убере три плода, баци их на гониоце и тако их заустави. Након тога, у потеру креће и сама богиња Изанами. Изанаки јој препречи пут уз брдо Хира огромним каменом, чиме се они сучеле и развенчају.

Због свега што се догодило, Изанами му обећава да ће сваког дана поморити хиљаду људи, а он њој одговара да ће свакога дана саградити хиљаду петсто породилских колиба. Управо то је разлог што свакога дана умре хиљаду и роди се хиљаду петсто људи. На тај начин богиња Изанами постаје Велика богиња Земље ноћне таме.⁸

⁶ Земља ноћне таме или Земља ноћних духова подземни је свет мртвих. Дуга низбрлица која води у њу и пространа подземна палата или комора подсећају на изглед великих гробница које су се градиле у Јапану од III до V века.

⁷ У прилог томе говори и то што једно од таквих божанстава, богиња Ками Мусухи, касније влада небеским боговима, заједно са богињом Аматарасу.

⁸ *Кођики* 92, стр. 64—68.

Овај мит из *Кођикија* анализирали су многи научници широм света, а међу њима и један од најзначајнијих компаративних митолога XX века, Џозеф Кембел. Он овај мит наводи као причу „о силаску примордијалног све-оца Изанакија у доњи свет, како би из Земље жуте реке изабавио своју преминулу сестру-супругу Изанами.”⁹

Већ на основу овог кратког приказа сижејног тока, можемо запазити да се у делу *Кођики* налази обиље сличности са препознатљивим митовима из суседних култура земаља југоисточне Азије, али исто тако и са традицијама народа који живе у удаљеним областима и који нису имали додира са древним Јапаном. Такав је случај и са традицијом српског народа. У овој митолошкој причи запажамо обиље широко распрострањених интернационалних мотива, веома занимљивих за компаративно и типолошко проучавање. Ту су, пре свега, развијене представе и мотиви о подземној земљи мртвих.

Мит о боговима Изанаки и Изанами није једини у којем се помиње подземни свет мртвих. Иако то није нигде описано, у земљу мртвих долази и син богиње Изанами, бог олује и природних сила, Таке Хаја Сусаноо, који постаје врховно хтонско божанство уместо своје мајке Изанами. У то његово царство долази бог Оокунинуши,¹⁰ један од културних јунака — трикстера у делу *Кођики*.

Оокунинуши је слуга осамдесеторици своје обесне браће, која га стално киње и чак два пута убијају, али мајка успева да га оживи. Да би га сачувала, она га шаље у подземну земљу *Не но Кајјасу* (Подземна земља тврдог песка), код бога Сусаноа. Ту се Оокунинуши заљубљује у Сусаноову ћерку Сусерибиме, због чега га Сусаноо искушава различитим тешким задацима. Прве ноћи га шаље да преспава у пећини у којој има змија, а наредне у пећини у којој има оса и стонога. Јунак успева да преживи уз помоћ магичних марама које је добио од Сусерибиме. Након тога, Сусаноо је у поље одапео звиждећу стрелу, послао Оокунинушија по њу и запалио ватру у пољу. Оокунинушију полази за руком да одгнетне магичну загонетку коју му је поставио миш — чудесни помоћник, тако се избави и донесе стрелу Сусаноу. На крају је Оокунинуши Сусаноу украо симболе сакралне моћи (мач живота, лук и стрелу живота и небеску лиру опточену драгуљима) и побегао са богињом Сусерибиме. Сусаноо их гони све до брда Хира на граници земље мртвих, да би онда одустао и довикнуо му на који начин да победи своју браћу и почне да ствара земљу.¹¹

На тај начин Оокунинуши, небески бог који је првобитно био жртва своје обесне браће, постаје први небески бог који је прошао и подземну сферу, да би потом завладао земаљском.

⁹ Кембел, Џозеф, *Херој са хиљаду лица*, прев. Бранислав Ковачевић, Stylos, Нови Сад 2004, 183—184.

¹⁰ Бог Оокунинуши (бог Стваралац земље) је врховни бог једног од три велика митолошка система на територији данашњег Јапана, и то онога са средиштем у Изуму. Касније, бог Оокунинуши постаје главна препрека наследницима богиње Аматерасу у преузимању власти над земаљском сфером.

¹¹ *Кођики* 92, стр. 92—113.

Из ових митолошких прича можемо уочити да су древни Јапанци замишљали да се свет мртвих налази испод земље. Таква представа о мртвима уједно је и најзаступљенија у културама широм света. Чајкановић пише да је веровање да покојници живе испод земље сасвим логично са гледишта примитивног човека, јер је најприродније мртве тражити тамо где су сахрањени.¹² Међутим, за разлику од неких других традиција, у *Кођикију* нема идеје страшног суда, као ни есхатолошких митова о казни или награди после смрти. По Чајкановићу, у старијој фази религије није било идеје о одмазди и казни на ономе свету, него је она дошла тек касније.¹³

Чајкановић говори и о силаску у доњи свет, т. ј. о одласку на онај свет (катавасис), као о мотиву који неизоставно припада епском инвентару многих народа.¹⁴ За разлику од других митологија, попут сумерске, у којој је опширно описан силазак богиње Инане у доњи свет, у *Кођикију* нема дужег описа ни одласка богиње Изанами, као ни саме земље мртвих. Традиција српског народа даје једноставан одговор на питање како се силазило у доњи свет. Тако су у нашим народним приповеткама места уласка у доњи свет увек окарактерисана као несрећна и кобна. То је обично јама, пећина, бунар и сл. Као пример можемо навести јаму (провалију), попут оне у коју је пало Пепељугино вретено,¹⁵ или оне кроз коју јунак улази у доњи свет у причама „Краварић Марко”¹⁶ и „Бисерко”;¹⁷ или су то врата која је јунак нашао одваливши камен, као у причи „Златан коњ”,¹⁸ и др.

Силазак у доњи свет симболично означава нечију смрт. Међутим, тамо доспевају и они који нису умрли. Тако, на пример, у српским народним приповеткама и предањима у свет мртвих доспева Свети Сава. Он путује у „мрачну земљу”, а у прилог томе да се заиста ради о „доњем свету” говори присуство огромног броја мишева, који се сматрају сеновитим животињама.¹⁹ У јапанском миту такав је случај са боговима Изанаки и Оокунинуши. Изанаки у земљу мртвих долази за својом женом, а Оокунинуши у потрази за уточиштем. Повратак у свет живих омогућен им је управо зато што је реч о живим јунацима.

У *Кођикију* земљу мртвих од „овостраног” раздваја брдо Хира и камен који је бог Изанаки поставио да би зауставио богињу Изанами. То је делимично пропустљива граница која умрле спречава да се поново

¹² Уп.: Чајкановић, Веселин, *Стара српска религија и митологија*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партион, Београд 1994, стр. 85.

¹³ *Исџо*, стр. 87.

¹⁴ Чајкановић, Веселин, *Студије из српске религије и фолклора (1925—1942)*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партион, Београд 1994, стр. 515—518.

¹⁵ Карацић, Вук Стефановић, *Српске народне приповејке*, Просвета, Нолит, Београд, 1985, стр. 167.

¹⁶ Чајкановић, Веселин, *Српске народне приповејке*, Гутенбергова Галаксија, Београд 1999 (даљем тексту: *Чајкановић, СНП*), стр. 26.

¹⁷ *Чајкановић, СНП*, стр. 37.

¹⁸ *Чајкановић, СНП*, стр. 56.

¹⁹ Нпр. „Свети Сава, мачка и ријека Сава”, Ђоровић, Владимир, *Свети Сава у народном предању*, Издање Задужбине Радојице Ј. Ђурића, Београд 1927, II-4, стр. 47.

врате у свет живих. Та само наизглед механичка препрека заправо представља магичну границу између света живих и света мртвих. О томе пише и Проп, разматрајући бекство јунака, иначе припадника „царства живих”, из царства мртвих. Овај, у бајкама често присутан, мотив он назива магичним бегом.²⁰ Ту пресудну, магијску препреку (у јапанском случају су то огроман камен и брдо, а код Пропа најчешће огњена река) прогонитељ (богиња Изанами) не може прећи јер се његова власт не протеже на царство живих. Потврду да велики камен у јапанском миту није само природна препрека него да поседује нуминозна својства видимо и из имена која су му дата: Велики бог што одвраћа од пута, Ђикаеши, и Велики бог врата ноћне таме, Јомидо.

Осим те магијске границе коју Изанами не може прећи, постоји још један разлог немогућности њеног повратка међу живе. Пошто је окусила храну земље мртвих она је саму себе неминовно осудила на трајни боравак у подземљу. Идеја да се неко не може вратити кући зато што је у том другом свету окусио храну веома је распрострањена у културама разних народа јер су, према примитивној мисли, људи који једу или пију заједно у међусобној магичној вези. Можда најпознатији пример овог интернационалног мотива представља грчки мит о Кори, коју је отео бог подземља Хад. Упркос Зевсовим захтевима, он је није могао вратити јер је Кора већ окусила седам семенки нара из његовог воћњака.

То није једина сличност између јапанског и грчког мита. Наиме, Корина мајка Деметра, богиња житних поља, била је толико љута због отмице ћерке да је забранила дрвећу да доноси плодове и трави да расте. Чак се заклела да ће остати неплодна све док јој не буду вратили кћер. Зато је направљен компромис, по којем ће Кора три месеца сваке године провести у подземљу као хтонско божанство, Персефона (Прозерпина). Кора, Персефона и Хеката чине Тројну Богињу (Кора персонификује зелено жито, Персефона зрео клас, а Хеката покошено жито), чији је општи назив био Деметра, а сам култ почива на максималном приближавању култа плодности и култа мртвих. На сличан начин и Изанами (исто тако и Геа, вавилонска Астарта и мисирска Изиде) у себи спаја функције богиње плодности и хтонске господарице царства мртвих. Од богиње-демијурга, која је рађала земљу и богове — оличење разних елемената живе и неживе природе, после Изанакијевог бекства она постаје Велика богиња Земље ноћне таме, односно врховно хтонско божанство. Она је, дакле, прамајка која је давала живот и она која доноси смрт.

Изанаки и Изанами успостављају хармонију између живота и смрти. Она ће се убудуће старати да се не намножи превише живих, будући да ће свакога дана поморити хиљаду људи. Изанаки ће се, са своје стране, бринути за наталитет тако што ће свакога дана саградити хиљаду петсто породилских колиба.²¹ Овим се афирмише снага живота над смрћу, што води оптимизму који је главно оличење шинтоизма.

²⁰ Проп, Владимир Ј., *Хисторијски коријени бајке*, прев. Вида Флакер, Свјетлост, Сарајево 1990, стр. 517–531.

²¹ Породилске колибе, *ибуа*, градиле су се да би се порођај због своје нечисте природе обављао у изолацији, што је раширен обичај и код сибирских Тунгуза, и у забаченим

Веза између мртвих и добробити живих може се наћи у традицијам широм света. Тако су стари Грци, Римљани, Индијци, од душа својих предака тражили пород и обилату жетву. Тумачећи веровања код Срба, Чајкановић разматра култ предака. По њему, не само да је овај култ имао централно место у религији српског народа, него је и цела стара српска религија постала из њега. Веза између мртвих и живих се никада не прекида,²² а душе предака имају у својој власти плодност земље, људи и стоке и зато им се приносе жртве.²³

Још један од распрострањених интернационалних мотива представља кршење постављених забрана. У разматраном јапанском миту Изанаки је прекршио два табуа. Први — тиме што је упалио један пламен, што се сматрало лошим знамењем. Други табу прекршио је тиме што се оглушио о захтев богиње Изанами, ушао у њену палату и погледао је. Учинивши то, он ју је осрамотио и на тај начин у њој добио свог највећег непријатеља. Тај чин представља још један у низу разлога због којих ће овај божански пар остати заувек раздвојен. Ова митолошка прича веома подсећа на мит о Орфеју који одлази у Хад за Еуридиком, али крши табу, осврће се, и губи је заувек. Мотив кршења забране гледања јавља се и у античком миту о Купидону и Психи. Присутан је и у Старом завету, када се, упркос божјој забрани, Лотова жена осврне да би погледала како Господ кажњава Содом и Гомор и зато буде преобразена у стуб соли. Слични митови јављају се и у Полинезији и Северној Америци. По Кембелу, и грчки мит о Орфеју и Еуридици, као и стотине сличних прича широм света, говоре о могућности повратка вољене особе из света иза страшне границе која увек постоји, али се то никада не остварује због неке погрешке или људске слабости.²⁴

У оба поменута јапанска мита присутан је и познати интернационални мотив магичног бега. Заједничку карактеристику оба типа овог мотива представља магична граница — брдо Хира, која зауставља прогонитеље, јер је може проћи живи јунак, али не и покојник. У миту о Изанакију до бега долази зато што је јунак прекршио постављени табу, док су узроци Оокунинушијевог бекства — крађа и отмица.

Мотив магичног бега веома је чест и у усменом стваралаштву српског народа. У народним приповеткама постоји више типова овог мотива, а њихову поделу налазимо и код Чајкановића. Та подела се, пре свега, заснива на врстама метаморфоза које се јављају као обавезни део овог мотива.²⁵ Један од тих типова је бекство у којем јунак своје гониоце омета разним механичким и магичним препрекама. Особиту стилизацију оваквог типа магичног бега препознајемо и у јапанском миту. Прогоње-

крајевима јапанског архипелага. Уп: Szczesniak, Boleslaw, *The Sumu-Sanu Myth. Notes and Remarks on the Jimmu Tenno Myth*, Monumenta Nipponica, Vol. 10, No. 1/2 (1954), str. 107—126.

²² *Студије из српске религије и фолклора (1925—1942)*, стр. 106.

²³ *Исто*, стр. 106.

²⁴ *Херој са хиљаду лица*, стр. 183—185.

²⁵ Уп.: *Чајкановић, СНП*, напомене, стр. 595 и даље.

ни је бог Изанаки, док су прогонитељи хтонски демони: грдобе, богови-громови и војници земље мртвих, а након њих и сама богиња Изанами.

Своје прогонитеље Изанаки омета прво механичким препрекама, које само задржавају противнике, а потом и магијским препрекама, које их коначно заустављају. Механичке препреке настају тако што јунак, бежећи, баца иза себе чаробне предмете, а они се трансформишу у одређене елементе који успоравају потеру. Ти предмети, као објекти трансформације, углавном се бирају по извесној сличности са оним у шта се претварају, или се одабира нешто што је у природној вези са препреком која настаје. Брзина којом се то дешава је чудесна јер до сваке од тих метаморфоза долази тренутно. Изанаки са своје главе баца прво украсни венац од лозе који се трансформише у дивље грожђе, а потом зубац светог чешља који се претвара у младице бамбуса.

Занимљиву паралелу између јапанског мита и српских приповедака, али и приповедака других народа, представља појава чешља, као најчешћег објекта трансформације у овом типу магичног бега. Није зато случајно што Проп у *Хисторијским коријенима бајке* поглављу о магичном бекству даје поднаслов „Бијег бацањем чешља и др.”²⁶ Проп закључује да се јунак обично спасава тако што иза себе баца чешаљ из којег настаје шума, камен из којег настаје гора и пешкир из којег настаје река. У јапанском случају од чешља настаје такође елемент флоре, бамбус, као резултат одређених природних животних услова. Притом, чешаљ је у делу *Кођики* један од најзначајнијих и најчешћих предмета са магичним својствима.

Након ових механичких препрека које су само задржале хтонске демоне, Изанаки прибегава одређеним магијским радњама како би их коначно зауставио. Прво замахује мачем, што одбија магију друге стране. Ова митолошка прича није једино место у делу *Кођики*, у којем мач није само оружје, него и предмет са апотропејским својствима. Изанаки, затим, на демоне баца три брескве. Број три је свети број по кинеском веровању, што нам говори о кинеским утицајима на тадашњу јапанску културу. Бресква је, како у кинеској тако и у јапанској традицији, симбол чистоте и биљка егзорцистичких својстава која штити од неповољних утицаја. Коначно, Изанаки поставља магичну границу — огроман камен уз брдо Хира, чиме окончава свој бег.

Изанаки је божанство и самим тим су њему својствене натприродне моћи којима се штити од злих демона. Исто тако, он сâм поседује и предмете чудесних својстава који су му неопходни. Међутим, како се у *Кођикију* одмиче од „времена богова” ка „времену људи”, све је мање чудесног и магичног. Као прелаз између божанског и историјског јављају се јунаци на граници чудесног и реалног, којима су за превазилажење препрека и решавање тешких задатака неопходни чудесни помоћници. Један од таквих јунака је и Оокунинуши. Он не може да оживи сâм, него су му за то потребни мајка и чаробни мелеми других богиња. Није у могућности да сâм обави тешке задатке, него то чини уз помоћ других.

²⁶ *Хисторијски коријени бајке*, стр. 519.

Од девојке добија чаробне мараме, а мишеви му помажу да реши заго-нетку и врати Сусаноову стрелу. То значи да са преласком из небеске сфере у земаљску богови полако губе нуминозне карактеристике и све више постају људи.

Земља мртвих је место где се одвија радња и једне и друге митолошке приче у *Кођикију*. То је земља са флором и фауном, чија су својства чудесна. У првој причи помиње се бамбус у који се за тили час претвара Изанакијев чешаљ. Дрво брескве има плодове апотропејских особина, који заустављају зле демоне. У другој причи Сусано шаље Оокунинушија у поље и подмеће ватру, а мишеви Оокунинушију помажу да реши постављене задатке. Становници земље мртвих су антропоморфни ликови, који живе у палатама, крећу се, хране, међусобно се сукобљавају и слушају заповести свог врховног божанства. Другим речима, настављају да раде исто оно што су радили на „горњем” свету.

Упркос овим сличностима, слика Земље ноћне таме (*Јоми но куни*) у митолошкој причи о боговима Изанаки и Изанами увелико се разликује од слике земље мртвих (*Не но Кајјасу*) којом влада Сусано и у коју стиже Оокунинуши. У причи о богу Оокунинушију представа о земљи мртвих подудара се са представом о Узвишеном небеском пољу, али и са оном о Средишњој земљи обраслој трском, из чега се може извести закључак да у свести древних Јапанаца све три сфере (небеска, земаљска и подземна) личе једна на другу.

Међутим, прва, слика Земље ноћне таме, је мистичнија, акценат је стављен на нечистоћу и ружноћу света мртвих, са сликом леша који трули и грозних прогонитеља пред којима бежи бог Изанаки. Премда нису развијени ликови подземних божанстава, по изгледу Изанаминог тела и по гониоцима које она шаље у потеру за својим мужем можемо претпоставити да су ти становници ужасни демони хтонског карактера. И ту можемо уочити сличности са митологијама других народа. Тако грдобе, ружне жене из Земље ноћне таме, наликују, рецимо, грчким богињама освете — Еринијама, или римским фуријама. Та земља је оличење нечистог и грешног.

У прилог веровању да се све што је било у контакту са мртвима сматра нечистим говори и митолошка прича о повратку бога Изанакија из Земље ноћне таме. Да би са себе спрао сву нечистоћу коју је понео из земље мртвих, Изанаки прво обавља обредно прочишћење чистом водом. Овај чин обредног прања након култно нечистог контакта са мртвима представља почетак идеје *мисоџи*, физичког чина ритуалног прочишћења водом.²⁷ *Мисоџи* је обичај употребе воде да би се са тела и из ума уклонили нечистоћа и грех и самим тим обавило духовно прочишћење тела. Обредна прања, као симбол очишћења водом којима се присваја невидљива снага воде, позната су и у другим религијама.

Од нечистоће и нечистих предмета у јапанској митолошкој причи настају различита божанства, *ками*, која уједно персонификују елементе

²⁷ Осим водом, у шинтоистичкој традицији прочишћење се постиже и сољу и ватром.

живе и неживе природе, апстрактне појмове, али и елементе људске делатности. Ово је одраз једне од особених црта *шинџо* религије, а то је дуализам, по којем, с једне стране, постоје живот, здравље, чистота и плодност, а са друге смрт, болест, нечистоћа и јаловост. Тиме се у космолошком смислу одржава равнотежа која је предуслов за постојање и опстанак.

Из свега овде наведеног можемо закључити да су у *Кођикију* развијене представе о земљи мртвих, које приказују две митолошке приче првога тома. Те две представе имају заједничких карактеристика. Тако, на пример, и у једној и у другој свет мртвих одговара подземном делу троделне космичке структуре, које иста магична граница одваја од света живих. Ту границу у оба смера може прећи живи јунак, али мртвима преко ње нема повратка.

Међутим, можемо уочити и разлике између једне и друге земље мртвих. У миту о силаску бога Изанакија акценат је стављен на мистичност, као и нечистоћу и ружноћу тог света и његових демонских становника. Тиме се подземно царство наглашено диференцира од узвишеног царства небеских богова који стварају свет. Веза између ова два света успостављена је преко богиње Изанами. Ова богиња—демијург постаје господарица подземног царства и тако у себи спаја особине богиње плодности и врховног хтонског божанства.

Друга прича, о посети бога Оокунинушија земљи мртвих, настала је касније и њени главни ликови су на граници нуминозног и реалног. Губи се мрачна слика тајанственог подземног света и више нас подсећа на представу о некој далекој земљи у коју доспева главни јунак, као најмлађи брат током својих чудесних авантура. У далеком царству заљубљује се у принцезу, а да би добио њену руку мора да реши тешке задатке које пред њега поставља девојчин отац. Он то и успева уз помоћ чудесних предмета и чудесних помоћника и након тога добија могућност да и сâм завлада царством. Оваква сижејна структура неминовно нас подсећа на структуру бајке. То значи да у делу *Кођики* можемо тражити зачетке фантастичне књижевности у Јапану, што је још један доказ његове непроцењиве вредности, како за јапанску, тако и за светску културу.

Danijela Vasić

THE LAND OF THE DEAD — INTERNATIONAL MOTIFS IN THE *KOJIKI*

S u m m a r y

In the *Kojiki*, being the oldest literary work of the Japanese literature, which is based on legends and traditions of ancient Japan, there are plenty of motifs which could be found in the cultures of many peoples all over the world. This paper deals with the international motifs interwoven in two mythological stories of the first volume, which form a poetic picture of the Land of the Dead. Among others, there is the motif of tasting food in the other world which causes the return to be impossible, and which is widely known as the motif of Persephone. We also singled out the Orphic motif of vio-

lating the forbiddance of looking which leads to permanent separation from the beloved person. We have also mentioned the motif of the successful escape from the Land of the Dead. The union of the characteristics of the goddess of fertility and the supreme chthonic deity is an international motif present in the *Kojiki*, too.

The Land of the Dead in both considered Japanese myths corresponds to the underworld part of the trichotomic cosmic structure, separated from the World of the Living by a partially passable magic border. But, while the Land of the night darkness into which Izanaki descended is mystical and impure, the Land of the Dead into which Ookuninusi came does not differ much, either from the celestial, or from the middle — the earthly sphere.

ЈЕДАН ПРИМЈЕР ЕКФРАСЕ У ФОРМИ ПИСМА (ПЛИНИЈЕ МЛАЂИ, V 6)

Слободанка Прџија

САЖЕТАК: Међу припремним вјежбама важно мјесто заузимала је екфраса (*descriptio*, опис). У овом раду износимо јасан примјер екфрасе грађене према упутствима античких реторских приручника. Издвојени су опис „мјеста угодности” (*locus amoenus*) и опис „годишњег доба” (*κφρασις κairo*), које је Плиније као цјелину представио у форми писма (V, 6).

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: припремне вјежбе, екфраса, писмо, Плиније Млађи

У реторским школама међу припремним вјежбама, које су се као самосталне цјелине могле уткати у шире текстуалне оквире, веома важно мјесто заузимала је екфраса (*κφρασις*, *descriptio*). Већ на почетку царског времена у реторским школама, чија је пракса подједнако утицала на прозу и поезију римског периода, грађење оваквих самосталних дескриптивних цјелина спадало је међу омиљене вјежбе.

Опис је имао важан књижевни значај и налазио је примјену у различитим књижевним родовима, од пјесништва до историографије. Квинтилијан је живописно представљање сматрао за главни циљ описа.¹ Много касније и Присцијан, граматичар и ретор из IV вијека н. е., потврђује да је опис имао за циљ живо представљање и дочаравање присутности: *Virtus autem descriptionis maxime planities σαφήνεια et praesentia vel significantia νόρρεια est: oportet enim elocutionem paene per aures oculis praesentiam facere ipsius rei et exaequare dignitati rerum stilum elocutionis.*² Исту дефиницију даје и Афтоније, ретор с краја IV и почетка V вијека н. е., када каже: „Опис је реторска вјежба која нам јасно представља неки предмет као да га ставља пред наше очи.”³

Екфраса је у античком прозном списатељству, као и у поезији, била дио излагања посвећен описивању јутра, годишњих доба, лица, предмета, грађевина, умјетничких дјела итд. и могла се јавити или као мали са-

¹ Quint. Inst. Orat. VIII 3, 61.

² Prisc. 10; Prisciani *Praeexercitamina*, Grammatici Latini, ed. H. Keil, Lipsiae 1860.

³ *Προγομίσματα ρετορα Αφθονија*: припремне вјежбе за беседнике; превод, предговор и напомене Војислав Јелић, Матица српска, Нови Сад; САНУ, Београд 1997, стр. 139.

мостални прозни састав или као дио једне веће цјелине. Како су се овим описима жељеле истакнути најчешће живост и љепота, према упутствима античких реторских приручника за екфрасу препоручивао се „цвјетни стил” (*vθηρόν πλάσμα*) и слобода да се искористи све угодно и лијепо у избору ријечи, ритма и фигура. То је и разумљиво ако имамо у виду да је дужност (*officium*) овог „средњег, цвјетног стила” да се допадне читаоцима и да им пружи пријатно уживање (*delectare*).

У следећим редовима посветићемо пажњу само једном примјеру стилског уобличавања екфрасе, који показује извјестан слијед упутстава која је прописивала реторска школа. Као примјер описа узећемо писмо 6, књ. V, у којем Плиније Млађи на веома детаљан и брижљив начин описује своју вилу у Тусцима. Послије кратког почетног обраћања адресату, Плиније нам прво пружа јасну слику предјела око виле. Како ћемо видјети из одјелјка који слиједи, Плиније, очито захваљујући упутствима која су се примјењивала у реторским школама за грађење ових врста екфрасе, не пропушта да примјени топику идеалног пејзажа; он нам пружа слику природе око виле и слику вртова према схеми *locus amoenus* („мјесто угодности”):

*Caelum est hieme frigidum et gelidum; myrtos oleas, quaeque alia adsiduo tepore laetantur, aspernatur ac respuit; laurum tamen patitur atque etiam nitidissimam profert, interdum, sed non saepius quam sub urbe nostra necat. Aestatis mura clementici: semper aer spiritu aliquot movetur; frequentius tamen auras quam ventos habet.*⁴

*Тамо је клима зими хладна и ледена; тамо не расту миртје, маслине и друге биљке које воле благу шојлошћу; али лејо усјева ловор, ња је диван и веома бујан, само га зими понекад, али не чешће него у околини нашег града, уништава мраз. Лејо је чудесно бладо; ваздухом стално стирују неки ветар; али чешће дува благи лахор него ветар.*⁵

Примјећујемо да овај почетак описа карактерише преплитање елемената описа годишњих доба (*κφρασις καιρο*) и мотива из описа „мјеста угодности” (*locus amoenus*), при чему су мотиви описа годишњих доба заступљенији. Да је ово „мјесто” Плиније приказао према схемама и упутствима реторске школе показује и ово спомињање разноврсног дрвећа; готово редовно су у описима спомињани мирта, маслина или ловор (па чак, иако их нема у свом врту, Плиније спомиње мирту и маслину), као и дах вјетра (*aura*), жубор потока (*rivus*), цвјеће, ливаду (*pratium*). Даље, екфраса садржи низ реалистичних детаља: равнице окружене планинама (*lata et diffusa planities montibus cingitur*), а испод њих виногради:

⁴ C. PLINI CAECILI SECONDI EPISTULARUM, libri novem, recognovit Henricus Keil, in aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae 1896.

⁵ Наводе из Плинијевог писма користимо у преводу на српски од Албина Вилхара. Г. Плиније Млађи, *Писма*, СКЗ, Београд 1982.

Sub his per latus omne vineae porriguntur unamque faciem longe lateque contexunt; quorum a fine imoque quasi margine arbusta nascuntur. Prata inde campique: campi, quos non nisi ingentes boves et fortissima aratra perfringunt. Tantis glaebis tenacissimum solum, cum primum prosecatur, adsurgit ut nono demum sulco perdometur. Prata florida et gemmea trifolium aliasque herbas teneras semper et molles et quasi novas alunt. Cuncta enim perennibus rivis nutriuntur: sed ubi aquae plurimum, palus nulla, quia devexa terra, quidquid liquoris accepit nec absorbit, effundit in Tiberini. Medios ille agros secat, navium patiens, omnisque fruges devehit in urbem, hieme dumtaxat et vere; aestate summittitur, imensisque fluminis nomen arenti alveo deserit, autumnio resumit.

Исход њих простиру се на све стране винограда и виде се надалеко и нашироко. А на њиховој ивици расте жбуње и ситно дрвеће. Затим настају ливаде и њиве које могу преорати само велики волови и најчврћи плугови; земља је тамо иако тврда да, кад се први пут преорава, подижу се иако велике жрдве које се тек после деведо преоравања могу раздробити. Ливаде хране цвеће, дивљину и разне друге биљке које су увек зелене, нежне, као да су тек никле, јер их најчешће некресују извори. Али ујркос томе што има толико воде, нигде нема барушине, што је земља нагнућа, па сву воду коју прими преноси даље и излива у Тибар. Ова река тече средином поља, пловна је и вози све плодове у град, разуме се, само зими и у пролеће; лежи ојадне и у свом илишком коришћу задржава само још име огромне реке, док у јесен поново не расте.

Брижљивим избором ријечи, фигура и ритма Плиније је и у изразу овог одломка реализовао стилске одлике које одговарају захтевима античке реторске теорије, према којој екфрасе, како смо раније споменули, треба да буду дате у средњем, односно „цвјетном стилу”. И мада је за писца прије свега важно да овим екфрасама постигне реторске ефекте чак и на штету вјеродостојности, примјећујемо да је Плиније код ових описа остао у границама реалног приказивања. Како и доликује екфраси, Плинијево излагање одвија се смиреним током описа у којем се гомилају живописни детаљи. Без високе патетичности стилског израза, али и без претјеране једноставности, Плиније је успио да један овакав садржај уклопи у форму, и обрнуто, да форму писма прилагоди екфраси и стилу који јој одговара.⁶ Према томе, можемо рећи да је овакву екфрасу Плиније остварио према наведеном упутству које дају антички приручници — да је избор стила зависио од тога шта је примјерено предмету — али је такође водио рачуна да тај стил буде примјерен и форми писма.

Да се вратимо наведеном опису пејзажа око Плинијеве виле. Слиједи упутства за састављање екфрасе као засебне цјелине, Плиније, прије него што започне описивање саме виле, закључује овај уводни опис напоменама које су биле познате у реторским школама. Наиме, овакви литерарни описи имали су циљ да пријатно дјелују на публику, па су се у том правцу на завршетку описа додавали и кратка рекапитулација и израз радости коју би изазвао предмет неког таквог описа. Закључни па-

⁶ У књижевности се на примјер описи први пут самостално појављују у Стацијевим „Silvae”, па се њему и приписује идеја да нпр. κρράσεις састави за одређене особе и на њих адресира. cf. описе у „Silvae” I 3 и II 2 и описе Плинијевих вила.

сус у овом првом дијелу писма увјерава нас да се овдје остварује античка схема за *locus amoenus*:

Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere: ea varietate, ea descriptione, quocumque incidermi oculi, reficientur.

Осеићеш велико задовољство ако положиш поглед пределе будућ поштрао са планине. Јер изгледаће ти да не поштраш стварне пределе, већ идеалну слику једног краја, коју је створио неки велики сликар; колика разноликост и колико шаренило докле дойде поглед испуниће те правом радошћу.

Послије овог, можемо рећи заокруженог, описа пејзажа око виле Плиније наставља писмо другим типом екфрасе, описом грађевине, односно виле. Овај Плинијев поступак такође представља једну устаљену црту израза препознатљиву из праксе реторских школа. Наиме, а и то је познато, аутори су неријетко давали више паралелних описа у оквиру једне текстуалне цјелине. Тако у овом нашем примјеру писма (V, 6) налазимо опис годишњег доба, опис „мјеста угодности” и опис грађевине.

Плиније је веома успјешно поставио описе као самосталне саставе у форму писма. У зборнику налазимо писма у којима је Плиније остварио, према античким приручницима, главни циљ описа, да живописно представи одређене предмете описивања. То су писма у којима Плиније даје описе природе, својих вила, умјетничких дјела итд.⁷ Управо у овим писмима-екфрасама налазимо највише изражену поетизацију прозе код Плинија. Наиме, поетски елементи су нарочито његовани у екфрасама, које су изражавале љепоту било које врсте. И Квинтилијан писмима признаје нарочито право „*imitatio poeticae licentiae*”,⁸ а његов ученик Плиније, образлажући у писму Луперку (II 5, 5) разноликост језичког израза, у једном свом говору каже: „*Descriptiones locorum, quae in hoc libro frequentiores erunt, non historice tantum sed prope poetice prosequi fas est.*” Треба споменути и то да Плиније припада оном раздобљу античке књижевности када је поезија већ претрпјела јак утицај реторике, док је реторска проза спремно усвајала елементе поетске дикције. И овај примјер писма-екфрасе из Плинијевог зборника говори томе у прилог.

⁷ Овакве описе природе, неког детаља у пејзажу, грађевина, статуе налазимо плански распоређене у Плинијевом зборнику писама; нпр. II 17 (опис виле у Лаурентину); IX 7 (опис виле поред Ларијског језера); IV 30 (опис необичног планинског извора); VIII 8 (са нарочито поетизованим изразом Плиније описује извор Клитумно); III 6 (опис коринтске статуе).

⁸ Quint., Inst., Orat., II 4, 3.

Slobodanka Prtija

ONE EXAMPLE OF EKPHRASIS IN THE FORM OF LETTER
(PLINY THE YOUNGER, V 6)

S u m m a r y

Ekphrasis was very important as a type of preparatory exercise in schools of rhetoric (κφρασις, descriptio). In ancient prose writing as well as poetry, ekphrasis was used to describe the morning, seasons, faces, objects, buildings, works of art, etc., and it took the form of either a short independent prose piece or a passage in a longer piece of writing. The letter V 6 by Pliny the Younger is representative of the style of ekphrasis in it that it demonstrates the particular order of instructions proposed by schools of rhetoric. In this letter, Pliny combines several descriptions — the description of the season, of a „pleasant place” (locus amoenus) and of a building (the villa at Tusci) — which is also a typical feature of the expression based on preparatory exercises in schools of rhetoric.

ЛАМАРТИНОВА ОСАМА У ПРЕВОДУ
ВЛАДИМИРА М. ЈОВАНОВИЋА

Ненад Крстић

САЖЕТАК: У раду је приказана филолошка анализа превода Владимира М. Јовановића са француског језика на српски Ламартинове песме *Осама (Усамљеност)*. Да би се пружио лакши увид у анализу, дати су прво примери из француског оригинала, а затим Јовановићеви преводи.

Ова анализа је показала да је Јовановић био изврстан зналац француског језика; она је такође показала да се његов превод, у великој мери, поклапа са француским оригиналом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ламартин, *Осама*, В. М. Јовановић, превођење поезије, адекватан превод, изостављање

Године 1893. Српска књижевна задруга објављује збирку песама под насловом *С францускога јарнаса*. Реч је о збирци песничких превода из богате француске књижевности. Превођилац ових песама је један од најзначајнијих српских интелектуалаца осамдесетих година XIX века, Владимир М. Јовановић. Рођен је у Шапцу 27. марта 1859. године у имућној трговачкој кући. У Шапцу је завршио основну школу и нижу гимназију, да би у Београду 1877. године завршио гимназију, а 1882. историјско-филолошки одсек Велике школе. Још као великошколац, Јовановић је 1881. године био изабран за председника литерарног друштва *Побраћимство*, а по свршеној школи био је неко време практикант у Државној штампарији и помоћник уредника *Српских новина*. Затим је прешао у Ваљево, где је од 1883. до 1885. био предавач у гимназији. Године 1885. Јовановић одлази за предавача у Шабац. У овом граду је 1890. положио професорски испит. Две године касније, на њему су се почели опажати знаци нервног растројства. Године 1895. одлази у Београд на лечење. Међутим, болест је узимала све више маха и он умире у Шапцу 1. августа 1898. године.

Владимир М. Јовановић је почео да пише као ђак још 1876. године, а за време свог учења на Великој школи већ је важио за даровитог и вредног песника. Године 1878. постао је сарадник готово свих српских часописа у том периоду: *Отаџбина*, *Јавор*, *Побраћимство*, *Србадија*, *Голуб*, *Стармали*.

Године 1889. изашла је у Београду његова збирка песничких превода из светске књижевности. Тој збирци је дао име *Лејле џуђинке*. Две године касније, 1891, изашло је и друго издање ове збирке. У њој су заступљени немачки, енглески, француски, руски, румунски, грчки и мађарски песници. С обзиром на то да је Јовановић знао немачки, француски и руски језик, његови преводи из немачке, француске и руске књижевности су са оригинала, а остали преводи су сачињени посредно са страних превода. *Лејле џуђинке* и већ поменута збирка песама *С францускога њарнаса* представљају преводачки рад овог српског интелектуалца.

Али Владимир М. Јовановић се није бавио само преводачким радом из страних књижевности. Године 1890. изашле су две збирке његових оригиналних песама: *Црњице из самачког живоџа* и дечје песме *Из детињства*, а четири године касније, 1894, штампана је његова приповетка у стиху *Реалиста*. Године 1896. Јовановић је објавио нову збирку песама под насловом *Из брачног живоџа*. Поред тога, како каже Јован Скерлић, „по часописима и листовима остао је растурен знатан број његових радова: циклуси песама *Из удовског живоџа* (1890), *Из њресџоничког живоџа* (1890), *Амазонке* (1890), *Погађене звезде* (1896), спевови *Добровољац* (1888) и *Ашиков гроб* (1889), затим неколико приповедака *У уставиој земљи* (1887), *Кобни случај* (1890), *Несрећни оџац* (1890)”.¹

Владимир М. Јовановић је представник реалистичког правца у српској поезији осамдесетих година XIX века. Писао је и лирске и епске песме, и дечје и љубавне песме, и сатиричне и социјално-политичке песме. Своје схватање реализма дао је у предговору збирке *Из самачког живоџа*. Он се ту изјашњава за „реалистички правац”, који „сваки дан добија све више присталица”, сматрајући да су „и песме, као и приповетке и драме и романи, погодни облици за исказивање, претресивање и описивање онога што се у свету догађа”.² У својим песмама Јовановић прозаично описује згоде и незгоде обичних људи, негујући при томе увек пригодну патриотску поезију.

Јован Скерлић, свакако један од најзначајних српских књижевних критичара прве половине XX века, нема позитивно мишљење о Јовановићевом стваралаштву. Он додуше признаје да је Јовановић био образован и вредан, али одмах потом истиче да „избор његових превода показује да није успео да развије свој књижевни укус.”³ „Уопште”, наставља Скерлић, „он је имао много више добре воље и вредноће но стварног књижевног талента. Без праве оригиналности, он је наизменично потпадао под утицаје песника које је у тренутку читао; тако се на његовим стиховима јасно опажају утицаји Бранка Радичевића, Змаја, Љубомира П. Ненадовића, Беранжеа”.⁴

Не залазећи у то да ли је Јовановићева поезија „добра” или „лоша”, ми се не можемо сложити са наведеном Скерлићевом констатаци-

¹ Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Рад, Београд 1953, стр. 399.

² Уп.: В. М. Јовановић, *Из самачког живоџа*, Српска књижевна задруга, Београд 1890; Ј. Скерлић, *нав. дело*, стр. 400.

³ Ј. Скерлић, *нав. дело*, стр. 399.

⁴ *Исто*, стр. 399—400.

јом да „избор његових превода показује да није успео да развије свој књижевни укус”, јер је и Доситеј Обрадовић, највећи српски књижевник XVIII века, такође преводио дела мање познатих француских књижевника, на пример Бакилара Дарноа, Мармонтела.⁵ Он је у превођењу тражио пут за што бржи културни и просветни развој Срба. Наравно, Доситеј Обрадовић је преводио и дела таквих великана у књижевности као што су Лабријер и Фенелон. Али и Владимир М. Јовановић је, баш као и Доситеј, преводио, као што ћемо видети, и дела великих француских писаца. И он је, као и славни Доситеј, у превођењу тражио пут за што бржи културни и просветни развој свог народа. И управо у збирци песама *С францускога јарнаса* налазе се његови преводи са француског на српски језик песама данас мање познатих, али тада популарних песника Беранжеа, Делавиња, Барбјеа, Копеа и других. Међутим, у истој збирци налазе се и Јовановићеви преводи песама највећих француских песника XIX века, Виктора Игоа, Алфреда де Мисеа и Алфонса де Ламартина.

За разлику од Јована Скерлића, Андра Гавриловић има позитивно мишљење о књижевном раду Владимира М. Јовановића. „Остављајући поступно”, каже Андра Гавриловић, „туђинске песнике код којих се изучио форми обилато, Јовановић је све више певао оријинално, и све се одређеније истицао као представник *реалистичкога* правца у поезији, у чему и јесте прави значај и главна особина његова певања, а то су наглашавале још прве песме које је као ђак штампао”.⁶ На крају своје кратке студије о Јовановићевом стваралаштву, Андра Гавриловић истиче следеће: „Укупно издање његових послова још непрестано очекује српска књижевност. Јовановић је био по књижевној спреми можда најјачи у млађем колу српских песника. Само је с том спремом и могао да се одважи на стварање и популарисање новог правца у нашој уметничкој поезији, правца коме је он и данас најизразитији и најбољи представник”.⁷

На почетку овог рада рекли смо да је збирка песама *С францускога јарнаса* збирка песничких превода из богате француске књижевности. Рекли смо и то да је те песничке преводе сачинио Владимир М. Јовановић. А превођење поезије је, према мишљењу многих теоретичара, најтежи облик књижевног превода. Посебно превод лирике. Тако, на пример, руски теоретичар Ј. Г. Еткинд каже да је превођење лирике „најтежи облик песничког превода”, пошто су „у лирској поезији све црте према којима се поезија разликује од прозе, доведене до највећег степена концентрације”.⁸ Један други руски теоретичар, А. В. Фјодоров, пошавши од чињенице да је историја превођења поезије донела као основ-

⁵ Уп.: Н. Крстић, *Француска књижевност у српским преводима (1775—1843)*, Светови, Нови Сад 1999, стр. 69—156.

⁶ А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, Наклада и штампа Српске штампарије, Загреб 1904, г. III, стр. 68.

⁷ *Исто*, стр. 69.

⁸ Е. Г. Эткинд, *Поэзия и перевод*, Москва — Ленинград 1963, стр. 67; М. Сибиновић, *Оригинал и превод: увод у историју и теорију превођења*, Привредна штампа, Београд 1979, стр. 154.

на два начела — превођење стихова прозом и превођење стихова у стиху, изјашњава се у прилог овог другог начина превођења. „Природа прозе је веома различита од природе стиха”, каже Фјодоров, и одмах наставља: „За ову последњу је карактеристична смелост која застрашује бојажљивост оне прве, живост покрета која је супротна њеној тежини, ватреност која је недоступна тромости прозе. Оно што је духовито једино у стиху, у прози постаје грубо; оно што је само снажно, постаје круто; оно што је само живо, постаје реско; оно што је смело, постаје неумно. Преводац у прози ће, неприметно се покуравајући том начину писања, снагу заменити слабошћу, алегоричан израз — обичним изразом, уједначеност — говором неуједначеног темпа, драж савлађивања тешкоћа — баналношћу лаке прозе. После свега тога, нека преводац-прозаик и буде нешто вернији буквалном смислу неколиких речи или устројству неколиких реченица — преводац-песник ће му радо оставити ту привидну тачност, која не може бити надокнада за стварну нетачност — ако је истина да је вредност поезије у смелости, живости и хармонији”.⁹ Француски теоретичар Ж. Мунен констатује да се могу издвојити седам група текстова које условљавају и различит приступ у превођењу. У првој групи се налазе религиозни преводи, у другој — књижевни преводи, у трећој — преводи у стиху, у четвртој — преводи дечје књижевности, у петој — преводи сценских дела, у шестој — преводи филмова, у седмој — технички преводи, односно преводи који припадају стручној техничкој литератури.¹⁰ Дакле, Мунен прави јасну разлику између књижевног превода и превода у стиху. Један од оснивача Прашког лингвистичког кружока и један од најпознатијих лингвиста XX века Роман Јакобсон објавио је доста радова о превођењу и о проблемима превођења. Тако, на пример, у чланку *О превођењу поезије* Јакобсон, поред осталог, пише: „Сматрам да се уметнички највише приближујемо оригиналу онда када страном песничком делу бирамо форму која у кругу форми датог песничког језика *функционално* а не спољашње одговара форми оригинала”.¹¹ И Богдан Поповић, оснивач и први уредник *Српског књижевног гласника*, писац, творац модерне српске књижевне крутике, писао је о превођењу и о проблемима превођења. У својој студији *Превод у стиху* Богдан Поповић истиче да „сваки превод треба да буде на првом месту веран препочетак изворника, па тек у другом реду и независно уметничко дело”.¹² Према његовом мишљењу, добар превод „треба да да три ствари: прво, исти смисао текста; друго, исти осећајни тон текста, и треће, исту мелодију дикције”.¹³ Али Поповић је добро знао да превод не може пренети апсолутно све елементе изворника и зато је формулисао једну од најзначајнијих поставки у теорији књижевног превода, која је и

⁹ А. В. Фёдоров, *Введение в теорию перевода*, Издание 2-е, Москва 1958, стр. 322—333; М. Сибиновић, *нав. дело*, стр. 154—155.

¹⁰ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963, стр. 65.

¹¹ Р. Јакобсон, *О превођењу поезије* (превод на српски), Руковет, Суботица 1979, бр. 3—4, стр. 140.

¹² Б. Поповић, *Огледи и чланци из књижевности*, Београд — Нови Сад 1963, стр. 317.

¹³ *Исто*, стр. 317.

данас итекако актуелна: „Извор начина се врши према јерархији особина, према важнијем или мање важном уделу који нека особина има у лепоти песничког дела које се преводи”.¹⁴ Дакле, са становишта функционалности елемената у структури текста оригинала, у таквом поступку њихове хијерархизације, Поповић даје и своје погледе на превођење стиха. Узимајући у обзир могуће разлике у природи језика оригинала и језика превода, он инсистира на важности „унутрашних особина” изворника. „Језици су различити међу собом по свом ритму и својој мелодији, и један исти стих, употребљен у два разна језика, може чинити два разна утиска”.¹⁵ Један други српски теоретичар, Миодраг Сибиновић, о превођењу поезије, поред осталог, каже: „Проблеми превођења постају нарочито сложени у превођењу поезије у ужем смислу. Како је у поезији изузетно наглашен естетички значај посебне организације песничког језика, приликом превођења се, у принципу, мора посвећивати велика пажња еуритмијској, еуфонијској и синтаксичкој структури песничког исказа”.¹⁶

И управо због свих проблема који се јављају приликом превођења поезије, многи писци и теоретичари су изразили сумњу у могућност превођења песничког текста. Тако, на пример, Данте је тврдио да је поезија непреводива управо због великих разлика између језика оригинала и језика превода. Слично мишљење имали су и најистакнутији писци XIX века Белински, Толстој, Достојевски, Шели, Алфред де Вињи и други. Међутим, и поред ових сумњи у могућност превођења поезије, скоро сви ови писци активно су се бавили књижевним превођењем.¹⁷

И наш песник Владимир М. Јовановић се, као што смо напоменули, бавио књижевним превођењем. Напоменули смо и то да се у збирци песама *С францускога јарнаса* налазе, поред осталих његових превода, и преводи песама једног од највећих француских песника XIX века, Ламартина.

Алфонс де Ламартин (Alphonse de Lamartine) рођен је 1790. године у Макону, у Бургундији, у породици ситног племства. После кратке официрске а потом дипломатске каријере, Ламартин је почео да се бави књижевним и политичким радом. Након Фебруарске револуције (1848), био је један од оснивача Друге републике, министар спољних послова и председник привремене владе. Када је Наполеон III дошао на власт (Друго царство) прекида се његова политичка каријера. Године 1830. изабран је за члана Француске академије. Две године касније, 1832, кренуо је на свој чувени пут на Исток, и при повратку прошао кроз наше крајеве. Последње године живота провео је у оскудици, живећи од помоћи града Париза и државе. Преминуо је крајем фебруара 1869. године.

Године 1820. у једној париској књижари појавила се једна мала и доста танка књига чији је наслов гласио *Песничка размишљања (Méditati-*

¹⁴ *Истио*, стр. 350.

¹⁵ *Истио*, стр. 351.

¹⁶ М. Сибиновић, *нав. дело*, стр. 150.

¹⁷ N. Krstić, *La contrastive et la traduction — Le français et le serbe: les ressemblances et les différences*, Vedes, Beograd 2001, стр. 38—41.

ons poétiques). Имена аутора није било, али врло брзо се сазнало да је писац ове мале књиге стихова, која је поздрављена као почетак новог доба у поезији, Алфонс де Ламартин. „И заиста, *Песничка размишљања*, у која је Ламартин унео жаљење за једном изгубљеном љубављу, своју тежњу за враћање у спокојство, своје доживљаје природе и своје мисли о човековој судбини, била су широм отворен прозор кроз који је свежи дах чисте поезије испуњене трептајима једног осетљивог срца продро у устајалу атмосферу старе зграде француског песништва”.¹⁸

Ова мала збирка песама имала је у почетку 24 песме, а потом је увећана за још шест песама. Теме су углавном општељудске: немир, неизвесност, бол, очајање, надање, доживљај природе. У ужем смислу, једна од главних тема *Песничких размишљања* је љубав, а посебно жаљење за несрећно завршеном љубављу и сећање у вези са тим. Песме *Усамљености* (*L'isolement*) и *Језеро* (*Le Lac*) спадају међу најлепша и најпознатија остварења француске поезије. У овој збирци природа, као и код других романтичара, има посебно значајно место.

Збирка *Нова размишљања* (*Nouvelles Méditations*) објављена је 1823. године и садржи, поред ранијих песникових тема, и нове. Ламартин се и овде сећа прошле несрећне љубави, али опева и супружанску срећу коју појачава блистава топлина италијанског пејзажа.¹⁹

Године 1830. Ламартин објављује, према мишљењу многих књижевних критичара, своју најбољу збирку песама под насловом *Песничке и религијозне складности* (*Harmonies poétiques et religieuses*). У овим песмама он износи своје уверење и осећање да између божанства, природе и човека постоје хармонија и склад.

Године 1836. Ламартин, славан и поштован, објављује у две књиге поему *Жослен* (*Jocelyn*), а две године касније, 1838, опет у две књиге, поему *Пад једног анђела* (*La Chute d'un ange*). У поему *Жослен* песник је унео своје узвишено схватање љубави, своје обожавање природе и своје широко схватање хришћанства. Поема *Пад једног анђела* је прича о трагичној судбини анђела који је постао човек и који је пропао у својим овоземаљским подухватима.

Годину дана после *Пада једног анђела*, 1839, Ламартин објављује своју последњу збирку песама *Песничка уроњавања* (*Recueils poétiques*). Заједнички свим песмама ове збирке су песников неуништиви оптимизам, његова племенитост и топлина.

Међу Ламартиновим песмама вреди напоменути и песму *Марсељеза мира* (*La Marseillaise de la Paix*), која је објављена 1841. године. Реч је о пацифистичкој песми, написаној као одговор на Бекерову песму *Немачка Рајна*. Вреди помена и поема *Лоза и кућа* (*La Vigne et la Maison*). Ова дирљива елегија објављена је 1857. године.

И поред тога што понекад у његовом изразу има слабости, Алфонс де Ламартин је свакако један од највећих лиричара француске поезије

¹⁸ Уп.: М. Павловић, *Француска књижевност романџизма, Ламартин*, стр. 251, у: Б. Цакула, С. Марић, М. Павловић, Б. Настев, *Француска књижевност (од 1683. до 1857)*, Сарајево—Београд 1978, књ. II.

¹⁹ *Исто*, стр. 252—253.

уопште. Свим његовим песмама заједничке су пре свега „искреност и племенитост, доброта и широкогрудост, које са хармоничношћу и музикалношћу чине највеће дражи ове поезије”.²⁰

Поред око 100.000 стихова, Ламартин је написао и око 100 књига прозе. Његово прво значајније прозно дело је *Пуџ на Исток — Voyage en Orient* (у пуном наслову: *Souvenirs, Impressions, Pensées et Paysages pendant un voyage en Orient, 1832—1833*), путопис објављен 1835. године. У овом делу се налазе, на око 30 страница, и *Белешке о Србији (Notes sur la Serbie)*. Писац ту описује наше крајеве кроз које је прошао при повратку у Француску и говори о храбрости и страдањима Срба под Турцима. У *Белешкама* се налази и узбудљив опис Ђеле-куле код Ниша.

Године 1849. Ламартин објављује своје *Истовестии (Confidences)*, у којима, нежно и сентиментално, прича свој живот.

У делу *Нове истовестии (Nouvelles Confidences)*, објављеном 1851. године, писац опет прича свој живот сликајући и друштвену средину.

Године 1853. Ламартин је објавио *Нови пуџ на Исток (Nouveau Voyage en Orient)*, дело које је настало као плод његовог пута 1850. године. И поред тога што тада није прошао кроз наше крајеве, он опет говори о Србима и њиховој храброј борби против Турака.

Гоњен потребом да побољша своје тешко финансијско стање, Ламартин је написао и неколико историјских дела, међу којима су најпознатија: *Историја рестаурације, Историја Турске, Историја Русије*.

У Ламартиновим прозним делима присутне су све оне најбитније особине Ламартина-песника; и у њима, као и у његовим стиховима, до пуног изражаја долазе песникова искреност, племенитост, осећајност и музикалност.

Рекли смо да се у Јовановићевој збирци песама *С францускога јарнаса* налазе, поред осталих његових превода са француског на српски језик, и преводи из Ламартиновог стваралаштва. Реч је о следећим преведеним песмама: *Осама, Бадемова грана, Лейџир, Поврајак, Брајствиво*.

Песма *Усамљеност (L'Isolement)* има тринаест строфа и написана је у александринцима. И Јовановићев превод *Осама* има тринаест строфа и такође је написан у александринцима. Ова песма је пуна трептаја песниковог срца пред великом и вечном природом у којој живи човек чији је живот пролазан.

Наше испитивање обухватило је Јовановићев превод у целини, док смо у самој компаративној анализи приказали више од половине ове песме (I, II, III, VI, VIII, XII и XIII строфу). Да би се пружио јасан увид у анализу, дати су прво примери из француског оригинала, а затим Јовановићеви преводи.²¹

²⁰ *Истиво*, стр. 255.

²¹ A. de Lamartine, *L'Isolement*, Lagarde et Michard, XIXe siècle, Bordas, Paris 1969, стр. 94—95; В. М. Јовановић, *Осама, С францускога јарнаса*, Српска књижевна задруга, Београд 1893, стр. 60—62.

Прва строфа:

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
 Au coucher du soleil, tristement je m'assieds;
 Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
 Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Почесто на брегу, испод раста стара,
 При заласку сунца, невесео седим;
 Пустим, те ми поглед по пољу тумара,
 Па шарену слику, у долини, гледим.

У оригиналу четири стиха; у преводу такође четири стиха. Први део стиха *Souvent sur la montagne* Јовановић верно преводи *Почесто на брежу*, а дуги део стиха *à l'ombre du vieux chêne* (= у сенци старог храста), он врло блиско преводи користећи предлог *испод* уместо именице са предлогом у *сенци*: *испод расџа сџара*. Почетак другог стиха са синтагмом *Au coucher du soleil* адекватно је преведен *При заласку сунца*, као и наставак са предикатом у презенту *tristement je m'assieds* (= тужно седим), уз напомену да је прилог *тужно*, да би се сачувао ритам, у преводу постао придев *невесео*: *невесео седим*. Трећи стих са предикатом подвученим прилошким изразом, објектом и прилошком одредбом *Je promène au hasard mes regards sur la plaine* (дословно: *Шетам насумце своје погледе по равници*) Јовановић блиско преводи и још динамизира, користећи при томе два предиката *Пустим, те ми поглед по пољу тумара*. Релативна реченица у четвртном стиху са номиналном групом, предикатом и прилошком одредбом *Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds* (дословно: *чија се променљива слика одвија пред мојим ногама*) у преводу постаје независна саставна реченица са номиналном групом, предикатом и прилошком одредбом *Па шарену слику, у долини, гледим*.

Друга строфа:

Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes;
 Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur;
 Là le lac immobile étend ses eaux dormantes
 Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Овде река шуми, вали јој се пене,
 Она се вијуга, па у таму тече;
 Језеро онамо ни да се покрене,
 А вечерња звезда украсила вече.

Први стих са прилошком одредбом, предикатом и субјекатском номиналном групом *Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes* (дословно: *Овде шуми река са таласима њенушавим*) Јовановић блиско и веома лепо преводи, употребљавајући, уместо придева *њенушав*, повратни глагол *њенушти се*: *Овде река шуми, вали јој се њене*. У другом стиху налазе се две независне реченице; и у преводу две. Прву реченицу са субјектом и пре-

дикатом у презенту *Il serpente* (лична заменица *il* = *он* односи се на реку, дакле *она*) наш преводилац верно преводи *Она се вијуџа*, а другу, са везником, предикатом такође у презенту и прилошком допуном (супстантив са епитетом) *et s'enfonce en un lointain obscur* (дословно: *и забија се у далеку шаму*) он блиско преводи, испуштајући при томе, због ритма, епитет *далеку*: *џа у шаму џече*. Реченица у трећем стиху са прилошком одредбом, субјекатском номиналном групом, предикатом и објекатском номиналном групом *Là le lac immobile étend ses eaux dormantes* (дословно: *Тамо нејомично језеро џаси своје нејокрејне/сџајаџе*) *воде* у преводу, сасвим у духу српског језика, постаје реченица са субјектом, прилошком одредбом и предикатом (који је заменио целу објекатску групу и епитет субјекатске номиналне групе из оригинала): *Језеро онамо ни да се џокрене*. Релативна реченица у четвртом стиху *Où l'étoile du soir se lève dans l'azur* (дословно: *Где се вечерња звезда диже на небеском џлаветџилу*) у Јовановићевом преводу постаје независна саставна реченица *А вечерња звезда украсила вече*.

Трећа строфа:

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encore jette un dernier rayon;
Et le char vaporeux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Врх слемена горска, шумом крунисана,
Сумрачак већ баца своју задњу зраку,
А краљице сенке кола захуктана,
Те се брежни видик беласка у мраку.

Почетак првог стиха, прилошку одредбу за место, *Au sommet de ces monts* (дословно: *На врху џиш бреџова*), Јовановић врло блиско и лепо преводи, стављајући други супстантив у једнину *Врх слемена горска*, а наставак *couronnés de bois sombres* (дословно: *крунисаних мрачним шумама*) скраћује у: *шумом крунисана*, стављајући и овде супстантив у једнину. Други стих, субјекат, прилошки подвучен предикат и објекатску групу *Le crépuscule encore jette un dernier rayon* он сасвим верно и адекватно преводи *Сумрачак већ баца своју задњу зраку*, уз напомену да детерминанта *un* (= један, неки) у преводу постаје придевска присвојна заменица *своју*. И почетак трећег стиха са везником и субјекатском номиналном групом, *Et le char vaporeux*, наш преводилац адекватно преводи, с тим што се ова номинална група нашла на крају стиха и без везника *кола захуктана*; наставак *de la reine des ombres* он опет сасвим верно преводи групом *краљице сенке* коју ставља на почетак стиха иза везника *А*. Четврти стих са два предиката у презенту, прилошком одредбом и објекатском номиналном групом *Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon* (дословно: *Пењу се, и беле већ крајеве хоризонџа*) Јовановић, водећи рачуна о римовању свог стиха, нешто слободније преводи *Те се брежни видик беласка у мраку*. Али основни смисао оригинала је сачуван.

Шеста строфа:

De colline en colline en vain portant ma vue
 Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
 Je parcours tous les points de l'immense étendue,
 Et je dis: „Nulle part le bonheur ne m'attend”.

Од брега до брега залуд живот водим,
 С југа до севера, од зоре до ноћи,
 По простору грдном свуд унакрст ходим,
 Ал' до среће, видим, никад нећу доћи.

Почетак првог стиха са предлозима и супстантивима *De colline en colline* као и прилошки израз *en vain* Јовановић крајње верно и адекватно преводи *Од брега до брега залуд*, док у наставку партицип презента (глаголски прилог садашњи), посесив и супстантив *portant ma vue* (дословно: *носећи мој вид*) у преводу постају, сасвим у духу српског језика, супстантив и глагол у презенту *живоћ водим*. И други стих опет са предлозима и супстантивима *Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant* адекватно је преведен *С југа до севера, од зоре до ноћи*, уз напомену да супстантив *couchant* (= залазак сунца) у преводу, због римовања стиха, постаје супстантив *ноћ*. Реченица у трећем стиху са предикатом у презенту *Je parcours tous les points de l'immense étendue* (дословно: *Прелазим /обилазим/ све тачке огромног простора*) блиско је преведена, али предикат се, због римовања, нашао на крају *По простору грдном свуд унакрст ходим*. Кратку реченицу којом почиње четврти стих са глаголом у презенту *Et je dis* (= И ја кажем) Јовановић преводи глаголом *видети* такође у презенту *видим*, а другу реченицу са наводницима „*Nulle part le bonheur ne m'attend*” (дословно: *Нигде срећа ме не чека*) он блиско и лепо преводи, остављајући је при томе без наводника *Ал' до среће (...)* *никад нећу доћи*.

Осма строфа:

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
 D'un œil indifférent je le suis dans son cours;
 En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève
 Qu'importe le soleil? je n'attends rien des jours.

Нек се сунце диже, нек западу лета,
 Немарно га гледам по његову кругу;
 Нек по небу тамном или чистом шета,
 Не марим за сунце, како знам за тугу.

Заповедну реченицу у првом стиху са два глагола *Que le tour du soleil ou commence ou s'achève* (дословно: *Нека кружење сунца или почне или се заврши*) Јовановић, водећи рачуна о римовању свог стиха, нешто слободније преводи такође заповедном реченицом, али са једним глаголом *Нек се сунце диже, нек западу лета*. Почетак другог стиха *D'un œil*

indifférent (= Равнодушним оком) наш преводацац скраћује и преводи прилогом *Немарно*, а наставак *je le suis dans son cours* (дословно: *ја га праћим у његовој пушањи*) он блиско преводи, водећи и даље рачуна о римовању свог стиха: *џа гледам њо његову кружу*. Заповедна реченица у трећем стиху са два глагола *En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève* (= На небу тамном или чистом нека зађе или изиђе) у преводу остаје заповедна реченица, али као и у првом стиху, са једним глаголом *Нек њо небу тамном или чистом шећа*. Четврти стих чине две реченице: упитна и одрична. Упитну реченицу *Qu'importe le soleil?* Јовановић преводи адекватно и у духу српског језика обавештајном реченицом *Не марим за сунце*, а одричну *je n'attends rien des jours* (дословно: *не очекујем ништа од дана*) он преправља у знатној мери у: *како знам за шужу*.

Дванаеста строфа:

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi!
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Ох, што ли не могу, на крилима зоре,
Да се винем теби, сврхо мојих жеља,
Зашто, у изгнанству, да ме тежње море?
На земљи сам увек туђин без весеља.

У оригиналу два стиха, први и други, дају једну реченицу. И у преводу такође једну. Почетак првог стиха са модалним глаголом у презенту *Que ne puis-je* Јовановић верно и адекватно преводи *шта ли не могу* и још појачава интерјекцијом *Ох*, а наставак и крај истог стиха *porté sur le char de l'Aurore* (дословно: *ношен на колима зоре*) он блиско преводи, изостављајући, сасвим оправдано, трпни глаголски придев *ношен*: *на крилима зоре*. Први део другог стиха *Vague objet de mes vœux* (дословно: *шупсти предмете мојих жеља*) у веома добром и лепом преводу нашао се управо у другом делу стиха *сврхо мојих жеља*, а други део са глаголом у инфинитиву (који допуњује модални глагол из првог стиха) *m'élancer jusqu'à toi* сасвим адекватно је преведен *да* конструкцијом (конструкција: *да* + презентски облик): *да се винем теби*. И почетак упитне реченице у трећем стиху *Sur la terre d'exil pourquoi* (дословно: *У земљи изгнанства зашто*) Јовановић опет сасвим адекватно преводи, користећи при томе други ред речи *Зашто*, у *изгнанству*, а крај реченице *resté-je encore?* (дословно: *сам остао још?*) он песнички обрађује и слободније преводи, не нарушавајући при томе смисао оригинала, *да ме тежње море?* И четврти стих *Il n'est rien de commun entre la terre et moi* (дословно: *Нема ничега заједничког између земље и мене*) Јовановић, водећи рачуна о ритму и римовању свог стиха, слободније преводи: *На земљи сам увек туђин без весеља*. Али и овог пута основни смисао оригинала није нарушен.

Тринаеста строфа:

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie:
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!

Као што лист с дрва на ливаду пада,
А вихар вечерњи дигне га из дола:
И ја сам, кô листак, увелак пун јада —
Однеси ме ветре са северног пола!

Почетак првог стиха, номинална група са везником *quand* (= када): *Quand la feuille des bois* у преводу остаје иста номинална група али са везником као: *Као штоо лист с дрва*; наставак са предикатом и прилошком одредбом *tombe dans la prairie* верно и прецизно је преведен, с тим што се у преводу прилошка одредба нашла испред предиката: *на ливаду јада*. Други стих са два предиката *Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons* (дословно: *Вечерњи ветар се јодиже и ишчуја га из долинице*) Јовановић сасвим адекватно и лепо преводи служећи се једним предикатом *А вихар вечерњи дигне га из дола*. И трећи стих који почиње везником и наглашеном личној заменицом *Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie* (дословно: *И ја, ја сам сличан листу увелом*) наш преводилац адекватно и песнички лепо преводи *И ја сам, кô листак, увелак пун јада*. Четврти, уједно и последњи стих ове песме, са глаголом у 2. л. мн. императива и номиналном групом у множини *Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!* (дословно: *Однесиће ме као њега /односи се на увели лист/, жестиоки северни ветрови*) у веома добром Јовановићевом преводу постаје стих са глаголом у 2. л. једн. императива и номиналном групом у једнини (без личне заменице *њега* и везника као): *Однеси ме ветре са северног пола!*

И шест строфа (IV, V, VII, IX, X, XI) које нисмо приказали у овој анализи такође су адекватно и углавном верно и прецизно преведене.

Наше испитивање показало је пре свега да је Владимир М. Јовановић не само добро знао француски језик, него се српској јавности представио и као добар преводилац, и то оног, за превођење, најтежег књижевног рода: поезије. Адекватан и прецизан, Јовановићев превод успевао је и да ондашњем српском читаоцу у највећој мери дочара изврстан стил француског песника Ламартина и сву ону језичку живост која толико краси оригинал. На тај начин се овај српски песник придружио оним српским интелектуалцима који су још крајем XVIII и у првој половини XIX века непосредно преводили из француске књижевности: Павлу Јулинцу, Доситеју Обрадовићу, Стефану Живковићу, Константину Пејићићу, Петру Демелићу, Давиду Рашићу, Љубомиру Ненадовићу. И Владимир М. Јовановић, као и сви ови преводиоци, нарочито је заслужан за шире продирање француске мисли и културе у ондашње српско друштво. Његов рад већ јасно одаје да се укоренио однос који ће ући у тра-

дицију српског преводилаштва: идеал верности оригиналу и истовремено духу језика превода.

Тако су српски читаоци, благодарећи и овом Јовановићевом преводу, пратили у корак све значајније културне догађаје ондашњег дела развијене европске цивилизације.

Nenad Krstić

L'ISOLEMENT DE LAMARTINE DANS LA TRADUCTION DE
VLADIMIR M. JOVANOVIĆ

R é s u m é

Le grand poète italien Dante était d'avis qu'une œuvre littéraire, surtout une oeuvre poétique, était intraduisible. Durant tout le XIXe siècle, beaucoup de théoriciens de la traduction pensaient de même qu'une oeuvre littéraire était intraduisible: en Russie, Belinski, Tolstoï, Dostoïevski; en Angleterre, Shelley; en France, Alfred de Vigny et d'autres. Mais tous ces écrivains et philosophes ont traduit des œuvres littéraires, et cela avec de bons résultats.

Dans le présent exposé nous avons présenté une analyse philologique de la traduction de Vladimir Jovanović du poème de Lamartine, *L'Isolation*. Pour mieux suivre l'analyse, derrière chaque strophe du texte original se trouve la traduction serbe.

Notre analyse a démontré que Vladimir Jovanović était un excellent connaisseur de la langue française. De même, cette analyse a démontré que sa traduction serbe était, en général, très fidèle à l'original français. Pour conclure, nous pouvons constater, grâce à cette analyse, que la poésie est traduisible.

ТРАДИЦИЈА И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ДЕЛИМА РЈУНОСУКЕА АКУТАГАВЕ

Далибор Кличковић

САЖЕТАК: Говорећи о Рјуносукеу Акутагави, многи истраживачи истичу да се његова поетика формирала претежно под утицајем западне, углавном европске, књижевности. Мало је, међутим, писаца јапанске модерне који су, попут Акутагаве, и поред трагања за књижевним узорима на Западу, остали чврсто укореењени у литерарној традицији Јапана. Акутагава је јасно исказао свој став да књижевно стварање нипошто не може бити посве оригинално јер су у сваком делу, ма колико талентован био његов аутор, присутни одједи других књижевних текстова. У приповеци „Зупчаници” откривамо мрежу цитата који нас упућују на референтне текстове, превасходно из европске књижевности, чији смисао учествује у конституисању значења ове Акутагавине приповетке. Истраживачи су, међутим, често занемаривали значај јапанског литерарног наслеђа у Акутагавином стваралаштву. Поред подтекстова из збирке приповедака *Конђаку моногаџари*, који се у Акутагавиним приповеткама јављају највише током прве развојне фазе, Акутагаву је надахњивао неуглађен, али истовремено свеж и виталан, приповедни поступак у овом древном делу. Покушали смо, стога, да на примеру збирке *Конђаку моногаџари* прикажемо улогу старе јапанске књижевности у стваралаштву овог писца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интертекстуалност, традиција, оригиналност, натурализам, „Зупчаници”, *Злочин и казна*, *Конђаку моногаџари*, историјске приповетке, приповетке са тезом

Раздобље које у Јапану траје од 1912. до 1926. године, и које називамо Таишо-периодом, сматра се једном од најважнијих епоха у историји јапанске књижевности. Међутим, одређење појма „књижевност Таишо-периода” не подудара се нужно са историјском периодизацијом, јер, према неким гледиштима, књижевност овог раздобља можда најбоље представљају дела настала између 1907. године (40. година Меиђи-периода) и 1912. године. Те, 1907. године, у литерарном часопису *Нови роман* (*Shinshosetsu*), појављује се дело *Јорџан* (*Futon*) Катаија Тајаме (Katai Tayaama, 1871—1930), које се сматра важним представником јапанског натуралистичког романа, те зачетником Ја-романа, који ће током Таишо-

-периода постати важна приповедна форма. Иако се њиме нећемо бавити у овом раду, натурализам је за нас значајан не само због свог утицаја на каснију јапанску књижевност, него и стога што је, као водећи литерарни правац почетком 20. века, својим схватањем књижевног стварања током Таишо-раздобља изазвао снажне реакције код писаца другачијег опредељења.

Међу писцима који су се успротивили поједностављеном схватању књижевности у делима јапанског натурализма посебно бисмо истакли групу *Нова сџварносџи* (*Shingewitsuha*), која је деловала у оквиру треће серије часописа *Нове мисаоне сџџује* (*Shinshicho*). Средишњу личност ове групе представља Рјуносуке Акутагава (*Ryunosuke Akutagawa*, 1892—1927), којег, поред Сосекија Наџумеа (*Soseki Natsume*, 1867—1916) и Огаија Морија (*Ogai Mori*, 1862—1922), многи сматрају највећим писцем јапанске модерне. У складу са израженим ларпурлартистичким тежњама у уметности Таишо-периода, Акутагава уметничко савршенство литерарног дела проглашава основним задатком књижевног ствараоца. Насупрот стилском поједностављивању и приказивању обичног живота у натуралистичком роману, Акутагавино стваралаштво заснива се на фиктивности и богатству различитих стилова. Током прве развојне фазе (1914—1923), у компоновању својих приповедака овај писац служи се поступком интертекстуалности, па се нека његова најважнија дела заснивају на подтекстовима из старе јапанске књижевности, а често садрже и интертекстуалне везе са остварењима европске литерарне традиције.

Досадашња многобројна истраживања Акутагавиног књижевног опуса јасно су показала да је овај писац у свом стваралачком раду надахнуће подједнако црпео из литерарног наслеђа како Истока тако и Запада. Многе његове приповетке садрже, стога, велик број цитата из ова два књижевна корпуса. Од будућих истраживања, која ће се вероватно зајимати на достигнућима модерних и постмодерних схватања књижевности, очекујемо да више пажње буде посвећено откривању и тумачењу сложене интертекстуалне мреже цитата у Акутагавиним делима. У овом кратком раду настојали смо да прикажемо интертекстуалне везе познате приповетке „Зупчаници” и неких дела европске књижевности. Такође, бавили смо се и истраживањем Акутагавине рецепције збирке приповедака *Конђаку моногаџари*,¹ што представља полазну основу за проучавање интертекстуалних веза са делима јапанске књижевне традиције у стваралаштву овог писца.

¹ *Приповејка* или *сеџува* (*setsuwa*). Реч је о врсти кратке приче занимљивог и необичног садржаја. Језгро чини приповедање о одређеном догађају које се преноси писаним или усменим путем. Улога преносиоца не састоји се само у механичком репродуковању приче, него он у њу уграђује различите елементе на основу своје перцепције догађаја. По свом садржају ове се приче деле углавном на световне и будистичке. Често имају дидактичку функцију: уче будистичком погледу на свет или указују на узорни начин живота и понашања.

1. Акутагавино стваралаштво и евројска књижевност

Акутагавино свестрано познавање различитих књижевних традиција најбоље показује есеј „Литерарно, исувише литерарно...” („Бунгеитекина, амарини бунгеитекина”), који се појављује 1927. године у часопису *Реконструкција (Каизо)*. У сваком од укупно четрдесет поглавља овог дела, чија структура подсећа на Андрићеве *Знакове поред њуша*, Акутагава се бави различитим уметничким темама, помињући имена писаца, наслове књижевних дела и правце у књижевностима Истока и Запада.

У есеју подједнако важно место заузимају јапански и европски ствараоци. Акутагава помиње најзначајнија имена јапанске књижевности као што су драмски писац Монзаемон Ћикамацу (Monzaemon Chikamatsu, 1653—1724), писац приповедака и есејиста Допо Куникада (Doppo Kunikida, 1871—1908), романописци Огаи Мори и Сосеки Нацуме, писац и књижевни критичар Хакућо Масамуне (Hakucho Masamune, 1879—1962), романописац хуманистичке оријентације Наоја Шига (Naoya Shiga, 1883—1971), те песници Такубоку Ишикава (Takuboku Ishikawa, 1886—1912), Мокићи Саито (Mokichi Saito, 1882—1953) и др. Од европских писаца помињу се Жил Ренар (1864—1910), Хајнрих Хајне (1797—1856), Ј. В. Гете (1749—1832), Анатол Франс, Проспер Мериме, Кнут Хамсун (1859—1952) и многи други. Акутагава се овим писцима не бави у форми систематизоване књижевнотеоријске расправе, него износи своје читалачке утиске о њиховим делима и поетикама.

Поред књижевности, Акутагава у овом есеју исказује дубоко интересовање и за ликовну уметност Запада, нарочито сликарство. У поглављу „Зов Запада” истиче да га „Запад привлачи својом ликовном уметношћу” а посебну пажњу посвећује Редоновим (Одилон Редон, 1840—1916) сликама и скулптурама античке Грчке. У поглављу „Зов дивљега” бави се и делима Ван Гога, Гогена и Реноара. Интересовање за европску уметност, посебно сликарство, такође је било својствено и многим другим интелектуалцима Таишо-периода, по многима „најуметничкијег” раздобља у модерној јапанској историји.

Разноликост поетика и праваца у књижевности којима се Акутагава бавио указују нам на значај других писаца и њихових дела у стваралаштву овог јапанског писца. Књижевни текст, по Акутагави, не може бити посве оригиналан и независан, него неизбежно настаје из литерарне традиције. У поменутој приповеци „Разговор у тмини” писац каже следеће:

НЕКИ ГЛАС: То што си ти написао оригинално је.

ЈА: Не, то нипошто није тако. Пре свега, ко је уопште био оригиналан? Посвуда постоје прототипови, чак и онога што су писали надарени свих епоха. Нарочито сам ја често *крао*.²

У есеју „Литерарно, исувише литерарно...” Акутагава следећим речима истиче да свакако треба да тежи оригиналности, иако ни један пи-

² *АРЗ*, том IX, стр. 290. Са јапанског превео Д. К.

сац не може да заобиђе традицију: „Дешава се понекад да писац, чак и несвесно, следи своје претходнике. Оно што називамо оригиналношћу није ништа друго до мало одступање од њихових дела.”³

Што се тиче цитата из дела западне књижевности у Акутагавином опусу, они потичу из готово свих раздобља европског литерарног стваралаштва. О дубини и озбиљности којом је наш писац приступао тој књижевности књижевни историчар Јошида каже следеће: „Он је углавном учио од савремене европске књижевности, која је активно потврђивала оно *људско, исувише људско*. Међутим, није је примао као образовање или неку врсту опште културе, него је себи као писцу наменио судбину да је и лично отелотворује.”⁴

Добар пример интертекстуалности у Акутагавином стваралаштву представља недовршена аутобиографска приповетка „Зупчаници”, јер садржи многобројне референце које се односе на европска дела. Интертекстуално ткиво „Зупчаника” творе књижевни текстови са којима главни јунак долази у додир током својих лутања. Корпус подтекстова чини следеће: грчки митови; дела из класичне кинеске књижевности; Дантеова *Божанствена комедија*; приповетка „Поликушка” Л. Н. Толстоја; *Леџенде* Аугуста Стриндберга; роман *Мадам Бовари*; *Писма* Проспера Меримеа; *Историја енглеске књижевности* Иполита Тена и *Разговори са Анаџолом Франсом* Николе Сегира (Nicolas Segur); романи *Браћа Карамазови* и *Злочин и казна* Ф. М. Достојевског. У раду „Достојевски у делима Рјуносукеа Акутагаве”⁵ јапански компаратиста Нацуки Кунимацу тврди да се ови текстови могу поделити на две групе по својој функцији. Према његовој подели, сви наведени интертекстови, сем дела Ф. М. Достојевског, чине прву групу у служби карактеризације главног јунака, односно приказивања његовог психолошког стања. За њега су сусрети са књигама од пресудне важности, јер се његов поглед на свет прелама кроз књижевна дела. Другу групу чине дела Ф. М. Достојевског, међу којима су *Злочин и казна*, *Браћа Карамазови* и *Зайиси из њодземља*. У роману *Злочин и казна* приказани су Раскољњиковљев злочин и његово суочавање са казном, што се тематски подудара са средишњом идејом кривице и кажњавања главног јунака „Ја” у делу „Зупчаници”.

Ова незавршена приповетка не поседује чврсту сужејну структуру, него ток приповедања прати лутања главног јунака „Ја”, пишчевог алтер-ега. Његова патолошка осетљивост узрок је страха од спољашњег света, а сусрети са људима буде у њему различите сумње и слутње. „Ја” је опседнут манијом гоњења и верује да га невидљива сила на сваком кораку прати и кажњава због почињених злочина. Овакво стање менталног растројства главног јунака праћено је интензивним халуцинацијама у виду полупровидних зупчаника, које се погоршавају сталним и прекомерним узимањем седатива.

³ *Исио*, стр. 77.

⁴ Yoshida Seiichi, *Akutagawa Ryunosuke*, Tokyo, Shinchosha, 1958, стр. 276.

⁵ Natsuki Kunimatsu, „Akutagawa Ryunosuke ni okeru Dosutoefusukii”, у књизи: *Hikaku bungaku* (*Ујоредна књижевност*), приредио: Nihon bungaku kenkyu shiryō kankō kai (Удружење за издавање грађе за проучавање јапанске књижевности), Tokyo, Yuseido, 1982.

Интертекстуалну повезаност „Зупчаника” са европском књижевном традицијом видимо већ у елементима из грчких митова. Као први пример могли бисмо да наведемо мотив Фурија, који се у текст приповетке укључује у другом поглављу „Освета”, цитатом из једне књиге о грчкој митологији: „Чак ни Зеус, врховни бог, није дорастао богињама освете.”⁶ Ове богиње осветнице из грчке митологије јављају се у миту о Оресту, којег прогоне због убиства мајке. У Акутагавиној приповеци оне су повезане са манијом гоњења којом је опседнут главни јунак. Након што сазнаје каква је снага Фурија, он чврсто верује да и њега прогони то осветничко божанство: „Напустивши ову књижару, почео сам да ходам кроз уличну гужву. Осећајући непрестано за већ помало повијеним леђима богињу освете како ме вреба...”⁷

Иако Акутагава у приповеци не открива зашто га богиња освете прогони, разлог бисмо могли да потражимо у његовој биографији. Како наводи историчар књижевности Еиђи Ебии у својој студији *Акутагава Рјуносуке*,⁸ 1919. године наш писац ступа у ванбрачни однос са песникињом Шигеко Хиде. Иако је он ову везу убрзо прекинуо, осећао је кривицу целог живота. У неким писмима помиње је као „себичну” жену са „животињским нагоном”, називајући је каткад и „кћерком лудака”. Као што нам показује следећи цитат, у приповеци „Зупчаници” главни јунак „Ја” сусреће је у сну: „На једном кревету, тела налик мумији, окренута мени лежала је једна нага жена. То је несумњиво опет била моја богиња освете, кћи једног лудака.”⁹ Уколико се поуздамо у аутобиографичност ове приповетке, могло би се закључити да се писац послужио мотивом Фурија да би литераризовао то горко искуство из сопственог живота.

Други важан пример из грчке митологије је мотив „вештачких крила” који се у текст укључује алузијом на мит о Икару и Дедалу, у петом поглављу „Црвена светлост”. „Тада ме изненада узнемирила бела табла малог формата, окачена на једној продавници. На њој је била насликана робна марка аутомобилске гуме са крилима. Тај ме знак подсетио на оног античког Грка који се уздао у своја вештачка крила. Након што се виноу у небо, његова крила спржило је сунце, те се на крају утопио у мору.”¹⁰ Вештачка крила, заједно са Фуријама, представљају још један значајан мотив, не само у овој приповеци, него и у целокупном Акутагавином стваралаштву. У деветнаестом поглављу „Вештачка крила” аутобиографске приповетке „Живот једне будале” („*Aru aho no issho*”) писац каже следеће: „Он се од Анатола Франса окренуо филозофима 18. века. Али се није приближио Русоу. Можда због тога што је једном страном своје личности, тј. својом подложношћу страстима, био сличан Русоу. Он се приближио филозофу, писцу *Кандида*, коме је био близак другом страном своје личности, тј. својим хладним интелектом. У 29. години његов живот није више било ни мало ведар. Али Волтер му је по-

⁶ *АРЗ*, том IX, стр. 139. Са јапанског превео Д. К.

⁷ *Исио*.

⁸ Eiji Ebii, *Akutagawa Ryunosuke*, Tokyo, Bensei shuppan, 2003, стр. 101.

⁹ *АРЗ*, том IX, стр. 146. Са јапанског превео Д. К.

¹⁰ *Исио*, стр. 156.

дарио вештачка крила. Раширивши их, са лакоћом се виноу у небо. [...] Пењао се неометано кроз ваздух, право ка сунцу.”¹¹

Књижевни критичар Јошинори Ватанабе тврди да је метафором „вештачка крила” исказан Акутагавин став о уметности, према којем је уметничко стварање искључиво свесна интелектуална активност.¹² Акутагава је овакво мишљење недвосмислено изразио у огледу „Уметност и остало” („Geijutsu sono ta”, 1919): „Какав год да је геније у питању, уметничко стварање је свестан чин. [...] Сваки уметник мора непрестано да усавршава своју вештину.”¹³ Оваквим схватањем писац пориче било какав значај инспирације и несвесног у уметности. У другој развојној фази, Акутагава уочава слабости интелектуалног бављења уметношћу и уноси значајне новине у своју поезију. Уместо инсистирања на томе да је стварање пре свега свестан процес, он сада истиче важност несвесног и тајанственог. У каснијим Акутагавиним приповеткама, стога, примећујемо померање од објективног и свесног ка субјективном и несвесном. Митолошка слика топљења вештачких крила изражава управо пишчево разочарење немогућношћу да уз помоћ интелекта разреши своје егзистенцијалне и уметничке дилеме.

Морамо укратко да се осврнемо на значај који у пишчевом животу и даљем стваралаштву има 1920. година, која се помиње у претходном цитату. Он тада навршава 29 година и суочава се са важним догађајима у свом окружењу. У марту те године родио се његов првенац Хироши. Писац у делу „Живот једне будале” о томе каже следеће: „Зашто ли се још и он родио? У овом свету препуном патње... И зашто га је задесило то да има оваквог оца као што сам ја?”¹⁴ Исте године Шигеко Хиде такође постаје мајка. Јавила се сумња да је он можда отац тог детета, што га је додатно узнемирило. Две особе са којима је био близак преузимају на себе мајчинску улогу, што и њега самог приморава да се суочи са стварношћу. Подстакнут овим догађајима, Акутагава у приповеци „Жена” („Onna”, 1920) по први пут као средишњу тему једног свог остварења узима појам „мајчинства”. У аутобиографским приповеткама које ускоро следе овај дуго потискивани мотив постаће неизбежан елемент.

Иако су поменути мотиви из грчке митологије веома важни за разумевање Акутагавине књижевности, њима се успоставља тек површинска веза са деловима појединих митова. Писац притом не изграђује значајнији однос са митом у целини нити са културном традицијом из које он потиче, него користи његову семантичку вредност ради материјализовања личног искуства.

Поред грчких митова, као интертекст у приповеци „Зупчаници” послужила је и прича „Поликушка” Л. Н. Толстоја. Овај интертекст је имплицитног карактера јер се у другом поглављу „Освета” цитира само на-

¹¹ *Исио*, стр. 319–320.

¹² Yoshinori Watanabe, „Вештачка крила” („Jinko no tsubasa”), у књизи: *Akutagawa Ryunosuke hikkei (Приручник за проучавање Акутагаве Рјуносукеа)*, приредио Miyoshi Yukio, Tokyo, Gakutousha, 1981, стр. 56.

¹³ *АРЗ*, том III, стр. 269. Са јапанског превео Д. К.

¹⁴ *Исио*, том IX, стр. 322–323.

слов приповетке. „На крају сам устао од стола и, испруживши се на кревету, почео да читам Толстојеву 'Поликушку'. Главни јунак тог романа имао је сложену личност — мешавину таштине, болесних склоности и славољубивости. Штавише, трагикомичност његовог живота, уз мање или веће измене, била је карикатура мог живота. Нарочито ми се чинило сабласним то што сам у његовој трагикомедији осетио подсмех судбине.”¹⁵ Интертекст се овде јавља у служби карактеризације ликова, јер се главни јунак „Ја” идентификује са Толстојевим Поликејем Иљичем, који се представља као човек слабог карактера склон крађи и пићу. Његова господарица опрашта му све преступе, што код њега изазива осећање кривице, али истовремено буди и таштину. Поистовећујући се са овим ликом, „Ја” исказује отворен презир према сопственим слабостима.

Како истиче Кунимацу, текстови из прве групе који служе карактеризацији главног јунака нису у непосредној вези са средишњом темом приповетке. За разлику од њих, у служби истицања основне идеје „Зупчаника” јављају се цитати поменутих дела Ф. М. Достојевског, који чине другу групу референтних текстова. Највише примера интертекстуалности у „Зупчаницима” односи се на роман *Злочин и казна*. Проблем злочина и казне код Раскољњикова тематски се подудара са питањем кривице и кажњавања главног јунака код јапанског писца.

У „Зупчаницима” се елементи романа *Злочин и казна* експлицитно јављају три пута, у петом поглављу „Црвена светлост”. Овај роман први пут се помиње током вечерњег разговора главног јунака са старцем који станује у једној мансарди. „Ја” га пита какве књиге има на полици, на шта му он одговара:

„Сабрана дела Достојевског. Да ли сте читали *Злочин и казну*?”

Наравно, ја сам још пре десет година волео да читам четири-пет дела Достојевског. Ипак, погодиле су ме те његове случајно (?) изговорене речи *злочин и казна* па сам решио да позајмим ту књигу и вратим се у хотел.¹⁶

Као што смо претходно већ видели код приповетке „Поликушка”, у „Зупчаницима” се референтни текстови често помињу само цитирањем наслова. Тиме се у свест читаоца призивају тема и књижевни свет поменутог дела па је његово познавање предуслов разумевања Акутагавине приповетке. Приповетка „Поликушка” појављује се као имплицитни интертекст у служби карактеризације ликова, док наслов *Злочин и казна* наговештава средишњу тему приповетке „Зупчаници”.

Елементи овог романа јављају се други пут у сцени „Зупчаника” у којој „Ја” излази из ресторана у подруму. „Бацио сам један сребрењак (био је то мој последњи) и одлучио да побегнем из овог *подрума*. Улица којом је дувао вечерњи ветар оснажила је моје живце након што ми је бол у стомаку донекле уминуо. Сетио сам се Раскољњикова и осетио жељу да све исповедим.”¹⁷ У овом кратком цитату налазимо три разли-

¹⁵ *Истио*, том IX, стр. 133.

¹⁶ *Истио*, стр. 153–154.

¹⁷ *Истио*, стр. 156.

чита елемента из дела Достојевског. Име Раскољњикова се као први елемент јавља у мотивацијској функцији којом се у приповетку укључује мотив исповести. Познато је да Раскољњиков признавањем свог злочина на суду започиње процес ресоцијализације. Помисао на њега у главном јунаку „Зупчаника” буди жељу да призна своју грешку. За разлику од романа *Злочин и казна*, у којем је Раскољњиков починио веома тежак злочин, т. ј. убиство, природа сагрешења у „Зупчаницима” није јасно објашњена. Међутим, у поглављу „Освета” „Ја” о томе каже следеће: „Био сам уверен да сам починио све могуће злочине.”¹⁸ Тиме проблем злочина у Акутагавиној приповести добија шире, егзистенцијалистичко значење које превазилази појединачни криминални чин.

Други елемент из књижевности Достојевског у овом цитату је мотив *їодрума*, који нас упућује на његову познату новелу *Зайису из їодземља*. Ово дело, на јапански језик преведено под насловом *Chikashitsu no shuki*, представља исповест неког бившег чиновника који живи у туробној подземној просторији. Реч *chikashitsu*, којом се у приповести „Зупчаници” често означава место боравка главног јунака, у јапанском језику значи „подрум” или „подземна просторија”, чиме се са новелом Достојевског успоставља асоцијативна интертекстуална веза на лексичком нивоу. Није, додуше, утврђено на којем језику је Акутагава читао ову новелу, али је познато да је поседовао примерак на енглеском из 1919. године. Жан Пол Сартр ове насумичне мемоаре усамљеног и отуђеног човека сматра претечом и извором надахнућа касније егзистенцијалистичке филозофије. Главни јунак *Зайиса из їодземља* представља себе као параноичну особу са мазохистичким склоностима. Он верује да је исувише снажна самосвест појединца заправо најтежа људска болест. Његов живот у подруму, на маргинама друштвеног живота, могли бисмо протумачити као симбол отуђености и бесмисла постојања.

У „Зупчаницима” лутања главног јунака почињу и завршавају се углавном у његовој хотелској соби, која се такође налази у подруму. „Почела је да ме мучи дневна светлост. Ја сам, заиста, попут кртице навукао завесу на прозор и журно наставио да пишем ранији роман, држећи чак и дању упаљено светло. [...] Једне вечери кад је дувао јак источни ветар (сматрао сам то добрим знаком), напустио сам *їодрум*, изашао на улицу и одлучио да посетим једног старца.”¹⁹ Из своје собе „Ја” одлази у мансарду, која такође представља простор скривен од очију света. По завршетку посете, свраћа у ресторан смештен у некој подземној просторији. Његово лутање те вечери окончава се опет у хотелској соби. Попут аутора исповести у новели Достојевског, „Ја” се повлачи у усамљену собу у којој наставља да пише, мучен параноичним мислима. Главни јунаци *Зайиса из їодземља* и „Зупчаника” носе у себи противречну и преосетљиву личност, склону критичкој рефлексiji о сопственим слабостима.

Укључивањем мотива *їодрума* ствара се атмосфера суморности и тескобе, али се истовремено његовом асоцијативном функцијом нагове-

¹⁸ *Исїо*, стр. 135.

¹⁹ *Исїо*, стр. 152.

штава постојање неке тајне коју главни јунак жели да сакрије. Мотив *Њодземља* Ф. М. Достојевског у „Зупчаницима” има две функције: наговештавање јунакове егзистенцијалне отуђености и грађење атмосфере тескобе и тајанствености.

Трећи елемент романа *Злочин и казна* у наведеном цитату је мотив одбацивања последњег новчића. Кунимацу тврди да Акутагава тај мотив преузима из следеће сцене у којој Раскољњиков баца новац у реку. „[...] Отвори руку, пажљиво погледа у новац, замахну и баци га у воду; затим се окрену и пође кући.”²⁰ Према Кунимацуовом тумачењу, бацање новца значило је за Раскољњикова прекид свих веза са људима и повлачење у усамљеност. Символика овог геста подудара се са поменутом сценом у „Зупчаницима” у којој се „Ја” одриче последњег преосталог новчића и тиме потврђује добровољну отуђеност од света.

Роман *Злочин и казна* се последњи пут изричито помиње по повратку главног јунака у хотелску собу исте вечери. Он намерава да телефонира једној душевној болници, али одустаје јер схвата да би живот у таквој установи за њега био раван смрти. Да би одагнао нелагодност, почиње да чита *Злочин и казну*, али међу страницама тог дела неочекивано проналази део романа *Браћа Карамазови*. „[...] Осетио сам прст судбине у томе што сам отворио баш те странице које су биле погрешно повезане и, немајући куда, почео да их читам. Но пре него што сам прочитао и једну страну, осетио сам како дрхтим целим телом. То је био део у којем је описано како ђаво мучи Ивана. Ивана, Стриндберга, Мопасана, и мене самог...”²¹ Прочитани текст активира асоцијативни механизам чији је садржај одређен читалачким искуством главног јунака. Тај део романа *Браћа Карамазови* подсећа га да је ђаво непрестано присутан у улози мучитеља. Главни јунак се овде идентификује са Стриндбергом и Мопасаном који су такође имали слично искуство.

Осим поменутих интертекстуалних веза са европском књижевношћу, у приповеци „Зупчаници” примећујемо и мотив *ђавола* (*акума*) који је преузет из хришћанске традиције. Овај мотив јавља се у Акутагавиној књижевности први пут у приповеци „Дуван и ђаво” („Табако то акума”) из 1917. године. Како у својој студији истиче корејски аутор Ђо Саоку (Cho Saoku),²² лик ђавола у најранијем периоду Акутагавиног стваралаштва нема улогу злог непријатеља људи. Рекло би се да више наликује човеку својом неодлучношћу да се определи или за добро или за зло. Овакво пишчево схватање поступно се мењало, да би се у „Зупчаницима” ђаво коначно појавио као неумољиви извршилац казне над главним јунаком „Ја”.

Проблем злочина и казне, који Акутагава поставља као средишњу тему „Зупчаника”, јављао се већ у његовим ранијим делима, међу којима је и приповетка „Јеврејин луталица” („Samayoeu yudayajin”, 1917). Акутагава открива да је као подтекст за ову приповетку послужила европска

²⁰ Ф. М. Достојевски, *Злочин и казна*, Београд, Рад, 1972, стр. 127–128.

²¹ *АРЗ*, стр. 159. Са јапанског превео Д. К.

²² У књизи: Cho Saoku, *Akutagawa Ryunosuke to kirisutokyo (Akutagawa Ryunosuke i hri-šćanstvo)*, Tokyo, Kanrin shobo, 1995.

средњевековна легенда о Јеврејину луталици. Легенда говори о Јеврејину Ахасверу који одбија да пружи чашу воде исцрпљеном Христу на његовом путу ка Голготи. Према легенди, Христ га зато осуђује на бесмртност, све до његовог другог доласка. Главни јунак ове Акутагавине приповетке трага за одговором на питање због чега је само Ахасвер био кажњен иако су Христа многи злостављали и исмејавали. Након дуготрајног трагања, он долази до следећег сазнања: „И премда је велик Јерусалим, вероватно је он једини који зна да је увредио Господа. Управо зато што је свој грех спознао, клетва је пала на њега. Божја казна не може стићи онога који своја сагрешења не увиђа. [...] Али, Господ ће једино њега спасти, јер речено је да управо онај који прима казну задобија искупљење.”²³

Мотив *ђавола* и заокупљеност питањем *злочина и казне* представљају, дакле, за Акутагаву неку врсту опсесивне теме од почетка његовог стваралаштва. Акутагава се са романом *Злочин и казна* први пут сусреће 1914. године. Приповетка „Јеврејин луталица” појавила се три године касније, па је стога могуће да су Акутагавина размишљања о проблему злочина и казне била инспирисана романом Достојевског. И Раскољњиков, попут Јеврејина луталице, прихвата своју кривицу и започиње нови живот након издржавања казне. У томе му помажу љубав према Соњи и пробуђено занимање за Јеванђеље. За разлику од њега, главни јунак „Зупчаника” нема храбрости да се суочи са почињеним грешкама па стога за њега нема спаса. Иако је приповетка „Зупчаници” несумњиво надахнута романом Ф. М. Достојевског, она се не завршава разрешењем проблема злочина и казне, као у роману руског писца, него наговештава коначни слом самог Акутагаве.

Иако су есеј „Литерарно, исувише литерарно...” и приповетка „Зупчаници” написани у пишчевој трећој развојној фази, укључили смо их у разматрање јер су то најбољи примери који нам говоре о Акутагавиним сложеним интертекстуалним везама са европском књижевношћу. Премда нема сижејну структуру приповетке, овај есеј је важан јер представља неку врсту пишчевог уметничког дијалога са различитим поетикама књижевног стваралаштва Истока и Запада.

На примеру приповетке „Зупчаници” уочавамо да интертекстуалне везе са европским делима функционишу на неколико нивоа. Из грчких митова писац преузима важне мотиве и фрагменте сижеја, које користи како би литераризовао своје унутарње искуство. Цитати из појединих дела, као што су Толстојева „Поликушка” или Дантеов „Пакао”, јављају се на нивоу карактеризације ликова. Затим, помињањем наслова романа *Злочин и казна* наговештава се средишња тема ове Акутагавине приповетке. Мотив *јодрума*, који јапански писац преузима из дела Достојевског, служи стварању атмосфере туробности и моралне декаденције главног јунака. Средишњи мотив признавања злочина из романа *Злочин и казна*, који се такође јавља и у Акутагавиној приповеци, наш писац интерпретира на супротан начин. Док признање код Достојевског значи и

²³ *АРЗ*, том I, стр. 454. Са јапанског превео Д. К.

ресоцијализацију главног јунака, у приповеци „Зупчаници” оно постоји тек као неостварена могућност. Приповетка „Зупчаници” представља материјализацију унутарње патње самог Акутагаве, чије се лично искуство прелама кроз свет прочитаних књижевних дела.

2. *Акутагавино стваралаштво и јапанска књижевна традиција*

Као што смо већ поменули, Акутагавино стваралаштво садржи и велик број интертекстова пореклом из књижевних дела Истока, што се нарочито примећује у приповеткама из прве развојне фазе. Према тематским круговима, дела из његове прве развојне фазе можемо поделити на следећи начин: приповетке из тематског круга о Хеиан-периоду; приповетке о хришћанима; приповетке из Едоа; приповетке из Меиџи-периода и кинеске приповетке. За наше истраживање нарочито су значајне приповетке о Хеиан-периоду (794—1185), за које писац користи подтекстове из дела старе јапанске књижевности.

Да бисмо боље разумели природу интертекстуалности Акутагавиних дела, овде ћемо подробније размотрити пишчев сложени однос према прошлости, односно према старој јапанској књижевности.

Као што су истакли поједини истраживачи, утицај литерарног наслеђа Јапана у Акутагавином стваралаштву често је био занемариван. Међутим, може се рећи да је оваквом приступу допринео и став самог Акутагаве, који наглашава улогу европске књижевности у свом стварању, дајући јој наизглед предност у односу на јапанску књижевну традицију. Иако је у детињству намеравао да постане историчар, Акутагава као писац касније пориче било какав већи значај прошлости у свом стваралаштву. У оснивачком броју четврте серије часописа *Нове мисаоне сџрује* он изјављује следеће: „Намеравам да и убудуће у својим делима користим исту врсту грађе којом сам се послужио овог месеца. Ипак, не бих хтео да због тога будем сврстан просто међу писце историјских романа.”²⁴ Међутим, овим речима наш писац не пориче своју наклоност ка старој књижевности, него наглашава да се *исџорија* не појављује као тема у његовим делима.

У дому Акутагавиних традиција се веома поштовала а познавање старе књижевности било је саставни део пишчевог образовања, што потврђују и следеће Акутагавине речи: „Грађу сам до сада често преузимао из старих књига. Неки ме због тога сматрају особом која, попут неког времешног љубитеља старина, хода уоколо трагајући искључиво за необичним предметима. То, међутим, није тачно. Захваљујући старинском васпитању у детињству, одувек сам читао књиге које се не тичу садашњости. Читам их и сада. У тим књигама грађу проналазим, али не чи-

²⁴ *Нове мисаоне сџрује (Shinshicho)*, бр. 1, август 1916, стр. 543. Писац овде говори о приповеци „Нос”, која се појављује у овом броју. Није, међутим, посве јасно на коју се врсту историјских романа односе ове речи јер је Акутагава, на пример, веома ценио историјска дела Огаија Морија.

там их само ради тога.”²⁵ Акутагава је већ у нижим разредима основне школе прочитао дела свих значајнијих писаца Едо-периода (1603—1867), као што су Бакин Такизава (Bakin Takizawa, 1767—1848), Санба Шикитеи (Sanba Shikitei, 1776—1822) и Монзаемон Ђикамацу, а посебно је ценио чувеног песника хаику-поезије Мацуа Башоа (Matsuo Basho, 1644—1694). Поред старе јапанске књижевности, Акутагава је добро познавао и класична кинеска дела, међу којима бисмо истакли романе *Suikoden* (17—18 век) и *Saiyuki* (16 век).

Покушавајући да расветле позадину настанка Акутагавиних приповедака из прве развојне фазе, истраживачи наводе углавном добро познате пишчеве речи из есеја „Забелешке из Ђокодоа” („Chokodo zakki”). „[...] Претпоставимо да сам одабрао неку тему о којој сада намеравам да пишем приповетку. Претпоставимо, затим, да ми је потребан неки необичан догађај да бих ту тему на упечатљив начин исказао уметничким средствима. Што је тај догађај чуднији теже је о њему писати као да се догодило у савременом Јапану. Ако бих то ипак урадио, углавном бих код читалаца створио осећање неприродности и тако драгоцену тему упропастио. Зато ми преостаје само један начин да ту потешкоћу уклоним: [...] да о томе пишем као да се догодило у прошлости (ређе у будућности), или као да се догодило ван Јапана, односно некад давно, ван Јапана. [...] Тако сам место дешавања радње сместио у прошлост, да бих избегао утисак неприродности.”²⁶ Приповетке из прве развојне фазе углавном се заснивају на мотивима и догађајима из прошлости па се за њих најчешће користи термин *историјске приповећке* (*rekishi shosetsu*). Међутим, као што нам показује претходни цитат, Акутагава у својим делима није тежио било каквој објективној историјској реконструкцији прошлих догађаја. Догађаји и личности које у својим приповеткама описује најчешће немају нарочиту историјску важност. Он се углавном бави универзалним темама и обичним људима, док историја служи само као временски и тополошки оквир догађаја. Историјско време и мотиве у стваралаштву нашег писца могли бисмо посматрати и као својеврсно средство онеобичавања стварности, у служби веродостојног и уметнички снажнијег приказивања неког надвременог и општељудског проблема. Због овако важног положаја теме у њима, историчари књижевности Акутагавине приповетке из прве развојне фазе називају *приповећке са џезом* (*џема shosetsu*, или *shudai shosetsu*).

Као што смо показали, у пишевом ослањању на књижевно наслеђе примећујемо његову намеру да се послужи мотивима из прошлости и тако оствари временску дистанцу у приповедању. Морамо, међутим, да поменемо још један значајан разлог Акутагавиног окретања књижевној традицији. У историји јапанске књижевности Акутагава је познат као писац истанчане, готово лирске, осећајности, који кроз књижевност тежи стварању савршеног уметничког дела. Међутим, у појединим делима

²⁵ Joichi Nagano, *Akutagawa Ryunosuke to koten* (Рјуносукe Акутагава и класична књижевност), Токуо, Bensei shuppan, 2004, стр. 16.

²⁶ У књизи: Seiichi Yoshida, *Akutagawa Ryunosuke*, 1958, стр. 289—290.

старе књижевности он открива један другачији, примитивнији свет, који је био у супротности са његовом поетиком интелектуализма и стилског савршенства. У есеју „Литерарно, исувише литерарно...” своје занимање за тај новооткривени сензибилитет Акутагава описује речима „зов дивље” („yasei no uobigoe”). Ову пишчеву истовремену тежњу ка два различита уметничка израза Јошида објашњава на следећи начин: „Природно је то што се он по својим склоностима осећао ближим Матису, у којем је пронашао личност сличну својој, него Пикасу, јер је сам био прибрани посматрач, писац класичног стила и хедониста рођен у велераду. Међутим, он је непрестано трагао за оним што му је било супротно.”²⁷ Јошида истиче да сврха Акутагавиног стваралаштва није била стварање идеалистичких нити револуционарних дела, која би изражавала пишчеву личну идеологију. Акутагава је, по Јошиди, кроз своју књижевност настојао да се потврди као песник. Њему је, стога, био потребан снажан и виталан уметнички израз како би превладао своје слабости и колебљивост „градског интелектуалца”.

Акутагава је осетио наклоност према тој врсти књижевности још за време студија. О томе сведочи и писмо које је 30. новембра 1914. године упутио једном блиском пријатељу. „Почело ме занимати нешто што је супротно мојим досадашњим склоностима. У последње време, интересује ме књижевност која је снажна, па чак и груба. Разлог томе ни сам не знам, али ми се чини да сам мање усамљен док то читам. [...]”²⁸ Акутагава у писму несумњиво говори о збирци приповедака *Конђаку моногаџари* са којом се тада по први пут сусреће. У овом делу је на најпотпунији начин материјализован помало примитивни, али и витални свет древних људи. Збирка *Конђаку моногаџари* била је најважнији извор интертекстова у Акутагавиној првој развојној фази.

Према укупном броју преузетих цитата, у Акутагавиној првој развојној фази најзаступљенија је управо збирка *Конђаку моногаџари*. Чак десет приповедака из тематског круга о Хеиан-периоду Акутагава је написао на основу подтекстова из овог дела. Јапански филолог Јаичи Хага (Yaichi Hagi, 1867—1927) тврди да је то највреднија збирка ове врсте у Јапану. Тачно време настанка као ни састављач нису познати, али се претпоставља да је настала између 1120. и 1156. године у неком од великих манастира града Наре. Све до 1449. године, кад се први пут помиње, никаквих писаних трагова о овом делу нема, па се сматра да је оно након свог настанка дуго било скривено од очију јавности.

Збирка се састоји из тридесет једног тома и садржи више од хиљаду прича, чија је сврха да се обичним људима разумљивим језиком пренесе будистичко учење. Ово дело прати процес ширења будизма у Индији, Кини и Јапану, а по садржају га можемо поделити на две групе приповедака: будистичке и световне. У будистичким причама говори се о догађајима везаним за настанак и ширење будизма, док световне описују догађаје из живота људи различитих социјалних слојева. Приче су углав-

²⁷ *Исио*, стр. 298.

²⁸ У књизи: *Akutagawa Ryunosuke hikkei*, 1982, стр. 178.

ном преузете из других извора као што су кинески будистички списи, неке друге збирке, теоријски списи о књижевности, животописи будистичких свештеника и др. Све приче углавном поседују следеће особине које Геншо Иманари²⁹ сматра дистинктивним одликама овог жанра: написане су у краткој форми; једноставне су композиције и прогресивног сужејног тока; свака прича описује неки необичан догађај и често на крају садржи одређену поуку или коментар.

У време кад је Акутагава писао приповетке „Младић и смрт” („Seinen to shi”, 1914) и „Рашомон”, ово дело је већини читалаца још увек готово непознато. Историчар књижевности Хисаши Мијата³⁰ сматра да збирка *Конђаку моногаџари* међу читаоцима није била присутна због тога што јој истраживачи Меиђи-периода нису толико придавали књижевну вредност, него су је сматрали грађом која олакшава разумевање других дела старе књижевности. Збирка је коришћена углавном у научне сврхе и без неопходних објашњења већини људи је била тешко разумљива. Мешавина слоговног писма *каџакана*³¹ и идеограмских знакова којом су приче записане била је такође страна читаоцима, навиклим на уобичајеније слоговно писмо *хираџана*. Мијата напомиње да се, готово истовремено са објављивањем двеју поменутих Акутагавиних приповедака, при издавачкој кући Хакубункан 1915. године појавило ново издање збирке *Конђаку моногаџари*. Издавач је у текст унео извесне измене и додао објашњења тешко разумљивих речи па се може рећи да је то прво издање које је било намењено обичним читаоцима.

Мијата сматра да је Акутагава користио три верзије ове збирке. Подтекст за поменуто приповетку „Младић и смрт”, прву коју пише на основу *Конђаку моногаџари*, Акутагава, по Мијати, проналази у једном ранијем издању из 1913. године. Њега је саставио Јаићи Хага по најновијим методима тадашње европске филологије, са којима се упознао током својих студија у Немачкој. У то време ова књига била је чест предмет разговора на Токијском универзитету па је интелектуална радозналост вероватно подстакла и самог Акутагаву да се са овим делом боље упозна. Међутим, у овој верзији налазе се само приче из Индије и Кине, а изостављен је одељак о Јапану, који је Акутагаву највише занимао. За приповетку „Рашомон”, написану према причи из тематског круга о Јапану, Акутагава се морао послужити неким другим, засада неутврђеним, целовитим издањем. За следећу приповетку „Нос” (1916) Акутагава се већ ослањао искључиво на поменуто најновије издање из 1915. године, издавачке куће Хакубункан.

²⁹ У књизи: *Setzuwa bungaku (Књижевност приповедака)*, Kenkyushiryō nihon kotenbungaku, том III, Meiji shoin, 1984.

³⁰ Hisashi Miyata, „Рјуносукее Акутагава и сусрет са *Конђаку моногаџари*” („Akutagawa Ryunosuke to Kowaku monogatari shu tonō deai”), у књизи: *Чуџаџи Рјуносукее Акутагаву (Akutagawa Ryunosuke wo yomu)*, приредио Yasumasa Sato, Tokyo, Kasama shoin, 2002, стр. 123—143.

³¹ У стандардном јапанском језику слоговно писмо *каџакана* користи се за записивање страних личних имена и других речи пореклом из страних језика. Текстови на јапанском језику записују се другим слоговним писмом *хираџана* и кинеским идеограмима.

Као што се види из већ поменутог писма, Акутагава је на почетку свог стваралаштва тек наслућивао какве му могућности пружа збирка *Конђаку моногаџари*. Своју коначну оцену о тој врсти књижевности наш писац износи у познатом тексту „Тумачење дела *Конђаку моногаџари*” („Kowaku monogatari kansho”)³² који је објављен у шестом тому *Зборника о јапанској књижевности* (*Нихон бунгаку коза*) при издавачкој кући Шин-ћоша. Краће разматрање овог текста, написаног вероватно у априлу 1927. године, помоћи ће нам да тачније разумемо природу Акутагавиног интересовања за дела старе књижевности.

Говорећи о збирци *Конђаку моногаџари*, Акутагава највише интересовања показује за оне њене делове који приказују разне епизоде из свакодневног живота. Ови догађаји су представљени на реалистичан и једноставан начин без икакве стилизације. „Аутор дела *Конђаку моногаџари* приликом приказивања чињеница не прави никакве уступке. На исти начин поступа и при описима људске психе. Додуше, она у *Конђаку моногаџари*, баш као и код свих људи у легендама, није сложена. [...] Писац оваквим реалистичким поступком уистину живо слика психолошку борбу тадашњег човека. И тада је човек, као и ми данашњи људи, роптао у овоземаљским мукама. [...] У делу *Конђаку моногаџари* те патње су приказане на најдивљији, готово суров начин.”³³ Овај цитат нам говори да су Акутагаву пре свега привукли описи обичних људских судбина који се у збирци јављају. Природност и изворну снагу миметичког приказивања свакодневне животне борбе Акутагава је сматрао главним одликама приповедног поступка у овом делу. Оновремени човек у својој једноставности чврсто верује у постојање натприродних сила, а истовремено поседује неизмерну животну снагу и вољу да се суочи са тешкоћама. Самом Акутагави таква снага је недостајала, што је у њему пробудило занимање за сурови, али и витални свет приказан у овој збирци. Поред емотивне и егзистенцијалне димензије, Акутагава примећује и социјално-историјски значај догађаја који се у овом делу описују. О томе нам сведоче пишчеве речи: „Ако бисмо се послужили страном речју, то је *људска комедија* (human comedy) Хеиан периода. Сваки пут кад отворим збирку *Конђаку моногаџари*, осетим како из ње допиру смех и плач ондашњих људи. И не само то. У тим гласовима сам осетио присуство презира и мржње (на пример, презир аристократије према самурајима).”³⁴

Књижевни историчар Нагано примећује да непосредни описи нагонског и интимног аспекта људске природе у збирци *Конђаку моногаџари* подсећају на јапанску натуралистичку књижевност. Он о томе каже следеће: „Натуралистички писци са краја Меиџи периода радо су разоткривали ружноћу оног анималног у човеку, а посебно оно што је ружно у његовим нагонима. Збирка *Конђаку моногаџари* је класично дело које људске страсти такође посматра на непосредан начин и приказује их

³² У књизи: *APЗ*, том VIII, стр. 446—453. Са јапанског превео Д. К.

³³ *Исто*, стр. 450.

³⁴ „Kowaku monogatari kansho”, у књизи: *APЗ*, том VIII, стр. 6. Са јапанског превео Д. К.

свежим миметичким поступком.”³⁵ Нагано примећује да је Акутагавина наклоност према овој збирци наизглед у супротности са пишчевим критичким ставом према натурализму. Овај истраживач, ипак, открива и значајне разлике између „натурализма” *Конђаку моногаџари* и онога код модерних јапанских писаца. За разлику од натуралистичких писаца који су исповедали интимне појединости из свог живота, у овој збирци приповеда се о свакодневици људи из различитих друштвених слојева. Док су описи нагонског дела човекове природе код натуралиста често мрачни и туробни, у *Конђаку моногаџари* су ведри и слободни. Поврх тога, живот оновременог човека обилује и многобројним необичним догађајима, што је у супротности са приказима просечне и често суморне свакодневице у романима јапанских натуралистичких писаца.

На основу овог излагања о улози двеју различитих књижевних традиција у Акутагавино стваралаштву могли бисмо да изведемо следећи закључак. Утицај европске књижевности у приповеткама јапанског писца примећујемо понајвише на тематском плану. Акутагава европску књижевност сагледава у њеној дијахронији, а његова дела садрже многобројне цитате и референце које се односе на дела европских писаца различитих епоха. Као што смо видели на примерима Толстојеве „Поликушке”, *Злочина и казне* и других дела Достојевског, као и грчких митова, познавање европског културног наслеђа представља предуслов разумевања Акутагавиног стваралаштва. Успостављањем интертекстуалне везе са одређеним референтним текстом, писац указује читаоцу на то како би требало читати и тумачити одређени сегмент његовог дела. Међутим, са променом Акутагавине поетике, мења се и његов однос према појединим европским писцима. Као што смо видели, тежња ка рационализму у првој развојној фази приближава га Волтеру. Међутим, Акутагава касније одбацује искључиво интелектуално схватање стварности, што представља његову негацију „волтеровске поетике”.

Порицањем рационализма отпочело је Акутагавино интензивније ослањање на *несвесно* и *интуитивно* у књижевном стварању. Уместо интелекта, у стваралаштву нашег писца примећује се снажнији уплив осећајности. Акутагава све више открива вредност примитивног, али и снажног сензибилитета у збирци приповедака *Конђаку моногаџари*. Иако је добро познавао целокупну јапанску књижевност, Акутагава пажњу усмерава највише на ове древне приповетке. Док је за интелектуалним и уметничким узорима трагао у делима европске књижевности, Акутагавина осећајност чврсто је укорењена у сопственој традицији. Проучавање дела *Конђаку моногаџари* било је за њега нека врста програмског опредељења које задржава до краја живота.

³⁵ У књизи: Joichi Nagano, *Akutagawa Ryunosuke to koten*, 2004, стр. 382.

ЛИТЕРАТУРА

- Akutagawa Ryunosuke zenshu (Sabrana dela Rjunosukea Akutagave)*, Tokyo, Iwanami shoten, 1977.
- Seiichi Yoshida, *Akutagawa Ryunosuke*, Tokyo, Shinchosha, 1958.
- Eiji Ebii, *Akutagawa Ryunosuke*, Tokyo, Bensei shuppan, 2003.
- Akutagawa Ryunosuke hikkei (Priručnik za proučavanje Akutagave Rjunosukea)*, priredio Yukio Miyoshi, Tokyo, Gakutosha, 1982.
- Ф. М. Достоевски, *Злочин и казна*, Београд, Рад, 1972.
- Cho Saoku, *Akutagawa Ryunosuke to kirisutokyo (Rjunosuke Akutagava i hrišćanstvo)*, Tokyo, Kanrin shobo, 1995.
- Joichi Nagano, *Akutagawa Ryunosuke to koten (Rjunosuke Akutagava i klasična književnost)*, Tokyo, Bensei shuppan, 2004.
- Akutagawa Ryunosuke wo yomu (Citati Rjunosukea Akutagavu)*, priredio Yasumasa Sato, Tokyo, Kasama shoin, 2002.
- Setzuwa bungaku (Књижевности приповедака)*, Kenkyushiryō nihon kotenbungaku, tom III, Tokyo, Meiji shoin, 1984.

Dalibor Kličković

TRADITION AND INTERTEXTUALITY IN
RYUNOSUKE AKUTAGAWA'S WORKS

S u m m a r y

Many researchers of Ryunosuke Akutagawa's works lay emphasis on the fact that his poetics was greatly determined by the influences of the European literature. However, Akutagawa certainly was one of few Japanese modern writers who, besides searching for literary ideals in the West, stayed firmly with the literary heritage of his own country. Akutagawa clearly expressed his opinion that the act of artistic creation cannot be completely new and original, however talented the author himself may be, since in every single piece of work there are the reverberations from other literary texts. Thus, in the short-story „Cogwheels” we can find a web made of the various citations referring to different texts, mostly to those of the European literature, which take part in the creation of the new sense specific to this Akutagawa's work. The researchers, however, were rather apt to neglect the significance of Japan's literary heritage in his opus. Besides the prototexts originating from the anthology of short-stories *Kowaku monogatari*, which appear mostly during Akutagawa's first developing phase, he also was inspired by a rude, but fresh and vital narrative technique of this ancient work. With the example of *Kowaku monogatari* we tried to analyze the role of the classic Japanese literature in the works of Ryunosuke Akutagawa.

НЕПРИЈАТЕЉ: СПОЉНИ И УНУТРАШЊИ — НАСИЉЕ
КАО СРЕДСТВО ДРУШТВЕНЕ ДИФЕРЕНЦИЈАЦИЈЕ
У РОМАНУ *ГОСПОДАР МУВА* ВИЛИЈАМА ГОЛДИНГА

Мирна Радин-Сабадош

САЖЕТАК: Проблематика односа доминације оличених у насиљу у књижевности има различит третман у зависности од друштвених прилика и може се рећи да је однос према насиљу у књижевности један од чинилаца који указује на тип друштвене стварности, усвојен у одређеном књижевном моделу, док је сам модел неопходно тумачити у оквиру историјског контекста у којем је и створен. Роман *Господар мува* бави се људском природом и њеном суштином, али пре свега, кроз осликавање односа доминације привидно измештеног из простора и времена, даје свој суд о природи и судбини људског друштва Западне цивилизације, заснованог на патријархалној културној матрици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Вилијам Голдинг, *Господар мува*, насиље у књижевности, роман и друштвена критика, патријархална културна матрица

Господар мува објављен је 1954. године и први је Голдингов роман. Објављен у тренутку када се хладни рат захуктава и отпочиње лов на вештице свих боја, а људски род забезекнуто зури у ново разорно оружје које у тренутку за собом оставља само голу пустош, *Господар мува* представља једно размишљање о људској природи и будућности друштва у политичком смислу, иако на први поглед не пресликава елементе неке у потпуности одређене материјализоване друштвене стварности него их у извесном смислу прикрива плаштом универзалног принципа приписаног људској природи. Протагонисти романа су дечаци, иако, сасвим је јасно, у свим варијантама тумачења, њихови ликови представљају моделе особина које им управо дају место међу одраслим особама у појавној стварности, а њихови сукоби, иако изоловани из оквира који називамо цивилизацијом, огољена су суштина зла потеклог од „развијених” друштава. Универзално зло и „дивљаштво” у којем то зло налази упориште за Голдинга су можда били обележја некаквог имагинарног друштва без правила којем су антитеза тековине демократског развоја и заједница појединаца чије је деловање засновано на принципима разума и логике. Међутим, колико год се чинило да је такав један свет сачињен од два

супротна сегмента и да његов опстанак зависи од равнотеже међу сукобљеним силама, у тој црно-белој слици подивљалог света најјасније се очитују прописане друштвене улоге које смо навикнути да срећемо у оном наоко цивилизованом свету и те се улоге манифестују као скуп карактерних особина и правила понашања које појединац мора да задовољи како би стекао сопствени идентитет. Цео систем се материјализује као конструкција чије је постојање могуће све дотле док се поштују правила по којима таква структура функционише. Без непосредне везе са конкретним временом или простором, прича коју прича *Господар мува* јесте универзална, али се можда не односи толико на суштину људске природе колико на суштину природе људских друштава и на принципе генерисања универзалног у друштвеној стварности.

Аутор групу дечака из Енглеске смешта на неименовано пусто острво, на којем они себи постављају задатак да оформе сопствену заједницу, што се заправо може схватити као одређени социолошки експеримент, јер би та заједница требало да се развије без икаквог непосредног друштвеног утицаја споља, мада, како ће се касније испоставити, та тврдња није у потпуности утемељена. Наиме, у уводним поглављима постоје елементи који би могли да се протумаче као паралеле са ступњевима развоја људске врсте — дечаци „откривају” ватру и формирају нивое политичке власти; међутим, друштвени систем који веома брзо успевају да успоставе представља реплику друштва из којег они долазе и којем ће неминовно морати да се врате, што се може схватити и као последица „исконског зла” које у себи носи људски род, али и као последица унапред условљене структуре друштвених улога и схеме понашања коју су дечаци већ усвојили у родном окружењу. Оно што многи критичари (Бакер) сматрају особеношћу овог романа је ауторово бављење природом исконског зла и његовим појавним облицима у понашању дечака на острву, те се често као закључак наводи тврдња да је Голдинг сматрао да је у људској природи да чини зло, те да су друштвене норме и разум механизми које то исконско зло држе под контролом. Међутим, управо је једнако уверљиво и једно суштински другачије тумачење, које говори у прилог тврдњи да насиље и оно што се у роману представља и доживљава као зло, у ствари потиче од друштва, односно представља последицу доживљавања друштвене стварности као херметичког хијерархијског система који сам по себи представља насиље над слободом човека.

У трагању за одредницама које указују на конструктивне елементе друштвене стварности, упутно је ослонити се на симболизам у језику, будући да је језик примарни медијум кроз који се материјализује људско искуство и онда када је ограничено на искуство фиктивних ликова. Иако се роман не ослања на неку одређену религијску традицију, по неким тумачењима (Бакер) Голдинг ипак користи религиозни симболизам кроз који се рефлектују идеје психологије тога времена. Наслов романа је назив који дечаци дају свињској глави набијеној на колац, „господар мува”; међутим, истовремено, то је и превод хебрејске речи Ба’алзевув или грчке речи Беелзевуб којом се именује ђаво. Постоје тумачења да у *Господару мува* ђаво који обузима Голдингове дечаке долази изнутра, из

људске психе; али, према јудео-хришћанској традицији, ђаво делује као спољна сила чији је циљ да људску врсту скрене са исправног, Божијег пута (Милтон) те се већ у самом почетку отварају два правца анализе.

Уколико пратимо правац којим би кренула психоаналитичка тумачења, „господар мува” репрезентује оно несвесно у људској психи, односно фројдовски Ид, незауостављиву и аморалну силу која је управљена искључиво ка голом преживљавању. Ипак, такво тумачење није у потпуности доследно. Како ћемо видети касније, сврха почињеног зла и спровођења насиља над природом и над ближњима није преживљавање него власт, односно моћ, што подразумева знатно комплекснији систем моралних и друштвених вредности. Оно што се на крају читује као циљ стварања друштвене заједнице, према доминантном друштвеном моделу Западне цивилизације, није опстанак заједнице у целини него доминација повлашћених појединаца над већином.

Острво на које доспевају дечаци у извесном смислу представља алегорију раја, што такође дозвољава тумачење да је прича о Голдинговим дечацима заправо прича о човековом паду и изгнанству, па се и овде грехом може сматрати „воља за моћ”. Међутим, милтоновски мит о сагрешењу због одбијања покорности, односно одбијања старешинства, бива у потпуности деконструисан када се друштвена организација рашчлани и када се разоткрију други разлози због којих је Рај Голдингових дечака тако темељито разорен.

Аутор пажљиво гради матрицу која својим логичким развојем доводи до неминовног и јединог могућег исхода и у ту матрицу пресликава елементе друштвене структуре заједнице коју су дечаци претходно напустили, тако да мотивација за креирање тих елемената у новим околностима, као и сврха којој служе, буду очуване. Друштвени конфликти се материјализују кроз међусобне односе три главна лика, Ралфа, Џека и Пигија, и конфликтне ситуације у којима они учествују. Њихове особине, физичке и карактерне, сврставају их у три категорије — било да се категорије односе на принципе друштвеног уређења, о чему говори већина књижевних анализа које у први план стављају сукоб принципа демократије и тоталитарног уређења, или да се ради о категоризацији типова улога у оквиру једног друштвеног система, о чему ће бити речи у овој анализи.

Простор на којем се цео процес одвија првобитно бива осликан као Рајско острво, предео мира и блаженства:

...бела пена ударала је о корални гребен, а иза њега било је отворено тамноплаво море. У оквиру неправилног коралног лука лежала је лагуна мирна као планинско језеро — плава у свим нијансама и сеновито зелена и пурпурна. (Голдинг, 10),

док су дечаци још у великој мери усмерени на задовољење инстинктивних потреба а можда и помало схрвани неограниченом слободом која је последица чињенице да нема никога од одраслих ко би им наређивао шта треба да раде.

Први наговештај ремећења равнотеже у наизглед блаженом окружењу представља тренутак у којем на сцену ступају Џек и његов хор. У односу на окружење, они већ у том тренутку делују милитантно и у извесној мери агресивно.

То биће била је у ствари група дечака који су марширали скоро уокрак, у два реда, и били обучени у чудновата одела. Кратке панталоне, кошуље и друге делове одеће носили су у рукама: али сваки дечак је на глави имао четвртасту црну капу са сребрном значком. Тела су им била обавијена црним огртачима са дугачким сребрним крстом, а оковратник се завршавао ришевима... Дечак који им је командовао био је обучен на исти начин мада је значка на његовој капи била златна. (Голдинг, 21)

Истовремено, њихова је појава и прво обележје *реда* карактеристичног за цивилизацију. Дечаци из хора владају се по строго утврђеним правилима хијерархијске структуре налик на војну и наликују на породичну представу британске колонијалне војске која не одступа од правила службе без обзира на ситуацију или климатске услове. Џек је сурови вођа којем се цео хор беспоговорно покорав: њему се нико истински не супротставља, чак ни када од врућине почињу да губе свест. За себе и себи непосредно подређене, у друштву и свету које дечаци тако поноси-то стварају испочетка, Џек Меридју одабира, или присваја, улогу повлашћене касте — он одлучује како ће њему и њему лично подређенима припасти улога „ловаца”. У ономе што следи тешко је не уочити сличности између „ловаца” и свега онога што припада домену апарата за примену силе у свету одраслих, маскираног плаштом „заштите сигурности”. Џек себе, тако, првобитно декларише као владара из сенке, као некога ко ће због важности функције коју извршава стајати изван друштвеног оквира и коме ће бити дозвољено да поступи и против конвенција, а од кога ће се увек и у свакој прилици тражити мишљење и дозвола. Његово инсистирање да је групи потребно месо како би преживела није засновано на стварној потреби него представља начин за успињање на пиједестал недодирљивог — на острву има воћа и друге биљне хране у изобиљу, па тако не постоји стварна потреба за убијањем. Међутим, када му једном буде дата дозвола да убије, и када он у тој намери успе, процес његове иницијације и устоличења у самом врху ланца моћи, аналогно са врхом ланца исхране, биће окончан. Џек ће преузети улогу *алфе*, улогу мушкарца-хероја из света одраслих, а материјализовање те улоге непосредно зависи од степена контроле над другим обликом живота и над нижима по рангу:

Сећао се много чега; сећао се онога што су сазнали кад су опколили прасе које се копрцало; сазнали су да су надмудрили једно живо биће, наметнули му своју вољу, одузели му живот и попили га као неко пријатно обилно пиће. (Голдинг, 76)

Плавокоси Ралф, злаћаног тена, налик на младог грчког бога, анти-теза је црвенкосом и у црни плашт огрнутом Џеку и по нарави и по

физичком изгледу, док се и једним и другим писац вешто служи као спољашњим обележјем њихових карактера, па чак на тај начин и вреднује „друштвене опције” које сваки од њих наводно представља (демократија насупрот тоталитарном режиму). Наравно, овде се може рећи да се Голдинг отворено поиграва са стереотипима укорењеним у свест просечног читаоца и пародира средњевековни моралитет, те у почетку ствари отворено приказује црно-бело. Међутим, осим што се према унапред утврђеном предлошку очекује да ће Ралф бити оличење „поштења” и свега што је исправно, писац јасно ставља до знања да он, и поред тога што поседује квалитете вође и што је у односу на остале дечаке свога узраста знатно зрелији, ипак није натпросечно интелигентан, јер се стално мучи да нешто смисли и тражи време и мир да би могао да донесе било какву одлуку, а нема ни саосећања за своје ближње, што се види из његовог сусрета са Пигијем.

Дечаци Ралфа бирају за вођу у тренутку када неколицина њих закључује да им је вођа потребан и он бива изабран гласом већине, мада се ни у једном тренутку не помињу аргументи зашто баш он треба да буде један од кандидата, изузев чињенице да Ралф „поседује” шкољку, која је послужила да дечаке окупи (уп.: Голдинг, 24).

Џек, са друге стране, сматра да му право на вођство припада по природи ствари, „јер је хоровођа и уме да отпева цис” (Голдинг, 24) и у тренутку када схвати да већина не дели његово мишљење он је запрепашћен и на тренутак паралисан.

Група дечака запљеска. Чак је и хор пљескао; пеге на Џековом лицу несташе под црвенилом беса. Он хтеде да устане, онда се предомисли и седе, док је пљесак одзвањао ваздухом. Ралф погледа у њега жељан да му нешто понуди.

— Хор припада теби, наравно. (Голдинг, 25)

Околности под којима дечаци бирају вођу представљају прву конфликтну ситуацију којом се дефинишу односи снага и у којој се могу назрети будући конфликти. То је и непосредан доказ против теорије о потонућу у дивљаштво као разлогу за спровођење насиља. У ономе што се може окарактерисати као борба за власт Џек је изгубио, али није признао пораз нити је признао право да о томе одлучује већина. Да је група у том тренутку одабрала Џека, он би већ тада стекао моћ и можда не би насиље усмерио према другим дечацима. Истовремено, моћ коју му је подарила група Ралф не прихвата као апсолутну допуштајући Џеку да задржи „власт” над члановима хора и дозволивши му да одабере њихову улогу („ловаца”) чиме оставља могућност за флукуације у односима моћи и у извесној мери у контексту друштвене хијерархије пораженом противнику показује своју слабост признајући му право на посебан статус. Дакле, противно очекивањима, Ралф се неће показати као добар вођа, јер ће у борби за моћ, која до краја романа неће бити окончана, већина ипак стати уз онога ко је „јачи”, онога ко је гласнији и ко има дозволу да крши табуе — са киме дечаци, коначно, и желе да се идентификују.

Та промена у односу снага најочљивија је у преломном тренутку, када се сигнална ватра угасила, јер су „ловци” ишли у хајку и убили прасе, а поред острва је прошао брод који их је могао спасти. Ралфова моћ, потекла од групе, истопила се пред узбуђењем које је донео Џеков успех у лову, па су тако и приоритети поново установљени. Одржавање ватре, од тренутка кад су убили прасе, више се не чини тако важним, па и Џекова грешка у очима већине изгледа много мања него што се Ралфу чини. То је тренутак када се однос снага мења, али Ралф не схвата шта се то заправо десило када Џек понуди своје извињење за непоправљиву штету:

Жао ми је. Мислим, због ватре. Ето. Ја...

Овај леп гест измами узвике дивљења међу ловцима. Очигледно они су мислили да је Џек урадио нешто веома пристојно, да се оправдао овим великодушним извињењем и да је Ралф на неки чудан начин погрешно. Очекивали су од њега неки пригодан, пристојан одговор.

Међутим, Ралфово грло је остало немо. Њему се није допала ни Џекова грешка ни овај трик речима. Ватра се угасила, брод је отишао. Зар не разумеју? (Голдинг, 78)

Оно што Ралф није могао да разуме је да је усвојени патријархални модел хијерархије сада поново успостављен и да се дечасти више не служе разумом када одлучују о томе шта је добро а шта лоше, него је та одлука условљена моћи и друштвеном улогом појединца који заступа одређену опцију — по принципу: што је виши ранг, исправнији је и став. Пигијев говор о томе шта је боље представља кулминацију у борби за право на сопствену моћ расуђивања:

— Шта је боље, бити гомила обојених дивљака као што сте ви, или бити разуман као што је Ралф?... — Шта је боље, имати правила и придржавати их се или ловити и убијати?... — Шта је боље, закон и спас или лов и убијање? (Голдинг, 195)

Међутим, иако остаје без вербалног одговора, сасвим је јасно шта је то што дечасти доживљавају као боље, зато што тако каже Џек Меридју.

Трећи главни јунак приче, аутсајдер Пиги, или Гица (уп.: Кољевић), можда је најзначајнији у процесу успоставе механизма организоване друштвене заједнице. Он је од почетка предодређен за злу судбину. Незграпан је, дебео, астматичан, готово слеп без наочара и веома опрезан, односно болно свестан последица сваког свог, па чак и туђег, деловања. Он је сушта супротност Ралфу и ономе што је физички идеал западног човека. Међутим, осим тога, међу дечацима Пиги је једини натпросечно интелигентан и он је тај који заправо представља практично и рационално — односно „тековине цивилизације”. Испрва, он је тај који схвата вредност пронађене шкољке и важност њене функције, потом је уступа Ралфу да би овај захваљујући шкољци постао вођа. Пиги је тај који указује на важност сачињавања пописа, како би знали колико их је и како би водили рачуна о свима. Међутим, иако су претходни предлози и наи-

шли бар на делимичну подршку, код последњег предлога Пиги је препуштен сам себи и очигледно је немоћан да га спроведе у дело. Истовремено, када након првог, мањег пожара, покушају да установе да ли су сви на броју, Пиги једини осећа кривицу зато што маленог дечака са белегом на лицу више не види у гомили. Правила која установљава дечачка дружина развијају једну друштвену организацију; међутим, сваки од главних ликова различито посматра њихову сврху — Ралф у њима види принцип праведности, Џек средство за спровођење контроле и принуде, док Пиги у правилима види практичну сврху и доживљава их као начин за преживљавање, те понашање дечака уопште, вреднује према томе да ли оно доприноси могућности да буду спасени са острва. Иако би се рекло да је Пигијев став рационалан и прихватљив за све, јер је у интересу свих њих, Пиги доживљава пораз већ код прве прозивке:

- Ти много причаш — рече Џек Меридју. — Ућути Дебељко. Зачу се смех.
- Он није Дебељко — повика Ралф — његово име је Пиги.
- Пиги!
- Пиги!
- Ох, Пиги!

Подигла се читава бура смеха, чак су се и најмлађи придружили. За тренутак су сви дечаки били сложни а Пиги је остао сам: страшно је поцрвенео, сагнуо је главу и поново брисао наочаре. (Голдинг, 23)

Тако, и поред тога, или управо зато, што се очајнички труди да се уклопи и да то заслужи тако што ће једини задржати способност да ствари сагледа рационално и да проблеме решава ефикасно, Пиги ће постати антипод, *други*, оно што дечаки *нису* и неко кога се треба стидети. Са друге стране, и он у односу са другима сопственим ставом и својим понашањем одаје чињеницу да себе доживљава као инфериорног, јер се повлачи пред Ралфом и Џеком, док истовремено не преза да према мањима и млађима буде незаслужено груб, те тиме и сам дисквалификује и начин размишљања и правац деловања које заступа.

Друштвена матрица патријархата, чији је модел у роману поједностављен и огољен, пројектована је кроз однос ова три лика. Та се матрица увек заснива на принципу дефинисања појмова путем бинарне опозиције, односно на принципу проналажења пандана, *другог*, а потом дефинисања себе као не-*другог* и одређивања свога положаја као доминантног у односу на *другог* у строго одређеној хијерархијској структури. У уобичајеним околностима матрица подразумева да је бинарна опозиција најчешће заснована на биолошким разликама, што представља конкретну, материјалну категорију, одакле се касније структуром метафора вредновање преноси у домен апстрактног, што практично значи да се граде две нематеријалне категорије *мушког* и *женског* које полазе од биолошких разлика. У *Господару мува* представљен је специфичан случај будући да се бинарна опозиција мушко/женско не може успоставити, јер су на острву дечаки сами, те тако модел *Господара мува* можемо тумачити као једну специфичну варијацију друштвене матрице патријархата у

којој је на делу механизам преношења значења, али овога пута управо обрнутим редом — из домена не-материјалног феномен *дружбости* (принципа *женског*) биће примењен на домен конкретног, односно на појединца који према биолошким предиспозицијама не би могли бити идентификовани као *друго*. Тиме постаје очигледно и то да је идентитет појединца категорија коју условљава и генерише модел друштвене стварности, те преузимањем одређене улоге у одређеном моделу друштва појединац заправо испуњава очекивања која модел пред њега поставља адаптирајући сопствене карактеристике тако да одговарају друштвеној улози, пре него што неким својим „урођеним” особинама модификује друштвене улоге. Међутим, модел по којем је грађен Пигијев лик, осим категорије рода, у себи садржи и рефлексије других категорија које су у патријархалном друштву маргинализоване или негиране, почетком XX века и под нацистичким режимом и формално дисквалификоване и истребљиване, а односе се на физичку и менталну исправност и уједначеност. Друштвени механизам који је дозволио, па чак и омогућио, спровођење принципа еугенике и насилну стерилизацију обележених у једном развијеном и по одређењу демократском друштву Сједињених Америчких Држава, или нацистичке санаторијуме у које су насилно одвлечени сви декларисани као ментално поремећени да би тамо били убијани зарад чистоте расе, истоветан је механизму који у овој причи о дечацима на пустом острву дисквалификује Пигија и своди га на биће ниже врсте, којем треба наметнути своју вољу, одузети му живот и искапити га као напитака (уп.: Голдинг, 76), јер би признавање његове специфичности као квалитета довело у питање систем вредности на којем се заснива акумулација моћи у врху хијерархије.

Суштина различитог приступа проблемима које разматра *Господар мува* проистиче из могућности различитог тумачења иницијалне ситуације у којој се нађу дечаци — с једне стране, полази се од претпоставке да у неиздиференцираној маси коју они чине, друштвени систем из почетка граде и у њему водеће улоге заузимају они који су по некој својој суштини за то предодређени, а да је врховни принцип конфликта проистекао из хришћанске концепције сукоба добра и зла усађених у људску природу у којем превагу односи зло, те тако дечаци, неспутани било каквим друштвеним нормама, тону у зло оличено у праисконском дивљаштву.

Други приступ негира могућност да су обележја људског карактера везана за „суштину” и претпоставља да дечаци у стварању модела друштвене стварности немају креативну улогу, него да они једноставно репродукују друштвени модел којем већ припадају, идентификујући се са већ виђеним друштвеним улогама, а да су друштвене улоге заправо скуп друштвено условљених особина које потом бивају додељене појединцу који је обавезан да их прихвати уколико жели да сачува свој положај у систему. Овакав приступ претпоставља релативизацију есенцијалних категорија — добра и зла, и поништавање непосредне везе између деловања и суштине онога ко делује: на пример, изједначавање насиља са злом или пасивности са добрим.

У тексту *Госїодара мува* много је аргумената који говоре у прилог овом другом тумачењу: Голдингови дечаци су школског узраста, имају између шест и тринаест година и припадају истој, хомогеној друштвеној групи, те веома добро познају схеме карактеристичне за понашање припадника те групе. Дечаци стварају копију друштва из којег су дошли тако што и сами усвајају схеме које доживљавају као доминантне и валидне и у том процесу прибегавају методама које укључују насиље, не зато што у себи носе клицу зла које се конкретизује у насиљу, него управо зато што насиље у овом друштвеном моделу функционише као један од главних механизма за потврђивање *улоге*, међу дечацима прихваћене као највредније, улоге мушкарца-хероја.

Постојао је узбудљиви свет лова, тактике, дивље радости, вештине; и свет чежње и осујећеног здравог разума. (Голдинг, 77)

Насиље функционише као једини канал комуникације којим се може саопштити, односно потврдити сопствено постојање. Тако је Цекова чврста решеност да *убије* далеко од нагона и недостатка контроле; чињеница да у првом покушају он не успева да убије прасе, и да је због тога дубоко постиђен, представља потврду да и он сам своје поступке оцењује у складу са „крутим и суровим кодексом надметања у којем се учинак појединца оцењује или као успех и тријумф, или као разочарање и срамота” (Schoene-Harwood, 51).

Покушао је да објасни тај необуздани нагон који га је терао да трага и да убија.

- Наставио сам. Мислио сам, да ћу сам...
- И његове очи опет заблесташе лудачким сјајем.
- Мислио сам да ћу моћи да уловим.
- Али ниси.
- Мислио сам да ћу моћи. (Голдинг, 57)

То је прави мотив за којим посеже Цек.

У процесу доношења одлука дечаци покушавају да се одреде за оно што је исправно; међутим, испоставља се да ни „исправно” и „погрешно” нису апсолутне категорије, него да зависе од великог броја фактора које није лако проценити нити контролисати. „Принцип *мушког* потврду налази само у односу према ономе што дефинише као своју супротност. Дакле, непосредно зависи од непрекидног одрицања од онога што бива обележено као *’женско’*” (Schoene-Harwood, 53). Пошто на острву *женско* није присутно као биолошка категорија, принцип женског се идентификује прво у природи, коју дечаци теже да ставе под контролу, а потом је систематски разарају, јер тиме поништавају осећај сопствене беспомоћности и безначајности, а истовремено насиљем компенирају све емоције које доживљавају као не-мужевне, у првом реду страх.

Потом, они своју новостечену моћ као група усмеравају ка обележавању и обезвређивању оних које перципирају као отпаднике. Најучљиви-

вији је свакако пример Пигија, који бива дисквалификован не због сопствених дела, него због чињенице да се не уклапа у улогу мушкарца-хероја, не само због физичких недостатака, него превасходно због тога што су схеме понашања које је он усвојио пре доласка на острво алтернатива систему мишљења које заступа већина. Пиги долази из другачијег окружења, он је сироче и одгојила га је тетка, што група, али и он сам, идентификује као хендикеп. Он симболизује женски ауторитет, који бива дисквалификован, не на темељу чињеница, него у складу са номиналном припадношћу, са *женским* пореклом. Он не подлеже заносу као остали из групе и у већини ситуација квари забаву и прекорева их на начин на који то раде мајке:

Како можете да очекујете да ћете бити спасени ако не радите оно што треба да радите и то онако како ваља... Ето, сад сте и читаво острво запалили. Лепо ћемо изгледати ако изгори. (Голдинг, 50)

Конечно, Пиги бива класификован као „женскаст” и постаје неопходни антипод за потврду принципа маскулиног — са било чиме што Пиги представља, уради или каже, дечаци не желе да се идентификују, нити да то подрже. Они на тај начин постижу самопотврђивање тако што постају „не-Пиги” и коначно њега изједначају са ентитетима чија је вредност мања од вредности њима равног људског бића, са оним „што се једе”, „са свињчетом”.

— Не слажем се у свему са Цеком. Наравно да у шуми нема звери. Како би могло да буде? Шта би звери јеле?

— Свиње.

— Ми једемо свиње.

— Ти си свињче!

— Код мене је шкољка! — рече увређено Пиги. (Голдинг, 90)

Захваљујући томе, он је, једнако као и свиње на острву, легитимна мета. Против њега се с правом употребљава насиље, па се чак може рећи да је он и легитимни плен, јер га више не штити „круг од шест јарди у пречнику” (Голдинг, 67) који је штитио малог Хенрија од Роцерових каменчића. Табу старог живота потпуно се урушио већ онда када је нестао малишан са белегом на лицу у ватреној стихији коју су дечаци својом небригом изазвали. Од убиства из нехата, преко „несрећног случаја” у којем страда Симон, до унапред планираног и брижљиво изведеног убиства са предумишљајем када ће велики камен смрвити Пигија, убиство неће бити противно правилима по којима се влада група, не због тога што је убиство престало да буде табу, јер су се дечаци препустили инстинктима и дозволили да их надвлада исконско зло у њима, него зато што друштвени модел функционише преко установљених категорија на које се примењују различити стандарди, те се тако отвара простор за ситуације у којима убиство неће бити окарактерисано као злочин. А Пигијево место у новонасталој хијерархији је далеко испод онога које сада

заузима његов убица Роџер, што постаје јасно када у последњем тренутку свог живота Пиги и на делу бива идентификован са свињама:

Руке и ноге му се згрчише као код прекланог прасета. Онда море поново уздахну, дугачким, лаганим уздахом и вода бела и ружичаста закључа преко стене; а кад се повукла, Пигијевог тела више није било. (Голдинг, 196)

Пигијево је место у систему хијерархије прецизно одређено много пре његове смрти, а када његово место као одређену категорију група прихвати као део сопственог погледа на свет, лако се покреће механизам концептуалне метафоре којим се то исто место додељује неком другом члану, чиме се постиже и његово обезвређивање: онај ко говори и ради као Пиги није прави вођа (уп.: Голдинг, 137).

Страх од идентификације са „обележеним(а)“ постаје основ за одржање „безимене власти“ (уп.: Голдинг, 197). Међутим, страх је емоција која се супротставља разуму и која га увек савладава — ирационални и безразложни страх од мрака, од „змијуљине“ (уп.: Кољевић, 259), од звери из воде, или из ваздуха, страх од звери која се не може убити — у свету одраслих ти страхови имају другачија имена, али, као и механизми девалвације идентитета, имају исту функцију — у друштвеној организацији распиривање осећања страха од непријатеља или опасности која вреба, функционише као катализатор за досезање апсолутне моћи и што је страх апстрактнији моћ онога који групу наводно штити је већа. Моћ вође не може се заснивати само на застрашивању чланова „племена“ сировим и ритуалним кажњавањем без јасног разлога (уп.: Голдинг, 173), јер насиље препуштено само себи неминовно доводи до нестанка моћи (уп.: Арент). Потребан је заједнички непријатељ који понаособ угрожава сваког од чланова да би се јединство групе и моћ вође могли одржати.

Стражари на вратима треба да воде рачуна да се они други не увуку... Вођа је био нејасан, али веома озбиљан. — Хоће, покушаће да покваре све што ми радимо... И... Вођа ућута. Видели су како му чудно руменило искаче око усана, прелива се преко њих и поново нестаје. — ... и онда, звер може покушати да уђе. Сећате се како је пузила... Полукруг задрхта и промрмља нешто одобравајући. (Голдинг, 174)

У *Господару мува* Ралф је заједнички непријатељ чије постојање све чланове „племена“ подсећа на постојање једног другачијег света у којем свако од њих већ има своје место, у којем добро и лоше не зависе од воље Џека Мериџа и у којем појединац није ослобођен личне кривице. С друге стране, Ралфов ауторитет и чињеница да се отворено супротставио Џеку и са њим се сукобио угрожавају Џеков статус вође и статус мушкарца-хероја. Ралф то осећа иако не може да објасни:

Размишљао је, мада у то није много веровао, да ће га оставити на миру; можда ће га чак сматрати одметником. Али онда га опет обузе судбоно-

сно, лудо сазнање. Ломљење шкољке и Пигијева и Симонова смрт пружале су се преко острва као измаглица. Ови обојени дивљаци ићи ће све даље и даље. Па онда, постојала је та неодређена веза између њега и Џека, који га због тога никада неће оставити на миру. (Голдинг, 199)

Но, оно што у стварности покреће дечаке на велики лов на човека није толико рационализована свест о угроженом сопственом идентитету колико страх од непосредне казне која би их стигла, страх од „племена” и „штапа зашиљеног с оба краја”, али и страх од Ралфа „зато што је опасан” (уп.: Голдинг, 210). Прогоњен копљима и ватром, застрашен замишљеном казном и мучитељем Роџером, опкољен дечацима обојеним иловачом, Ралф се грчевито напреже да задржи разум и одабере тактику која би му донела спасење. Међутим, потпуно слуђен и потпуно обузет страхом, он се коначно супротставља „дивљаку” са штапом зашиљеним на оба краја, али управо онако како налажу правила игре која диктирају „дивљаци”. У очајању, он вришти и режи док удара „дивљака” и претворен у „безнадежни страх” (Голдинг, 215) бежи према обали свестан да га очекују нови ужаси.

Уместо тога, на обали га дочекује избављење. Једино што би могло прекинути сурову потеру и спречити разјарене „дивљаке” да истрају у својој намери и свирепо га убију је ауторитет који би био већи од Вођиног и јачи од снаге племена. Помало са подсмехом, Голдинг окончава ову сурову драму представљајући сав ауторитет цивилизованог света шапком на којој су круна, сидро и златно лишће, белим платном и еполетама, револвером и редом златне дугмади на униформи (Голдинг, 216). Цивилизација не наступа у лику човека, него у лику „поморског официра” оваплоћеног овим знамењима, пре него сопственим карактером, са руком на дршци револвера и машинском пушком за леђима. Он материјализује љуштуру која симболизује улогу мушкарца-хероја одраслог света и пред њим ће „дечак који је носио остатке неке чудне црне капе на црвеној коси, и коме су за појасом висиле сломљене наочари” (Голдинг, 217) устукнути и застати. Међутим, ни тај свет спасења не оставља простора за утеху нити за жаљење, па ће тако официр остати збуњен пред очајањем које се проломило из срца дечака и једино што ће умети, уместо да их разуме и некако им помогне, је да окрене главу на другу страну док с нестрпљењем очекује да се они „приберу” (Голдинг, 218).

Ослобођена непосредних веза са било којом стварношћу или временом, прича о Голдинговим дечацима дозвољава да буде тумачена у различитим контекстима и у складу са различитим теоријама, тако да ни једно тумачење не искључи неко друго или неко наредно. Варијанте тумачења функционишу као нивои значења (уп.: Кољевић, 267) који постоје на паралелним равнима, али будући да свако тумачење неизбежно на различите начине и са различитим исходом дотиче проблем насиља, и у тим се тумачењима, у истој мери као и у тексту приче, огледа друштвена стварност одређеног времена. У времену постмодерне слика стварности апсолутно је условљена медијумом који је саопштава, па се тако и однос према насиљу заснива на принципу релативизације представе до-

бијене путем различитих медија. Међутим, иако се постмодерно време одликује медијском индустријом заснованом на ритуалима насиља, физичко насиље у облику у којем је присутно у *Господару мува* веома је ретко видљиво у друштвеној стварности изван тог медијума. Ипак, мада их не пресликава непосредно, ова прича говори о општеприсутним механизмима који креирају просторе за примену насиља у неким другим облицима, који се можда не материјализују у обредном бајању „Убиј њра-се. Сецни ѓркљан. Пролиј крв.” (Кољевић, 259), али нису мање јасни нити мање сурови.

Еволуција насиља једна је од најупечатљивијих тековина цивилизације, а Голдингова прича, иако наоко огољена и без знамења која би указивала на некакве економске процесе или друге друштвене процесе, укрштањем књижевних жанрова јасно сигнализира о којем и каквом моделу људске и друштвене стварности он доноси свој суд. Модерно и његов евидентно погубни утицај овде се не огледају у материјалним и симболичким обележјима технолошког прогреса него у светоназору, овековеченом у викторијанском роману, насталом као резултат тих процеса, из којег је на жалост и на велико разочарање готово немогуће ослободити се. Резултат тог „модерног” светоназора, јасно је, никако неће бити унапређење друштвеног окружења, него сасвим супротно, његов потпуни распад. Катастрофа, потпуно уништење острва, као коначни исход покушаја да се успостави какав-такав ред и да се *преживи* док не дођу спасиоци, Голдингово је изругивање свету и застрашујућем оружју које има потенцијал да заувек уништи живот уопште и, дакако, подсећање на апсурд проистекао из чињенице да је људски род уз помоћ свог разума, нацију, веру, расу, политику, херојску или некакву другачију истину претпоставио идеји живота самог.

ЛИТЕРАТУРА

- Arendt Hana (2002): *О насиљу*, Београд, Alexandria Press.
- Baker J. R. ed. (1988): *Critical Essays on William Golding*, Boston: G. K. Hall.
- Вилијам Голдинг (1966): *Господар мува*, прев. Бранка Петровић, Београд, Прo-света.
- Светозар Кољевић (2003): *Енглески романсијери двадесетог века (1914—1960)*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- John Milton (N. d.): *Paradise Lost*. [Интернет] Доступно на: <http://www.literature.org/authors/milton-john/paradise-lost/>
- Schoene-Harwood Bertoldt (2000): *Writing Men. Literary masculinities from Frankenstein to the New Men*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Mirna Radin-Sabadoš

ENEMY: INNER AND OUTER — VIOLENCE AS A MEANS OF SOCIAL
DIFFERENTIATION IN GOLDING'S *LORD OF THE FLIES*

S u m m a r y

Describing an imaginary world of a desert island, remote in time and space and a group of young boys struggling to survive, Golding's *Lord of the Flies* exposes and examines some of the greatest paradoxes of the Western world — a destructive patriarchal cultural matrix based on the principles of universals and binary opposition, based on violence and domination, yet precisely for these reasons perceived as *civilized*.

By juxtaposing its strong anti-utopian tone and its Victorian genre matrix, *Lord of the Flies* presents its unique perspective of the prospects of modern age and progress. In this context violence is being generated as a consequence of the proscribed need for social differentiation, not as its cause, and thus functions a specific marker of social awareness of the power discourse, therefore, as a specific projection of social reality.

ГРЧКИ МИТ У РОМАНЕСКНОМ СВЕТУ ЦОНА ФАУЛСА

Александра В. Јовановић

САЖЕТАК: Џон Фаулс је писац „на раскршћу” чије дело носи обележја реализма, модернизма и постмодернизма. У иронијском односу према разним жанровима и књижевним правцима Фаулс је изградио специфичан књижевни поступак који се у великој мери заснива на митолошком наслеђу. Употреба митологије у Фаулсовом делу испољава се на два новона: експлицитном и имплицитном. Експлицитна употреба митолошких мотива доприноси метафоричности Фаулсовог језика. Осим тога, на овај начин писац указује на митолошке префигурације које није увек лако открити у њиховој имплицитној примени у делу. У овом, скривеном виду употребе митологије, митолошки мотиви организовани су у оквиру ширег обрасца — мита о јунаковој потрази. Најзначајнији део митолошке грађе у Фаулсовом делу односи се на грчку митологију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: грчка митологија, мит о јунаку, мистерија, граничне ситуације, приповедни поступак, примитивна свест, паганско, префигурација, психологија, модернизам, постмодернизам

Размишљајући о разним аспектима стваралаштва Џона Фаулса дошла сам до закључка да је тачка сажимања његових вишеструких значења у сфери митског. Даље проучавање показало је да су за Фаулсово дело најзначајније паганске митологије Медитерана и Мале Азије и, као најразвијенији митолошки систем међу њима, грчка митологија. Отуда потиче истраживање присутности грчке митологије у Фаулсовом романескном свету. Резултат тог истраживања је докторски рад *Грчки мити у романескном свету Џона Фаулса*.

Кад је из штампе изашао Фаулсов први објављени роман *Колекционар (The Collector)* енглески критичари сврстали су га у детективски жанр, а Фаулса међу писце који стварају књижевност „пуну напетости”. Иако је дело било веома популарно, критика није имала нимало слуха за симболичку раван Фаулсове прозе. Тек неколико година касније, после великог успеха у Америци, енглеска критика темељније приступа Фаулсовом делу.

Разлози за овакав пријем Фаулсовог дела могли би се потражити у општој клими на књижевној сцени у Енглеској у то време. По мишљењу многих књижевних критичара, Малколма Бредберија и Сузане Онега између осталих, енглеска књижевна сцена била је обележена нео-реалистичким тенденцијама и вером у традиционалне књижевне поступке. За разлику од Енглеске, у Америци су бурна друштвена кретања, феминистички и анти-расистички покрети шездесетих обликовали нови дух који се на књижевном плану испољио у измењеном књижевном изразу. Како Бредбери примећује, америчка књижевна критика имала је више слуха за нове тенденције у књижевности какве је, између осталих, промовисао Џон Фаулс.

О свом књижевном поступку Фаулс је често и радо говорио. Кључне елементе своје поетике представио је у неколико аутопоетичких есеја, од којих су најзначајнија три: *Аристос* (*The Aristos*), *Ениџма Стоунхенџа* (*The Enigma of Stounhenge*) и *Дрво* (*The Tree*). У уводном делу рада осврћем се на сваки од њих. Моје је уверење да је у прожимању значења ових есеја скривена суштина Фаулсовог односа према миту.

У *Аристосу* Фаулс говори о темељним принципима свог погледа на свет. Овде Фаулс први пут говори о свом схватању мистерије која је безмало најважнији чинилац Фаулсове слике света. Мистерија је, према Фаулсу, скривена страна стварности. Она подстиче људски ум да је открива и стога је „неопходна човеку као вода.”¹

Своје схватање мистерије као скривеног слоја реалности Фаулс даље развија у есеју *Ениџма Стоунхенџа*. „Стоунхенџ је попут неког веома старог и недокучивог текста, од кога човек може да протумачи тек толико да би био уверен у његов значај, али никад толико да би знао о чему говори.”² Одговори, сматра Фаулс, воде само у нову мистерију.

Немоћ објашњења мистерије најбоље се огледа у немогућности науке да објасни мистерију природе. Природа као извор мистерије представљала је за Фаулса најистинитији вид стварности, који описује у есеју *Дрво*: „Тај однос између човека и природе изгледа ми важнији и стварнији од човековог односа са богом, чак и од односа са другим људима... Људи могу бити досадни, књиге могу бити досадне; све што је људско може досадити. Природа никад... Природа ме често гане до суза, а људи веома, веома ретко.”³

Мистерија постојања скривена у природи испољава се у циклусима рађања и смрти, који су и поред своје нескривене правилности и прецизности увек обавијени тајном и драматичном енергијом. „Има нечег у природи природе, у њеној тренутности, очигледној пролазности, стваралачком жару и скривеној снази што веома тачно одговара дивљем, односно примитивном човеку у нашој психи”,⁴ каже Фаулс у *Дрвету*. Приро-

¹ Fowles, John: *The Aristos*. London, Glasgow, Toronto, Sidney, Auckland: Triad Grafton Books. (1964) 1989, 26.

² Fowles, John: *The Enigma of Stonehenge*. London: Jonathan Cape. 1980, p. 9.

³ Intervju: Baker 1989. u: Vipond Dianne, (ed.). 1999. *Conversations with John Fowles*, University press of Missisipi, Jackson 1999, 193.

⁴ Fowles, John, *The Tree*. Herts: The Sumach Press. (1979) 1992, p. 55.

да намеће размишљање о исконским атрибутима егзистенције које је цивилизовани човек потиснуо. Овако концептуализована природа појављује се као учесник радње у свим Фаулсовим делима. И управо Фаулсов доживљај природе открива разлог Фаулсове оданости паганском миту. Наиме, паганске митологије представљају сублимацију природних сила, док људске структуре унутар њихових система персонификују вечне тајне космоса.

Основни принципи свеколике егзистенције испољавају се у сужеима митова као људска драма. Тако, на пример, у митовима о Персефони и Деметри рађање и смрт усева исказивани су као драматична судбина жене. Такође, догађаји који чине природни годишњи циклус живота — оплодња земље, рађање, раст, умирање, патња и васкрснуће представљени су у митологемама плодности као љубави Адониса и Афродите, Атиса и Кибеле, Изиде и Озириса и Исхтар и Тамуза, између осталих. На тај начин митска прича успоставља везу између егзистенцијалне и људске драме.

Најопштије речено, митологија је настала из потребе да се објасни свет. Тачније, из жеље да се премости јаз између појаве и знања о њој. Исти тип мотивације — амбицију да се открије све и каже све о стварности — могли бисмо приписати и књижевности, посебно модерној књижевности. Онтолошка амбиција спаја мит и књижевност, тако да они постоје у нераскидивом садејству — као што мит тежи да освоји облик приповедног текста, тако књижевност тежи да освоји статус мита.

Како је, дакле, настао митски текст? Према мишљењу једне групе теоретичара, међу којима су Јунг, Керени, Френсис Бејкон и Вико, на пример, древни митови настају на одређеном ступњу људске свести који је означен као примитивна свест. Јунг, на пример, сматра да мит за цивилизованог човека не може значити исто што и за примитивног тако да се древно митотворство битно разликује од модерног књижевног текста због природе мотивације и стваралачке намере.

У првобитној свести, сматра Јунг, несвесно није потиснуто, као што је то случај код модерног човека. Напротив, свесни део код примитивне свести је неразвијен. Функције као што су мишљење и воља нису издиференциране. Примитивни човек не размишља *свесно*, него се његове мисли *појављују*. Мисли су, тако, свуда око њега и он непрестано живи у сумраку несвесног. Његова спознаја света је спонтана манифестација несвесног. „Примитивни менталитет не *измишља* митове, он их *проживљава*”,⁵ каже Јунг. Митови стога нису представљање догађаја из примитивне психе, они *јесу* психички живот примитивног човека. Митови говоре о несвесном делу психе.

Код модерног човека првобитно стање свести могуће је обновити у сновима и фантазијама. У овом, несвесном стваралаштву људског ума, Јунг види и порекло уметничког дела. Другим речима, Јунгово тумачење

⁵ Jung, C. G. and C. Kerényi (1993): *Essays on the Science of Mythology — The Myth on the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, translated by: R. F. C. Hull, Bollingen Series XXII, Princeton, Princeton UP, p. 73.

везе између уметности и мита иде у правцу њиховог заједничког порекла у несвесном делу психе, односно у најдубљем слоју несвесног, колективном несвесном човечанства. Преко мита, сматра Јунг, уметност остварује кључну везу са божанством у тежњи да поново открије свето порекло првобитних слика путем симболичког⁶ језика. Архетипови несвесног представљају, према овим теоријама Јунга и његових многобројних следбеника, кључну везу између психе и мита, с једне стране, и мита и уметности, са друге.

Мит, међутим, није у свим епохама имао статус светог текста. Од антике до ренесансе филозофи мит сматрају инфериорним у односу на рационално мишљење. Са изузетком ренесансе, овакав став опстаје све до двадесетог века. Антички филозофи гајили су велико подозрење према митовима. Платон је сматрао да су „.../митови/... сама лаж, али садрже и истину”. Аристотел се залаже за потчињеност *миџоса лоџосу*. Тек у ренесанси јавља се изражена тежња уметника да се мит укључи у тадашњу савремену књижевност. Ренесансни уметници црпе елементе класичне традиције и цитирају их у својим делима. По први пут у историји, теоретичари мита рехабилитују његову првобитну истинитост. Наиме, седамнаести и осамнаести век одбацују мит као примитивно схватање, фолклор и бесмислицу. Кант и Хегел у својим филозофским системима, такође, митско мишљење сматрају инфериорним, будући да је примитивно, да историјски претходи и у сваком смислу је потчињено рационалном. Изузетак међу филозофима немачког класичног идеализма је Шелинг, који донекле прихвата истину мита, али сматра да су његова значења алегоријска.

Велико интересовање за мит у савременој књижевности последица је револуционарних открића из области психологије крајем XIX и почетком XX века. Фројд је, наиме, први описао динамику психе у којој несвесни део психе има запажено место у човековој укупности. Јунг је тај простор замислио као структуру архетипова.

Према схватању егзистенцијалиста непрестано стварање митова са онтолошком амбицијом представља историју наше немогућности да утемељимо сазнања о Бићу и, истовремено, историју наших покушаја да схватимо ту немогућност.”⁷ У складу са овим ставом о миту размишља Хајдегер. У двадесетом веку теоретичари мита запајају углавном празнину између појаве и значења коју испуњава мит. О овоме са разних становишта говоре Дерида, Ролан Барт, Лакан, Фројд и Рикер.

Рикер и Дерида говоре о миту као о метафори чије значење остаје изван говорног исказа. Центар се непрестано измешта. Разумевање представља одгонетање мистерије одсутног. Попуњавање те мањкавости у језику ствара мит. Ролан Барт сматра да непрестано померање центра и освајање нових празнина ствара подлогу за митотворство.

⁶ Платон 1983. *Држава*, превод: др А. Вилхар и др Б. Павловић. Београд, БИГЗ, 377.

⁷ Gould, Eric (1981): *Mythical Intentions in Modern Literature*, Princeton, Princeton UP, p. 10.

Одсуство значења као седиште мита препознају Фројд и Лакан у психолошкој теорији која омашке сматра кључнима за разумевање суштине. За Лакана извориште мита је „пукотина” у језику, која представља расцеп између догађаја и значења. Слично Фројду, и за Лакана се кроз „пукотине у језику” испољава несвесно.

У конкретној форми мита сакрално се у језику испољава метафорично. Како је језик, са друге стране, заједнички именитељ мита и књижевности, отуда мит учешћем у језику књижевног дела „преноси” на књижевност сакрално које се налази у његовој основи.

Схватање митологије као носиоца исконских вредности које представљају контраст нестабилним вредностима модерног времена упућује нас несумњиво на Елиота. У есеју „Уликс, поредак и мит” („*Ulysses, Order and Myth*”) Елиот се залаже за успостављање митског обрасца у књижевном делу који би, поред очигледне везе са вечним истинама мита, представљао упориште модерном писцу како не би залутао међу опсенама модерног доба. Као што каже Френк Кермод: „упркос привременом уништењу Вавилона... ванвременски образац вечног града мора опстати...”⁸ Елиот, који је и сам писао теоријске текстове о миту, створио је књижевност која се може сматрати парадигматичном за модерно схватање мита. Елиот је мит доживео управо као и Кермод у поменутом исказу, као вечни образац.

Основни митски образац у оквиру којег је Елиот организовао митске елементе у својим делима је образац митске потраге јунака. Митска потрага јунака представља увек потрагу за смислом и значењем људске егзистенције. Митови плодности и драматични напори јунака да открије космичка значења представљају срж Елиотове филозофије и основу модернистичке употребе мита. Фаулс, такође, свој књижевни поступак гради на темељу јунакове потраге и елементима митологема плодности које користи као ризницу архетипова људских стања.

Функција мита у енглеском модернизму изузетно је важна за разумевање Фаулсове употребе мита у књижевном делу и зато му је у раду поклоњен значајан простор. Наиме, писци енглеског модернизма Лоренс, Џојс и Елиот први су у свом стваралаштву институционализовали митски простор.

Врата књижевности одшкринута су за мит у књижевности модернизма. У овом периоду дух нове епохе који је почео крајем деветнаестог века испољава се на књижевном плану кроз трагање за новим могућностима приповедања. Од ревносног сликања стварности књижевност се у реалистичком поступку окреће процесима у психи. Као последица новог приступа стварности настаје нови тип приповедања, пре свега техника тока свести. Поглед у човекову душу у први план износи архетипску структуру психе.

Модернисти покушавају да помере границе перцепције и њеног остварења у језику. Трагајући за седиштем смисла настоје да продру у „транслингвистички простор” и тиме утиру пут за мит. Овај простор

⁸ Kermode, Frank (1990): *Modern Essays*. London, Fontana, p. 309.

Елиот види у „тренуцима у времену који су изван времена”. Џојсова епифанија могла би се, такође, дефинисати као „ванвременски тренутак у времену” или „простор изван речи”, „простор изоштрене перцепције” или чисте свести или пак, „више свести”. Лоренс у свом роману *Заљубљене жене* у једном дијалогу између протагониста транслингвистички простор описује овако: „Постоји... једно коначно ја, суштаствено, безлично и свакој одговорности недосежно. У мени, у вама. И ту бих ја вас хтео да сретнем... с оне стране наших међа, где нема... говора...”⁹ Простор „изван наших међа” је, за Лоренса, седиште смисла који се може докучити једино путем трансценденције.

У оквиру овакве традиције употребе мита у енглеској књижевности ствара Фаулс. Као и писци модернизма, Фаулс препознаје ову мистерију одсуства у којој је скривена суштина о другом, скривеном аспекту света, и према којој су природно усмерена стремљења мита да сазна истину.

* * *

О Фаулсовом делу написано је више од тридесет монографија. Постоји више од педесет докторских теза које се баве разним аспектима његовог стваралаштва и преко двесто есеја у академским часописима.

Фаулсово дело критичари описују као прозу која превазилази „слепу улицу модернизма”. Овако је, први, Фаулсово дело одредио Џон Барт у свом познатом тексту „Књижевност обнављања”, почетком осамдесетих година прошлог века.

Ако бисмо дела Бекета и Борхеса узели као представнике две екстремно другачије позиције у превладавању „исцрпљене књижевности” (термин, такође, Џона Барта), Фаулса бисмо морали сматрати представником борхесовске струје. Другим речима, између Бекетовог схватања књижевности која не може да изрази ништа јер нема снаге и жеље да било шта изрази и борхесовског премошћавања амбиса између бића и света проглашавањем света за пра-текст могли бисмо закључити да Фаулсова књижевност настаје на темељу ове друге визије. Другим речима, Фаулс превазилази модернистичко окретање себи и представља „карику која недостаје у ланцу са постмодернизмом”,¹⁰ како је на конференцији о Фаулсу рекла Дајана Вајпонд.

Критичарску недоумицу у погледу свог дела најбоље је формулисао сам Фаулс у интервјуу Џејмсу Кембелу још 1974. године. Наиме, покушавајући да Фаулсово стваралаштво сврста у оквиру једног правца, Кембел пада у замку контрадикције, попут већине критичара. Фаулс том приликом каже: „Да ли сте ви то управо рекли да сам експерименталан писац? Зар ме нисте малочас назвали традиционалистом?”¹¹ То опирање сврставању чини једну од темељних одлика Фаулсове поезике.

⁹ Лоренс. Д. Х. (1954): *Заљубљене жене*. 2 тома, прев. Ненад Јовановић. Београд, Омладина, стр. 269.

¹⁰ Vipond, Dianne. „Lawrence Durrell’s *Alexandria Quartet*: The Missing Link to Postmodernism”. *Deus Loci*, NS 2. The Lawrence Durrell Journal 1993.

¹¹ Интервју са Џејмсом Кембелом у: Vipond, Dianne (ed.) (1999): *Conversations with John Fowles*, University press of Mississippi, Jackson 1999, p. 39.

Иако су Фаулсови романи наизглед писани традиционално, они подривају реалистички поступак на сваком кораку. Фаулс истрајно разбија хронологију догађаја уводећи митско време као алтернативу хронолошком, односно као наговештај да „ванвременски тренуци у времену” (Елиот: *Четири квартејта*) представљају неодвојиву компоненту стварности. Резултат је дело у којем се временске равни сударају, делимично преклапају или мимоилазе, радикално нарушавајући хронолошки след догађаја.

Реалистички поступак бележења узрочно-последичног низа догађаја који стреме логичном крају најгрубље је нарушен изостанком завршетка. У већини својих прозних подухвата Фаулс ствара отворено дело, детективску причу без краја, која сурово напушта и јунака и читаоца и оставља их да трагају за решењем, које је изван граница текста.

Фаулсов читалац је тако принуђен да производи значење, а надам се да произведе крај Фаулсове приче. Фаулс оваквим поступком следи технику приповедања какву су описали Еко, Ајзер и Кристева, између осталих.

Значење, међутим, не „остаје” у читаоцу, него читаочев дискурс открива код за тумачење дела. Један од таквих кодова је мит. На основу учешћа у индивидуалној психолошкој структури мит је заједнички именитель ликова у делу и читаоца. Тако мит Фаулсовог читаоца ставља у контекст текста — као и јунак читалац постаје трагач за знањем.

Фаулсова проза представља израз тежње за укупношћу сазнања. Због тога природу мотивације Фаулсове прозе треба тражити у дихотомији између супротстављених принципа. У психолошком смислу ова тежња је представљена као исконска потреба подељене свести да сазна тајну о „другом” делу бића.

Свет у којем су непремостиве супротности уједињене у величанственој истини божанства представља свет паганске митологије. Супротна својства бића уједињена су у првобитном тоталитету у којем су Аполон и Дионисије једно. Митски трагач прелази пут само да би пронашао клицу тог првобитног тоталитета. У психолошком смислу освојиће укупност бића, у сазнајном сазнање о „другом”, скривеном делу сваке ствари.

Митолошки материјал налази се у Фаулсовој прози непосредно у тексту. Обиље експлицитно употребљених митолошких референци указује на могућност митолошког тумачења дела. Груписање митолошких референци по типовима прича на које се односе довело је до закључка да у Фаулсовим романима најчешће наилазимо на митолошке мотиве који упућују на митологеме плодности и судбине женских божанстава. Истраживање митолошких референци потврђује тезе о мотивацији и тематским преокупацијама Фаулсове прозе. Експлицитна употреба митолошких елемената у Фаулсовом делу представља, дакле, видљиву страну значајније, имплицитне употребе митологије.

Кроз образац јунакове потраге Фаулс у своју прозу укључује митски смисао. Потрага има два аспекта: детективски и психолошки. Наиме, иако је превасходно психолошка, има све карактеристике детективске хајке, односно универзалног трагања. Стога Фаулсови романи имају многе одлике детективске прозе.

У склопу радње Фаулсовог првог објављеног романа *Колекционар* могли бисмо издвојити класичне детективске мотиве попут заседе, отмице и злочина. У радњи *Маџуса*, који је енглески критичар Марвин Мадрикс назвао „једном од најбољих мистериозних прича које су икад написане”,¹² такође постоје убиства, детективски подухвати и портрети злочинаца. Помињање злочина и опис детективске истраге не изостају ни у романима *Данијел Марџин* и *Женска француског њоручника*, па чак ни у најексперименталнијем Фаулсовом роману *Манџиса*. Најзад, приповедачки поступак у последњем Фаулсовом роману, *Меџој*, сврстава овај роман у класичну детективску прозу.

Привлачност детективног жанра за Фаулса могла би се објаснити заснованошћу детективске прозе на миту. Према многим теоријама, Џона Ирвина на пример, свеколика детективска проза префигурирана је митолошким причама о Краљу Едипу и о Тезеју у критском лавиринту. У миту о Краљу Едипу детектив, Едип, трагајући за одговорима, сазнаје да је заправо он прогоњени, виновник злочина. У миту о Тезеју и Минотауру наилазимо на скелет универзалног детективног заплета: чекање, заседу, вребање жртве и обрачун. У Фаулсовом *Колекционару* Клег, који је гонич и злочинац, постаје прогоњена жртва своје природе.

Овај мотив још је уочљивији у *Маџусу*, у којем главни јунак Николас Урф неуморно трага за решењем мистерије, видевши себе као жртву ситуације у којој се обрео. Наиме, Николас трага за смислом догађаја у којима невољно учествује, али убрзо открива да је управо он тај који је починио „злочин” и себе довео у положај у којем се налази, сопственим слепилом за право значење појава и ситуација око себе. Управо као краљ Едип, Николас је злочинац због сопствене немоћи да сагледа истину. Николасов „злочин”, заправо оно што Фаулс жели да прикаже као злочин, је његова неаутентична природа, безобзирност и отуђеност, речју — неспремност да прихвати своју улогу у свету. Исти ови „злочини” чине сенку бића Чарлса Смитсона, јунака романа *Женска француског њоручника*, и Данијела Мартина из истоименог романа.

У *Манџиси* Мајлс Грин болује од амнезије и трага за својим умом. Та „потрага” састоји се у откривању психолошке структуре мозга која је преко архетипова колективног несвесног скривена у митовима. Њу Мајлс жели да једноставно „узме” из мита. Фаулс подругљиво посматра јалову потрагу која не води ничему, јер јој је одузета суштина — психолошка трансформација јунака.

Меџој доноси детективску потрагу за значењима хришћанске цивилизације, која води кроз разумевање (изгубљеног) митолошког смисла на којем та цивилизација почива. Детективска потрага и овде остаје без позитивног решења, а виновник „злочина” неоткривен.

У својим романима Фаулс злочин увек поставља у контекст граничне ситуације немогућег избора. То су ситуације у којима јунак мора да бира између живота и смрти. Такву ситуацију срећемо кад Миранда из

¹² Mudrick, Marvin (1966): *Evelyn, Get the Horseradish*, rev. of *The Magus*, by John Fowles. *Hudson Review* 19, p. 307.

Колекционара покушава да смогне снаге да замахне секиром на Клега и најзад спушта секиру; у *Магусу* кад Кончис мора да изабере између стрељања заробљеника и смрти стотине таласа, и одлаже пушку; кад Николас одлучује да не казни Лили/Цули, и одбацује бич.

Детективске потраге у Фаулсовим романима замишљене су тако да јунака доведу до чина избора. Избор који јунак мора да начини одређује његову даљу судбину. Тако, Миранда не пристаје да злочином купи своју слободу и тиме себе осуђује на смрт. Кончис, такође, осуђује на смрт заробљенике, таоце и себе међу њима пред стрељачким водом такође сопственом одлуком, а Николас бира мукотрпну потрагу уместо удобности свог ранијег неаутентичног живота. Тренутак избора окончава детективско трагање у Фаулсовим романима.

Граничне ситуације у прози имају своје порекло у митским причама. Заплет приче о Персефони, на пример, чија кулминација је Хадово савладавање Персефоне, принуда у насилном браку и Персефонина смрт односно одлазак у подземни свет — све у истом тренутку — приказује граничну ситуацију у којој су љубавни чин, који је извор живота, и смрт, као и светлост дана и мрак гроба, невиност и зрелост, лепота и наказност — једно. Истовремено ова ситуација, као што запажа Карољ Керењи, и као што приказује Јасперс, обезбеђује трансценденцију, односно помера границе овоземаљске перцепције, стављајући јединку у космички контекст.

Гранична ситуација помера границу сазнања о свету. У истом смислу Фаулс и користи имплицитна значења митских прича померајући границе текста и перцепције јунака помоћу уградње митских значења у њихове структуре.

Користећи жанровске конвенције детективске прозе Фаулс поставља питања која су овом жанру страна — о природи злочина, починиоца и људског разумевања света. Детективску потрагу Фаулс преобликује и показује да је његово схватање потраге само непрестано редефинисање мистерије.

Други део „слике” о јунаковој авантури чини психолошки аспект потраге, односно индивидуација јунака, како је назива Јунг. Ови аспекти прожимају се на најочигледнији начин у мотиву лавиринта.

С једне стране лавиринт представља метафору класичне детективске ситуације у којој само детективска комбинаторика може довести до правог пута и тријумфа детектива. Са друге, лавиринт је Јунгу послужио као слика психолошког живота јединке. Лавиринт који је Јунг имао на уму је свакако најчувенији критски лавиринт који, између осталог, носи причу о Тезеју и Минотауру. Трагајући за Минотауром, како би спасао себе и своју дружину и задобио руку лепе Аријадне, Тезеј трага за сопственом мрачном страном, јер Минотаур је, сматра Јунг, Тезејева сенка. Победом над Минотауром, односно суочивши се са својом сенком, Тезеј успева да уједини супротне стране свог бића и постигне целовитост.

Лавиринт јунакове психе важан је елеменат структуре свих Фаулсових романа. Поседи на којима се радња одвија, путање којима јунаци иду и путеви које прелазе увек личе на лавиринте. У роману *Манијиса*

јунак се физички налази у свом уму. Фаулс у овом роману представља лабиринт који гута трагача, због његовог неаутентичног односа према митској потрази.

Авантура јунака у Фаулсовим делима има двојни статус — физички и ментални. Наиме, у свим Фаулсовим делима радња обухвата физичко путовање јунака. Док јунак *Магуса* Николас Урф путује у Грчку, Чарлс Смитсон, јунак романа *Женска француског њоручника*, путује у разна места у Енглеској и Америци, Данијел Мартин путује у Енглеску, а затим у Египат, а лорд Бартоломју из романа *Меџоџи* из Лондона у унутрашњост земље. Истовремено, у својој свести јунак путује према самоспознаји. Док се физичко путовање одвија у „реалности”, путовање у уму јунака одвија се у фиктивном времену.

Фиктивно време је кружно, митско време. Као што објашњава Мирча Елијаде у делу *Мити о вечном њоврајџу*, овакав поредак симулира првобитни космос и испољава се најизразитије у ритуалима. У радњи Фаулсових романа, као и у радњи Џојсовог *Уликса*, метафору митског тока времена представља кружно путовање јунака. Попут Леополда Блума, Фаулсов јунак је Одисеј модерног света. Он ће, као што то сваки јунак мора, у својој авантури наићи на многа искушења и препреке, проћи ће кроз подземни свет и доћи на „исто место”, како каже Елиот. Јунак од себе путује поново ка себи. Његово биће је и полазиште и циљ. У песми „Литл Гидинг” Елиот митско кретање формулише овако: „Нећемо престати да истражујемо... све док се не вратимо на исто место... и *сџознамо џа њо џрви џуџи*”.¹³

Боравећи у „пустој земљи” модерне цивилизације, трагач мора да успостави прекинуту виталну везу са митом да би пронашао изгубљени смисао егзистенције. Крочивши на тле имања Бурани, на острву Фраксос, Николас управо то осећа: „/Ово место је/... поприште митова.”¹⁴ Митска потрага јунака која води психолошкој укупности или способности јунака да у себи уједини два света има три фазе: позив на авантуру, авантура јунака и прелазак повратног прага. Циљ трагача Фаулс наговештава на почетку романа *Данијел Мартин*: „Цела слика; или све остало је пустош.”¹⁵

Позив на авантуру у Фаулсовим романима, обично, представља догађај који означава неки преокрет у јунаковом животу и подстиче га да прекине свој дотадашњи бесмислени, рутински живот, неаутентичног постојања. Најилустративнији и најупечатљивији пример овог позива описује сам Фаулс у есеју „Белешке о недовршеном роману” („Notes on an Unfinished Novel”). Наиме, Фаулс описује своју визију, односно сновиђење. „Та жена није имала лице. Није била посебно сензуална, али била је представник викторијанског доба и с обзиром да сам је непрестано виђао у истом непомичном кадру, у даљини, с леђа, представљала је прекор викторијанској традицији... Била је одметник. Нисам знао шта

¹³ Елиот, Томас Стернз (1966): *Четири кваријета*, прев. Светозар Бркић, Београд, Просвета.

¹⁴ *The Magus*, p. 63.

¹⁵ *Daniel Martin*, p. 7.

је учинила, али имао сам жељу да је заштитим. Односно, почео сам да се заљубљујем у њу. Или у њену позу. Не знам тачно.”¹⁶ Жена из сна касније је постала Сара Вудраф, лик из романа *Женска француског њоручника*. Писац, који је овде и сам у положају митског трагача, кренуо је на пут кроз митску земљу и фиктивно време стваралаштва.

На путу јунак наилази на многе препреке. Добија казне и награде, као последицу сопствених избора у граничним ситуацијама. Неопходна му је помоћ. Помоћ јунаку долази првенствено од архетипа аниме. Јунг учи да је анима психолошка манифестација Коре, вечног женског принципа у митологији. У структури Коре учествују разна женска божанства из паганских митологија: Афродита, Артемида, Аријадна, Персефона, Деметра, Медуза, Хеката, Јокаста и Немеза, да поменемо само најважнија. Кора носи елеменат сазнања, односно сунца, али истовремено и мрака ноћи, због своје хтонске компоненте изражене у месечевим богињама Хекати и Персефони.

Фаулсова јунакиња, брижљиво изграђена у Фаулсовој прози, у својој структури сажима психолошке одлике многих од ових митолошких хероина. На основу митолошких префигурација које су укључене у њену структуру, јунакиња у Фаулсовим делима остварује своју улогу јунакове аниме.

Кад успешно преброди препреке на путу, и кроз суочавања са собом спозна своју сенку, јунак се спаја са богињом у покушају да уједини два света — мушки и женски, сунчев и месечев, овоземаљски и хтонски — и тако у себе инкорпорира сазнање о „другом”. Као пример како Фаулс свог јунака поставља у митолошки контекст навешћу почетак романа *Данијел Маршин*. Почетно поглавље „Жетва” („Harvest”), наизглед нема везе са радњом романа која се одвија, бар на почетку, у Холивуду.

Опис жетве из јунаковог дечаштва доноси опис сељака, земљорадника, и главнег јунака романа који стиче прва животна искуства упознавајући непознати свет природе. Њену тајанственост, сензуалност и сазнајни потенцијал сумира реч „жетва”, као један од најрадоснијих догађаја сеоског живота. У грчкој митологији жетва је везана за личност богиње Деметре и представља њен годишњи поклон људима, зрно пшенице. Ако се сетимо тајанствене улоге коју богиња Деметра, као зачетница елеусинијских мистерија, игра у индивидуалном психолошком сазревању, мотив „жетве” добија дубљи смисао.

Густа мрежа митова и архетипова обавија овај догађај у роману *Данијел Маршин*. Путем интертекста из митова писац уноси значења судбине Деметре, Персефоне, Посејдона и Хада и њихових верзија љубави, смрти, злочина, самопоништавања и васкрснућа, с обзиром да је у симболу жетве садржана целокупност људске судбине.

Ово поглавље у роману изгледа као упад из несвесног. На његово место у радњи романа упућују Сеферисови стихови који су епиграф једном од каснијих поглавља романа:

¹⁶ „Notes on an Unfinished Novel” 1969. in: *Wormholes*: 13/4.

„Шта памти пламен? Ако упамти нешто мање од онога што је неопходно, угасиће се; ако упамти нешто више од неопходног, угасиће се. Кад би нас само могао научити да памтимо исправно.”¹⁷

Бреме прошлости појединац мора схватити и одложити га у себи на исправно место, да га прошлост не би уништила, попут пламена, или да се не би угасила, и нестала поново, као пламен. Исправно сећање, односно прихватање правих значења прошлости, донеће Данијелу жељену награду — кроз сећање јунак мора да укључи у своју структуру сопствену историју, а кроз колективно памћење митски потенцијал света који га повезује са космосом. Деметра, митска земља, близина природе, сећање које исцртава мапу Данијелове свести, спајање са богињом, све је заборављено у пустој земљи Холивуда у којој јунак тренутно живи и где је човек потиснуо значење митова.

Тек ће сећање Данијелу безбедити пут до митског смисла и суштине ствари.

Кад усвоји архетипску енергију која га је обогатила сазнањем о овој и оној свету, кроз спајање са богињом или ритуално искуство Хада у елеусинијским, орфичким и разним другим мистеријама, јунак је спреман за завршетак своје авантуре. Тек по успешном повратку јунак може у себи да уједини два света. Стваралачко „прожимање” са светом који је морао да одбаци пред улазак у пуну земљу јунаку обезбеђује награду. У роману *Данијел Марџин* ова фаза потраге представљена је јунаковим сусретом са Рембрантовим портретом оца, док у роману *Женска француског њоручника* јунак у једној цркви посматра распеће и схвата његово право значење. Јунак потпуније види, заправо сазнаје смисао ствари око себе, који му је раније био недоступан. И ову инстанцу јунакове потраге префигурирају митови. Тако Зевс, Дионисијев отац, слави његово васкрсење. Слично је и са Атисом, Тамузом, Озирисом и Адонисом, који путем сазнања о другом свету (подземном свету) у својој привременој смрти стичу награду васкрснућа или новог живота. Награда за јунака митске пустоловине је слобода, укупност бића или, као што Фаулс каже, цела слика.

На основу увида у имплицитну употребу мита у Фаулсовом делу могли бисмо рећи да је мит код Фаулса скривени чинилац радње. Фаулс од митова гради мрежу која „чини потпору” радње његових романа. Ипак, да ли ово важи за све случајеве Фаулсове употребе митологије? Да бисмо остали доследни пишчевом проседеу морамо узети у обзир и супротне тенденције које постоје унутар Фаулсовог дела — писац нам у њима поставља замку, наводећи нас на сумњу у стабилне закључке. Наиме, на многим местима Фаулс користи само форму мита уклањајући из ње традиционално значење и измештајући митски смисао. У роману *Манџиса*, на пример, преобилна митска грађа указује на јунака колекционара који, будући да је писац, сакупља митове чија значења у суштини не разуме. Роман представља извештај о безуспешним покушајима јуна-

¹⁷ *Daniel Martin*, p. 86.

ка да напречац освоји награду потраге. Иронијским односом према митској грађи у овом роману Фаулс измиче чврсто и удобно тле митског значења и јунака оставља у пустој земљи његовог сопственог света. Писац разбија садржај јунаковог ума у понору бесмисла и јунак постаје тишина. Фаулс затим препушта критичарима да се споре да ли је јунакова тишина потенцијал свеколиког сазнања или шум, односно ништа. Или пак нова мистерија.

Недоумица је одувек пратила осврте на Фаулсово стваралаштво. Отворен крај, употреба експерименталних техника упоредо са традиционалним књижевним поступком и описивање разних слојева реалности, само су неке од тема око којих су тумачи Фаулсове прозе имали разне ставове. Најтемељнији међу критичарима разумели су, међутим, да опирање коначним закључцима најтачније описује Фаулсов књижевни поступак. Тако литература о Фаулсовом делу на неки начин наставља основне тенденције овог књижевног проседеа који би се најбоље могао описати као афирмација мистерије и слободе.

ЛИТЕРАТУРА

- Barth, John, *The Literature of Replenishment: Post-modernist Fiction*, The Atlantic Monthly, January, 1980, 65—71.
- Eliade, Mircea, *Cosmos and Hystory: The Myth of the Eternal Return*, translated by. W. R. Trask, New York, Harper and Row, 1959.
- Eliot, T. S., *Ulysses, Order and Myth*, 1923. 120—124. in: O'Connor, William V. *Forms of Modern Fiction: Essays Collected in Honour of Joseph W Warren Beach*, Minneapolis, University of Minnesota, 1948.
- Fowles, John, *The Aristos*, London, Glasgow, Toronto, Sidney, Auckland, Triad Grafton Books (1964) 1989.
- Fowles, John, *The Enigma of Stonehenge*, London, Jonathan Cape, 1980.
- Fowles, John, *The Tree*. Herts, The Sumach Press (1979) 1992.
- Fowles, John, *Daniel Martin*, Picador (1977) 1989.
- Gould, Eric, *Mythical Intentions in Modern Literature*, Princeton, Princeton UP, 1981.
- Jung, C. G. and C. Kerényi, *Essays on the Science of Mythology — The Myth on the Devine Child and the Mysteries of Eleusis*, translated by: R. F. C. Hull, Bollingen Series XXII, Princeton, Princeton UP, 1993.
- Kermode, Frank, *Modern Essays*, London, Fontana, 1990.
- Vipond, Dianne L., „Introduction”. John Fowles Issue of *Twentieth Century Literature* (spring), 1996. 1—5.

Aleksandra V. Jovanović

GREEK MYTH IN THE WORLD OF JOHN FOWLES'S NOVELS

Summary

John Fowles is a „novelist on the crossroads” whose fiction bears marks of realism, modernism and postmodernism. His ironical attitude towards various literary movements and novelistic genres formed a specific narrative mode largely based on

mythology. Fowles employs mythology in his fiction in two ways: explicitly and implicitly. Explicit use of mythological motives enriched Fowles's language with metaphors. Besides, by using mythological motives in this way Fowles points to important mythological prefigurations whose presence in his work might not always be easy to detect. Mythological motives of this kind are organized as a part of a larger pattern — the hero myth. The most important part of mythological references in Fowles's work concern Greek mythology.

УПОТРЕБА АУТОБИОГРАФИЈЕ У РОМАНИМА ЏОНА АПДАЈКА: ПОНАВЉАЊЕ МОТИВА

Биљана Дојчиновић-Нешић

Не осећам никакву обавезу према прошлости коју памтим; оно што стварам на папиру мора се, и за мене то и јесте тако, винути слободно без обзира на то какве су чињенице биле. ... Другим речима, одричем се било какве суштинске везе између свог живота и онога што пишем... дело, речи на папиру, мора бити одвојено од присуства у животу; кад седнемо за сто постајемо само изговор за љуске које одбацујемо.

(Апдајк, „Умеће прозе”, интервју са Самјуелсом)¹

САЖЕТАК: Текст прати примену неколико мотива чије је порекло јасно аутобиографско у различитим делима Џона Апдајка, да би се тиме показало да књижевни контекст овим мотивима даје различита значења. Истовремено, Апдајк је склон и поновној преради књижевно већ обрађених аутобиографских мотива, чиме додатно замагљује границу између фиктивног и реалног и отвара простор сложене игре у вези са улогом и позом самог писца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: америчка књижевност, аутобиографија, Џон Апдајк

У предговору за збирку аутобиографских есеја *Самосвесћ* (*Self-Consciousness*, што такође значи и самоиспитивање, збуњеност, несигурност) Џон Апдајк као повод за настанак ових текстова наводи могућност, коју му је неко поменуо, да напише његову биографију и тако му „...узме живот, тај товар руде и хрпу успомена!” (*SC*, xv). Те реченице Апдајковог увода упућују, по тобожњој узрујаности, на важан аспект стваралачког живота у мас-медијском друштву у којем је писац у прилици да се обрати аудиторијуму изван текста, да се представља и тако поново преузме неке хистрионске атрибуте, и то не као приповедач (или

¹ (Samuels, /интервју/, у: Plath, 1994, 27–8).

песничко *ja*), него као особа која је аутор приповести, те да од тога створи својеврсну представу. Апдајкова „добро позната” nelaгодност у давању интервјуа² и истовремено велик број разговора, јавних наступа и других обраћања читаоцима говоре о поигравању сопственом животном причом у дискурсу различитих медија — поступак познат још од Русоових *Исповести* који је у романтичарској књижевности до врхунца довео Бајрон као „шоумен и човек који је сам себе рекламирао и знао како да помеша биографију са уметношћу да би створио заводљиву тајну у оквиру које... личност постаје неодојива од појединца, појединац укореењен у легенди” (Vermorel, 2000, 9). Савремени писци имају још више могућности да постану личности³ у чијој се појави приватан живот и само дело скоро неразлучиво и често намерно мешају. Сам чин објављивања аутобиографије представља знак успеха али, „често и у том контексту, а можда нарочито у њему, ускоро постаје очигледно да, ма колико би аутобиографија требало да буде о личном животу, 'лично' скоро увек стоји за још нешто” (Swindells, 1995, 9).

Апдајк је назван писцем који бесрамно описује (обрађује) сопствени живот.⁴ Наш највећи преводилац Апдајка, Александар Петровић, бележи да је једампут у разговору, у вези са ликом из прича о Мејпловима, аутор изјавио: „Имао сам тада грозницу” и одмах потом се исправио: „Мислим, мој *јунак* је имао грозницу!”⁵ Ова „омашка” је добра илустрација мистификације односа текста и живота, замагљивања границе између реалног и фикционалног. Склизнувши, најпре, из домена фикционалног у домен реалног, Апдајк наглашава идентичност свог сопственог „ја” са ликом из свог дела. Исправка која потом следи има ефекат новинског демантија — порицања које чини да се памти углавном оно што је претходно речено.

Распон у којем се Апдајк поиграва, изводи представу са елементима реалног и фикционалног, најбоље се уочава када се, једна наспрам друге, поставе једна од првих његових збирки приповедака *Голубије њерје* (*Pigeon Feathers*) и већ поменута збирка аутобиографских есеја *Самосвесћ*. У *Голубијем њерју* Апдајк оцртава скоро све теме које ће обележити његово стваралаштво, али и више од тога — поступак којим ће из релативно ограниченог мајдана извући максимум прерадиве руде. Ликови различитих имена учествују у једној животној причи; они, што је за стваралаштво овог аутора изузетно важно, припадају једној већој целини, већем циклусу. У есејима који су настали много година касније, заједно објављеним у збирци *Самосвесћ*, као исповест афирмисаног писца, Апдајк окреће однос фикционалног и реалног — уместо да о поје-

² В. нпр. уводни текст у Платову књигу интервјуа (Plath, 1994, xi) и уп. са садржајем књиге и подацима које Плат износи на почетку интервјуа са Апдајком — да их је Апдајк до 1993. године тада дао више од 200 (Plath, /интервју/, у: Plath, 1994, 260).

³ Термин „личност” (figure) употребила је Џејн Ансворт (Janet Unsworth) у тексту о новозеландској списатељици Џенет Фрејм (Janet Frame), да би истакла ту мешавину личног и текстуалног аспекта у односу публике према овој ауторки. (Unsworth, 1995, 25).

⁴ „He is an unashamedly autobiographical writer, especially in the short stories” (Parini, 1994).

⁵ В.: Петровић, 1989, 391, реч је о разговору који Атлас (1978) наводи у свом тексту.

диним детаљима свог живота говори као о догађајима везаним за реалну особу, он у фуснотама даје одломке из сопствених дела у којима је та искуства већ прерадио. Привидно, овај метод сугерише једнакост, идентичност између реалног (оног што се заиста догодило, биографског, оног што је било материјал, руда) и фикционалног (оног што је прерађено, постало текст). Суштински, међутим, тај поступак, означен у једном приказу као „корисна илустрација интертекстуалности за постмодернисте” (Inglis, 1989, 59), поново упућује на стално и свесно замагљивање граница ове две сфере, на непрекидну позу писца.⁶ Сам Апдајк у *Самосвесћи* каже:

милостиви заборав без сваке сумње сакрио је многе одјеке... и еродирао сиров материјал аутобиографије у облике који тешко да су мање имагинарни, премда јесу мање коначни, од оних у књижевности (SC, xv).

Позивање на заборављање читаоцима сугерише да се сами присете још неких детаља које аутор у биографији није обележио фуснотом, попут епизоде са учеником који је стално бежао кући са часова, да би касније и сам постао наставник у школи, која моментално призива у сећање лик Дајфендорфа из романа *Кенџаур*. На тај начин, читалац којем су позната нека дела овог аутора и сам учествује у стварању мозаика од коцкица књижевног текста и биографског материјала.

У Апдајковој прози изразито је често понављање појединих мотива у више књижевних текстова. Самосвест и самопосматрање, као полазишта аутобиографског подухвата, преиначавају се у свест и перцепцију ликова и/или наратора, а један исти мотив подвргава се различитим перспективама и добија нова значења или нијансе у различитим делима. У следећа два примера приказаћемо могућности преношења делова приче „из живота” у приповест. У чувеном и често цитираном интервјуу из 1966. године, који је водила Џин Хауард (интервју представља мешавину приватних сцена из живота писца и његових поетичких исказа), ауторка на једном месту објашњава да је Апдајк члан комитета за изградњу конгрегационалистичке цркве која је изгорела, као и да игра голф, покер и да свира хармонијум у групи која се среће сваке друге среде, између осталог (в.: Howard, 1994, 14). Ових неколико наизглед безначајних детаља даје сигнал о изворишту појединих мотива Апдајкове прозе, то јест о томе да су они преузети из ауторовог живота. Поменути мотиви се касније појављују на тако различитим местима као што су текстови сакупљени у збирци *Снови о голфу /Golf Dreams/*, или прича „Мушкарац који је постао сопран” (*The Man Who Became Soprano, Afterlife*). Мотив изгореле цркве појављује се у романима *На свећо никад* и *Парови*, у којима добија нова значења и различите призвуче.

Роман *На свећо никад* први је део Апдајковог циклуса по Хоторновој романси *Скерлејно слово*. У Апдајковом роману главни јунак и наратор је Том Маршфилд, парох на моралном опоравку од грехова почиње-

⁶ Медијско стварање лика писца Апдајк је иронизовао кроз лик Хенрија Бека, са којим је, да замагљивање буде још занимљивије, „водио” и интервјуе.

них у парохији. Његова епска ситуација је писање дневника-исповести по задужењу, приповести о себи за друге, тако да су подаци о наратору оно чиме се роман и отвара:

...хришћански сам свештеник и Американац. Пишем ове странице у неком тренутку расплитања у вези са Ричардом Никсоном. Премда је допринос мој, искушење припада дугима: моји чувари ставили су пред мене рис празних листова — довољно за месец дана, по њиховој процени. Упрљати их, треба да буде моја једина терапија (*A Month of Sundays*, 3).

Један од Маршфилдових колега, пароха на опоравку, Ејмос, учествовао је у изградњи нове цркве пошто је стара изгорела. Прича о цркви почиње из идеалне ситуације:

Био је пастор срећне црквице на ободима центра града, од дрвета у колонијалном стилу, све у стубовима и клупама, годишњи буџет око две илјадице, две стотине породица уписано, можда педесет активно. Ведро да цркнеш, нема проблема за лик од шест банки, глава му ћелава попут главице црног лука, артритис му пузи уз зглобове, деца у Техерану и Каракасу раде за владу или нафтне компаније... (*A Month of Sundays*, 183)

Идила се прекида када црква изгори, и скуп се новац да се изгради нова, у коју више нико није хтео да долази: црнци јер су сматрали да је новац требало да се уложи у заједницу, стара паства јер јој се није свиђала нова архитектура, млађи, јер су почели да „трипују” по подрумима а богати ионако никад нису долазили.

Празнина, тишина, отплата хипотеке, фушерска израда и материјали нове грађевине, необичан мирис кад пада киша — стигло га је. Његов настојник нашао га је једне недеље увече како у котларници натапа новине керозином, и ево га међу нама. (*A Month of Sundays*, 184)

Тако је мотив изгореле цркве и њене обнове представљен као пад из колонијалне идиле у пакао савремене свакодневице, тишине и празнине: Ејмос је пробуђен у стварност своје социјално и расно мешовите заједнице, њене духовне празнине а цела претходна „ситуацијица” приказује се као илузија, малограђански сан пароха. Ова приповест у малом показује Маршфилдову вештину ироничног наратора — не само тоном који је ироничан и постављањем елемената тако да се захтева „реконструисање” значења, него и следећим маневром: иако му, наводно, питање зашто је црква изгорела није битно, он ипак набраја могућности: „Лоша инсталација? Муслимански вандала из организације Пантера из гета у следећем суседству? Испуштена Јупитерова стрела? Није важно...” (*A Month of Sundays*, 183). Свака од ових претпоставки има посебно значење — прва означава стандардни проблем старих грађевина; друга је одраз политичке свакодневице, а трећа, премда исказана митском сликом, има значење бојјег знака и казне. Није случајно што је тренутак у којем се ова уметнута приповест прекида онај када сам парох Ејмос преузима на себе понављање тог чина — натапање новина (ознаке свако-

дневице) у керозин, као припрему за пожар у којем хоће да уништи узрок својих јада, своје сопствено дело које се показало бесмисленим.

Исти мотив је био другачије представљен у роману *Парови*. У овој хоторновској романси, често читаној у алегоријском кључу, црква коју запали гром недвосмислено је знак са неба. При томе је Пит Ханема, главни лик романа, градитељ по занимању те може професионално да оцени шта се десило:

гром је био ударио у торњић, скренуо са кабла на танкој шипци громобрана, улетео међу челичне шипке куполне конструкције и запалио суво дрво на месту где се кров спајао са равном основом куле.

Он зна да ће пожар трајати: „’Буктаће ту ватра’... ..буктаће и шириће се...” (*Парови*, 649). Пламен који захвата цркву сагорева не само оно што је видљиво, него и оно што црква представља за своје верне, храм, место сусрета са оностраним порукама. Па ипак, у том часу уништења, неман која гута свето место показује и лице страшне лепоте:

...дорску орнаменту на огради балкона грабуљала је ћилибарска светлост; плишана завеса која је скривала ноге хористкиња, букну и полетевши навише експлодира у празном сакраријуму, као феникс. (*Парови*, 651)

Страшније од саме ватре, која има достојанство апокалипсе и страшну лепоту пошасте, је суочавање са тривијалним. Типично за Апдајка, тог бележника, сведока модерног доба, коначни пад у онострано је пад у бљутаву равнодушност, досаду: гомила у којој се осећа мирис циркуса посматра ватру као какав забаван приказ, стојећи „дуж свих улица што су се лепезасто простирале од градског парка — Божанства, Разборитости и Умерености...” (*Парови*, 651). Пит, који ову сцену посматра као верник и као грешник, издвојен је и као лик чија осећања артикулишу значење призора. Он осећа изненадно олакшање због катаклизме коју није изазвао. После катастрофа у сопственом животу, ова невоља изван његове одговорности, рат природе који забавља масу, на часак га враћа међу ближње. Али, порука тек треба да стигне. У наредном тренутку он подиже са земље један мокар памфлет, проповед из 1795. године (в. *Парови*, 652). Почетак проповеди је цитиран у целини и односи се на „дужност сваког народа да зна да је Бог његов ГОСПОДАР” и да захтев за „пожртвованим исказима захвалности” нарочито важи за „нацију Сједињених Америчких Држава” (*Парови*, 652).

У овом роману главни јунак зна зашто је црква изгорела, он је за то и професионално компетентан. Али, то је тек први ниво на којем функционише ова сцена. Када га, као грађевинског предузимача, свештеник упита колико ће, изражено у доларима и центима, бити потребно новца да се ова „трагична структура” (tragic structure) замени другом, Пит брзо изводи предрачун уз примедбу да цркву никада неће моћи да уреде каква је била. Реагујући на високу суму, свештеник га прекоревача.

Хришћанство не чине долари и центи. Ова црква није ни тако стара зградурина. Цркву чине људи, пријатељу мој, људи. *Људска бића*. — Па му

онда запрети једним својим квржавим прстом, а Пит схвати да је и Педрик обавештен о његовом изгнанству из куће, његовој потреби да се доведе у ред. (*Парови*, 653—4).

Дијалог обухвата више од онога што се на површини чује — од практичног прорачуна, преко теолошког става до Питове личне приче и кривице. Њиме се објашњава и осећај олакшања који „чуди” јунака док посматра цркву у пламену, цркву која тиме постаје и грађевина, и конструкција, и храм — симболично место окупљања, и место личног доживљаја где се мешају узвишено и тривијално (завеса у пламену је као феникс; али њену функцију да покрива ноге хористкиња морао је да запази сам јунак еротизоване свести).

Када Питова кћи Ненси покаже на петла-ветроказ који је стајао на врху цркве узвиком „Пиле!”, сцена добија потпуно заокружено значење опомене. Петао-ветроказ има посебно значење за децу Тарбокса — она су, како на почетку романа сазнајемо, расла са осећањем да петла-ветроказ представља Бога:

...ако је бог физички био присутан у Тарбоксу, он је онда постојао у облику овог недостижног певца-ветроказа који се могао видети са свих страна. А ако је његово окце-пени могло да види, онда је оно видело све, све као на длану испод себе, у виду неке живе мапе. (*Парови*, 43—4).

У сцени пожара петла-ветроказ стоји блистав и непокретан „на врху уске ломаче” као да је изнад дима и кише. Обрт у нарацији, поглед који Ненси скреће на ветроказ, чини да се дечје осећање признаје као легитимно. Тиме и сами становници града постају на неки начин деца — деца онога ко види одозго, бојја деца, и њихова дела изложена су његовом оку. Петао-ветроказ повезује савремену Америку са њеним печецима — пожар са краја романа у том контексту постаје само једна епизода која се често понавља у историји ветроказа. Али, његово окце је „пени” — новчић, а цена нове цркве најпре се изражава у доларима и центима. Његов назив на енглеском *weathercock* повезује га са сексуалном симболиком, па Сузан Хенинг Апхаус управо сматра да је петла-ветроказ најважнији сексуални симбол у *Парови* (Henning-Urphaus 1980, 67). Она указује на то да су се у почетним приказима романа критичари сукобљавали око његове „неспретне симболике”,⁷ коју су други бранили пригодном сликом новчића-окцета, променљивости на ветру и ритуалном функцијом. Хенингова сматра да су ове интерпретације засноване на непотпуном разумевању Апдајкове намере, која се односи на истовремено слављење и сатиричан однос чак и у представљању овог симбола, на исти начин на који је то учинио и са романом у целини (Henning-Urphaus 1980, 67—8). Она сматра да све што су нам ликови романа саопштили о полности, стоји у слици петла који „*може* бити златан, ... *може* сезати ка небесима, ... *може*, у исто време, постати тривијалан и бесмислен” (Henning-Urphaus 1980, 67—8). За ову критичарку тривијални аспект

⁷ „clumsily symbolic” према: Charles T. Samuels, *John Updike*, в.: Henning Urphaus, 1980, 67.

се огледа у сцени у којој свештеник са петлом позира за фотографију. Та сцена нам је посредована кроз Питове очи, и она има посебно значење управо за њега:

Тројица крутих делегата цркве прихватише стари амблем и заузеше смешан став да би позирали фотографима, љуљајући између себе тај комад лима; човек с Педрикове десне стране имао је длакаве уши, а онај с леве, био је јувелир. Деца су врвела око њих и додиривала тупи метал. Небо изнад њих било је празно; ничега на њему није било сем два паралелна трага од цета. Ганут овим призором радости и схватајући да је његов живот у извесном смислу завршен, Пит се окрете и виде да стоји управо на оном месту са којег је први пут угледао Фокси како после цркве улази у своја кола... (*Парови*, 673).

Свештеник се у призору који Пит види налази између две сликовите фигуре — једне дијаболичне, друге филистинске. Око њих су невини — деца, која додирују оно што је од „физичког присуства бога” остало — тупи метал; најзад, небо, које је у сцени пожара тако снажно проговарало, овде је празно — и та празнина обележена је 20. веком, са два паралелна трага млазњака. Иронија је у осећању које сцена изазива у Питу — за њега је то „призор радости” који се додатно повезује са сећањем на први сусрет са Фокси. Овде, како би Четмен рекао, имплицитни аутор шаље поруку имплицитном читаоцу — може ли бити радости и ганућа у сцени која потврђује тривијализацију вредности; да ли празно небо значи одобравање или ћутњу, одсуство; да ли ће се на почетку романа описано циклично обнављање „пилета” из генерације у генерацију наставити, или је та прича завршена, попут једне фазе Питовог живота?

Одговор може бити пре сумња но дефинитивно потврдан или одречан. Вишезначност ове сцене ствара се у контексту успостављене мреже симбола, у повезивању са претходним сценама и елементима. Непосредно пре призора који Питу гане сазнајемо да се у граду говорка да се стара црква неће уопште обнављати, него да ће бити изграђено потпуно ново и модерно здање, „некаква параболична грађевина од ливеног бетона у облику ушиљеног шатора, слична таласу који се разбија о стење”. При томе, говоре гласови у граду, показало се да је „право чудо што се црква... још пре једне деценије сама није срушила” (*Парови*, 672).

Али, и пре тога, дато нам је упозорење да једно време пролази: у пожару, тренутак пошто постане извесно да ће „пиле” остати на врху, у светлости блицева фотоапарата Пит гледа за својом женом како одлази „окренувши се једанпут, бела, да погледа иза себе, и како се удаљава, водећи своје две невинне кћери.” (*Парови*, 653). Анђеоска Анђела (Angela) удаљава се са места пожара водећи своју невинну децу одатле. Она зна да ту више неће бити ничега достојног погледа деце. Као једини лик у роману који задржава веру у нешто више и поглед уперен ка звездама, она на себе преузима и митску улогу. Њено белило и освртање нису једнозначни: они је повезују са Лотовом женом која се осврнула за Содомом и претворила у стуб (беле) соли. Паралелизам истовремено подвлачи разлике — Анђела има лични разлог да се осврне јер на том месту

стоји њен отуђени муж Ханема (Анима-душа), а црква није грешни град, него опомена. Исто тако, чињеница да је она та која одводи кћерке показује да је поређење Пита са библијским Лотом у ствари указивање на разлике и да између њих не постоји знак једнакости. Пит одлази из града без своје деце, да би ступио у нови брак, а не ради избављења од греха Содоме. Анђелино освртање показује да она разуме смисао призора као тренутка у којем се једно време, једна генерација окончава и да га схвата као опомену; деца коју води са собом су „њена”, и чиста попут ње: као једини лик у роману који задржава чистоту „божјег детета”, она постаје носилац „величајућег” значења. Занимљиво је да је Апдајк истицао да је био свестан Питове улоге као улоге Лота. У интервјуу са Самјуелсом рекао је: „...Пит није само Ханема / анима / Живот, он је Лот, мушкарац са две девичанске кћери, који бежи из Содоме и оставља своју жену за собом” (Samuels, Plath, 1994, 34). Ипак, контекст романа и, посебно, ова сцена, стварају иронијски сукоб митског и новог значења — Пит заправо оставља своје кћерке у том граду, он је протеран из „Содоме” а Анђела је та која их води даље од цркве — града у пламену; најзад, њено белило — претварање у стуб соли, приказано је из Питове перспективе, то јест — то је начин на који он њу види.

Питова ганутост каснијим призором представља ону врсту радости коју Анђела не би могла да осети — он види знак (празно небо) али га не разумева онако како би то она учинила. Имплицитни писац стога показује не само да узвишено и тривијално *могу* постојати једно крај другог, него да *морају* бити једно уз другог. Иронија је у томе што су узвишено и тривијално раздвојени на посебне ликове, што прихватање једног не доводи до синтезе, него они остају раздвојени, напети, и представљају крајње тачке једне или-или ситуације.

ЗАКЉУЧАК

Поступак преобликовања аутобиографије у фикцију назначио је и сам Апдајк у реченици којом образлаже заборављање (*forgetfulness*) као вид селекције и фикционализовања биографског. „Милостиви заборав” заобљује ивице незграпног грумена, сировог материјала аутобиографије, и доводи га до блиског сусрета са фикционалним — сам временски процес фикционализује фактивно. Тиме је Апдајк своје „личне есеје” представио као текстове који су својеврсна фикција, што је једна страна проблема. Друга се односи на питање како техника као откривање функционише у стварању текста који се декларише као фикционалан у смислу књижевног, или, прецизније, приповести. Заборављање личног отвара врата ка другој врсти памћења, записивања и уписивања не више у лично, него у колективно памћење. Понављање једног истог мотива, у овом случају цркве која гори, показује како се сличан материјал може употребити у различитим контекстима и са различитим нагласцима. Управо избор нагласака и њихов распоред представљају суштинску разлику у ефектима мотива у ова два текста — у једном имамо сумњу у то да је у

питању прст божији и обрт који је тужан, премда на ивици комичног; у другом је црква у пламену несумњиво опомена а све што се око ватре и, касније, згаришта, збива је слика тривијалности и духовне беде. У роману *На свето никад* овај мотив је успутна, уметнута, прича споредног лика, док су у *Паровима* слика цркве у пламену и питања њене обнове кључни симболички чворови романа.

Апдајкова списатељска „економија”, способност да из мајдана сопственог живота не само извуче различите мотиве, него их акцентује другачије и обради на различите начине, указује на чињеницу која се парадоксално дуго занемарује: да је основна одлика опуса овог писца, без обзира на мали број мотива и животних ситуација које описује, управо разноликост, богатство настало захваљујући различитим приповедним стратегијама, креативном игром сировим материјалом.

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

Updike, John

„The Dogwood Tree: A Boyhood”, *Assorted Prose* (1965), Alfred A. Knopf, New York 1990, 151—187.

Self-Consciousness (1980), коришћено издање Fawcett Crest, Ballantine Books, New York 1990.

A Month of Sundays (1975), коришћено издање Fawcett Columbine, Ballantine Books, New York 1996.

Couples (1968), коришћено издање Fawcett Crest, Fawcett World Library, New York 1969.

Наводи према српском преводу: *Парови*, превео Александар-Саша Петровић, Просвета, Београд 1980.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

Бут, Вејн, *Реторика њрозе*, превео Бранко Вучићевић, Нолит, Београд 1976.

Де Ман, Пол, „Аутобиографија као раз-обличење”, *Књижевна критика*, XIX (1988), бр. 2, стр. 119—128.

Hamilton, Alice and Kenneth, *John Updike: A Critical Essay*, William B. Eerdmans Publisher, 1967.

Hamilton, Alice and Kenneth. *The Elements of John Updike*. Grand Rapids: Eerdmans, 1970. Henning Uphaus, *Suzanne John Updike*, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1980.

Howard, Jane, „Can a Nice Novelist Finish First” (1966), Plath, 1994, pp. 9—17.

Parini, Jay, „All His Wives Are Mother” (The Afterlife And Other Stories), *NY Times*, November 6, 1994.

Plath, James, ed. by *Conversations with John Updike*, University Press of Mississippi, Jackson 1994.

Plath, James, Introduction, *Conversations with John Updike*, University Press of Mississippi, Jackson 1994, pp. xi—xx.

Poirier, Richard, *The Performing Self: Composition and Decomposition in the Languages of Contemporary Life*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992.

Samuels, Charles Thomas, „The Art of Fiction XLIII”, (1968), Plath, 1994, pp. 22—45.

- Strandberg, Victor, „John Updike and the Changing of the Gods”, *MOSAIC: A Journal for the Study of Literature and Ideas*, University of Manitoba Press, Vol. XII, No. 1, Fall 1978, pp. 157—75.
- Swindells, Julia, Introduction, *The Uses of Autobiography*, Edited by Julia Swindells, Taylor & Francis, London, Bristol 1995, 1—12.
- Unsworth, Jane, Why does the author who apparently draws so much on autobiography seem committed to 'alienating' the reader? A reflection on theories of autobiography with reference to the work of Janet Frame, in: Swindells, 1995, pp. 24—30.
- Vermorel, Fred, „Fantastic Voyeur”, *Voice Literary Supplement*, October-November 2000, pp. 9—11.

Biljana Dojčinović-Nešić

AUTOBIOGRAPHY IN JOHN UPDIKE'S NOVELS

S u m m a r y

The fact that John Updike's works have been based on his life story becomes quite obvious when we compare the usage of same autobiographical motives in his novels. This comparison also clearly points how important the context is for their meaning. Updike has also re-used already used motives for his autobiographical essays, which has additionally blurred the borders between fiction and reality.

ЧИТАЊЕ — ПИСАЊЕ БИОГРАФИЈЕ СВЕТОГ ФРАЊЕ У ЉУБАВИ У ТОСКАНИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГА

Зорица Бабић

САЖЕТАК: Проблем тумачења поглавља „Асизи” постављен је као проблем представљања Свечеве биографије у *Љубави у Тоскани*. У суштини, говоримо о текстуалном приступу свету, при чему је и сама Природа изједначена са књигом. Лица, па и сам Фрања, одређена су оним што читају. „Добро читање” је увек нека врста живљења туђег живота. Зато Фрањина биографија почиње Исусовим рођењем, наставља се зидањем базилика у Асизију, Ђотовим фрескама и *Божанственом комедијом*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: биографија, текстуалност, дијалошки дискурс, представљање, драматизација, похвала, љубав

Постоји само један начин да се бића виде онаква каква јесу, а то је да их волимо.

К. Роа

Љубав у Тоскани је сложен и вишезначан текст, настао као покушај превазилажења ограничења путописног жанра, са тежњом да се хроно-топ пута, путописно и „митска” слика Италије у књижевности, па и култури, десемантизују и претворе у средства за изражавање, односно остваривање другачијих значења која су програмска, суматраистичка. Или како је то далековидо закључила Исидора још исте 1929. године: „Заиста, рељеф и дубина једне земље није у историји, није ни у уметности, само је у љубави” (Секулић, 1977, 325). Осамостаљивање поглавља експлицирано њиховим насловима, очигледне стилске, па и жанровске разлике међу њима, рашчлањавање путописних тема допуштају могућност да о биографији Светог Фрање говоримо без нарочитог упућивања на *Љубав у Тоскани* у целини.

Асизи је једно од најважнијих места на карти Италије и за ходочаснике, и за путописце, баш као што су живот и дело Св. Фрање важни за историју културе, а не само Католичке цркве. Осим тога, Св. Фрања је један од светаца заштитника Италије, дакле нека врста њеног „репрезентанта”. Споменућемо да је 1926. године обележена седамстогоди-

шњица његове смрти и да је Црњански, на неки начин, учествовао у томе текстовима „Свети Франческо љубавник” и „Асиза”.¹

Поглавље „Асизи” је, са малим изузецима, у потпуности посвећено Светом Фрањи, али би се оно само условно и уз доста ограда могло назвати биографским. Реч је о некој врсти фикционалне биографије у којој су начин представљања и интерпретација међусобно условљени. Текст Црњанског функционише заправо као скуп примењених правила за читање већ постојеће / већ постојећих биографије/биографија Светог Фрање која је овде дата само у назнакама и која може бити једино мање или више успешно реконструисана на основу датих правила и уз помоћ литературе о Св. Фрањи.

Извори којима се Црњански служи су уобичајени. То су различите биографије Св. Фрање, Фрањини списи, историје, историје уметности. Међутим, немогуће је до краја утврдити његов списак литературе, ни да ли он, рецимо, изворно или посредно познаје најстарије и најпознатије биографије: Тома Челански: *Vita prima* и *Vita secunda*; Св. Бонавентура *Legenda maior, Fiorreti*. Постоји значајна разлика у представљању Фрањиног живота и дела у та четири извора. *Vita prima* је прва биографија (1228—1229) и почетна за сва каснија писања о Фрањи. Она је нека врста биографије из „прве руке”, документарне биографије. *Legenda maior*² је „теолошка биографија” и проглашена је за једину званичну 1266. године, а према њој су и осликаване базилике у Асизију (Елијаде, 2003 III, 164). То је биографија Цркве у којој се „Фрањин живот тумачи у служби повијести спасења” (Nuguyen Van Khan, 2001, 17). *Fiorreti* су збирка „народних прича које су прикупљали и ширили фрањевци у XIII веку” (Линч, 1999, 296). Реч је о „анегдотама”³ из Фрањиног „монашког” живота; тежиште је на чудима која се дешавају и после његове смрти, којима се његова светост коначно потврђује. У њима се могу препознати и елементи писане књижевности, хришћанске и трубадурске, али су и они посредовани народном културом, фантастиком и натурализмом, „снижени”.⁴

За разлику од њих, Црњански не пише „житије”, него биографију, не пише о „свцу”, него о човеку, не прави расцеп између живота без Бога и живота са Богом, него види везу међу њима. Преображај није до-

¹ У овом раду „Асизи” ће бити тумачен према коначној верзији поглавља у *Љубави у Тоскани*, књига *Путописи I*, Дела Милоша Црњанског т. VIII, 1995. Наводи из овог издања биће обележени само бројем стране.

² Св. Бонавентура је теолог и највећи средњовековни синтетичар, а важи и за другог оснивача фрањевачког реда. После Фрањине смрти, из неколико разлога (велик број присталица, а недовољно формална правила; „претерана”, „неиздржива” строгост — без храмова, без икаквих материјалних добара, само прошење и напоран физички рад) морало је доћи до „реформе”. Доследни настављача Фрањиног „учења” бивало је све мање и мање.

³ Споменућемо овде једну од мање познатих, али не мање занимљиву: „Како је свети Фрања завртео брата Масаеа као дете, а онда су отишли у Сијену” (*The Little Flowers*, ch. XI), чији увод Црњански сажето препричава (144—145).

⁴ Бахтин је једини доследно тумачио Фрањино „понашање” у кључу народне културе и сматрао је да би се Фрањино проповедање вере, уз извесно претеривање, могло разумети као „карневализација католицизма” (Бахтин 1978, 67—68; 92—93).

шао споља, него изнутра, Фрањино понашање је доследно, и оно што је теже: оно је увек мотивисано унутрашњим разлозима.

Кључна тачка за разумевање Фрањине „необичности” и начина на који Црњански представља Фрањину биографију је у Фрањиној „глуми”. Фрањин дар за глуму манифестује се у свесној потреби за увесељавањем себе и других, али и у несвесној тежњи да живи, да представи оно што је прочитао. Поједностављено речено, за раскалашну младост у којој је он љубавник и ратник, „крива” је трубадурска поезија; за његову светост „заслужна” су Јеванђеља. Колико му је стало до „глуме” показује и чињеница да он и његове присталице не само да нису били замонашени, не само да их назива „лакрдјашима Господа” (Бахтин, 1978, 67), него да чак проповеда „лакрдјашећи”: „Говорећи француски као провансалски трубадур, певао је пред светином, играо, ширећи веселост и сажалење према болнима” (143).⁵



Чимабуе: портрет Св. Фрање
(деталј фреске), Асизи

Начин на који Црњански описује фреске Чимабуе је упечатљив. Фрања има „болан став мајмуна” и „мали (је), слаб и смешан, као Шарло” (142). Наравно, мајмун је „циркуска” животиња, и опет у вези са народном културом и вашарима. Шарло је лик („Скитница”) који Чаплин тумачи у једном броју својих филмова, односно француска, али и наша варијанта његовог имена. Осим „смешне туге”, Фрањи и Шарлу заједничка је нека врста дечје простодушности, брига за људе, нарочито за оне који су друштвено маргинализовани (*Деран, Пасји животи*), али и брига за животиње, ствари, и најбитније: они помажу људима тако што их увесељавају.

Нарочито је занимљиво, рекло би се „текстуално”, његово схватање вере. Пошто је Христ централна фигура, примарна и чак једина литература биће Јеванђеља која он, у суштини, чита као биографију. И не само

⁵ Да Св. Фрања пева на француском кад је весео, али и на смрти сведочи Тома Челански (Челански према: Nguyen Van Khan 2001, 11). Иначе, у „књижевним жанровима” релативно често срећемо тврдњу да је Фрањина мајка Пика француског порекла и да одакле потиче његово познавање француске (провансалске) књижевности. Историјска литература не зна ништа о томе. Понекад се спомиње да је био у Француској. Његово име, Франческо (Francesco), које му даје отац по повратку из Француске, кажу значи „Французић” (Дуда 1990, 41).

то: могло би се рећи да он Јеванђеља не чита на уобичајен, „теолошки” начин, не као „Свету књигу”, него као књижевни текст у којем речи имају и дословно, и пренесено значење. „Живот у вери” је подразумевао имитацију Христа, односно стварну⁶ или „фикционалну”⁷ реализацију Христових биографема и „примера”. Полазећи од чињенице да је Христ „рођен на путу”, „у туђини” инсистира се на томе да Христ није само „сиромаш”, него „просјак” и „путник”. Стога је, за фрањевце, осим завета сиромаштву, било најкарактеристичније то што су они „излазили у свет”, међу обичне људе и што су проповедали путујући. „Нек се браћа чувају да нипошто не примају цркава, сиромашних настамби ни ичега што се за њих гради, ако није онакво како одговара светом сиромаштву које смо у Правилу обећали и нека ту бораве као придошлице и путници („Опорука”, Свети Фрања 1988, 151).

Са теолошке и културолошке тачке гледишта ново у Фрањином схватању вере је инсистирање на Христовој и Маријиној људској природи, што ће имати далекосежне последице.⁸ „Прослављање Богородице и култ Христове људске природе, његовог детињства и његових мука покренуо је Св. Бернард, а проширио и продубио Св. Фрања и његови следбеници” (Дворник, 2001, 197). Инсистирање на људској природи Христовој у Фрањином случају је дословније, последније и оно ће, пре свега, преобразити сам „говор” о Христу. „Снижавање” Христа, прати снижавање језика, жанрова чија је Христ тема, а које је опет у складу са самим Јеванђељима (Ауербах, 1978, 162—165).

„Успешност” „имитирања Христа” потврђена је са појавом „стигмата” и то по први пут у историји.⁹

Суштинска одлика текстуалности је у сагледавању свих односа, и у стварности, и у књижевности као односа између читања и писања, при чему прочитано утиче на написано, али и написано на прочитано. У том смислу би се могло рећи да је поглавље „Асизи” замишљено као „ланчано” читање живота (не само из текстова, него и са слика): Христовог, Фрањиног, Ђотовог (Црњансковог) којима се у појединим тачкама прикључују животи Дантеа, Св. Бонавентуре, Симонеа Мартиња, Бокача при чему је скоро немогуће одредити последње „изданке” јер се

⁶ „Циљ новог живота”, прокламован у првим Правилима, је: „Следити учења Господа Исуса Христа и ићи његовим стопама” (Св. Фрања према „Francis of Assisi, Saint”, *Britannica* 2001).

⁷ „Фикционална” реализација значи реализацију у којој он свесно глуми, кад то ради за „публику”. Најпознатији пример је „позоришна” стилизација обреда на Бадње вече (Ауербах 1978, 164). Необична је његова потреба да у свим сегментима (сценографски, акустички) дочара тренутак Христовог рођења. Начин на који он изговара име места Исусовог рођења (Витлејем, односно Бетлејем) том приликом („Име Бетлехем изговарао је попут овце која блеји...” Челански према: Дуда 1990, 27) је пример „божићног лакрдијаштва”.

⁸ Ослобађање тела „снижавање” љубави, затим „реалистичније”, „земаљскије” представљање Мадоне у италијанском предренесансном и ренесансном сликарству, али и драге у стиховима стилновиста.

⁹ Други пример је Св. Катарина, која прву „стигму” добија у двадесет трећој години. „Стигме” су знаци Христових мука, појављују се на местима Христових „рана” од распећа и има их пет.



Бото: фреска „стигматизације”, Асизи

Фреска „стигматизације” сликана је према биографији Св. Бонавентуре. Ево како тај тренутак он преноси: Док се молио једног јутра, Св. Фрања је угледао некакву „фигуру” која се са небеса спуштала ка њему. „Како је стајао тачно изнад њега могао је добро да га осмотри. Руке су му биле раширене, стопала спојена, а тело заковано за крст. Два крила су се подизала изнад главе, два су била раширена за лет, а два су му прекривала цело тело. Лице му је било надземаљски лепо, са „љупким” осмехом упућеним Св. Фрањи” (Св. Бонавентура према: „Francis of Assisi, Saint”, *Britannica* 2001). Црњансков опис фреске: „Тело Христово је боје девојачког меса. Крила су му, како са висине слеће, од бистрога кармина. Дрвце је као у јапанских сликара, бело и пепељасто. Као под снегом. Брег, изнад светитеља, без много перспективе, бео је и мрк. Тако је умбријски мрк и светитељ, са жутим диском око главе. Лево од њега насликана је романска црквица црвено, а десно опет једна, бледо жуто” (148).

просто ради о писцима њихових биографија којих је безброј, и који се стално умножавају.

Живот Св. Фрање у *Љубави у Тоскани* углавном је дат према сниженим верзијама његове биографије. Начин представљања биографије у складу је са садржајем, начином живота Св. Фрање, с тим што редослед сцена није хронолошки, него је условљен Црњансковим кретањем по умбријском пејзажу. Тако осамостаљене сцене функционишу као што функционишу мотиви у поезији. Рецимо, „проповед рибама” која се дешава на Тразименском језеру „дозива” још две епизоде које немају непосредне везе са Св. Фрањом. То су Други пунски рат, „силазак” Ханибалов само до Тразименског језера и Бајронов боравак на језеру и читање Тит-Ливијевог описа споменуте битке (151). Чвршћа веза између Ханибала и Св. Фрање успоставиће се тек посредством Црњанског и Словена, са „варварством” и „дионизизмом”. Словени су, баш као и Св. Фрања, представљени сликом-визијом „играња у пејзажу”: „Рогати бог¹⁰ игра пред нама, а ми сељаци, напојени биљем и крвљу животињском, играмо, скачемо, урламо имена река” (62). Црњански је, као и Св. Фрања, мисионар, предводник: „Њих ћу да затресем над васионом: љубавнике, блуднике, грешнике, монахе, Словене” (62). Није случајно, али је јако занимљиво да скоро истим речима Ј. Кристева описује карневал,

¹⁰ Пан.

односно дијалогски дискурс. „Призор карневала, где нема сцене, нема 'позоришта', према томе је и позориште и живот, игра и сан, дискурс и спектакл. Из истог разлога, једино је место у ком језик избегава линеарност (правило) да би живео као драма у три димензије. На дубљем нивоу, ово такође означава супротност: драма постаје смештена у језику. [...] Другим речима, ова сцена је једино место где дискурс остварује своју 'потенцијалну бескрајност', где забране (представљање, 'монологизам') и њихова прекорачења (сан, тело, 'дијалогизам') постоје у исто време” (Кристева, 1986, 49).

Умбријски пејзаж је оквир Фрањине биографије (у њему је рођен, умро, сахрањен, а изнад његове гробнице у XIII веку је саграђена базилика), али и позорница. Осим чињенице да се само неколико епизода из Фрањиног живота дешава ван Умбрије,¹¹ важна је и необична примена антропогеографске теорије која је додатно мотивисана Фрањиним односом према природи. Антропогеографска теорија, популарна нарочито међу путописцима, подразумева узрочно-последичан однос између (географског) простора и човека који у њему борави. Између Асизија и Св. Фрање постоји готово потпуна подударност: Асизи је „далеко од главних путева и вреве светске” (136), „сазидан је на (Рајском — З. Б.) брду” (132), а брда су Фрањини „омиљени” простори (Монте Субазио, Верна ...), али и Црњанскови. „Зидање на брду” је вид космогонијског, теургијског и у вези је са паганским погледом на свет. Затим, „садашња” суша и жега у Асизију (134) су нека врста „реализације” Фрањиног завета сиромаштву. Пут који води до Асизија је „бео, од тешке прашине” (133). „Тешка прашина” на путу последица је многобројних ходочашћења на Фрањин гроб, али и одраз таквог начина живота („посипање прахом”). Асизи је „ружичаст” (135), а ружичаст је и камен којим је зидан, ружичаста је и земља, ружичаста је и горња базилика (139), али је, као што смо видели, „најружичастији” Христ на фресци „стигматизације”.

Црњанском и још понекоме Фрањина љубав према животињама и природи уопште, некарактеристична за Запад у то време, изгледа сасвим „будистички” (143). А она ипак има везе са народном културом, пантеизмом, али и Јеванђељима. Фрања нарочито воли животиње које Христ спомиње: црве, птице, рибе; наравно, на првом месту је овца, јагње (Ngyuen Van Khan, 2001, 204). У *Химни браћу Сунцу*¹² сва бића, све животне појаве назване су браћом и сестрама, чак и смрт (135). Колико се његов „оптимизам” и помиреност са смрћу могу разумети у духу хришћанства, толико он одражава мишљење карактеристично за народну културу. „Весела смрт”, смрт као предуслов новог живота, смрт као ус-

¹¹ Неколико боравака у Риму, мисионарско и ходочасничко путовање на Исток, неуспешно лечење очне болести у Сијени и вероватно путовање у Француску и Шпанију. Фрањини боравци у Риму, нарочито први, показују зашто „прави пут, до Асизија, води збиља из Рима” (132). Ходочашће у Рим има преображавајуће дејство, за њега је везано неколико „искустава”: живљење са просјацима, прошење милостиње, љубљење губавца. Љубљење губавца важно је у том смислу што је значило ослобађање од страха, превазилажење себе, егоистичног јер је, иначе, само гледање губавог изазивало у њему највећу одвратност („Опорука”, Свети Фрања 1988, 149).

¹² Фрања је први италијански песник на народном (умбријском) језику.

постављање равнотеже на вишем нивоу, основни су принципи тога мишљења (Бахтин, 1978). Проглашавање Светог Фрање, у новије време, „екологом”,¹³ и то у англо-америчкој литератури, не само да је помало смешно (а нарочито би било смешно Црњанском) него је донекле успело да одрази и Фрањин однос према природи. Свест о природном окружењу, о животу и радости живота сваког, па и најмањег живог бића, ипак значи превазилажење чисто паганског.

Као још једна мотивација за драматизовање призора из живота послужиле су фреске. Реч је пре свега о Ђотовим фрескама. Постојао је и можда још увек постоји проблем ауторства (Ђотових) фресака у горњој и доњој цркви. Црњански зна за то, али се у суштини придржава Вазаријеве ауторизације (Вазари, 2000, 35).¹⁴ Постоји суштинска разлика између циклуса „Живот Св. Фрање” и осталих Ђотових фресака и у боји, и у сликарској техници, али је најважнији у начину представљања. Та разлика би се, бар за наше потребе, могла описати као разлика између алегоричког и „биографског” представљања. На тим фрескама живот свеца представљен је „сценски”. „У Фрањиним проповедима и на Ђотовим фрескама те истине (хришћанске — З. Б.) су постале народне и жи-



Ђото: *Проповед њицима*, Асизи

Код Црњанског је ова епизода испричана прво према *Legendi maior*, а затим је описана сама фреска која је опет, сликана према истом тексту Св. Бонавентуре. „Дошав пак у крај, између Армана и Беване, идући скрушено путем, подиже главу и виде, по дрвећу крај друма, безбројна јата тица... И пошав ораницом, започе проповедати, тицама што беху на земљи... У проповеди пак рече им: „Тице, миле моје сестрице, будите захвалне Господу, творцу вашему, и појте му славу свуд, јер Он вам даде слободу да летите куд год хоћете и даде вам двоструку и троструку одећу. Захвалите му на ваздуху који вам је доделио. Ви не сејете и не жањете, Господ вас ипак храни: даје вам реке и изворе да пијете из њих, и висока дрвета да на њима гнезда своја свијете. И мада не знате прести, ни сити, Бог одева вас и ваше младунце”(144). „Дрвеће на њој је сиво и пепељасто, сликано лако, азијски. [...] Тичице пред светитељем изгубиле су своју боју. Сиромашак Асизија пак носи око главе бео светитељски дискос, а на телу монашку мантију, мутних боја, љубичастих и мрких као бронза (148).

¹³ Папа Јован Павле II прогласио је 1979/80. Св. Фрању за заштитника еколога.

¹⁴ Оправдања која Црњански износи донекле су тачна, тачније имају упориште у чињеницама, али су у појединим случајевима „измаштана”, као на пример постојање два Ђотоа, „мајстора” и „месечара” (147). У суштини Црњансков приступ је „биографски”, а овде пре свега „психолошки”. Релативно је лако на другим местима наћи потврду Црњанском мишљењу и још нових чињеница које га доказују („The Assisi Problem”, *Britannica* 2001).

ве, као пантомима. Људи су их почели играти као комад, а не само приказивати као схему” (Честертон, према: Бахтин, 1991, нап. бр. 23, стр. 65).

Питање на који начин Ђото долази до Св. Фрање „глумца”, ако је сликао према званичној биографији Св. Бонавентуре, Црњански поставља нешто другачије и разрешава Ђотовом биографијом. „Син земљорадника” (146), пастир-сликар (Вазари, 2000, 32) је врло добро разумео Фрањину љубав према природи, али и народну културу.

Још једна особеност *Љубави у Тоскани* која има везе са њеном интертекстуалношћу а која је супротстављена захтевима жанра путописа је да знање функционише као троп. То значи да је укинута „свезнајућа свест”, а да постоји много различитих, мање или више супротстављених, тачака гледишта које су у дијалошком или конфликтном односу са аутопоетиком, односно суматраизмом. Знање је обично изречено на нечија „уста”, која је некад тешко препознати или која не припадају увек само једном лицу, али се његова идеолошка позиција може одредити.

Пошто је Свети Фрања нека врста претече суматраизма, он је и индикатор. Свако од два или три спомињања Гетеа у *Љубави у Тоскани* је иронично. Увек се уз његово име нађе и нека титула. Критика Гетеа је интертекстуална, изречена је са нарочитих позиција. Стендал се руга Гетеовом нарцизму (Stendhal, 1957, 207). Гете пише о ономе о чему други не пишу: о изгледу и удобности своје собе, прибору за цртање, често и о свом оделу. Чак ни оправдања да је *Путовање по Италији* настало као мања или већа стилизација дневника и писама упућених Хердеру или г-ђи фон Штајн, да је наставак његове аутобиографије нису довољна да би се у Италији бавило таквим безначајностима. И што је још важније његово „господство” му онемогућава разумевање „негосподствених” погледа на свет. Бурже „добар католик” показује се мање догматичним од Гетеа: „Гете, тај противник средњег вијека и тако одлучан, те дошавши у овај град Асишки не хтједе ту гледати ништа до јако незнатних остатака храма Минервина..., поганин Гете написао је у *Вилхелму Мајстеру* ову дубокоумно реченицу ’Све вјере имаду тек једну сврху, да принуде човјека, нека прихвати што га не може минути’ ” (Bourget, 1923, 64). „Сам велики господин, министар вајмарски, писац *Ифиџеније*, попео се доведе, на свом путовању и провео, дубоко замишљен, неколико часова, пред овим јединим античким остатком (Минервиним храмом — 3. Б.), у овом градићу сиромаштва и шева” (136).

Најочигледнији пример неслагања са „туђом речи” је у начину на који Црњански користи стереотипизацију нација. Реч је о карикатурној карактеризацији „Американки” и „Енглескиња”. „Енглеу у Италији” као и „Американац”, као карикатуре својих нација, али и туризма уопште, општа су места, и проналазимо их и код Стендала, Бајрона, Цара, Дучића. Црњански је само нагласио њихове већ познате карактеристике, па је његова критика нужно оштрија. А то што су „Американци” и „Енглези” „променили пол”, само је проста психолошка (родна) мотивација њиховог гледишта која ће за последицу имати и већу уверљивост. Пошто су репрезентанти туристичког, потрошачког и баналног, њихово понашање и читање ће увек, са становишта Црњанског, бити „погре-

шни”. Као прво, Американке и Енглескиње носе нарочите хаљине док читају о Св. Фрањи. Те хаљине су „деколтоване”, „од црне свиле” и купљене су за одлазак код папе (142). Сасвим је очигледно да су скупе, модерне и да се као такве уопште не уклапају у (скромно) окружење у којем се налазе. „Читају како је, вративши се у Асизи, био исмејан, и тучен од светине, како је отеран од рођеног оца, збацио одело и остао го, као што је рођен на овај свет” (142).¹⁵ Инсистирање на погрешности њиховог читања — читају као „узбудљиву новелу”, „сензационалистички” — имаће за последицу „изоштравање”, преувеличавање „деталја” које оне „не разумеју”. Цитирана епизода једна је од најпознатијих епизода из Фрањине биографије (тзв. „бискупов суд” и одиграла се отприлике 1207; описују је Челански и Св. Бонавентура) и означава његово коначно опредељење за живот „у вери”, али су реакције његовог оца и суграђана „стилизоване”. Тачно је једино то да је његов отац био бесан и да је на све начине покушавао да га „поврати”; у овом случају да га пред бискупом оптужи за крађу платна и тканина из његове радње које је поделио бескућницима. Фрања остаје го зато што не жели ништа да дугује оцу, па му враћа и сопствено одело. Сам бискуп, пред којим се описана сцена одиграла, као и сви присутни, био је зачуђен, а на крају и задивљен („Francis of Assisi, Saint”, *Britannica* 2001).



Бото: Одричање од земаљских добара, Асизи

Пример „слагања са туђом речи” је укључивање, стилизација, трансформација Дантеовог „приказа” Св. Фрање. Биографија Светог Фрање у *Божанственој комедији*, изречена на уста Томе Аквинског, подржава званичну верзију (Данте, 2001, 489—494). Међутим, начин представљања Св. Фрање упућује на *Fiorette* и трубадурску мистику, односно реторику. „Али да не бих зборио тако тајанствено, / Фрањо и Беда су били / љубавници о којима говорих увијено” (*Истио*, 491).¹⁶ Највећа похвала у *Божанственој комедији* му је изречена на два начина, експлицитно и имплицитно. Имплицитно, смештањем на „Десето небо”, близу трона светог Јована (*Истио*, 620). Експлицитно, давањем „титле” „серафима љубави”, изједна-

¹⁵ Американке највероватније читају Сабатјеову биографију Св. Фрање. Реч је о првој модерној биографији Св. Фрање, врло популарној почетком прошлог века; у периоду између 1893. и 1928. године доживела је чак четрдесет издања. Међутим, преовладава мишљење да је прилично лоше урађена (*Britannica* 2001, Sabatier, Paul). Иначе, Сабатје је калвинист по рођењу, протестантски теолог по занимању.

¹⁶ Парафраза Дантеа, страна 135.

чавањем са Сунцем, при чему Асизи, као место његовог рођења, постаје исток (Данте 490).¹⁷ Изједначавање са Сунцем није случајно. У споменутој *Химни браћу Сунцу*, стоји: „Слава Ти, Боже мој, са свим Твојим створењима; / Нарочито господаром братом Сунцем које освиће и обасјава нас светлом дана, / И лепо је и зрачи великим сјајем, и Твоја је, Свевишњи, слика и прилика” (Св. Фрања према: Андрић, 1997, 82). Исту песму Црњански скоро да цитира: „То је раван у којој св. Франческо назва Сунце братом нашим и Месечину нашом сестром. То је долина у којој назва ветар братом нашим, а воду нашом сестром, јер је много понизна, и драгоценна и чиста” (135). Асизи је проглашен за „колевку Љубави” (138).¹⁸ Није тешко сложити се са Рикеровим речима: „Говор љубави је најпре говор похвале. У похвали, човек се радује гледајући како један предмет надвисује све остале предмете његовог интересовања. У овако скраћеној формули, три чиниоца — радовање, гледање, постављање на највише место — једнако су важни. Оценити да нешто стоји на највишем месту, не толико зато што тако хоћемо, него зато што тако видимо, испуњава нас радошћу” (Рикер, 2002, 9—10). Ако Фрања „пише” похвалу Богу, а Данте између осталог и Фрањи, онда Црњански примењује једну „херменеутику љубави”. Волети, односно разумети/тумачити Другог значи „говорити (о њему) његовим језиком”.

ЛИТЕРАТУРА

Примарна

- а) Црњански, Милош (1995): *Љубав у Тоскани, Путописи I*, Дела, т. VII, Задужбина Милоша Црњанског, Београд.
- б) Црњански, Милош (1999): „Свети Франческо љубавник”, *Есеји и чланци I*, Дела, т. X, Задужбина Милоша Црњанског, Београд.

Секундарна

- Андрић, Иво (1997): „Легенда о светом Франциску из Асизија”, *Историја и легенда*, Просвета, Београд.
- Ауербач, Ерих (1978): „Адам и Ева”, *Мимезис*, Нолит, Београд.
- Бахтин, Михаил (1978): *Сиваралациво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Нолит, Београд.
- Бахтин, Михаил (1991): *Аутор и јунак у естетској активности*, Братство-јединство, Нови Сад.
- Библија* (1990): Кршћанска садашњост, Загреб.
- Bourget, Paul (1923): *Уписи с њуа Италијом*, прев. В. Кришковић, Типографија, Загреб.
- Britannica* 2001, Deluxe edition, CD-ROM, 1999—2000, Britannica.com Inc.
- Чаплин, Чарли [1915] „Скитница” (филм).
- Чаплин, Чарли (2003): *Аутиобиографија*, Stylos, Нови Сад.

¹⁷ Парафразу Дантеовог поређења проналазимо на 133. страни.

¹⁸ Велико „љ” у Љубав, зато што је љубав бог.

- Данте (2001): *Божанствена комедија*, прев. Д. Мраовић, Дерета, Београд.
- Дуда, Бонавентура (1990): *Мој свети Фрањо*, Кршћанска садашњост, Загреб.
- Дворник, Френсис (2001): *Словени у европској историји и цивилизацији*, Слио, Београд.
- De Rougemont, Denis (1974): *Љубав и Зајад*, Матица хрватска, Загреб.
- Елијаде, Мирча (2003): *Историја веровања и религијских идеја* (три дела), Бард-фин Београд, Романов Бања Лука.
- Гете, Јохан Волфганг (1962): *Путовање по Италији*, прев. Б. Живојиновић, Просвета, Београд.
- Janson, H. W. i Janson, H. F. (2005): *Историја уметности*, Станек — Прометеј, Вараждин — Нови Сад.
- Kristeva, Julia (1986): „Word, Dialogue, Novel”, in: *The Kristeva Reader*, ed. by Toril Moi, Columbia University Press, New York.
- Линч, Јозеф (1999): *Историја средњовековне цркве*, Слио, Београд.
- Лотман, Јуриј М. (2004): *Семјосфера*, Светови, Нови Сад.
- Nguyen Van Khan, Norbert (2001): *Крисић према сјисима светој Фрање Асишкој*, Госпа од Шкрпјела, Пераст.
- Рикер, Пол (2002): *Љубав и правда*, Плато, Београд.
- Петровић, Растко (1929): „Позориште, позориште!” (4) „Чарли Чаплин и Шарло”, СКГ, н. с., бр. 6, 16. јула 1929, стр. 412—419.
- Sabatier, Paul (1919): *Life of St. Francis of Assisi*, London, Hodder & Stoughton.
- Секулић, Исидора (1966): „Свети Фрања од Асиза”, *Теме*, Сабрана дела књ.10, стр. 273—283, Матица српска, Нови Сад.
- Секулић, Исидора (1977): „Белешка уз путопис *Љубав у Тоскани*”, *Из домаћих књижевности I*, Вук Караџић, Београд.
- Stendhal (1957): „Рим, Напуљ, Фиренца”, *О уметности и уметницима*, прев. Ф. Филиповић, Култура, Београд.
- Суходолски, Богдан (1972): „Фрањо Асишки — човек као учесничко биће”, *Модерна филозофија човека*, Нолит, Београд.
- Свети Фрања (1988): *Сјиси св. оца Фрање и св. мајке Кларе Асижана*, Symposion, Сплит.
- The Little Flowers of Saint Francis of Assisi*, Heritige Press, New York.
- Вазари, Ђорђо (2000): *Животи славних сликара, вајара и архитекта*, прев. и пдг. Е. Секви, Libretto, Београд.

Zorica Babić

READING — WRITING OF THE BIOGRAPHY OF ST. FRANCIS IN
MILOŠ CRNJANSKI'S *LOVE IN TUSCANY*

S u m m a r y

The paper discusses the well-known Miloš Crnjanski's travel-book *Ljubav u Toskani* (*Love in Tuscany*) in which one chapter, „Assisi” is dedicated to St. Francis as a saint-protector of Italy, „the lover” of Poverty, „the liberator” of body and love, as well as the lover of nature. Crnjanski uses very unusual procedures: he dramatizes the scenes from the Saint's life, points to other texts (Čelanski, St. Bonaventura, Fioretti, Goethe, Bourget), reads Nature as a book, that is as a monument to solve the issue of representing the Saint's biography in a satisfactory way. Essentially, it is the case of a textual approach to the world. The persons, including Francis himself, are determined by what they read. „Good reading” is always a kind of living somebody else's life.

ПОЕТИЧКА НАЧЕЛА КАО КРИТИЧКИ КРИТЕРИЈУМИ
— Ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића II —

Јован Делић

САЖЕТАК: У средишту пажње овог рада налазе се Лалићеви есеји и критике о српским пјесницима XX вијека, анализирани са циљем да се дође до поетичких и критичких начела Ивана В. Лалића.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: вредновање, индивидуалност, компаративни контекст, индивидуалне антологије, пјесници преломног тренутка, ширење сензибилитета и изражајних могућности, цјеловита пјесничка личност, таленат, унутрашњи диктат, зрелост, мудрост и церебралност, иронија, надреализам

Иван В. Лалић је поклањао своју критичку пажњу пјесницима који су досегли „своју меру” и успели да „оставе траг” у поезији и култури свога језика. Није једино важно да је неки пјесник велик — велик пјесник је раритет — него да је неко „реализован песник”, да је испунио мјеру свога талента (203).¹

У вредновању поезије Лалић има разумијевања чак и за пјесникову неуједначеност, ако је она израз његове аутентичности, као што је то случај са Богданом Чиплићем. Ако има повремене високе домете и ако је аутентичног гласа, пјесник ће се наћи у милости Ивана В. Лалића. Код Чиплића ће Лалић препознати „креативну носталгију” за завичајем, која од пјесника изискује напор за поновним стварањем једног свијета чији елементи више не постоје; за поновним успостављањем завичаја. И ту наш пјесник види чак блискост Чиплића са Рилкеом, који говори о дјетињству као о „краљевском богатству, ризници успомена” (211).

Лалић је сасвим оригиналан и храбар када вреднује пјесме у прози и када описује њихову природу. Неће свој вредносни суд усаглашавати с

¹ Сви цитати из огледа и критика Ивана В. Лалића наведени су према књизи *О поезији, Дела Ивана В. Лалића, IV*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Завод за уџбенике, Београд 1997. Зато ће у даљем тексту уз овакве цитате стајати само број странеце. Лалић је објавио двије књиге есеја: *Критика и дело*, Нолит, Београд 1971. и *О поезији дванаест пјесника*, Слово љубве, Београд 1980. У овој другој има, ипак, само једанаест радова. Есеј „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића” објављен је првобитно као предговор Христићевим *Сабраним њесмама*, Матица српска, Нови Сад 1996, и први пут укључен у једну Лалићеву књигу у *Делима Ивана В. Лалића, IV*.

величином и статусом пјесниковог имена, него ће радије указивати на мање познате и неоткривене вриједности. Сматраће да је термин „песма у прози” непрецизан: у пјесмама у прози се — као код Хамзе Хума — крију версети или комбиноване метричке цјелине (202); уочиће сродност њиховог ритма с Даничићевим препјевом *Библије*. Видјеће у њима сентенциозност која „не излази из лирске струје која обликује обресе и след његових музикалних реченица” и даће предност Хуминим пјесмама у прози *Са њлоча источних* над Дучићевим „Плавим легендама”, што је израз озбиљне критичарске храбрости и неконвенционалности (203).

Наш пјесник као критичар инсистира на пјесничкој индивидуалности и аутентичности, и несклон је књижевноисторијским схемама. Јован Христић му је такође потврда „да се истински, аутентични песници тешко или никако сврставају у шеме које измишљају историчари књижевности” (125). Али, упркос томе, „ваља потражити неке временске координате које олакшавају успостављање контекста” у којем се огласио и у којем је дјеловао неки пјесник. Та *временска контекстуализација* јесте поступак критички, или чак књижевноисторијски, који помаже бољем разумијевању и тумачењу дјела, али не би смио угрозити пјесничку аутентичност.

Када контекстуализује неког пјесника, Лалић, по правилу, готово научнички констатује његов статус у критици, односно шта су то критичари о пјеснику већ написали, затим одређује његово мјесто у националној књижевности, а понекад му успоставља и међународни, компаративни контекст. Тако је и када пише о Војиславу Илићу и траговима различитих стилских формација у његовом пјесништву, односно о његовом значају за доцнији развој српске поезије до дана данашњег; једнако као када пише о пјесничком поразу Монија де Булија, којег посматра на фону различитих „изама” његове пјесничке младости, а нарочито у контексту надреализма; или о себи врло блиском Јовану Христићу. Осврћемо се, са назначенога аспекта, на Лалићев рад о Годору Манојловићу.

Лалић наводи шта су о Манојловићу рекли Милан Кашанин и Марко Ристић, али и Манојловићеву оцјену сукоба Скерлић—Дис и његовог значаја за развој модерног српског пјесништва, односно за промјену сензибилитета, па се при крају огледа плете мрежа компаративних односа: скицира се однос према антици, класичном, медитеранском и латинском, према Италији и Леопардију, француској лектири, Аполинеру, Малармеу, Ларбоу и Сандрару, да би се, на крају, Манојловићев дуги стих довео у везу са стихом Војислава Илића.

Посебно читалачко и критичарско узбуђење Лалић показује при сусрету с првом књигом неког пјесника и са индивидуалном пјесничком антологијом, односно ауторским, или ауторски овјереним, избором из пјесничког стваралаштва. Приликом процјене неког опуса узбудљиво је поредити хоризонт очекивања, успостављен првом књигом, наговијештене амбиције и могућности на почетку, са извјесношћу и завршеношћу, на крају. Тај лук између очекивања и остварења, почетка и краја једног опуса, између неизвјесности и коначности, даје драматичност и чар појединим Лалићевим критичким освртима: „Лепота неизвесности у

првом случају дубоко је сродна носталгији извесности у другом”, пише Лалић, поводом *Изабраних њесама* Хамзе Хума (200).

Питајући се да ли је поезија Велимира Живојиновића Massuke „својом појавом значила ширење скале сензибилитета и изражајних могућности у нашем песништву” (90) и слутећи извесна ограничења и крајње домете ове поезије, упркос њеним несумњивим вриједностима, Лалић је прецизирао још један свој поетички идеал и вредносни критеријум, имплициран у есеју о пјесништву Војислава Илића. Промјена сензибилитета, што подразумева и његово ширење, по правилу је праћена и промјеном умјетничких средстава и поступака, промјеном „форме”, па је то, дакле, веома важан став у Лалићевој поетици и критерици.

Отуда Лалићева отвореност за разноврсна поетска усмјерења, за дијаметрално опречне таленте, под условом да су таленти и да су досегли сопствени таленат. И ту је, по нашем осјећању, главна разлика између Ивана В. Лалића и Зорана Мишића: Зоран Мишић је био ригидан критичар који је изузетно тврдо и досљедно слиједио своја начела модерности. Лалић је неупоредиво флексибилнији. Можда ова разлика долази и отуда што је Мишићева критика настајала у полемичком контексту, а Лалићу се могло да буде „челиста”, да се не одређује између „фрулаша” и „флаутиста”. Он није морао да се дистанцира од пјесника „меког и нежног штимунга”, него је најбоље међу њима могао да посматра као наставак једне моћне линије у традицији српског пјесништва.

Критеријум *промјене сензибилитета* несумњиво је у вези с критеријумом *пјесник преломног тренутка*. А такви су они пјесници који одређују пјесничке токове деценијама или стољећима. Такав је, вјероватно, за Лалића, прије свих, Војислав Илић; такви су Васко Попа и Миодраг Павловић. Уз Васку Попу ће Лалић рећи да је творац „суштинске метаморфозе природе нашег родољубивог песништва” и да то пјесништво, „у споју са једним сасвим новим сензибилитетом, претвара у нешто много слојевитије и комплексније од својих стандардних прототипова” (108). Лалићу је блиско Попино настојање у *Усјавној земљи* да крене „траговима колективног напора да се поставе трајни белези неког смисла на непочин-пољу историје” (108). Није ли историја једна од пјесничких опсесија самога Лалића, али као пјесничка грађа подређена поезији, из које ће се, и изнад које ће се, уздићи пјесничка визија универзалног значења и домета.

Критеријум *цјеловитије пјесничке личности*, оствареног, „реализованог песника” по „својој мери”, један је од темељних Лалићевих критеријума којим је овај пјесник критичког духа самјеравао неки опус.

Критички идеал *цјеловитости исказа и визије* Лалић је извукао у наслов свог огледа о Миодрагу Павловићу (219): Павловићева *Велика скиција* досегла је тај идеал својом мудрој организацијом циклуса и књиге, визијом времена и историје, упошљавања мита, којим се пјесма еманципује од историјског времена. Пјесма је уведена у свој „исконски, најаутентичнији простор” и дата јој је функција „сублимирања, саопштавања, преношења оних искустава, која помажу повезивање у јединство визије света” (222). И пјесничка књига *Шлемови* Љубомира Симовића оцијење-

на је такође са становишта критеријума цјеловитости и јединства визије, као дотад најбоља и најцјеловитија пјесничка књига овога пјесника (223).

Пишући о Десанки Максимовић, Иван В. Лалић говори о досљедности ове пјесникиње „у ослушкивању сопственог унутрашњег диктата и непосредном обликовању тог диктата у израз, у комуникацију” (79). *Унутрашњи диктај* означавао би неодољиву потребу пјесника да се изрази пјесмом, својеврсну неминовност пјевања. То је „дубока потреба да се изрази” пјесник, потреба какву Лалић препознаје и код Младена Лесковца, пјесника код којег се „поступак прецизног саопштавања емоција понекад опасно приближава начину прецизног саопштавања мисли — али пјесник, срећом, готово увек остаје са праве стране баријере”. Без тог „унутрашњег диктата”, без „дубоке потребе да се изрази”, правога пјесника нема, имплицирају наведени искази. Та унутрашња потреба је печат талента, његов услов и његово прво обиљежје. Па када своју критику о Лесковцу приводи крају, варирајући ову мисао о унутрашњем диктату, онда то ваља разумјети и као вредносни суд послјије којег је препоручљиво поново прочитати Лесковца пјесника, јер је у својим пјесмама „заиста изрекао оно што је морао да каже”, тачно нашавши „еквилибар између емотивног импулса и речи” и заћутао када је осјетио да би се тај „еквилибар” могао помјерити и пореметити. Тај „еквилибар између емотивног импулса и речи” постаје такође Лалићево поетичко начело и критички критеријум; помало подсјећа на „објективни корелатив” Т. С. Елиота.

Код Ивана В. Лалића је уочљиво поштовање за пјеснике који су касно, или релативно касно, објавили своје прве књиге, јер у томе види критичност и дисциплинованост. Тако у огледу о поезији Велимира Живојиновића Massuke пише да је касна појава прве збирке резултирала „из изузетно критичког и дисциплинованог раста једног талента, свесног сопствених ограничења; талента који је, удружен са немалом културом, успео да се изрази кроз трајне и значајне поетске резултате управо зато јер је тако опрезно ослушкивао сопствени глас, мерио му опсег и домет, тражио за њега најподесније тоналитете” (82).

Скрећемо пажњу на неколико важних импликација у овом исказу. Лалић истиче значај *талента*, али и значај *културе*, односно талента удруженог с културом, што чак и да није исказано као аподиктички став, него као критичка објекција о поезији В. Живојиновића Massuke, има несумњиву аутопоетичку тежину и значај. Таленат удружен с културом је један од Лалићевих поетичких идеала и критичких критеријума истовремено, једно од битних обиљежја његовог стваралаштва. Ако се томе дода још и критички и дисциплинован раст талента, онда добијамо скицу за аутопортрет. Такав критички и дисциплинован раст изразито је карактеристичан за Лалића: можда су само Војислав Илић и Јован Дучић, и једним својим поетским рукавцем Десанка Максимовић, имали такав раст до краја живота као Иван В. Лалић. Та потреба за критичким и дисциплинованим преиспитивањем најочевиднија је у Лалићевом односу према својим првим збиркама, односно у чину да је подвукао црту послјије своје прве стваралачке фазе и првих пет књига темељно претресао, пре-

структурисао, прекомпоновао, створивши нову и своју „праву” прву књигу — *Време, вайре, вртјови*. Није ли то један накнадни омаж пјесницима који су стрпљиво чекали да им прва књига „дозри”?

Лалић код готово сваког пјесника инсистира на поштовању природе његовог талента и на досезању сопствене мјере и границе. Бити у складу са својим талентом, дисциплиновано расти и наврхунити мјеру својих могућности — то је оно што се од пјесника очекује и тражи, оно што се хвали. Тако треба разумјети суд да је Живојиновић „поступио максимално у складу са природом свога талента и учинио све (и једино могуће) да наврхуни меру његових могућности да се изрази” (89).

Пјесништво Десимира Благојевића условљено је „у највећој мери природом његовога талента”. Таленат, дакле, одређује природу пјесничког напора, усмјерење којим ће неки пјесник кренути у свом развоју, па је повјерење у језик баш овог пјесника — Десимира Благојевића — битна карактерика „дејствености тог талента”.

Говорећи о „диктату талента”, Лалић уноси једну фину и важну нијансу: „диктат талента” је својствен пјесничкој младости, када су пјесме најспонтаније и са најмање контролисаног напора. Овај став, зацијело, имплицира да таленат треба критички узгајати и дисциплиновати, да би се у поезији „расло”; пјесму треба „контролисати”.

Могућно је несумњив пјеснички таленат упропастити. Мони де Були је, у часу уласка у књижевност, био „врло млад, несумњиво талентован и сасвим дезоријентисан” у мноштву „изама” свога времена, без икаквог, а камоли поузданог ослоњања у традицији, без смисла и осјећања да направи свој избор из националне традиције. Тако дезоријентисан и неукоријењен, он неће успоставити присан однос ни са сопственим језиком, него ће, заведен химером надреализма, покушати да из Француске, на француском, пјева за Французе и свијет, без озбиљне укоријењености у француску традицију.

Тако ће се један таленат изгубити у маглама и химерама моде вијетка. Неопходно је, дакле, да таленат има неку оријентацију међу вриједностима поезије и културе свога језика, а поготову језика на којем пјева, да успостави креативан дијалог с изабраном традицијом, да буде сигуран у језику. Уколико све то нема, неће му помоћи ни духовна радозналост „која је толико неопходна песнику” (190).

Мони де Були је „носио у себи одређену меру истинског песничког талента”, али је остао дезоријентисан и „сагорео у заблуди поука које је извукао из тренутка поезије свога језика” (192). Он је, за Лалића, школски примјер жртве „неспоразума са поезијом, и језиком и респективним традицијама” (194). Док је Арагон, сједећи са де Булијем у Луксембуршком парку, читао стихове Игоа, српски пјесник се — увјерен је Лалић — сигурно није у том часу сјетио неке величине из сопствене традиције, рецимо Лазе Костића (194).

Лалић је мајстор нијансе. Он у једној реченици нијансира природу Раичковићевог пјесничког талента:

„Превасходно лиричар, неоромантичар по осећању света, ведри меланхолик по темпераменту, Стеван Раичковић је јасно и вишеструко по-

тврдио себе као песника јаког талента, танане сензибилности и малобројних, али изванредно издиференцираних и изварианих емоција” (215).

Своју критику о Симовићевим *Шлемовима* Лалић је насловио тако да је већ из наслова недвосмислено јасан критички суд, а у наслову су здружена два Лалићева поетичка идеала: „Таленат и зрелост” (223). Симовић је, наима, рашчистио са заблудама које се јављају из наивног схватања талента и инспирације као некакве спонтаности и гради „унутрашње јединство” књиге „у једној продуженој контроли израза што извире из разноликих али истородних исходишта”. Он је својом пјесничком зрелошћу досегао „нешто више, нешто свакако ређе”, што Лалић именује „равнотежом, оном страсном мером што је дана песницима са оне стране инспирације, тираније талента” (223). Наима, Симовићева књига је уређена и уравнотежена како нумерисаним редосљедом пјесама, тако и једним дубљим уређењем: „дело је постављено у координате једног јединственог основног доживљаја, и разрађено у тим координатама — довољно доречено да буде целовито, недоречено управо колико треба за плодну неизвесност књиге” (223).

Лалић је, дакле, у уводном пасусу критике о Симовићевим *Шлемовима* скицирао свој поетички идеал страсне мере, препознат у драгоцјеној књизи једног правог пјесника. Тек зрелошћу, усавршавањем и надграђивањем талента досеже се унутрашња и „дубинска” „страсна мера” пјесничке књиге.

Без *зрелости* нема велике, нема ни озбиљне поезије, слуги се из Лалићевих ставова. Отуда су надреалисти, и када су најбољи, остали недорешени, јер су „упорно одбијали да целовито одрасту, у некаквом мутном страху од зрелости”.

Хамзи Хуму ће Лалић признати „зрелост инспирације” (200), коју ће управо у есеју о њему дефинисати као способност или особину „да му се песме догађају у свом правом тренутку”, и ту наш пјесник види мјесто одакле „извире лепа непретенциозност, извесна сабрана дореченост најбољих тренутака Хамзине лирике”. Природа талента и његова зрелост упутила је Хума на поетско освајање завичаја, при чему је могућно уочити „одјеке велике традиције оријенталне поезије”, али и драгоцјену „једноставност” језика која надилази наивност казивања, као и аутентичну чулност.

Скендер Куленовић је своју најбољу зрелост досегао *Сонетима* из 1968, у којима је згуснуо и прочистио своје животно и пјесничко искуство.

Некада велики пјесник сасвим рано, већ првом својом књигом — као Васко Попа *Кором* — досегне пјесничку зрелост, цјеловитост и „својственост”, односно наглашену индивидуалност, специфичност. Све те особине Лалић узима већ уз раного Попу.

Лалић има и неколико реченица о сопственом зрењу, изговорених поводом *Изабраних и нових ђесама* и пјесничке књиге *Време, вајпре, вршкови*. Наима, Лалић је — поновимо то — од својих првих пет књига компоновао своју нову, „праву прву књигу”, која је разноликост прет-

ходних пет свела „на једну строже тражену и (...) донекле нађену кохерентну структуру”. Касније књиге су компоноване „много чвршће”, па је, према том каснијем, зрелијем моделу, прекомпоновано првих пет збирки, а створена је чврста књига „песничке младости”.

Најзад, Лалић експлицира шта за њега значи „песничко сазревање”:

„За мене зрелост значи способност концентрације на оно што је песничком исказу најважније, и као комуникација највиталније; способност елиминације сувишног. Немогуће је исказати *све*; простор речи огроман је, а њено време вараво. Оно што Ви називате новом оријентацијом, за мене је само изоштравање фокуса, продубљивање визуре — што ми је омогућило да успоставим тачнији однос према оним опсесивним феноменима света које морам да изразим у песми. (...) Једина права могућност је у верности једном духовном простору, у којем исказ песме може да се најтачније уобличи: мотивација је, дакле, имплицитна. Ко се бави поезијом мора да се у свом неком најбољем тренутку нађе у ситуацији избора, у којој је једина алтернатива споменутој верности — вербална инфлација или ћутање. Па био он *модеран* песник или не” (267).

Зрење је, дакле, „способност елиминације сувишног”, способност самоконтроле, вођења свога талента ка згушњавању текста, ка прецизности и концентрацији; способност контроле над језичком стихијом; вјерност своје духовном простору, у којем ће пјесник најбоље уобличити своју пјесму; способност да се избјегне замка инфлације ријечи, а да се не заћути.

Као знак зрелости ваља разумијети и Лалићев однос према *духовном провинцијализму*, односно према *националном и космополијском*. Космополитизам није ослобођен духовног провинцијализма:

„Провинцијалан је дух који одбија да се сећа, који се одриче својих координата заданих у језику и у традицији, историји, судбини, духовном простору тог језика. (Ко не повуче поуке из Лазе Костића и Војислава Илића, узалуд ће их тражити код Малармеа или Рилкеа.)” (268).

Ако, дакле, пјесник није утемељен у свом језику, у својој култури и традицији, он мора остати провинцијалан у својој и свакој другој култури, упркос некаквом декларативном космополитизму.

Али то не значи да пјесник мора бити национално затворен. Напротив, пјесник најприродније и најлакше закорачи у неки шири простор ако је сигуран у својој култури и језику, и у релације своје културе према свијету; то је она тачка са које може чврсто да закорачи и у којој налази своју аутентичну равнотежу. Лалић више воли термин *духовни завичај* од термина *национално*, а тај завичај доживљава као „систем централних сфера са својим одређеним средиштем”:

„Када кажем Ресава, када кажем Византија, покушавам да нешто опште одредим посебним појмовима који су ми блиски. Када кажем *Дела љубави*, и то доведем у везу са Византијом, ја тражим извесан склад, меру, систем, могућност тачног исказа — а не неки ’наглашено национални правац кретања’ ” (269).

Духовни завичај подразумемијева византијско и античко наслеђе, подраумијева широке и дубоке контакте са свијетом. Духовни завичај не

смета Лалићу да преводи са више свјетских језика и да прави велике антологије свјетске лирике. Национална утемељеност не искључује истинску отвореност и комуникацију са свијетом.

И сам наглашено рефлексиван и поетички самосвјестан пјесник, Лалић је склон мисаоном пјесништву, али — и ту је опет близак Христићу — под условом да пјесништво остане пјесништво, да пјесникова мисаоност и *церебралност* постану и остану поезија, а не неко страно тијело. Лалић ће често хвалити *мудрост* и церебралност неког пјесника. У Христићевом пјесништву видно је „и једно оригинално, аутентично усклађивање дихотомије певања и мишљења у српској поезији” (134); видио је церебралност која је (п)остала поезија. У пјесништву Десанке Максимовић Лалић је, сасвим тачно, учео јединство животног искуства, талента и мудрости (79). Критички приказ Вучових *Алџи* Лалић ће поентирати ставом о једној специфичној пјесничкој мудрости: она је знак зрелости и „обично се плаћа одрицањем од извесних, увек за срце прираслих постулата песничке младости” (189). У том смислу би ваљало разумјети и Лалићеву пјесничку еволуцију, посебно настанак „прве књиге”, последице пет објављених збирки. То је пут зрења, пут ка пјесничкој мудрости обогаћеној искуством. Не заборавимо да је Лалић често подсјећао на Рилкеов став о поезији као искуству.

Хвалећи књигу Мирка Магарашевића *Поџоци за вуције и друге очи*, Лалић је упутио и једну похвалу *иронији*, што, иначе, не чини често, као једној од битних карактеристика Магарашевићевог пјесништва. Њоме овај пјесник „уме да се служи виспрено и интелигентно, нарочито када је не истиче у први план саопштења”. То је, рекли бисмо, Лалићев рецепт: иронија може бити драгоцјена ако није „у првом плану саопштења”, јер тада може постати превише разорна. Таква иронија има своје коријене „и у слојевима елиотовске поетике” (243). Приказ пјесничке књиге тада младога пјесника био је повод и прилика да се дода једно важно зрнце сопственој поетици, и поетици модерног пјесништва.

Лалићеви критички критеријуми су најчешће и његови поетички идеали, поетичка начела.

Однос према надреализму

За књижевноисторијску контекстуализацију Лалићеве поезије важно је прецизније описати однос овог пјесника према надреализму, нарочито према београдским надреалистима.

Зашто?

Бивши надреалисти су, последице југословенског сукоба с Информбироом, имали важну позицију у култури и културној политици земље. Марко Ристић је амбасадор у Паризу, Коча Поповић ће постати министар иностраних послова, Александар Вучо је веома утицајан у Савезу књижевника Југославије, Оскар Давичо је уредник *Дела* и пјесник који је визирио поетске пасоше неколиким генерацијама, веома утицајан све до пред смрт, Душан Матић стиче своју пуну књижевну славу и утицај.

С друге стране, заговорник неосимболизма и творац његовог манифеста, Бранко Миљковић, који је у једном, истина кратком, периоду, обиљежио и пјеснички развој Ивана В. Лалића, настоји да у неосимболизму измири симболизам с надреализмом, да направи њихову синтезу. Ако је Иван В. Лалић виђен и као неосимболиста, онда је поготову однос према надреализму неопходно описати.

Одмах треба рећи да је тај однос изразито негативан, и то је већ више пута истицано. Чак и тамо гдје би имао повода да ода безрезервно признање неком надреалистичком пјеснику, или бившем надреалисти, као Душану Матићу због његовог несумњивог значаја и инспиративности за Јована Христића, Лалић је склон озбиљној резерви, а ту резерву поткрепљује примјером из Христићеве поезије. Ево тог, нешто дужег, навода:

„Мислим да овде треба да отворим једну заграду: Христића као пјесника многи радо и олако везују за Матића, зацело заведени чињеницом да је Христић као критичар до сада најлуциднији и најтананији тумач Матићеве поезије. Међутим, постоји међу њима једна суштинска разлика. За наше надреалисте карактеристично је нешто, што се може назвати синдромом Петра Пана: упорно су одбијали да целовито одрасту, у некаквом мутном страху од зрелости... Од тога није био имун ни Матић — са којим Христић ступа у лирски диспут, у једној песми чији је наслов изведен из познате Матићеве крилатице: 'Непрекидна свежина света'. 'Ми који никада нисмо били млади...' започиње Христић изазовно ову песму, у којој као непосредну свежину света именује неку, додуше нехотичну, 'мудрост која долази као дисање и коју сваки дан / Рађа испонова...' Присуствујемо овде суочавању два сасвим различита света” (131).

Лалићу је стало колико до Христићеве индивидуалности и његовог разликовања од надреалиста, толико и до релативизовања значаја и домета надреализма, чак и у овом односу Матић—Христић, једном од најплоднијих што их је неки наш надреалиста остварио у новијој српској поезији.

Као да извјестан попуст код Лалића има Александар Вучо: у његовој поезији — оцјењује Лалић — „развијају се, реализују и исцрпљују можда најзанимљивије консеквенце које се из надреалистичких теорија могу да повуку у искуству овог језика” (185). Вучо је успјешно спајао „вербални експеримент” с „опорим поетским хумором” у својим поемама („Немемникуће”, „Ђирило и Методије” и „Хумор заспало”), остваривши „најприроднију (...) могућност афирмације постулата надреализма” у неком језику, пробудивши готово заспале звуковне потенцијале традиције у сасвим модерне сврхе и у неочекиваном контексту (асоцијације на звукове литанија, гаталица и бројаница у наведеним песмама). То су поступци који нијесу карактеристични искључиво, па ни превасходно, за надреализам, него их је афирмисала шира авангарда, а, прије свих, Лалићу драг Растко Петровић.

Лалић, међутим, инсистира на Вучовој преднадреалистичкој фази: Вучо је прије надреализма „већ био испрео једну песничку нит коју никада није сасвим напуштао”, а која је у знаку „споја између субјективне

лиричности исповедно-рефлексивног типа са приматом слике или метафоре” (186). Лалић ће у Вучовим *Алџама* препознати ревалоризацију те песничке нити и њено ново „препјевање” у „заборављени језик лирске исповедности” (187).

Лалић ће одати признање Вучовом опусу као једном од „најинтересантнијих потврда могућности језичког експеримента у нашој поезији”, али ће одмах додати да је у *Алџама* „језички експеримент присутан као савладано, асимиловано искуство, које се подређује новом напору и резултира новим звуком”, те да је „унутрашња структура Вучових песама” била „одувек чврста и логична”, што је сада још и појачано. То појачање Лалић уочава и на звуковном плану пјесама: „музикалне импровизације уступиле су место (...) пажљиво грађеним ритмовима, који се поентирају обиљем рима и асонанци”. Лалић, дакле, проналази вриједности Вучове збирке, по правилу, у мањем или већем отклону од надреализма.

Иван В. Лалић је један од ријетких критичара који се озбиљно позабавио пјесничком књигом *Злајне бубе* Монија де Булија, која му је била повод за анатомију једног пјесничког неуспјеха. То је један од најзанимљивијих огледа за Лалићеву критерику, али индикативан и за Лалићев однос према надреализму.

Лалић, наиме, признаје Монију де Булију таленат и пјеснику неопходну духовну радозналост, што све неће бити довољно да се таленат оствари и развије. Важан, ако не и пресудан негативан критеријум јесте духовна дезоријентисаност пјесника међу „измима” његове младости. За описивање судбине овог пјесничког талента неопходно је, по Лалићу, познавати књижевни контекст, фон на којем се та судбна одиграва: низ сродних, а супротстављених „изама”, велик број кратковјеких часописа „с великим а недореченим амбицијама, када су боемство, авангарда и младост, сливени у светлцуви и нестабилни амалгам, бојили ефемерни тренутак дугиним спектром неке неодређене и ексклузивне вечности”, привидне и лажне, дакако, одједи свјетских духовних струјања у Београду и жеља да се изабрани ток опроба на извору, у Паризу. А тај изабрани ток био је — надреализам. Лалић чак Монију де Булију признаје да је имао „у себи довољно критичке интелигенције да у „локалном надреализму” и његовим првим покушајима препозна „периферно таласање једне струје, која га је најдубље фасцинирала и коју је желео да сагледа у матици” (191).

Ето, дакле, шта је Лалић мислио о београдском надреализму: периферно таласање једне струје која је у матици још нешто и значила. Занесеност надреализмом одвела је Монија де Булија у Париз, с амбицијом да пише антилитературу, и то на француском језику. Надреализам је даровитога младића одвео у језичко обескорјењење. „Један млади песник, чији први покушаји још нису ухватили прави корен у језику којим је проговорио и почео да пише, одлучује да постане песник другог језика”. Лалић извлачи „дирљиву реченицу”, де Булијево признање свога промашаја, као истину о надреализму:

„У ствари, све што сам промашио, промашио је надреалиста у мени”, па додаје да је овај пјесник био „жртва једне химере, која није оп-

седала само њега, али којој су се неки други, мудрији или срећнији песници, успели пре или касније отети” (194).

Надреализам је, за Лалића, ево, још и „једна химера”; тој химери је Мони де Були жртвовао све, чак и „једини залог своје поезије: језик”.

Лалићеви огледи и критике о српским pjesницима су један отворен поетички дијалог из којег се могло доста сазнати о књижевним погледима Ивана В. Лалића.

Jovan Delić

POETICAL PRINCIPLES AS CRITICAL CRITERIA
— Towards an Explicit Poetics of Ivan V. Lalić II —

S u m m a r y

The paper analyzes Ivan V. Lalić's essays about the Serbian 20th century poets with the goal to fathom the poet's poetical and literary-theoretical criteria, that is a specific mosaic picture of the epoch.

In the process of evaluation, Lalić relied on the poetic individuality, viewing the poet in a broad comparative context and relating the poet's first book with the poet's choice (individual anthology). In the evaluation, the privileged position was given to the poets of the turning-point period, who contributed to extend the sensibility of the readers and expressive possibilities of the poetic language. Lalić's important criteria are the complete poetic personality, talent, inner dictation, maturity and cerebrality, irony. Critical attitude to surrealism sheds a specific light on his poetics.

In a dialogue with the contemporary poetry, Lalić sharpened his poetic principles and critical criteria, linking his poetic practice with the works of poets he liked and about whom he wrote.

ГЕНОЛОШКА СЛОЖЕНОСТ ЋОПИЋЕВОГ РОМАНА *ДОЖИВЉАЈИ МАЧКА ТОШЕ*

Снежана Шаранчић-Ћуџура

САЖЕТАК: У раду се разматра жанровска сложеност Ћопићевог романа *Доживљаји мачка Тоше*, пре свега са становишта поетике појединих усмених прозних жанрова (усмене приче о животињама, бајке, шаљиве приче, лагарије, усмене новеле). С друге стране, указује се и на повезаност са основним генолошким својствима европског пустоловног романа, те на могућност пародирања неких његових основних својстава, уз уплив апсурда и гротеске. Иако се у критици ово дело жанровски различито одређује (проза, повест, приче...), овде се настоји показати због чега ово дело јесте роман. Но, важнијим се чини настојање да се покаже у којој мери *Доживљаји мачка Тоше* представљају генолошки и структурално сложено дело, естетски и семантички изазовно, дело које надилази вредновање само по питању хумористичног, нонсенсног и забавног штива. Пародијска игра књижевним конвенцијама, у смислу (пре)обликовања жанра, условила је закључак да је реч о парадигматичном остварењу српске књижевности за децу, које је, међу првима, донело укрштање разнородних наративних модела и постало једно од, у том смислу, најинвентивнијих Ћопићевих остварења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ћопић, *Доживљаји мачка Тоше*, жанр, усмени прозни жанрови (бајка, шаљива прича, лагарија, прича о животињама, новела), роман, пародија

У *Доживљајима мачка Тоше* (1954) Бранка Ћопића критика је уочавала различите вредности, најчешће хумор и нонсенс (Вуковић, 179), склоност анегдотском приповедању, хуманизам и елементе бајковитости (Марјановић, 350—353)... Но, Ћопићева инвентивност и наративно умеће нису везани само за такву раван тумачања и такве поетичке вредности. *Доживљаји мачка Тоше* превазилазе идилично-бајколико-утопијско приповедање о свеопштем складу и јединству човека и природе, исто као што превазилазе наративну основу сведену на комични авантуризам. Није спорно да овај роман има такве интенције, али се оне не могу сматрати његовим јединим обележјем и квалитетом.

Неспорно заснован на темељним принципима Ђопићеве поетике, овај роман садржи још једну, условно речено, експерименталну раван, која се показала естетски ефектном и изузетно рецептивном. Реч је о укрштању елемената (који се до појаве ове књиге у књижевности за децу нису укрштали, бар не тако успешно) различитих прозних жанрова усмене књижевности, романа о животињама, пустоловног и дневничког романа европске традиције, са елементима хумора, апсурда и гротеске. Може бити да је овде реч о великој пародијској игри многим књижевним конвенцијама, у којој је, притом, нађена и права мера за рецептивне могућности читалачке публике којој је намењена. У многим Ђопићевим делима за децу, па и у овоме, могуће је уочити да „ослањање” на традицију не подразумева ограничавање слободе, а посебно не миметички приступ. Једно од најважнијих својстава Ђопићевог уметничког света је управо неспутано и инвентивно поигравање постојећим могућностима и властитом визијом. Отуда ћемо овде настојати да покажемо да су у *Доживљајима мачка Тоше* „испољене све особине Ђопићевог књижевног талента: и лирска сјета, и вјештина причања разних животних згода, и штедрост хумора и непресушни оптимизам и радост живљења” (Ристановић, 64), али и да је присутна још једна кључна одлика Ђопићевог наративног мајсторства — иновативност у домену жанровског разигравања прозе за децу.

У контексту сагледавања веза овог дела са усменим прозним жанровима најизразитија веза се успоставља са усменим новелама и то по низу кључних структуралних елемената који творе дати облик. Тек посредно уочљиве су и везе са усменим бајкама, лагаријама, шаљивим причама и усменим причама о животињама, али само као наративним и идејним концептима, а не као доследно преузетим жанровским моделима.

Прва и можда најважнија раван која повезује усмене приче о животињама и ово Ђопићево дело је изостанак алегоричности. Иако Ђопићеви јунаци-животиње подсећају на људе, понашају се, мисле, говоре, осећају, стрепе као људи, они нису носиоци људских карактерних особина или мана него остају доследно верни сопственој природи. Отуда у *Доживљајима мачка Тоше* не доминира потреба за поучношћу него потреба за занимљивим фабулирањем пустоловине. С тим у вези је и друга могућа паралела која се да успоставити са причама о животињама, а по донекле сличном организовању фабуле засноване на догодовштинама и путовању животиња. Истина, верижна композиција овде није остварена у истоветном смислу као у усменим причама о животињама, али се бар неки елементи могу препознати као заједнички (мачку се придружује миш, спасавају пса и даље заједно путују као дружина; лукавством, а не снагом, савладавају непријатеља, надмудрују човека...). То што један део тих пустоловина прате апсурдно-гротескне ситуације сведочи о удаљавању од усменог предлошка какав нуди прича о животињама, али и о приближању неким другим облицима, делимично и усменим лагаријама. Овде се имају на уму разигране сцене у којима се спаја неспојиво: пијани старци покушавају да „измлате” месец, па усред ноћи јурцају по дрвећу, крчми, реци; на вашару сви се од страха „нагну у бијег”, па у све-

општој пометњи чобанин узјаше медведа и „зажди друмом”, цео градић се „закључа, замандали, затвори, закова, навуче на врата ормане, кревете, столове, столице, пећи, перјане јастуке, старе капе и поломљене чачкалице”; чича-Брко поткива мачка у орахове љуске, па мишеви, пре-страшени чудом које их је снашло, беже од „коња мишоловца”, сазивају скупштину и већају како би се од непознате напасти избавили;¹ миш узјахује мачку па беже пред разјареним чичом... У сваком случају, такав убрзан ритам држи централна збивања романа и читаоцу не дозвољава предах, док надлагивачка умешност јунака обезбеђује пренапрегнутост у ишчекивању нових комично-апсурдних праскова. Њих појачава стилизација говора у духу усмене реторике, посебно изрека и пословица, те се нонсенсни делови текста преплићу на разини вербалног и ситуационог хумора. Таквог типа су изрази „обрао сам бостан” и „оде ми кожа на шиљак” које мачак изговара; ако имагинарни путници, неким случајем, запитају где је чича-Тришин млин добијају одговор да се налази „тамо гдје је ђаво рекао лаку ноћ, гдје се смркне прије нег сване”; на вашару се „продаје лањски снијег, вук у јагњећој кожи, седла за краве, коњски нокти, рогови умјесто свијећа, бурад без дна и слична чуда”... Такво комично језгро смештено је у крајње супротан, смирен контекст заједничког, идиличног живота и лене свакодневице без великих догађаја и бурлескних ситуација, те се цео роман и због тога може посматрати као заокружена и пажљиво осмишљена целина. Лагарије у Ђопићевим делима могу бити заступљене и као модел по којем се организује цело дело (*Прича ђијаноџ воденичара*, *Ваџар у Сјрмоглавицу*, *Изокренућа ђрича*), али и као један од сегмената појединог дела. Но, увек је реч о жанру који надлагивање поставља у донекле независан положај: саме себи циљ, заокружене и целовите, лагарије су најчешће без прагматичке усмерености ван игре ради игре. Оне садрже, у Бахтиновом духу појмљен, „смеховни принцип” карневалског виђења света, живота и човека, када живот постаје игра, а игра живот. Такође, садрже и понешто од суштине гротескног реализма, ако се под гротеском подразумева одређење Пинског (Л. Е. Пинский) да она приближава далеко, сједињује оно што се узајамно искључује, нарушава уобичајене представе (Бахтин, 1978, 41).

У Ђопићевим делима животиње бивају актери и у контексту битно различитом од прича о животињама или басни. *Доживљаји мачка Тоше* представљају један од најочитијих примера, који је, у контексту усмених прозних жанрова, најизразитије, у структуралном и композиционом смислу, повезан са усменим новелама.

Почетак усмене новеле најчешће садржи „поремећај равнотеже устаљеног реда ствари” који је „психолошке природе”, односно, који је изазван љубављу, љутњом, клеветом, сумњом, страхом... (Милошевић-Ђор-

¹ У басни *Мишји савет* Л. Толстоја мишеви већају како да се избева од мачака јер им је дозлогрдила свакодневна стрепња. Један предложи да мачку обесе звонце око врата па ће увек знати када им се приближава и на време утећи. Но, проблем је ко ће то смети учинити јер је лакше рећи него остварити (Толстој, 96). У Ђопићевом делу је готово истоветно. Миш пророк нуди исти савет на мишјој скупштини, али се ни овде не јави ни један добровољац.

ђевић, 97). Доживљаји мачка Тоше проузроковани су љутњом (и љубављу) старог млинара Трише. Хумористичке новеле усмене књижевности нужно садрже експозицију „у којој се образлаже мотивација јунакових поступака из које произилази даљи ток приче” (Самарџија, 28), па у том духу функционише прва глава Ђопићевог дела.

Друго, у усменим новелама „ток радње је најчешће низ авантура или тешкоћа кроз које ће главни јунак проћи и решити их не уз помоћ чудесних бића, или средстава, него уз помоћ вештине или домишљатости своје или својих помоћника, као и срећног стицаја околности” (Милошевић-Ђорђевић, 97). Већ по самом називу Ђопићевог дела јасно је да ће бити речи о „низ авантура или тешкоћа”. Притом и „срећни стицај околности” има пресудну улогу у њиховом решавању (цак са Тошом „ишчезне” јер се млинар, случајно, запио, па заборавио на њега; цак случајно нађе скитница и понесе са собом...). Но, „стицај судбинских околности” и разнолики доживљаји и догађаји карактеристични су и за бајку и за пустиловни роман, што отвара могућност за сагледавање веза и са овим жанровима. Ако пустиловни роман „тежи за приказивањем узбудљивих догађаја из непатвореног, природног живота” (*Речник књижевних термина*, 669), тада му ово Ђопићево дело јесте блиско. Но, од бајке га несумњиво одваја посве другачија структура, иако би се неке од кључних функција могле посредно препознавати (одлазак од куће, борба с противником, савладавање препрека, срећан исход, повратак).

Трећа веза са усменим новелама успоставља се у „тенденцији ка продирању живе сирове стварности”, у „аутентичном репродуковању свакодневног, природног говора, посебно у дијалозима који представљају читаве мале сцене за себе” (Милошевић-Ђорђевић, 97), како је, рецимо, у наредном примеру:

„Вјерујте ми, никада ми крађа ни на ум није падала. Ја само приђем комаду сланине, додирнем га брком и — хоп! Њега нестане. Шта се с њим деси, нек сам ђаво зна. Тек ти само чујем свог чича-Тришу:

— Овамо, разбојниче бркати, камо сланина?!

— Однио је миш — кажем ја.

— А зашто је ниси отео? — пита чича.

— Отео сам је, ево је у трбуху! — одвратим ја, а чича на то млац, млац! брезовим прутом. Ето, тако ти ја прођем, а ни крив ни дужан. Откуд се сланина одједном створила у мом трбуху, то ти ја не бих знао казати” (Ђопић, 119).

Наведени пример „аутентично”, репродукује свакодневне разговоре главних јунака и јесте „мала сцена за себе”, драмски детаљ са кривицом, казном, агоним, надмудривањем... Управо у тој равни наведени део ближи се и шаљивој народној приповеци, што за усмене новеле, такође, није реткост (Пешић, Милошевић-Ђорђевић, 174).

Четврто, новела се „тежећи занимљивости, држи необичног и ужива у изненадним, често духовитим обртима, који се, насупрот бајци, записивају на извесном психолошком развитку ликова, мотивисаности њихових поступака, на једној узрочно-последичној повезаности догађаја, на јединству епизода” (Милошевић-Ђорђевић, 167). Један од обрта тог ти-

па дат је у тринаестој глави када разјарени чича јури Тошу и Шарова, а они се мудро, дакако на Тошин предлог, сакривају у папрат; чича забаса у пећину, напипа крзно, па „распали” — кад, уместо Шарова, испадне да удара медведа. Уместо да пред батилама беже мачак Тоша и Шаров, бежи гонич у новој улози — гоњеног (Ђопић, 153). С обзиром на то како у усменој новели „јарко наглашене и преувеличане ситуације у којима се носиоци радње крећу морају бити вероватне, могуће и најчешће проистицати из свакодневног живота” (Милошевић-Ђорђевић, 167), тако су и овде ситуације наглашене и преувеличане, али ипак, у крајњој линији, могуће. Наведена сцена садржи и спону са усменим причама о животињама у којима је тежиште на превари, „магарчењу” противника, као особеном виду комике (Проп, 91).

Ликови у усменим новелама развијају се, нису статични, утичу један на другог и „у томе је тајна динамичности сваког лика новеле” (Милошевић-Ђорђевић, 167). Тако је и у Ђопићевим *Доживљајима мачка Тоше*. Од почетне, „злехуде” судбине која се надвила над мачком, од претњи да му се коначно „смркло”, до завршне чича-Тришине радости (када му се мачак врати) од које се „нахерио млин”, а од суза радосница „оросила читава ледина пред млином” — повучена је развојна линија свих јунака.

Коначно, препознаје се још једна веза са усменим новелама. Савети, мудрости пословичког типа у новелама се потврђују личним искуством, а ако бивају пародирани, новела прераста у шаљиву причу (Милошевић-Ђорђевић, 167). Проверавање истинитости животних мудрости постоји и у Ђопићевом роману. Очит пример је једанаеста глава у којој Миш пророк народу „тумачи” мудрости на срећкама, рецимо: „У срећки број три стоји мудри савјет: ’Бјегунова мајка не плаче’. Треба, значи, од мачака бјежати — рече бијели миш” (Ђопић, 147), па апстрактни савет потврђује личним примером и искуством. У његовим срећкама стоји низ духовито обрађених народних изрека или, пак, дословце наведених: „Невоља ће здружит мачку и миша”; „Кад настану тешки дани, пас и мачка спаваће на истом узглављу”, обе у духу изрека које је Вук Караџић забележио: „Ноћас ће миш и мачка заједно спавати” и „Нужда закон изменује” (Караџић, 217); затим „Јача су тројица него сам Радојица”, а Вук Караџић је забележио: „Јача су двојица него сам Радојица” (Караџић, 129); поменута изрека „Бјегунова мајка не плаче” је парафраза изреке коју је Вук Караџић забележио као: „Бјежанова мајка пјева, а Стојанова плаче” (Караџић, 57); истог типа је и „Не губи наду ни кад си везан”; коначно и прави троп: „У страха су велике очи”.

Но, Ђопић не уграђује у своје дело само низ жанрова из усмене књижевности, него и из писане књижевне традиције, и тако ствара специфичан романескни облик.² У прилог таквом ставу иде неколико кључ-

² Овде се *Доживљаји мачка Тоше* посматрају као роман иако то није једино могуће гледиште. Ово дело се у критици одређује и као „повест” (Марковић, 159), „текст у 16 поглавља” (Вуковић, 243), „хумористичка проза” у четрнаест кратких поглавља (Огњановић, 272), „дужа приповијетка” (Вуковић, 179), „хумористичка проза” (Јекнић, 172), „хумористичко-шеретска проза, са шире замишљеном фабулом” (Петровић, 252), као циклус прича (Марјановић, 349)...

них својстава. Прво, могућност да је реч о збирци прича не може бити прихваћена зато што семантички не функционишу засебно, као јасно издвојене и довршене целине, ма колико често се на то указивало управо због њиховог формалног облика кратких прича — поглавља. Истина, оне доносе по једну разрађену ситуацију, један догађај, али он не може бити разумљив уколико се не зна шта је претходило и шта ће уследити. Управо због постојања чврсте везе међу појединим деловима, засноване на најједноставнијем узрочно-последичном, линеарном композиционом принципу (да млинару није додијао мачак не би ни пошли на пут, да се није запио не би џак изгубио, да га није изгубио не би га скитница пронашао и донео на вашар, да није донет на вашар мачак не би упознао Миша пророка, да га није упознао не би се избавио из џака...), али и на убацивању сложенијих модела нарације какав је, рецимо, ретроспективно приповедање — ова поглавља се морају читати заједно, као целина већег обима од приче, приповетке или новеле — као роман.³ Иако је реч о најједноставнијем уланчавању фабулативних секвенци, оно ипак даје, као коначан резултат, чврсту романескну структуру.

Када је реч о врсти романа, ако се настоји испоштовати формално разврставање облика, проблем је донекле сложенији. На најучљивијем нивоу, реч је о хумористичко-пустоловном роману о животињама. Но, ово Ђопићево дело могуће је посматрати и у светлу пародијског приступа основама на којима почива авантуристички роман. Може се учити и извесна сродност ситуација у *Доживљајима мачка Тоше* са Бахтиновим одређењем према којем се „моменти авантуристичког времена налазе на тачкама прекида нормалног тока догађаја, нормалног животног, узрочног или наменског низа, у тачкама где се тај низ прекида и прави место за упад нељудских сила — судбине, богова, злотвора” (Бахтин, 505). Та сродност није дословна јер статус судбинске игре случаја или уплитања надљудског у било ком смислу овде добија своју пародирану верзију (пијанство, заборављање, неспоразум), али остаје препознатљива игра случајности као манифестација нужности: да се млинар није запио, не би џак заборавио; да Триша није заборавио џак, не би се десило све што јесте; да бели миш није „упао”, наравно случајно, у духу пародираног „божанског провиђења”, у Тошин џак, не би било ни ослобађања заточеног јунака... Овим се, на неки начин, демистификује и преосмишљава,

³ Слободан Ж. Марковић сматра да је реч о делу које је компоновано „од петнаест поглавља која су претежно формално повезана у целину животним договорштинама актера (...) Суштински, свако поглавље открива по једно својство јунака и један вид његовог односа са средином и учесницима у животу. Уз све то, свако поглавље може да стоји и као самостална прича. Дакле, садржај повести мозаички је компонован од целина које, поред заједничке функције у стварању опште визије и утиска у делу, имају и своју самосталност”. Уочавајући везе са анегдотским начином приповедања, аутор наставља: „Ђопић не гради представу света на чврстој фабулативној основи чија би конструкција одређивала нешто условљеније догађање и захтевала један динамичнији ритам збивања” (Марковић, 160).

Исто, у нешто сажетијем облику поновиће и Цвијетин Ристановић: „Дјело *Доживљаји мачка Тоше* компоновано је врло једноставно. Састоји се из 15 поглавља а свако од њих представља самосталну приповедачку цјелину којом се исказује однос ликова према средини у којој живе. Очито је да писац не тежи стварању чврсте фабуле, пошто је занимљивост нарације постигао неким другим средствима” (Ристановић, 63).

али не и укида, основа на којој почивају авантуристички романи уопште, не само они за децу. Истовремено, тиме се овај роман приближава другом моделу авантуристичких романа у којима је феномен кривице и казне сведен на ствар појединца, а не на удео судбинских сила.

Ђопићев главни јунак је типичан јунак авантуристичких сижеа: бежи, брани се, спасава се како зна и уме, али иницијатива не припада њему него злехудој судбини која га је снашла на почетку дела, т. ј. иницијативи газде којем је дозлогрдио, те га води на „погубљење”, а потом и иницијативама других јунака, понајвише Миша пророка. С тим у вези битном се чини напомена да улога Миша пророка, управо по својству да прориче судбину, може бити срећно пронађена пародијска верзија устаљеног структуралног дела авантуристичких романа: потребе да се „моменти авантуристичког времена (...) предвиђају помоћу гатања, ауспиције, предања, предказања, оракула, пророчанских снова, предосећања” (Бахтин, 206). Функцију коју у авантуристичким романима, најчешће у крајње озбиљном контексту решавања судбинских недаћа јунака, имају магови, врачевани, богови, овде добија — вашарски миш.

Конечно, у структури авантуристичког романа кључно место заузимају неки основни мотиви, а међу њима посебно „састанак — растанак, губљење — налажење, тражење — налажење, препознавање — непрепознавање” (Бахтин, 208), те је, и на мотивском нивоу, могућа паралела са Ђопићевим делом, у којем посебно бива истакнут прво наведен пар. Његово остваривање условљава постојање апстрактног хронотопа, далеких простора, непознатих земаља и далеких царстава. Тога нема у Ђопићевјој пародијској верзији. Мачак не путује по далеким и непознатим земљама, не броди морима него остаје у уском кругу свог завичаја, тек нешто проширеном у односу на место са којег је кренуо, не својом вољом, на пут и у пустоловину коју није желео. Ипак, тај уско локални, месни хронотоп за њега има статус изузетног и далеког, не баш егзотичног, али свакако необичног, посебног и непознатог. Таква замисао хронотопа у основи јесте фолклорна иако не садржи у себи карактеристично метафоричко значење и важност „животног пута”.

Ако се посматра и други кључни структурални део свих авантуристичких романа — искушења и искушавања јунака, могуће је и овде уочити везу са Ђопићевим делом. Искушења постављена пред мачка (рецимо, како да се избави из цака; како да „поткован” дохвати сланину; како да савлада „непријатеље”) су, поново, пародирање искушења с којима се суочава класичан авантуристички јунак, а истог типа је и способност јунака да издржи све провере, сачува свој идентитет и врати се неизмењен, те се тако „на крају романа успоставља полазна, случајем нарушена равнотежа. Све се враћа свом почетку; све се враћа на своје место” (Бахтин, 218). Тако се реализује најосновнији вид романескне нарације (линеарно фабулативан) који сведочи о постојању коначности, завршености, заокружености (Ласић, 279), али се, на посредан начин, наговештава и могућност да крај буде и нови почетак, да доживљаји и млинара и мачка нису довршена прича. У контексту сагледавања веза овог романа и јунака авантуристичких романа уопште, може се помену-

ти, као битно, и условно постојање игре преображајима и идентитетом која, иако није систематски заснована и осмишљена као композиционо битан део целокупног романа, ипак постоји у редукованом, поново пародијском кључу. Томе у прилог иде већ ситуација у првој глави када се не зна шта је у цаку („господин”, „свиња” или „разбојник”), као и касније ситуације када други јунаци покушавају да одгонетну ко је или шта је у цаку (мишеви мисле да је жито, зечеви да је купус, а на вашару мисле да је лав), потом када мишеви виде оно што желе да виде (коњ—мишоловац). Ту нема стварног преображавања јунака у другачија обличја (осим можда хумористичко-гротескне ситуације, када се несрећни Тоша нађе „покован” ораховим љускама као коњ—мишоловац), него само сумње других учесника у његов идентитет и стварну природу.

Конечно, у овом Ђопићевом делу назире се понешто и од раблеовске традиције у духу „пантагруелизма” под којим се подразумева „вештина да се буде весео, mudar и добар” (Бахтин, 308), а која је, тако схваћена, идеал многих Ђопићевих јунака. За њих је битна жеља за опијањем, потом и неумерена жеља за јелом, а наглашена је и важност нагона и телесног принципа. Томе су подложни сви јунаци овог дела: и млинар који надалеко осети ракију и мачак који оњуши сланину и коњ који чезне за сеном...

Ако Ђопићев циљ и није био да понуди структурално-жанровску игру, то је постигнуто подједнако успешно колико је остварено и духовито, забавно, занимљиво и динамично дело за децу. Но, сагледавање ове проблематике не би морало остати само на уочавању постојања и преобликовања елемената различитих прозних жанрова усмене и писане традиције. Неопходно је имати у виду да продор различитих елемената различитих жанрова заправо условљава и структуру и семантику Ђопићевог романа, која се, упливом сваког новог елемента, битно разгранавала и мењала. Другим речима, то су поступци који воде особеном премештању преко задатог „семантичког поља”.

Због свега реченог чини се да *Доживљаји мачка Тоше* и даље представљају изазов за тумачење, посебно у светлу и теоријског, али и књижевноисторијског вредновања и превредновања. С обзиром да је хронолошки везано за превратничке године поетичког преусмеравања српске књижевности, не само за децу, ово дело представља парадигматичан пример специфичног освајања литерарне слободе у смислу ивентивног преобликовања књижевне речи за децу. Како је већ уочено да „материја никад не спасава једно уметничко дјело”, односно да „главни чар, који се шири из њега, дугује својој структури, устројству” (Ортега, 1979, 339), ово књижевно дело Бранка Ђопића може бити узоран пример истинитости наведене тврдње.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, Mihail (1989): *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd.
 Vuković, Novo (1989): *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, NIO „Univerzitetaska riječ”, Nikšić.

- Јекнић, Драгољуб (1999): *Српска књижевност за децу. Историјски преглед*, МАК, Београд.
- Lasić, Stanko (1979): *Problemi narativne strukture*, u: *Moderna teorija romana*, izbor, uvod i komentar Milivoj Solar, Nolit, Beograd.
- Караџић, Вук Стефановић (1987): *Српске народне пословице*, Сабрана дела Вука Караџића, књига девета, приредио Мирослав Пантић, Просвета, Београд.
- Марјановић, Воја (2003): *Животи и дело Бранка Ђојића*, Глас српски, Бања Лука.
- Marković, Slobodan Ž. (1973): *Zapisi o književnosti za decu*, Interpres, Beograd.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада (2000): *Од бајке до изреке — обликовање и облици српске усмене прозе*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд.
- Ognjanović, Dragutin (1978): *Memoari detinjstva Branka Ćopića*, u: *Stvaraoci i deca. Ogledi i studije iz jugoslovenske književnosti*, Nova knjiga, Beograd.
- Ortega, Jose y Gasset (1979): *Мисли о роману*, превод Мирко Томасовић, у: *Модерна теорија романа*, избор, увод и коментар Миливој Солар, Нолит, Београд.
- Петровић, Тихомир (2001): *Историја српске књижевности за децу*, Учитељски факултет, Врање.
- Пешић, Радмила и Милошевић-Ђорђевић, Нада (1997): *Народна књижевност*, Требник, Београд.
- Prop, Vladimir (1984): *Problemi komike i smeha*, NIŠRO „Dnevnik”, OOUR Izdavačka delatnost Novi Sad i Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad.
- Rečnik književnih termina*. Fototipско izdanje. (2001), glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Романов, Бања Лука.
- Ристановић, Цвијетин (1997): *Српски ијесници за дјецу*, Завод за уџбенике и наставна средства Републике Српске, Бијељина.
- Самарџија, Снежана (1997): *Поетика усмених ироничних облика*, Алфа, Народна књига, Београд.
- Толстој, Лав (1961): *Басне*, превод Милена Маглић-Јовановић, Народна књига, Београд.
- Ђопић, Бранко (1975): *Приче испод змајевих крила; У царству лејтирова и медеједа; Доживљаји мачка Тоше; Дружина јунака*, Сабрана дела Бранка Ђопића, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Свјетлост, „Веселин Маслеша”, Београд, Сарајево.

Snežana Šarančić-Čutura

GENOLOGICAL COMPLEXITY OF ĆOPIĆ'S NOVEL
DOŽIVLJAJI MAČKA TOŠE

S u m m a r y

The paper discusses the genre complexity of Ćopić's novel *Doživljaji mačka Toše* (*The Adventures of Toša Cat*), primarily from the viewpoint of the poetics of some oral prose genres (oral stories about animals, fairy-tales, comic stories, fantasies, oral narratives). On the other hand, the paper also points to the link with the basic genological features of the European adventure novel, as well as to the possibility to parody some of its basic characteristics, with the influence of the absurd and grotesque. Even though critics have determined this work in different ways (prose, narrative, story...), this paper tries to show why this work is a novel. However, it seems that the more important fact is to show to which degree *The Adventures of Toša Cat* represent a genologi-

cally and structurally complex work, esthetically and semantically challenging, the work which surpasses the evaluation only as a humorous, fantastic and light reading. Parodic play with literary conventions, in the sense of (re)shaping the genre, led to the conclusion that it is the case of a paradigmatic achievement of the Serbian literature for children, which was among the first to bring the merging of various narrative models and thus became one of Ćopić's most inventive works.

ТИТУЛА ДОКТОРА ФИЛОСОФИЈЕ ЈОВАНА А. ДОШЕНОВИЋА
(Из истраживања о Јовану А. Дошеновићу)

Нада Савковић

САЖЕТАК: Указује се на порекло недатираног текста Андре Гавриловића *Седам слободних вештина*, који је био заборављен и ван свих библиографија, у којем он пише о Јовану А. Дошеновићу (1781—1813) и титули доктора философије коју је „први лиричар нове српске књижевности” стекао на Универзитету у Падови. Предочава се значење Дошеновићеве титуле, као и настојање Гавриловића да у различитим приликама подсети на рано преминулог песника који је потонуо у заборав и да афирмише и њега и његово дело.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован А. Дошеновић, доктор слободних вештина, Универзитет у Падови, *Просвјета*, анегдоте

Трагајући за новим подацима о делу и животу Јована А. Дошеновића (1781—1813), у фасцикли у којој се чувају рукописи и текстови Андре Гавриловића у архиву САНУ у Београду пронашли смо и недатирану копију новинског текста под насловом *Седам слободних вештина*, са поднасловом *просвјетно-историјска објашњења*, потписаног са А. Г. На копији текста није било назначено ни место где је публикуван, једино је руком, у загради, било исписано: „Оба чланка преписати”. У настојању да утврдимо његово порекло, односно место и датум објављивања, помогле су нам две информације — Гавриловићева уводна напомена да је текст био написан поводом „дана једне велике просветне светковине Српства у Херцег Босни”, као и податак из другог текста, који се настављао на његов. Следила је рубрика Књижевност, и текст са насловом: *Српска књижевност прве године*; у другом пасусу пише да је: „Године 1812. штампано свега 13 српских књига!” Ово нам је указивало да је текст вероватно објављен 1912. године у неком од наших тадашњих листова.

Били смо у праву, јер те 1912. године у Босни се прослављало десет година од оснивања културно-просветног друштва *Просвјета*,¹ које је би-

¹ *Просвјета* је основана 14. јула 1902. у Сарајеву; постизала је изузетне резултате на свим пољима, који су доприносили стварању сопствене интелигенције и напредовању српског становништва у свим областима живота, због чега аустроугарска власт 1914. године забрањује њено деловање.

ло матица културног и привредног живота Срба у Босни и Херцеговини. Свечаности у Сарајеву присуствовало је много угледних људи и из Србије међу којима и: Стојан Новаковић, Павле Поповић, Јован Скерлић, Тихомир Остојић, Веселин Чајкановић, као и Милан Грол и Љуба Давидовић, тадашњи градоначелник Београда. Њихов долазак у Сарајево указивао је, такође, на изузетно велику важност коју је имао овај догађај за српски народ у Босни, али и шире. *Српска ријеч*² је број 155 од петка 7. септембра 1912. готово у целости била посветила обележавању ове значајне годишњице; о прослави је писано и у неколико следећих бројева. Напомена на крају Гавриловићевог текста „У Бечу” сугерише да би и он највероватније био у Сарајеву да није боравио у Бечу; поменути текст је био његов допринос прослави *Просвјетиног* јубилеја.

На првој и половини друге странице бр. 155 објављен је уводни, ве-ома надахнути текст *О Просвјети* др Васа Зрнића, а на шестој страници *Српске ријечи*, у доњој половини, штампан је текст Андре Гавриловића. Текст цитирамо у целини: „Мало је наших књижевника старијег доба, који су били у могућности правилно завршити своје школовање, а још их је мање, који су из школе изнели научни ступањ доктора ове или оне науке. До душе, српску су књижевност обновили најпре самоуци као што су били умни Доситеј и велики Вук — али је било и школованих књижевника, који су тежили напретку и који нису умножавали број противника ових великана. Један од таквих, добрих и школованих, књижевника српских био је и песник Ј о в а н Д о ш е н о в и ћ. Рођен у великој Писаници³ у Хрватској, син српског православног протојереја Атанасија, Дошевић⁴ се школовао у Италији, у Падови, где је на универзитету добио ступањ ’доктора слободних вештина’.

Неће српској књизи и просвети бити на одмет, ако се на овом месту и на дан једне велике просветне светковине Српства у Херцег Босни протумачи и ова — ређа — докторска титула по времену првог лиричара нове српске књижевности.

По средњовековном уређењу универзитета у Европи поред правничког, медицинског и, негде, богословског факултета постојао је још и факултет а р т и с т и ч к и. И он је, дакле, припадао универзитету, али се сматрао нижим, приуговорним одсеком, и тек се по његову свршетку могла учити н. пр. медицина.

Овај је артистички факултет обухватио ’седам слободних вештина’, које су се делиле на два круга. Једно је *trivium*, и то је био л и т е р а р - н и круг, који је обухватио: граматику, реторику и дијалектику т. ј. логи-

² *Српска ријеч*, лист за политику, просвету и привреду, излазио је од 1905. до 1914. у Сарајеву; у почетку, до 1907, појављивао се четири пута недељно, а касније недељно. Био је најтиражнији лист у Босни и Херцеговини са тиражем од 3000 примерака, често је забрањиван, а уредници су кажњавани због опозиционог става према туђинској власти.

³ У време када је писао овај текст Гавриловићу нису били познати резултати истраживања Димитрија Николајевића који је 1914. у Новом Саду објавио рад *Нови њрилози за биографију њесника Јована А. Дошеновића*, књига 46 Матице српске: чланци и прилози о српској књижевности прве половине XIX века, у којем је утврдио да је Јован Дошеновић рођен 1781. године у личком селу Почитељ.

⁴ Очигледно је у питању штампарска грешка.

ку с философијом. Друго је *quadrivium*, и то је био реални круг, у који су спадали: аритметика, астрономија, музика и геометрија. Од шеснаестог века овај артистички факултет прешао у факултет философски, и опет је остао као приправни течај, али се већином и даље истицао његов артистички карактер, те су и доктори с тог факултета имали титулу доктора слободних вештина.

Такав је доктор падованског универзитета био и Јован Дошеновић, даровит песник и напредан књижевник. Када се прегледају поменути кругови његових наука, који су чинили једну целину, онда ће се наћи да је са свим природно што је песник Дошеновић у исто доба штампао и збирку својих песама и 'Науку рачуна'.

У Бечу."

Гавриловић је у својим радовима о Дошеновићу увек наводио да је песник имао титулу доктора философије, иако ова титула није подразумевала данашњи смисао те речи. Универзитет у Падови, основан 1222. године, од 1399. био је подељен на *Universitas Iuristarum*, где се студирало грађанско право, канонско право и теологија, и на *Universitas Artistarum*, на којем су се училе: медицина, филозофија, граматика, дијалектика, реторика и астрономија. Да би се студирала медицина требало је пре тога две године студирати филозофију. Два универзитета су уједињена 1813. године. Један од најстаријих и најугледнијих европских универзитета био је организован као слободна корпорација студената који су се делили по етничко-географском критеријуму на оне који су *citramontani*, односно Италијани, и на оне који су припадали групи *ultramontani*, односно који нису били странци. Млетачка република, у чијем је саставу Падова била од 1405. до 1797. године, настојала је да афирмише Универзитет као своју најзначајнију образовну институцију, осим квалитета наставе студенте из целе Европе је привлачио и дух толеранције који се ту неговао. У Дошеновићево време дипломирани студенти универзитета добијали су титулу доктора. Обичај да се дипломци ословљавају титулом доктора, без обзира што то формално није тако, и до данас, мада много ређе, задржао се у Италији, где се особе које су дипломирале на факултету често ословљавају са доторе и дотореса. Но, овај начин титулисања требало би приписати и италијанском менталитету, којем је својствено китњасто ословљавање.

За нас је цитирани текст значајан не само зато што је досада био заборављен и ван свих библиографија и не само због указивања на некадашњи систем школовања, него зато што предочава да се Андра Гавриловић трудио да искористи погодне прилике да афирмише „првог нашег лиричара”, који је потиснут дубоко у заборав, и подсети српску јавност на њега. Он је већ био објавио два рада⁵ у којима је указао на Дошеновићев значај за развој српске књижевности. Да су Гавриловићеве намере биле такве указује и то што је у своје књиге: *Седамдесет анегдота из жи-*

⁵ Андра Гавриловић, *Први лиричари и естетичари*, Глас Српске краљевске академије, LX, Београд 1901, 215—297. Андра Гавриловић, *О јеснику Јовану Дошеновићу*, Глас Српске краљевске академије, LXXII, Београд 1907, 169—185.

војша српских књижевника и *Сјо једна анегдоша из живојша српских књижевника*,⁶ уврстио и анегдоте о Јовану А. Дошеновићу. У првој књизи објавио је две, а у другој три анегдоте. Занимљиво је да је једну анегдоту, у којој се предочава Дошеновићево родољубље, објавио и у књизи *Прељед књижевних облика*, која у поднаслову има одреднице: *Примери. — Теорија. — Основи Стилистике. За школску и васпитну употребу*, а коју је објавила Издавачка књижарница Геце Кона у Београду 1927. године. Андра Гавриловић као први пример за облик анегдоте на 33. страни наводи анегдоту о Јовану Дошеновићу, а потом следе анегдоте о Вуку и Његошу. Анегдота гласи:

„Годину 1809. провео је млади песник Јован Дошеновић у Будиму, где је штампао своје књиге.

За време штампања он се разболи, и боловаше врло дуго. У том и до њега стиже глас о српској погибији на Каменици код Ниша. Предижући се од болести, Дошеновић рече пријатељима:

— Хвала Богу што нисам умро! Не зато што ми се мили живети, него што је Србину грехота ове године умрети на постељи!”

Из Дошеновићевог напомене уз песму *Анакреонтика* на крају његове једине збирке поезије *Лирическа џјенија*⁷ сазнајемо да је он 1809. године тешко боловао три месеца у Пешти. Ово потврђује и Андра Гавриловић у анегдоти о песнику из које се да закључити да је Јован Дошеновић тешко живео, па му ни живот није више био мио, но упркос свему његово родољубље је било страшно, истинско и дубоко. Дошеновић пише да је *Анакреонтика* прво његово сочињеније после тромесечне љуте болести, напомиње да жели још да пева, док га не савлада убожество, односно духовно осиромашење, да не мари за славу и богатство. Још је слаб и немоћан, али каже да ће увек весело живети свој златни век. Анегдота и дела Јован Дошеновића указују на његову велику љубав према свом народу и на пажњу са којом је пратио борбе за ослобођење од турске окупације.

У књизи из 1911. године Гавриловић је објавио и анегдоту из периода када је Дошеновић живео у Трсту; она гласи:

„По свршетку философских наука у падовском универзитету млади песник Јован Дошеновић постане, стицајем прилика, књиговођ у великој трговачкој радњи богатог српског родољуба Драге Теодоровића у Трсту.

Када је полазио из Трста у Пешту да штампа своју збирку песама, рећи ће му Драга:

— Збогом пошао! Препоручуј, брате, нека пишу, и нека дјелају дондеже свјет пред очима јест!

— И докле пара имају! — весело прихвати Дошеновић.”

⁶ Андра Гавриловић, *Седмдесет анегдоша из живојша српских књижевника*, Књижара С. Б. Цвијановић, Београд 1911, 14, 15. Андра Гавриловић, *Сјо једна анегдоша из живојша српских књижевника*, Књижарница Рајковић и Ђирковић, Београд 1929, 15, 16.

⁷ Јован А Дошеновић, *ЛИРИЧЕСКА ПЋНИЈА и Еше друга за увеселение*, Штампарија Краљевског угарског универзитета, Будим 1809.

О животу Јована А. Дошеновића у Трсту готово да нема података; сачувано је само оно што је он сам у својим књигама написао. У предговору *Численици* он пише да је после студирања дошао судбином у Трст, где је себе жртвовао купичеству, и да је након посла неколико месеци одлазио на часове књиговодства и трговачког рачуна код Јеврејина Болафија.⁸ Димитрије Николајевић у поменутом раду наводи да је Драго Теодоровић био Дошеновићев мецена,⁹ док Гавриловић указује на могућност да је Дошеновић и радио у радњи код Драге Теодоровића.¹⁰ Непознато је на основу којих извора Гавриловић са сигурношћу у наведеној анегдоти тврди да је Дошеновић радио у Теодоровићевој радњи. Но, познато је да је сам Дошеновић у *Численици*¹¹ написао да га је Теодоровић, приликом одласка из Трста, поздравио речима: „Препоручуј Брате! Нека пишу, и нека дѣлају дондеже свѣт пред очима ест, да не уздишу наши потомци на нас, како што мы на наше предке жалимо. О благодатна Божія руко! — я сам прогласио — дай, и даруј на писяще такови чувствителни сердца к' ползи у Сербаля; и Остай с' Богом.”

Јован А. Дошеновић, писац првих сонета у српској књижевности, школовао се и живео је у Задру, Падови, Трсту и Будиму. У Трсту је боравио од 1806. до 1809, када одлази у Будим, где штампа своје две једине објављене књиге. Никада није у некој средини живео дуже; честе промене пребивалишта допринеле су да га ни једна средина није осећала као свога. Умро је млад и, како се то често дешавало српским ствараоцима, болестан и у беди. Но, упркос тешком животу његови текстови потврђују да је увек осећао страсно родољубље. Можда је баш и због тога Гавриловић одабрао да поводом годишњице *Просвјетје* пише о Дошеновићу, јер ово културно-просветно друштво је својим деловањем свакодневно исказивало љубав и бригу за сопствени народ.

Гавриловић је у другом, проширеном издању које садржи сто једну анегдоту објавио и трећу анегдоту о Дошеновићу у којој се помиње и његов мецена, трговац Игњат Станковић, којем је посвећена *Численица*,¹² а која гласи:

„Велика је била радост Дошеновићева када је 1809. у Будиму, штампајући своје списе, из упола ослобођене Србије примио списак претплатника на 'Численицу'.

— Да ништа више не урадите, Ви сте се одужили нашем роду! — узвикну одушевљено пештански трговац Станковић.

— Ја не мислим тако — рече скромни Дошеновић. — Кад би се дуг тако лако враћао, у свету дужника не би ни било!”

⁸ Јован А. Дошеновић, *ЧИСЛЕНИЦА или НАУКА РАЧУНА*, Штампарија Краљевског угарског универзитета, Будим 1809, VIII.

⁹ Димитрије Николајевић, *Нови прилози за биографију ђесника Јована А. Дошеновића*, књига 46 Матице српске: чланци и прилози о српској књижевности прве половине XIX века, 1914, 13.

¹⁰ Андра Гавриловић, *Први лиричари и естетичари*, Београд 1901, 224.

¹¹ Јован А. Дошеновић, *ЧИСЛЕНИЦА*, Будим 1809, XI.

¹² Коста Дошен, *Јован Дошеновић — писац „Численице“*, Зборник радова научног скупља „Природне и математичке науке у Срба у 18. и у првој половини 19. века”, САНУ ограднак у Новом Саду, Универзитет у Новом Саду, Матица српска, Нови Сад 1995, 289—299.

Гавриловић као да је знао да ће се постављати питање веродостојности анегдота објављених у поменутим књигама; зато је у предговору прве, који је у целости поновљен и у другој књизи *Што једна анегдоша из животова српских књижевника*, нагласио да је велика већина настала на основу личног сазнања или традиционалног казивања, а да је мањи део заснован на архивским траговима. Напоменуо је да је одабрао оне за које зна да их је први објавио. Чињеница је да је он имао увид у најобимнију грађу о Јовану Дошеновићу, па је могуће да је наишао и на информације које су му послужиле за наведене анегдоте, као што је сасвим сигурно да је према младом писцу испољавао наклоност и симпатије. Изучавајући његов живот и дело осетили смо, такође, велике симпатије према Дошеновићу, за којег се каже да је био младић лепог стаса и обличја, благ и смирен.¹³

Нажалост, у историји српске књижевности Дошеновић је маргинализован, окарактерисан је као неоригиналан, односно углавном као преводилац. Овакво вредновање утицало је да је његов допринос развоју српске књижевности био занемарен, као и околност да је брзо заборављен и да је нестао из сећања. Његово дело и његов живот нису били у нашој науци о књижевности описани и проучени онако како то Дошеновић заслужује, мада Владимир Ђоровић напомиње да је он најзнатнији међу славено-српским писцима;¹⁴ Стојан Новаковић у *Историји српске књижевности* из 1868. године га ни не спомиње, док у издању из 1871. године пише да је Дошеновић „први који је био познат по странском сувременом појезијом”.

О Дошеновићу је написано мало радова: Андра Гавриловић и Димитрије Николајевић су почетком минулог столећа указали на значај Јована А. Дошеновића за развој српског уметничког песништва. Касније, средином прошлог столећа, о Дошеновићу је писала и Иванка Јовичић; усредредила је пажњу на изворе његових сонета и ода, односно на пишчеве везе са савременим италијанским песницима Јакопом Андреом Виторелијем (1749—1835) и Ђамбатистом Кастијем (1724—1803).¹⁵ Закључила је да су његова остварења највећим делом преводи или препеви, који готово увек имају заједнички мотив са оригиналом. Ипак, примећује да је Дошеновић „срећне руке при избору” и да „са текстом оригинала поступа са више слободе”.¹⁶

Са њеним ставовима и критеријумом о оригиналности поезије не слаже се Светозар Петровић,¹⁷ који сматра да се ни из анализе коју је

¹³ Димитрије Николајевић, *Нови прилози за биографију ...* Нови Сад 1914, 6.

¹⁴ Владимир Ђоровић, *О Лукијану Мушичком*, Летопис Матице српске, 1911, књига 283—284, свеска 11—12, 37.

¹⁵ Иванка Јовичић, *Јован А. Дошеновић и Ђамбатиста Касти*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, II, Нови Сад 1957, 271—278.

¹⁶ Иванка Јовичић, *Јован А. Дошеновић и Јакопо Андреа Виторели*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, I, 1953, 79.

¹⁷ Светозар Петровић, *Студије о Пачићевом канцонијеру I*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XXIII/2, 1975, 209—248. Светозар Петровић, *Студије о Пачићевом канцонијеру II*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XXIV/2, 1976, 221—252. Светозар Петровић, *Сонетне традиције у књижевностима на српскохрватском*, *Europa Orientalis* 18, 2, Roma 1999, 47—58.

Иванка Јовичић провела у својим студијама не може закључити да је Дошеновићева збирка без песничке оригиналности.¹⁸ Мишљење Светозара Петровића определило нас је да песništво Јована А. Дошеновића сагледамо¹⁹ на нов начин и да укажемо на његове особености и вредности, а самим тим и на пишчево право место у историји наше књижевности, да размишљамо о њему као о песнику предромантичарског периода чија поезија носи особености овог књижевног правца. У Дошеновићево предромантичарско време однос према изворима био је другачији: примењивало се начело *imitatio*, које подразумева узимање мотива од неког другог писца и обрађивање тог истог мотива на особени начин.

Вредновање Дошеновићеве поезије не може се заменити расправом о њеној изворности. Наше поимање оригиналности данас јесте другачије, али ипак не толико да се не би могло схватити какав је био однос предромантичарских књижевника према оригиналу. Дошеновић је италијанским изворима само до неке границе дозвољавао да сачувају сопствени идентитет; они су за њега најчешће полазиште за песму коју он прилагођава нашем читаоцу и нашој средини. Његов значај за развој српског песništва сагледава се у чињеници да уводи нову песничку врсту — анакреонтску поезију, нов песнички облик — сонете (у изворном облику: два катрена и два терцета), да проширује тематски оквир ода, као и да настоји да пише на народном језику, што је у складу са прихватањем просветитељског концепта у нашој књижевности. Први пут, захваљујући њему, у српској књижевности се јавља и стих мартелијано (*martelliano*). Сонетна традиција, по угледу на италијанску поезију, почиње код Срба његовим сонетима, који поред оригиналности поседују и уметничку вредност. Његове песничке амбиције нису биле скромне, он није необуздану стваралачку енергију, тако својствену уметницима, свео само у оквире превођења.

Nada Savković

TITLE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY OF JOVAN A. DOŠENOVIĆ
(from the research about Jovan A. Došenović)

S u m m a r y

Andra Gavrilović was the first to affirm Jovan A. Došenović (1781—1813), „the first lyric in the new Serbian literature”. He did it also in his undated and forgotten article *Seven Free Skills* with the subtitle *Educational and Historical Comments*, which was above all a bibliography, and which was, as we have established, published in the paper *Српска ружа*, issue 155, Friday, 7th September, 1912. Gavrilović wrote, on the

¹⁸ Када би се применио критеријум Иванке Јовичић „опуси читавог реда најкрупнијих европских песника Дошеновићевог времена претворили би се у претанке књижице (које уз то вјероватно не би садржавале пјесме које и данас сматрамо њиховим најбољим)” закључио је Светозар Петровић.

¹⁹ Нада Савковић, *Сонети Јован Дошеновић*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLII, 1995; Иста, *Јован А. Дошеновић*, Лексикон Доситеја Обрадовића, Нови Сад 1998, 31—36; Иста, *Јован А. Дошеновић*, Encyclopedia Dositiana, Нови Сад 2006, 32—36.

occasion of the celebration of ten years from the establishment of the *Просвјета* Cultural and Educational Society in Bosnia and Hercegovina, about the PhD title which Došenović got at the Padua University; the significance of the title was different from today's. Gavrilović reminded the public, on different occasions, of the early deceased poet, who dived into oblivion. He also wanted to affirm both the poet and his work, so he published three anecdotes from his life in his books: *Седмдесет анегдоша из животоша српских књижевника* (Seventy Anecdotes from the Lives of Serbian Writers) and *Сто једна анегдоша из животоша српских књижевника* (A Hundred and One Anecdote from the Lives of Serbian Writers). Došenović was significant for the development of the Serbian poetry because he introduced a new poetry type — Anacreontic poetry; a new poetry form — sonnet (in Italian form: two quatrains and two three lines/tercet); he extended the thematic frame of odes; and he introduced the *martelliano* verse.

ДВА ПИСМА МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА ИЗ 1936. ГОДИНЕ

Најталија Лудошки

Вредан део фонда Рукописног одељења Матице српске представља преписка једног од великих писмописаца српске књижевности XX века, Младена Лесковца. Из тог мноштва кореспондентног материјала за ову прилику одабрали смо два интригантна Лесковчева писма упућена из Беча, крајем августа и почетком септембра 1936, пријатељу Светиславу Марићу у Нови Сад.

Лесковац је тада професор новосадске Мушке гимназије „Краља Александра I”, али већ увелико присутан у књижевном животу, ангажован у Матици српској и у Историјском друштву у Новом Саду. Све више открива и своје научне амбиције. Писма која доносимо поткрепљују чињеницу о његовом ангажовању око Матице српске и њеног *Летописа*. У време када Лесковац ово пише председник Матице српске је Васа Стајић, који је уједно и уредник њеног часописа за књижевност. Лесковац, види се то и из ових писама, Стајићева је десна рука. Како Стајић све више побољева Лесковац је *de facto* кључна личност редакције — окупља сараднике, одабира прилоге, води рачуна о финансијама... У време свог студијског боравка у Бечу послове поверава Светиславу Марићу, те официјелни део обају писама упућује на Лесковчеву прилежност у уредничким пословима. Осим тога, занимљиве су и Лесковчеве опаске о појединим личностима књижевног живота тога доба — како већ афирмисаним писцима, попут Исидоре Секулић и Марка Ристића, тако и о оним ауторима који ће тек доцније стећи име у литерарним и научним круговима (Бошку Новаковићу, нпр.).

Но, из ових писама видимо и да је Лесковчева брига о садржају наредног, септембарско-октобарског броја *Летописа Матице српске* узалудна. Наиме, садржај друге свеске 346. књиге, због превирања у Матици српској и Стајићевог повлачења са њеног чела 18. септембра, те поновног доласка на уредничко место Николе Милутиновића, одабраће новоформирано редакциони одбор.

Осим као сведочанство о Лесковчевим организаторским способностима и енергији, као и интерним приликама у Матици, писма су занимљива и у свом другом, приватном делу. На тим страницама Лесковац свом пријатељу и колеги, у поверљивом тону, саопштава своје егзистен-

цијалне прилике, жеље везане за предстојећу школску годину у Гимназији, реферише о активностима у слободном времену, архивским подацима до којих долази, пише о једној непознатој песми о Марку Краљевићу, али износи и рефлексије о актуелној ситуацији у мађарској и српској култури и перспективи ова два народа на чијим је пријатељским везама сам веома брижљиво радио. Чини се да из тих редова зрачи нешто готово профетско.

У писмима се помиње низ имена из новосадских интелектуалних кругова. Већина њих су тадашње Лесковчеве гимназијске колеге, те се стиче, између осталог, свест и о значају Гимназије као интелектуалног средишта Новог Сада средином тридесетих година прошлог века.

Интересантно је, такође, да је Лесковчев доцнији суд о неким од поменутих личности дијаметрално различит од у овим писмима изложеног (мислимо, пре свега, на Марка Ристића. Видети о томе писмо Младена Лесковца Милану Токину из 1951. године, у књизи *О Црњанском. Архивалије*, 1993, стр. 125).

Будући да се имена наведена у писмима односе на мање-више познате личности књижевног и културног живота, указујемо само на податке везане за неколицину. Светислав Марић (Сремска Каменица, 1895 — Нови Сад, 1973) је Лесковчев пријатељ и колега, новосадски интелектуалац, познати филозоф, историчар културе, проф. филозофије, математике и физике. Студијско образовање — с прекидима због учешћа у рату (1916—18) — стекао је у Загребу (1914—20), а у Паризу на Сорбони усавршавао филозофију (1825—26). Био је професор Мушке гимназије у Новом Саду од 1921, а од 1937. директор новоосноване Друге мушке гимназије. Као резервни официр Краљевине Југославије, рат је провео у заробљеничким немачким логорима. Касније, до пензије, радио је као професор Више педагошке школе у Новом Саду. За Матицу српску везује се почев од 1923, најпре као сарадник *Лейхойса*, потом као члан разних тела ове институције. У два маха (1946—47. и 1949—56) био је потпредседник Матице српске. Аутор је првог *Филозофског речника* код нас (1932). Са филозофије и природних наука његова интересовања ширила су се на књижевност, историју, теорију језика. Полиглота (знао је грчки, латински, француски, немачки, руски, мађарски, енглески), аутор је *Енглеско-српскохрватског* (1954) и *Српскохрватско-енглеског речника* (1955). Преводио је, писао студије, есеје, афоризме. Дела: *Одабрани сјиси* (1979), *Прејиска двојице младића* (1991, са Миланом Кашанином) и др. У писмима помињани Г. Директор је др Бранко Магарашевић (1892—1968), слависта, директор новосадске Гимназије од 1934. до 1941, а након рата предавач латинског језика на загребачком Правном факултету. Влада је син Младена Лесковца, Владимир Лесковац (1935), биохемичар, потоњи професор универзитета у Новом Саду, а Војислав (Воја) — Војислав Марић (1930), син Светислава Марића, математичар, потоњи професор универзитета, академик.

Оба писма Младена Лесковца, која овде прилажемо у целости, објављена су на хартији са одштампаним именом Матице српске у заглављу. Прво, у РОМС-у означено инвентарним бројем 56.895, од 20. августа

1936, има 8 непагинираних страна, писаних у (обрнутом) формату А4, ћириличном писаћом машином. На неким местима, види се то и овде у препису, штампани део рукописа подвучен је оловком. Потпис на крају првог писма дат је у рукопису.

Друго писмо, датирано 2. септембра 1936. (инв. бр. 56. 896) писано је руком, ћирилицом (са доследно бележеном латиничном графемом д (д)). Има две и по непагиниране стране исписане ситним рукописом.

Оба писма доследно су преписана без усклађивања са савременом граматичком и правописном нормом.

Беч, 20. августа 1936.

Драги брате Марићу,

не смем много да се хвалим што ти такорећи првоме пишем, јер одиста сам ти дужан објашњењем у вези са оним силним рукописима о којима сада ти бригу бринеш; нећу ни да улепшавам ствари па да кажем како ти не пишем с њима у вези, када ти баш због њих највише и пишем. Зато, пре него што бих прешао на ма шта друго, да свршим са тим рукописима.

Следећи су чланци међу онима који се налазе код тебе а који би могли да уђу у комбинацију за наш идући број /наводим без нарочитог реда, како ми шта падне на памет/:

1) *Владете Појовића чланак о Бернару Шоу* /ја сам писао Стајићу о томе чланку; он је исувише слаб; сем тога, ми ћемо за овај број свакако добити прилог од Марка Ристића. Моје је мишљење зато да Владетин чланак не штампамо, па макар нам се десило да чланак уопште не буде штампан, ако на јесен морамо да одступимо. Наиме, не видим како би се могли у један број ставити две тако диспаратне личности као што су Марко Ристић и Владета Поповић. Дугачка је то прича, ја сам понешто од свега тога казао Стајићу. У своме Индексу, који је изашао као додатак часопису Данас Ристић је саставио отприлике овакву биографију Владете Поповића: „В. П., Богданов ђак, оксфордски ђак, прилежан ђак, вечити ђак, ђак”. Тако некако. А рад је његов одиста сасвим ђачки. Не могу се, према томе, сложити да зовемо Марка Ристића на сарадњу, а у истом броју да донесемо нешто тако ноторно слабо и безбојно. Зато, коликогод моја реч вреди или не вреди, ја кажем и казаћу: Владету избаците из овог броја. Немилосрдно. Толико о томе./

2) Милоша Ђурића чланак о Есихилу треба донети на првом месту.

3) Треба прочитати са благонаклоношћу чланак некога Бошка Новакковића о Стевану Сремцу. Ја нисам стигао да га прочитам. Пошаљи га Стајићу. Ако икако може, нека се штампа. То је млад човек, Митровчанин, треба га гурати. Нека Стајић реши о томе.

4) *Чланак Марџан-Стајић* треба да уђе у овај број.

5) *Чланак дра Лазе Косића, професора у Суботици*, нешто о статистици, такође треба да уђе.

6) *Некролоџ Чокићев о Коштуру треба* још да прочита Васа Стајић, јер ја мислим да тамо има нетачности, или бар непрецизираних и двосмислених места; то треба исправити. Ја сам о свему известио Стајића.

7) *За Књижевни преглед имамо велики Стефановићев* чланак.

8) За Белешке имамо приказ С. Цуцића о једној Златној књизи, ако се добро сећам о Фенимору Куперу. /Чланак је откуцан на писаћој машини, на танком папиру отприлике оволиког формата као ово писмо, и има 4—5 страна. /Упозоравам те на ово. Тај Цуцић има здравих идеја, само се његов рукопис мора читати опрезно, са плајвазом у руци. Ја сам код њега увек морао доста брисати, мењати изразе и сл. ствари. Ни његов чланак овај нисам могао да прочитам. Зато, молим те, узми себи труда, па на лађи, путем за Черевих, прочитај, испревлачи и domeћи како најбоље знаш и умеш. Код тога човека се тако мора поступити, иначе може да буде свашта. Ако си неодлучан, пошаљи мени, свршићу то ја.

9) За Књижевни преглед имамо поручене следеће ствари: од Крешимира Георгијевића оцену новела Ахмеда Мурадбеговића, од мене приказ новела Исака Самоковлије. Са чланком Светислава Стефановића то ће бити ваљда цели Књижевни преглед, ако не дође нешто ново и боље.

10) Писао сам Исидори Секулић и молио од ње белешку /1—1 и по стране/ о Грацији Деледи која је умрла ових дана. Ако то пошаље, обећао сам да ће ући у Белешке и бити штампано само њеним иницијалима; молим те, дакле, да о томе поведеш рачуна, јер то је нарочито важно када већ штампање почне, да знаш каквим словима да се штампа која ствар. А са Исидором морамо бити двоструко пажљиви, јер је осетљива да те сачува бог.

Мислим да је то све што имамо за сад од ствари које могу доћи у комбинацију. Ти, уосталом, прелистај још једном све оне рукописе, ја сумњам да сам пропустио да споменем ишта од важности. Најбоље би било да издвојиш све чланке које сам овде поменуо /уколико су већ написани/, да их прочиташ, код оних код којих је то потребно да исправиш шта је за исправљање, па да их онда пошаљеш Стајићу на читање. Када сам био код Исидоре пре десетак дана, дао сам рок за последње рукописе до 5 септембра. Тада мислим свакако да треба почети са штампањем ако мислимо да нам број буде готов за 20—25 септ. А тако би требало. Ја долазим 13 септ., па ћу тако још имати времена да свршим један део коректуре.

Ако је изашла скоро каква књига која те интересује, могао би написати белешку, макар сасвим малу; у кратким белешкама ми највише оскудевамо.

Толико, дакле, о Летопису. Био бих јако задовољан ако би и ти мени саопштио мњеније о горњој материји, када све будеш проучио.

А сада да пређемо на друге ствари, иако ћемо се још за тренутак задржати у области званичнога.

Ја сам јутрос писао Г. Директору и изложио му своју жељу да се вратим у Нови Сад тек 13 после подне, а на дужност да се јавим тек 14. септ. у 8 часова ујутру, онако како смо разговарали, иако мој допуст гла-

си само до 10 септ. Мислим да ће се он сложити с тиме, јер за три дана /односно два/ ја одиста тамо никаква посла нећу имати, па својим недоласком „на време” никоме шкодити нећу, а мени ће бити знатно поможено. Писао сам му на његову загребачку адресу /Дежелићева 71, I спрат/, свакако ће добити моје писмо?

Но сада збиља доста са канцеларијским стилем и редакцијским бригама!

Ја сам овде од јуче после подне. У старом свом стану, врло сам задовољан. Још данас се шетам по вароши /то сам и јуче радио цело после подне/, вероватно ћу тек сутра на посао. Тј. ако будем расположен за њега, јер ко ме тера да баш сутра почнем?

Био сам у Пешти, више него три сата, али су све банке биле затворене, нигде нисам могао да купим ни један једини пенге, и за динаре и за шилинге тамо нико ништа неће да да, па тако никоме нисам могао ни једну карту да пошаљем. Има нешто дрско и хоштаплерско у збиља изванредној лепоти Пеште. Крај господствене намргођености Беча /његове строге и мрачне архитектуре, неке ладне и респектуозне дискреције/, Пешта је ариivistички и бестидно разголићена, као шарена и безобразна реклама. У томе граду би се могло дивно веселити, ако би некоме већ до весеља било стало, али у томе граду не бих волео живети никада. Све је тамо лаж и блеф, до непрепознавања се измешали истина и варка, вера и сујевера, и све личи на раскошну а прљаву јавну кућу. У Европи данас нема народа који је тако вратоломно брзо ушао у европску културу као што је мађарски, али ни тужнијег примера шта та култура данас значи; они имају сјајних фејтониста, каквих ми још задуго нећемо имати, али писца калибра Слободана Јовановића немају, и задуго га још неће имати. Па ипак, њихова мегаломанија и шовинизам /који је безмеран и о коме ми ништа и не слутимо/ запрепашћује; они живе таквом интензивношћу ултранационалистичке искључивости, и већ годинама несусталом снагом, да би то вредело студирати. Ја мислим да је њихов пример данас јединствен у свету. Био сам у Пешти онога дана када су се вратили из Берлина са Олимпијаде њихови победници. Тек тамо сам ја сазнао какав ли је био заправо тај резултат: Мађари су дошли на треће место у свету, после Немачке и Америке, добивши 10 златних медаља. Ја врло добро знам шта ја могу казати у две реченице, па зато и не покушавам да опишем како је изгледао тај дочек, управо само један део тога дочека, који сам ја стигао за видим. Тако штогод ја у свом веку видео нисам. Новине кажу да је тамо било 40.000 људи; можда је то и претерано — чим Мађар цифру помене, ја инстинктивно посумњам —, али мени се чинило да их има 100.000, јер онолико света на једној гомили ја ни замислити нисам могао. И сасвим верујем да, догод су могуће онакве лудости због некога тишлера који је за не знам колико секунди препливао 100 метара на прса, дотле је могућ и рат, онакав какав се спрема, и свакојака чуда и покори у свету.

Жалим што се онога дана нисмо састали, иако сам те чекао пред „Маријом”. Када сам био код Исидоре, на првом месту је похвалила Жаркову песму „Возови апортирају”, па Адамов чланак, па Стајићев и

твој. Рекла је да је врло лепо што си писао о Шестову, „кога код нас тако слабо познају”. По томе закључујем да га она зна. Уосталом, то не би било никакво чудо.

Можда би у овом броју могао донети нешто текстова из Шестова? Договори се о томе са Стајићем, мислим да ћемо места имати доста у овом броју.

Још нешто за овај број. Пронађи два одломка из Адама Прибићевића: они су међу осталим рукописима, нису још штампани. Ако су изузетно добри, подај их Стајићу, можда би и они могли доћи у случају невоље.

Млади Чиплић /Богдан, суплент, Нови Бечеј/ пише ми и тужи се да није добио хонорар /400 динара/ за своју приповетку; ја сам, међутим, наредио да се то пошаље. Буди добар па телефоном питај у Матици шта је с тим хонораром, и ако није послат, нека се одмах пошаље; исто тако нека му се пошаље и последњи број Летописа. Ја, међутим, не могу да верујем да то није извршено, биће да се овај младић пре времена узрујао, па протествовао пре него што је имао стварног разлога. Ја ти ипак ово јављам да би ми савест била мирна.

Имаш ли много посла у школи? Купаш ли се? Одлазиш ли често у Черевих? Како Воја у шуми?

Твојој Госпођи, молим те, испоручи мој рукољуб, као и моје искрено жаљење што сам овде потпуно лишен сваког изгледа за преферанс, а то каткад тако добро дође, тако слатко и утешно дође.

Тебе и Војислава срдачно поздравља твој

Младен Лесковац

Беч, 2. септембра 1936.

Драги Марићу,

данас сам добио твоје писмо. Хвала на детаљним обавештењима. Г. Стајић ме је већ раније био обавестио о жалосној судбини овога броја (још нашег!) Летописа, па тако ја нисам ни замочио перо за обећани приказ. Мени је жао што се овако десило. Двоструко ми је пак то жао стога што се однекуд ја осећам кривим због свега тога: чини ми се да сам ја тамо, Летопис би ипак изашао пре скупштине; бар ја бих учинио све што је могуће да тако буде. Сада је, наравно, све већ доцкан.

Писао ми је Г. Директор и дозволио ми да останем овде до 14ог, како смо нас двојица говорили једном приликом. Но сада је то већ доцкан: ја сам решио да стигнем на време и јавићу се на дужност по закону, 11 септембра у 8 сати. Ово је сасвим сигурно, пошто сам паре потрошио, па сада скоро и да немам више но још само за пут.

Г. Директор ми пише из Слуна, а не објашњава откуда је онамо доспео; пише ми о своме доласку у Н. Сад оно исто што ми и ти јављаш. Било би ми одиста јако жао када би нас такав човек оставио. Има у њему нешто што зрачи као радијум.

Што се тиче мојих часова, моје су жеље (најскромније) ове. Прво, свој разред хоћу, природно, да водим даље; то ће сада бити IVa. Тамо треба да предајем сх језик, али сам обећао Г. Директору да ћу у том разреду, у случају потребе, примити и немачки. Дакле, ако не може друкчије, нека буде како мора. Јако желим, даље, да предајем сх у садашњем VIa разр.: то су стари моји ђаци, предајем им већ трећу годину. Других нарочитих жеља немам, сем, наравно, да предајем само свој предмет, да добијем што мање часова, итд. Шта ћемо радити ако Крешимир Георгијевић оде у Париз? А Божић одлази скоро сигурно. Биће и ове године тешких дана.

Могу мислити у каквом сте сада послу; нарочито теби не завидим нимало. Што се мене тиче, ја се овде изврсно осећам. Још да се има онолико новаца колико би било потребно да се задовоље бар оне најскромније жеље, било би још лепше. Али је тако бедан наш динар када стане поред њихова шилинга, да је тешко изаћи на крај. Релативно, све је три и четири пута скупље. Живим, дакле, врло скромно, нарочито што се хране тиче (на то највише жалим потрошити), па зато ипак стижем оно што сам лане пропустио, или што ми се лане толико свидело да нисам могао одолети да не одем тамо поново. Наравно, само се у архиву задржавам толико колико по музејима, којих је овде преко 30. У архивима је много података о нама; има их свакојаких. У многима (у већини) нисмо лепо приказани; и нисмо лепо, нимало. Наша прошлост је много тежа, мрачнија, несрећнија него што се по школама учи.

Пишеш ми о приликама у Матици; и г. Стајић ми је писао. Да ти право кажем: мене не боли срце за секретарством. Оно што мене највише мучи и оно што је моја највећа туга, то је што не верујем у будућност нашега народа. Ми смо зли, неблагородни, искварени, као целина ми не ваљамо и нећемо никад ваљати. Касно је за нас, предоцкан. Као што Београд — са архитектонске, сликарске стране — не може никада већ бити пристојан европски град, тако смо и ми задоцнили да се формирамо за ову одлучујућу претстојећу битку као европска нација, као и најминималнији културни фактор. Наш драги Гомирац, који тако верује у епiku народне песме, заборавља једну ствар: да се код нас по школама читају само оне песме у којима Јевросима говори о правди ни по бабу ни по стричевима (И, најзад, добро је што се по школама само то чита), али се нипошто не сме онда доћи па рећи да је та наша народна поезија, велика наша књижевност. Има у њој одиста великог, али и тако ниског и подлог и неваљалог, и гнусног, да се тек на тим примерцима види у коликој мери смо ми варвари. О тој истој Јевросими и њеном сину Марку постоји, на пример, и оваква народна песма. Седе њих двоје и вечерају, „бела хљеба и румена вина”, а служи их љуба Маркова. Точећи из кондира вино, кану кап-две на Јевросимин skut, а ова се издра на њу душмански, како само идеална свекрвинска злоћа може да се издере на снаху. Снаха, госпођа једнога краља, одговори јој:

„Ако сам ти вином skut полила,
ја ти нисам дворе запалила...”

тако некако; па вргну кондир и побеже уз чардаке. И сада ступа на сцену Марко, тај неумитни извршилац правде и заштитник нејачи. Он добро осећа да је Јевросима хуља, да се ту око његове жене плете једна дивља и безглава интрига, он мрзи матер због тога, он види њену злоћуд, — али је тај Марко од главе до пете Србин, и данашњи Србин је још од главе до пете овај примитивни и грозни Марко. Шта ради, дакле, Марко? Он појури за љубом, трже ханцар, распори своју љубу, из утробе јој на врху ножа ишчупа свога сина, па га донесе мајци, баци га пред њу и каже јој: колико се његов син најживео на овом свету, толико се, да Бог да, и она раја науживала. Због те једне мале, гадне речи, коју ће да добаци, једном, некоме, наш човек ће да погази образ и убрља истину, за пакост, за срам, за нискост своје бедне душе. Мој пријатељу, каквих страшних песама, каквих истинитих песама ми имамо о Краљевићу Марку!

Пишем ти дуже него што сам мислио. Већ је време да пођем ако хоћу да стигнем на чувени Orgel-Konzert у Stephaus Kirche. То је сваке среде у 7h, а ја сам тамо најревноснији слушалац. Ја сам одувек мислио да је од поезије само музика већа, а од инструменталне музике оргуље ме највише узбуђују. Данас је цео програм из Баха и Münck-а.

Данас ми је жена послала фотографију коју је добила од гђе Марић, где је Влада тек ошишан, а где смо и сви ми осим Гомирца и тебе (који си фотографисао). Реци гђи Марић да ће, ако Бог буде добар, за ту фотографију следовати рекомпензација.

Гђи Марић рукољуб, Војислава и тебе
поздравља
Лесковац

ВИШЕГЛАСНИ ВИНАВЕР

Предраг Пејровић

САЖЕТАК: У Културном центру Београда јуна 2007. одржана је изложба *Свети је велика књиџа* посвећена књижевном делу Станислава Винавера. Тим поводом у овом тексту даје се преглед Винаверовог *разнојоног* песничког, приповедачког и преводилачког опуса уз указивања на далекосежни значај његових свестраних залагања за модерну уметност ослобођену сваког идеолошког и догматског притиска.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Станислав Винавер, авангарда, поетика, музика, језик, традиција, полемика, ресемантизација

Када данас посматрамо бурна збивања у нашој књижевности и култури протеклога века, са много разлога нам се чини да нисмо имали свестранијег и креативнијег аутора него што је био Станислав Винавер. Нема жанра у којем Винавер није оставио пажње вредно остварење које је увек означавало прекретницу у историји српске књижевности. Готово све области уметничког стварања и научног сазнања биле су предмет његових интересовања и промишљања — музика, позориште, филм, сликарство, архитектура, етнологија, лингвистика, физика, математика. Чак и ако није писао романе, он је Раблеа, Стерна или Хашека са таквом вештином и језичком инвентивношћу преводио да су та дела на српском језику готово постала синоними за особени винаверовски стваралачки дух. Опсег његовог енциклопедијског ума је импресиван и можда је баш то разлог што његово дело ни данас није у целини и у потпуности проучено и критички вредновано. Још увек нисмо свесни да говорeћи о модерној књижевности и уметности ми у ствари подразумевамо и усвајамо неке Винаверове идеје. Зато је покушај да се сагледа његов опус у исти мах размишљање о нашој духовности и њеном месту у европским културним оквирима. Док је прва половина прошлог века била обележена Винаверовим оригиналним књижевним радом, дотле је у другој текло постепено прихватање његових мисли и, још увек недовољно, признавање његовог значаја.

У предавању које је одржао 1929. поводом своје књиге песама *Чувари светиа*, Винавер понесено говори о својој фасцинацији скаскама из *Хиљаду и једне ноћи*, где је неки дух, изванредно суптилан, уман и чуде-

сан био затворен у једној боци или вазни па онда изненада ослобођен. Смисао тих прича Винавер види у ослобађању материје од „робовања некој статичној фикцији, лажи неког крутог поретка, који је импоновао безбројним вековима пре нас. Како сам се радовао ослобађању материје од комично крутих шаблона, у која су је уклела наша тако кратка и посна, танка чула.” Винаверов креативни дух, којем је сметало свако робовање крутим оквирима и мисаоним догмама које се, завршница протеклог века то несумљиво потврђује, увек на крају покаже као (траги)комична, можда је најсличнији овом радозналом духу ослобођеном из боце који почиње да чудесно мења свет око себе. Сви Винаверови интелектуални напори ишли су ка томе да се развеју петрификоване уметничке конвенције и стваралаштво ослободи за неспутану игру откривања нових могућности, значења и смисла. Погрешно би било ту креативну игру и сам Винаверов дух схватити као пуку импровизацију и неозбиљно одсуство сваког система, као што су то Винаверови опоненти често чинили проглашавајући га за разбарушеног сваштара. Систем постоји али скривен да не омете пуноћу и динамику стварања, никад одвећ крут да постане догма, али ни сувише слободан да се распрши у хаос.

Виђење уметности и живота као динамичног кретања, борбе противуречности која не мора, па и не сме, бити дефинитивно завршена, Винавер је поетички засновао већ у својим првим делима насталим након повратка из Париза, где је као студент упознао водећег филозофа тога доба Анрија Бергсона. Додир Бергсонове виталистичке филозофије и идеја о уметности као интуитивном стваралачком чину пробудиће Винаверов дух. Већ 1911. објављује збирку песама *Мјећа* а 1913. књигу *Мисли* заједно са збирком *Смрт и тишине* и *Приче које су изгубиле равнотежу*, дела која због наглашеног експериментисања са књижевном формом и жанровским конвенцијама означавају почетак авангарде у српској књижевности. Док поезију схвата као индивидуалну интуитивну пустоловину у потрази за непознатим савршенством, за идеалом који се може досегнути једино језичком инвенцијом, ритмом и музиком, дотле у прози прави радикални отклон од миметичког приповедања обликујући алегоријске текстове у којима релативизују границе између фантастичног и стварног, митолошког и савременог. Винаверов књижевни програм из тога времена изложен је у књизи *Мисли*. Рефлективни фрагменти, блиски онима које је писао Ниче, језгра су готово свих његових доцнијих стваралачких преокупација а понајпре опсесије музиком. Син познате пијанисткиње и ученик у то време светски познате Ванде Ландовске, којој је посветио песму „Музика” из *Мјеће*, Винавер у *Мислима* често варира теме о музици, као што ће и песме у збирци *Смрт и тишине* бити углавном музичке варијације. На трагу високог француског симболизма Винавер формулише идеје о музичком принципу као врховној метафизичкој тајни која се човеку никада не открива него само наслућује. Музика повезује наш интензивни унутрашњи живот са космичким кретањима у универзалну динамичку целину. Ова рана концепција универзалне музичке мелодије као врховне тајне света, као „крајње чувствителне границе”, добиће у деценијама које следе различита песничка, теоријска

и есејистичка уобличења у којима је Винавер покушавао да разреши однос између језика и музике. „За мене је целог живота био највећи проблем,” рећи ће пред крај живота, „како ући у суштину мелодијског у српском језику, а затим како из ње изаћи.” Један од одговора на то питање наћи ће у Настасијевићевој поетичкој замисли матерње мелодије.

Кључна идеја Винаверових раних текстова, која ће постати једна од кључних метафора/формула, не само књижевних него и уметничких па и историјских збивања у двадесетом веку, је она о изгубљеној равнотежи. Најпре су приче објављене 1913. изгубиле равнотежу, да би неколико година потом у „Манифесту експресионистичке школе” (1920) Винавер у духу своје бергсоновске филозофије дао познато одређење: „Експресионизам је револуционаран. Он тражи смисао у динамици или могућности динамике. Он полази од тога да је *равношежа њоремећена*,” подразумевајући под тим распад старих онтолошких, естетичких и аксиолошких система. Исте године када је манифест објављен, Винавер најављује и свој путопис о совјетској Русији под насловом „Из земље која је изгубила равнотежу”. Дакле, без равнотеже су најпре остале приче, као књижевне творевине, затим је та идеја постала основа једног уметничког и, шире, духовног покрета, да би, коначно, без равнотеже остала и једна држава, односно друштвени поредак. Тиме Винавер концепцијски затвара ону ланчану реакцију којој ће тежити авангарда: књижевна и формална револуција — духовна и идеолошка револуција — друштвена револуција, али и уочава, како ћемо доцније видети, и сву проблематичност и искључивост авангардне политичке револуционарности.

Експресионистичка дисхармонија која ремети академске естетичке конвенције прокламоване у модерни, присутна је *Причама које су изгубиле равношежу* на свим плановима: жанровском, наративном, тематском и стилском, дајући овој иновативној књизи иницијалну позицију у генези српске авангарде. Отпор према малограђанском мишљењу, моралу и естетици прераста у овим кратким причама у отворену провокацију читалачког укуса и очекивања. Јунаци Винаверових негативних параболоа, које нису у знаку моралних наравоученија него наглашеног парадокса, конципирани су попут ничеанског натчовека самосвесног своје бунтовничке улоге али и неизбежног пораза утопистичких идеала. Приче настају на позадини мотива и сижеа из књижевне традиције али при томе стари знакови улазе у нове спојеве добијајући традицијом непредвиђена значења. Реч је о особеном поступку ресемантизације тема и ликова прузетих махом из античке, старозаветне, па и старословенске митологије. Користећи митску потку Винавер у њу уплиће нова значења стварајући митске фантазије у којима су познати хероји, попут Прометеја, постали заступници авангардних идеја проистеклих из концепције Бергсоновог виталистичког активизма.

Постуци ресемантизације добиће важно место у специфичном облику поезије коју Винавер почиње да пише пред Први светски рат — у пародијама. Нико се у српској књижевности није тако предано и систематично бавио пародијом као Станислав Винавер. Као интензиван вид афирмације ироније, хумора и сатире у књижевности оне су толико

уметнички успеле да су неправдано засениле ауторову осталу, звучно-рефлективну поезију. Прве пародије Винавер је под легендарним псеудонимом Трајко Ђирић објављивао у часописима, да би 1920. издао чувену *Панџолоџију новије српске џеленџирике* (допуњена издања 1922. и 1938) насталу као пандан *Анџолоџије новије српске лирике* Богдана Поповића. Песник изузетне музикалности и вербалне инвенције, Винавер је у своје пародије уткао низ изузетних књижевних квалитета. Најпре способност критичког уочавања поступака карактеристичних за песнике које пародира (Дучићева синестезија, Ракићева опкорачења или Црњанскова суматраистичка опседнутост природом), потом велику духовну радозналост и ерудицију, огромну версификаторску вештину, та коначно ретко виђену и успелу духовитост. Једном речју, Винавер је од пародије начинио уметност, а својим *Панџолоџијама* исписао алтернативну, хумористичку историју српске књижевности.

Са већ формираним, недвосмислено авангардним поетичким ставовима Винавер ће се на измаку Првог светског рата наћи усред Октобарске револуције у Петрограду и Москви. Прави човек на правом месту, већ се затекао у Паризу 1909. када је Маринети својим манифестом футуризма најавио авангардну књижевну револуцију, да би сада постао сведок једне друштвене али и уметничке револуције чије ће последице бити много далекосежније и озбиљније. Доживљај руске уметности Винавер ће изразити у *Громобрану свемира* (1921), програмској књизи нове српске књижевности, док је искуство совјетске постреволуционарне стварности описао у путописном делу *Руске џоворке* (1924). Нимало случајно, највише је био фасциниран управо модерном руском музиком Покровског и Скрјабина. Музика је за Винавера заправо најзначајнији проблем целокупне новије руске духовности — од Достојевског и Гогоља, који је имао визије страшне музичке будућности сведене на само један тон, до Блока, са којим се Винавер дружио у Петрограду и чију поему *Дванаесторица* је превео, констатујући у предговору да је Блок и саму револуцију осећао као музику, негујући својеврсни „култ свемирске музике”. Зачет пред рат, Винаверов доживљај музике као космичког начела постаће сада основа његових експресионистичких визија. И руско авангардно сликарство биће предмет Винаверових есејистичких запажања у тексту посвећеном литванском аутору Константасу Чурљонису, зачетнику апстрактне уметности, који је покушао да на својим платнима оствари синтезу музичких и колористичких принципа.

Богата париска и руска уметничка искуства Винавер ће теоријски најпотпуније изразити у уводном тексту *Громобрана свемира* — „Манифесту експресионистичке школе”. Овај најзначајнији српски авангардни програмски есеј потврђује сву изузетност Винавера као теоретичара нове уметности. Ту се формулише и детаљно образлаже идеја о природи уметничког стварања које није пуко подражавање ствараности него оригинална визионарска креација која свој циљ налази у динамици самог процеса настајања дела а не у завршеном производу. За данашњег читаоца *Громобрана свемира* можда су најзанимљивије сатиричне научнофантастичне приповетке, својеврсне космичке бајке. Винаверово интересо-

вање за овај жанр јединствено је у нашој књижевности. Фантастични звездани светови и машине које их математичким прорачунима контролишу, размена радиограма, свемирски возови и интерпланетарна путовања, радијумске/атомске централе и слична достигнућа испуњавају Винаверову прозу која је заправо, као и његове раније приче, заснована на алегоријским ситуацијама и ликовима. Овде се у још већој мери заснива један нови приповедачки поступак — приповедање поетике, односно хибридни жанр који ће савремена теорија књижевности назвати поетолошком литературом. Винавер фикционализује своје авангардне програмске ставове стварајући јединствено прозно остварење, жанровски хетерогено, разнотono, али зато идејно хомогено. У завршном тексту *Громобрана свемира*, „Последњи испит у мандаринској школи”, дата је једна од најбољих дефиниција авангардне уметности, важна због тога што подвлачи кобни парадокс који нове уметничке концепције не успевају да разреше — могућност да истовремено, у једном стваралачком чину, постоји и стварање и разарање, и смисао и оспоравање сваког смисла: „Саградити један свет, на основу података који противурече могућности остварења тог света.”

Двадесетих и тридесетих година Винавер интензивно путује Европом најпре као новинар а потом као дипломата. Свој дијалог са различитим културама уобличиће у великом броју путописа који спадају међу врхунска остварења овог жанра у том периоду српске књижевности. Сведок потреса у друштву и о људима након Октобарске револуције, Винавер у *Руским њоворкама* (1924) даје сугестивну визију драматичног историјског тренутка када се руши стари и успоставља нови поредак који изневерава своје прокламоване идеје о општој једнакости и правди. Деценијама из идеолошких разлога прећуткивана јер је наслутила сву беду и незнађе једне друштвене револуције, ова књига данас плени својим оригиналним приповедачким поступцима који су преобликовали жанр путописа у српској прози. Кризни тренутак једне нације тема је и Винаверовог путописа *Немачка у врењу* (1924). Земљу која је, као и Русија, променила систем власти и налази се на граници политичког и економског хаоса, Винавер приказује у сажетим експресионистичким визијама које повремено прерастају у есејистичка запажања о кризи немачке културе. Луцидно уочавајући немачки вапај за вођом, Винавер даје видовњачку, сугестивну визију наиласка фашизма: „А вођа будућности не долази као човек. Он више није човек. (...) Лагано и гломазно иде. Ја чујем тешки топот његових корака. И у оргији, у Немачкој на све стране — његови мукли кораци дају, с времена на време, чудан и језовит такт.”

Размишљања о књижевности, култури и језику Винавер формулише у великом броју есеја, углавном сакупљених у књизи *Чардак ни на небу ни на земљи* (1938), афирмишући се као један од наших најбољих есејиста протеклог века. Изузетан ерудита, одлично упућен у модерну европску уметност и науку, али и у нашу традиционалну културу и фолклор, бриљантан стилиста, мање аналитичан а више склон теоријским промишљањима, Винавер није есејиста и критичар академског типа. Често полемички усмерен и духовит, он је задивљујуће способан за језгровите и

афористичке формулације. Винавер комуницира са аутором и делом о којем пише на више планова, стално отварајући све шире мисаоне контексте. У есеју о Момчилу Настасијевићу понесено расправља о природи песничког језика и говорне мелодије, закључујући да је у трагању за изразом потребан подвиг целокупног бића. У дубинама самог језика, у његовој матерњој мелодији, открива се тајанствено биће човековог и космичког постојања. Други аутор о којем је Винавер опседивно писао је Растко Петровић. У најлепшим страницама које су о овом аутору написане („Растко Петровић, лелујави лик са фреске”) отвара се читав низ питања о креативним потенцијалима нашег фолклора и старе, паганске културе. Растко је од свих наших уметника најближи европској авангарди баш због тога што је успео да оствари изузетну синтезу аутентичне националне културе и модерних уметничких поступака. Своје схватање нашег фолклора Винавер је изнео у есеју „Наши везови” тумачећи ове творевине народне радиности са естетичког, етнографског, етнопсихолошког па и музиколошког становишта, поредећи их са врхунским остварењима европске уметности: „Наши везови — када су најдивнији, једино се дају упоредити са чежњама соло-виолина, кад се ове, у концертима Брамса и Шумана, устреме да се ослободе од сваке пратње оркестара. Они су као Бахове виоле, кад остану савим саме.” Високо вредновање националне културе и њено укључивање у баштину европске духовности приметно је у многим Винаверовим текстовима који се данас чине актуелнијима него у време када су настали.

Припадајући трима периодима наше књижевности, модерни пред Први светски рат, међуратној авангарди и модернизму након Другог светског рата, Винавер је у својим есејима и критикама писао о свим значајним ауторима и појавама тога времена, не само нашим него и европским. Текстови о Рембоу, Вајлду, Жиду, Прусту, Валерију или Елиоту уводе нас у матицу књижевних струјања прве половине протеклог века. Винаверова свест о Европи као сложенем и дубоко повезаном духовном простору највише је присутна у есејима о литерарним класицима, Шекспиру, Гетеу и немачким романтичарима у којима се успоставља дијалог модерног духа и класичних вредности.

Винавер, ипак, ни о чему није тако много ни са толико полемичке страсти писао као о језику. Побијајући ставове водећих српских лингвиста, понајпре Александра Белића, развио је своју концепцију модерног српског књижевног језика која своје разнолике одјеке има у нашој модерној књижевности — од драмских остварења Александра Поповића до романа Светислава Басаре. Сматрајући да вуковски, епски израз са карактеристичним поста акценатским дужинама више не одговара потребама модерне, динамичне и урбане културе, Винавер је у београдском говору видео могућности за нову реформу нашег књижевног језика. „Под језиком не треба разумети” — вели у есеју Језичне могућности — „принову у речима и поштовање ове или оне синтетичке финоће. Под језиком ваља, шире схватити *жубор језика*, матице у њему, убрзање, успорење, ток, шум, темпо, убедљивост, таласање, динамику језика.” Такво схватање најпотпуније ће остварити у поезији. Винаверово песништво, у

збиркама *Варош злих волшебника* (1920), *Чувари светиа* (1926), *Рајини другови* (1939) и *Евројска ноћ* (1952) и данас је најмање истражени део његовог стваралаштва иако спада међу врхове наше модерне поезије. Настojeћи да ослободи звучну енергију речи, градио је мелодичне језичке сплетове, *звучне пределе*, како се зове једна од његових најбољих песама, служећи се поступцима инверзије, елипсе, асонанце и алитерације али и високим версификаторским умећем. Најбоље Винаверове песме подсећају управо на богато изаткане шаре на ћилимима (једна песма зове се управо „Ткаља”) или на магијска народна бајања и басме (песма „Мађије”). Своје трепетно-магновене стихове управо је и одредио као покушај да пронађе први завичај песме који не може бити нигде другде до у самом језику — „Он је најзад рајска река која кроз сваку песму тече.” Кроз жубор језика, звучно треперење пажљиво тражених језичких склопова покушао је, спрежући симболистичко и авангардно „заумно” песничко искуство, да песмом наслути тајну постојања тиме што ће мелодијом искорачити у пределе метафизичког. Једини изузетак од овакве песничке опсесије звуком је збирка *Рајини другови*, која је, опет на свој начин, јединствено остварење у српској поезији. Настала као трагичан али и хуманистички одјек Винаверовог доживљаја Првог светског рата у којем се борио као један од 1300 каплара, ова књига је галерија портрета погинулих другова, са мноштвом реалистичких појединости, прозаичног језика пуног говорних фраза у ритму слободног стиха.

Винаверово искушавање језичких могућности добиће свој пуни израз у његовим преводима класичних остварења светске књижевности. *Гарганђуа и Панџаџруел*, *Хиљаду и једна ноћ*, *Трисџрам Шенди*, *Јади младодоџ Верџера*, *Доживљаји доброџ војника Швејка*, *Алиса у земљи чуда* нека су од многобројних дела која је Винавер, махом након Другог светског рата, превео на српски, оставши до данас несумњиво наш најбољи и најсвестранији књижевни преводилац. Уместо дословног Винавер је осмислио своју поетику превођења као креативног, језички инвентивног уметничког чина који настоји да дочара аутентични дух дела. У задивљујућем преводу Раблеовог романа *Гарганђуа и Панџаџруел*, објављеном 1950. године, успео је да огромно језичко богатство француског оригинала пренесе служећи се готово свим изражајним могућностима српског језика. Тражећи прикладне обрте и говорну мелодију којима би дочарао дух источњачког света *Хиљаду и једне ноћи*, обратио се нашој усменој књижевности, али се обилато служио и савременим језиком. Својим преводом Винавер је, насупрот неким језичким пуританцима, доказао колико је лексичко благо српског језика баш због великог броја позајмљеница из турског и арапског језика које дају карактеристичну оријенталну ноту овом преводу.

Винаверови преводи као и његово кретивно схватање језика и залагање за неспутаност уметничког стварања и слободу изговорене речи било је предмет оштрих напада и неразумевања, поготову почетком педесетих година прошлога века. Непоколебљив у својим ставовима, Винавер је од полемика, које је са истим жаром током целог живота водио, начинио уметност досетљивог, духовитог и осмишљеног језичког израза.

„Уверен сам”, одговара Винавер на нападе децембра 1954, „да нико од мојих читалаца није довољно свестан шта значи да имате посла са правописним фанатцима, цепидлакама и бирократама. Они би забранили људима да говоре, да се воле, да рађају децу, све док се не утврди како се пише свака пристојна и скаредна реч нашег језика.”

Многе од полемика у послератном периоду Винавер је водио на страницама београдске *Рејублике*, у којој је годинама водио рубрику „Београдско огледало”. Она обједињује готово све области његовог претходног вишедеценијског рада, на најбољи начин показујући ширину његовог духа и упућеност у модерну европску уметност и науку. Луцидно коментаришући културна збивања у Београду, Винавер је од хроничара градског живота, какав ће доцније постати Душко Радовић, постао страни тумач модерне музике, архитектуре, сликарства и, наравно, књижевности. Текстови о Лубарди, Андрићу, Попи, Ле Корбизијеу, Ајнштајну, Тесли или Бартоку антологијски су примери језгровитих новинских есеја у којима се ерудиција и проницљивост прожимају са стилским умећем.

Винаверово капитално дело ипак је за његовог живота остало необјављено у целини. Монографија *Заноси и њркоси Лазе Костића* (1963) обједињава све Винаверове књижевне, лингвистичке и културолошке теме. Много више од биографије великог песника, ова енциклопедијска творевина израз је ауторовог одушевљења Костићевом личношћу, песничким и преводилачким делом. Бранећи великог песника од критичарских напада, Винавер доказује сву недовољност естетичког рационализма и утилитаризма који поништавају поезију као оригинални креативни чин: „Костић их стваралачки опомиње да је поезија у основи она махнитост, она обузетост, оно високо лудило о коме говори Платон, она опојност пиндаровска, оно Гетеово декламовање распарчаних и слободних речи, тобоже без везе, али тако да се ове ипак упућују, готово и преко своје воље, у неки дубљи смисао, који је сав од понора и сав од блеска.” Дубоко ушавши у срж Костићевог бића, Винавер се повремено готово идентификује са њим дајући заправо своју поетичку аутобиографију. Детаљно анализирајући Костићев књижевни рад, Винавер је исписивао историју српске културе — од разматрања наше народне књижевности, похвале лепоти црквенословенског језика и критике неких аспеката Вукове језичке реформе, до посматрања књижевних прилика крајем деветнаестог и почетком двадесетог века.

Винаверов „дух из боце” лебдео је над српском културом више од пола века да би онда у једном тренутку био затворен, из идеолошких разлога неподобан и сумњив. Али дух се поново ослободио. Он је данас, у време интензивног књижевног, културног и духовног прожимања којим је Винавер био опседнут и који провејава из сваког његовог дела, још узбудљивији и провокативнији. Изложба одржана ове године у Културном центру Београда показала га је, да преузмемо наслов његовог есеја о Шекспиру, у пуном блеску и замаху.

Predrag Petrović

MANY VOICES OF VINAVER

S u m m a r y

In June 2007, the exhibition *World is a Great Book* dedicated to the literary opus of Stanislav Vinaver was held in the Cultural Centre of Belgrade. To mark that occasion, the text presents a review of Vinaver's multivoiced poetic, narrative and translation opus, pointing to the far-reaching significance of his comprehensive plea for modern art liberated from any ideological and dogmatic pressure.

КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ РОМАНА О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Роман о Лондону, Милош Црњански (приредио Светозар Кољевић у сарадњи са Зораном Мутићем, Ивом Славнићем и Богданом Ракићем). — Београд: Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом; Lausanne: L'Age d'Homme, 2006. — (Дела Милоша Црњанског; т. 12, књ. 24 и 25)*

Душан Иванић

Роман о Лондону је 12. том *Дела Милоша Црњанског*. Пред том нумеричком цјелином, која је само дио једне замишљене и планиране веће цјелине (цјелокупних дјела Милоша Црњанског), некадашња замисао ми све више личи на неки недосањан сан. Срећа је можда што унутар овог броја од 12 томова има једна празнина (том под бројем 7 није објављен), дакле имамо 11 томова и то ми изгледа као нека копча с будућим издањима. Без обзира на ова могућа прикључивања, чини се да је овим томом један период историје критичког издања *Дела Милоша Црњанског* завршен. О томе свједочи више података:

— *Роман о Лондону* је посљедња књига *Дела Милоша Црњанског* којој је одлучујући, непосредан подстицај дао Жика Стојковић, без чијег труда и харизме цијелога издања не би ни било;

— *Роман о Лондону* је истовремено посљедња књига у којој се у уређивачком одбору налази име Николе Милошевића, а ни њега од ове године више нема међу нама. Као предсједник Задужбине Милоша Црњанског, он је у атмосферу око приређивања, у заједничке састанке, уносио дух сарадње, разумијевања и уважавања овог иначе незахвалног посла (јер се зна да је слава у тумачењу, а не у приређивању). За првих књига је у уређивачком одбору био и Бошко Петровић, такође једна од наших свијетлих успомена. У 12. том у уређивачки одбор је ушао Владимир Димитријевић, а Новица Петковић је на мјесту одговорног уредника, које је заузимао Ж. Стојковић. (Остали дио одбора сачињавали су Никола Бертолино, Ђорђије Вуковић, Новица Петковић, и онај који ово говори/пише. Али слутим да ни они више неће бити у овом послу.)**

* Ријеч на промоцији издања, САНУ, 19. јуна 2007.

** У новом уређивачком одбору су Мило Ломпар, Радивоје Микић, Зоран Аврамовић, Горана Раичевић и Димитрије Тасић. Срдачно, Д. Иванић.

— До 11. тома сви приређивачи су били у уређивачком одбору (Живорад Стојковић је приредио три књиге, Никола Бертолино четири, Новица Петковић једну, Душан Иванић двије). Ако пратимо ритам издања, прва књига је била *Код Хийерборејаца*, па *Лирика* (1993), *Путописи 1, 2* (1995), *Пријоведна проза*, *Сеобе и Друга књига Сеоба* (1996), *Књига о Микеланђелу* (1998), *Есеји и чланци 1, 2* (1999). Укупно једанаест томова. Огромну улогу имао је у свему Жика Стојковић. Академик Кољевић је у круг приређивача ушао на предлог и подстицај Жике Стојковића. Да је та замисао била срећна свједочи издање *Романа о Лондону* (спремно за штампу већ 2001). Дакле, од 1993. до 1999. изишло је десет књига, отада до 2006. само *Роман о Лондону*. Не треба кварити данашње задовољство, али ваља ради истине додати да је ово дјело припремљено у истом временском одсјеку кад и последње књиге, објављене 1999.

Иако је приређивач „сен која није видна”, подређујући се општој концепцији издања и дјелу које приређује, академик Кољевић је срећно прекршио ову конвенцију, остављајући печат свога става и стила у свему што је радио. Наиме, и овдје је у нашим настојањима био основни циљ: доћи до коначне одлуке аутора о тексту, или до онога стања текста у којем се испољио и уградио коначан ауторов став, његова „последња рука”, како се такође каже. Стога се уређивачки одбор определијелио за онај ранг научног издања који имају само класици националне традиције, у увјерењу да је сваки траг њиховог стварања вриједан да се сачува. Сваки приређивач се обавезује на предану, стрпљиву службу писцу на томе трагу, слиједећи га не реченицу по реченицу, или ријеч по ријеч, него слово по слово и знак по знак (чувени зарези Милоша Црњанског!), свеједно да ли је то „Бескрајан, плави круг. У њему, звезда” или је рачун за поправку ципела у лондонској обућарској радњи. Дакле, сви извори у приређивачкој обради имају исту вриједност и претпостављају исти поступак. Научни је изазов, наиме, како ће се ти извори распоредити, какав ће статус добити на љествици која садржи основни текст, друге редакције, варијанте, нацрте, одломке, како датирати и утврдити степен ауторизације итд.

Претпоставке доброг научног издања су, упрошћено говорећи, дво-струке: с једне стране је потпуна посвећеност приређивача дјелу, а са друге, међутим, квалитет постављених критеријума и систем њиховог поштовања и остваривања. То је на неки начин — закон спојених посуда. По правилу, нема те грађе која би идеално одговарала апстрактним критеријумима. Између ауторове замисли, онога што се дешава у његовом уму и осјећању за облик и смисао, и првих записа, скица, раних редакција, те коначног текста који је дат у штампу, понекад је огроман распон. Подсјетимо се само неких захтјева:

— нпр. ослањање на најбоље постојеће изворе, највишег степена аутентичности или ауторизације, у пракси може значити: ослањање на сачуване/приступачне изворе; питање је, међутим, који извор садржи поменути *највиши сџејен* — аутограф, или дактилограм писан латиничком машином без дијакритичких знакова, прво, друго или треће издање (у које су се умијешали лектори, коректори или нека трећа рука, а мо-

жда све са ауторовом дозволом); како разлучити оно што је с ауторовом дозволом од онога што му је промакло итд.;

— или пак захтјев — да се у највећој могућој мјери уважи ауторова воља/ауторизација текста, према којима се приређивач односи као извршилац, али и као критичан посматрач који ради да ауторово хтјење остане неповријеђено, истовремено суочен са чињеницом да је та воља текстуализована у већем броју извора, често подређена „случају комедијанту”, ауторовој хировитости, па и нехајности (како на једном мјесту каже проф. Кољевић);

— оно што приређивача спасава од могућих грешака у процјенама је поступак у којем све његове одлуке прати пуно документовање традиције (извора) и процеса приређивања (подаци о стању у изворима, о промјенама кроз које је текст прошао, све разлике унутар оквира истог текста);

— циљ је био да се с једне стране читаоцу пружи пун историјат текста (разумије се: у његовом спољашњем облику, јер унутрашњи је остао у умјетничковој души), укупност облика у којима се испољио (само историја чувене завете М. Црњанског садржи мноштво података о помјерању, уклањању, а посебно о додавању овог знака); с друге стране: да се да најквалитетнији могући текст за широку читалачку публику, који одражава пун степен ауторизације и ауторове воље.

Овдје је основни текст до странице 516, а до 793. странице је апарат издања, друге редакције, коментари. Главни текст у овом апарату, „Проблеми и начела припреме критичког издања *Романа о Лондону*, свједочи с каквом је нијансираном пажњом, разложношћу и скрупулозношћу академик Кољевић пазио да се не огријеши о Црњанског. А с каквом је пак ведрином и духовитошћу сажимао сложене, често парадоксалне противурјечности природе умјетничке структуре *Романа о Лондону*. Дозволите да наведемо само једну реченицу, дио ширег контекста који се тиче емигрантског „вавилонског идиолекта” у овом дјелу: „Занимљиво је — у аналогном смислу — да и Енглези и Енглескиње у *Роману о Лондону* углавном мисле и говоре на српском, а ако понекад у језику греше, онда то по правилу није на српском него на енглеском.” (526) Оно што ми схватамо као правописну конвенцију, нпр. стављање наводника за управни говор (дијалашке партије), овдје је анализирано у неким примјерима као врло сложено преплитање семантичких импулса, гдје директна неозначена ријеч стиче нову семантичку нијансу, лебдећи, како каже проф. Кољевић, између дијалога, сјећања на дијалог и замишљене конверзације. Примјер како изостављање знака доноси много више смисла него стављање знака.

Поменуто поглавље резултат је дубоког осјећања за оно што је сама супстанца и основна стратегија ваљаног приређивачког рада. Сљедеће поглавље, „Напомена и објашњења уз прву и другу књигу *Романа о Лондону*”, потврђује шта је све академик Кољевић (и његови сарадници) морао знати: требало је ући у интертекстуалне везе широког спектра, посљедице лектире Црњанског, цитата, парафраза, асоцијација, аналогича итд. Све је то нашло одјека у прецизним смјештањима текстова и њихо-

вог изворног смисла. Довољан је само мали избор имена: Хенри Филдинг, Шекспир, Вагнер, Њекрасов, Молијер, Тургењев, Верлен, Велс, Расин, Платон, Вајлд, Брук, Семјуел Пипс, Хомер, Карлајл, Томас Де-кер, Адам Смит, Гумиљов, Јулијан Тувим, Квинтилијан, Еуклид итд., да не додајемо свијет естраде/позоришта, спорта, филма, историје, политике.

Концепција коју је провео приређивач разликује се у статусу коментара од начина приређивања других дјела Милоша Црњанског у овој едицији. Иако су се приређивачи унутар заједничког оквира понашали различито, уређивачки одбор се договорио о типу прагматичног издања: да се саопшти текст дјела у свим мијенама кроз које је прошао, или у облику варијаната или у облику прештампавања цијелих редакција. У тој концепцији сви приређивачи су потпуно одустали од филолошко-историјских коментара и регистара, остављајући их евентуално за посљедњу књигу едиције. Одбору се учинило да је најважније донијети све текстове Црњанског, оно због чега се објављују — а објављују се јер их је он написао. Ја и данас жалим што нисмо успјели да дамо барем индексе имена, мјеста и наслова/имена институција и др., да се покаже шта све садрже, рецимо, путописи и есеји Милоша Црњанског или која се имена помињу у *Сеобама*. Сложили смо се лако да је много већа корист од разлике коју је академик Кољевић унио него штета од нарушавања концепције, уосталом компромисне у односу на критеријуме једног потпуног критичког издања.

При томе је академик Кољевић наишао на све препреке које се могу наћи у овим пословима: *Роман о Лондону* има више издања за ауторовог живота, више ауторских редакција, више језичких верзија (српских и енглеских), више копија које се не слажу с могућим оригиналом за штампарiju (индиго-копија); к томе долазе редакције објављене у периодици прије изласка романа из штампе, па више фрагментарних варијаната извјесних поглавља на енглеском језику... Црњански је у разговору са Божидаром Милидраговићем на питање да ли је *Роман о Лондону* у Југославији написан, одговорио: у Југославији је само трипут преправљан (*Есеји и чланци*, 2: 545), а да га је у Лондону два пута прекуцао својим рукама. Наравно, и такве тврдње се провјеравају и критички вреднују. К томе је дошло више правописних конвенција, односно несагласја са језичким стандардима различитог типа, од транскрипције изворно писаних латиничких ријечи, до наших правописних дублета. Све оно што на први поглед изгледа небитно (нпр. облици „сретан” и „срећан”), овдје се прати с највећом скрупулозношћу, и ја мислим да су оваква издања изузетно важна за ширење знања и свијести о правим просторима српске језичке традиције, који се у медијима и школској пракси опасно сужавају на норму иза које нема праве историјске свијести. К томе долази деликатна сфера грешке: исправља се само оно што у језику не може опстати или се противи логици текста и конкретног контекста.

Требало је дакле све те препреке савладати и доспјети великом циљу: да једно од најсложенијих и најзначајнијих дјела модерне српске књижевности имамо у беспријекорном издању којим се могу поносити и његови приређивачи, и наша наука, и наша књижевна јавност.

МОДЕРНИСТИЧКА СТУДИЈА НОСТАЛГИЈЕ

Милош Црњански, *Роман о Лондону* (приредио Светозар Кољевић, у сарадњи са Зораном Мутићем, Ивом Славнићем и Богданом Ракићем), Задужбина Милоша Црњанског, Наш Дом — L'age d'homme, Београд 2006.

Зоран Пауновић

Носталгија није тек пријатна, доколичарски необавезна чежња за романтично обојеним минулим данима. Носталгија је поремећај у доживљавању времена и простора; она је хипертрофирана свест о пролазности, проклета способност да се сваки тренутак живота већ у часу свог трајања доживи као прошлост. А када све заиста постане прошлост, када потоне у тај гадан, мутан бездан — носталгија постаје болест. Обично смртоносна. Од те болести болује кнез Николај Рјепнин; од ње би такав какав је, у тренутку у којем га читалац упознаје, засигурно боловао и у родној Русији. Енглеска је катализатор, не и узрок његове болести. Узрок је у њему самом: Рјепнин је један од оних који носталгију носе у себи и пре но што стекну било какву прошлост, један од оних који цео свој живот живе као помало нејасно сећање на нешто што је било и што се више неће вратити. Уверени су, притом, да управо том сећању дугују живот, док им га оно заправо одузима. Тако и прогнани кнез у *Роману о Лондону* верује да „ако би морао да престане да мисли о Русији... не би више ни вредело живети.” Носталгија дарује живот, али и убија; као, уосталом, свака лепота, као уметност, као позоришна илузија у којој се глумац увек изнова рађа као неко други, али и увек изнова умире, као онај који би, можда, требало да буде.

Отуда Рјепнин себе тако често доживљава као глумца, лошег глумца у аматерској представи, жанровској брљотини која се незнано како из трагедије прометнула у фарсу. Отуда метафорика драме и позоришта као доминантни оквир његових размишљања, отуда његово тако често позивање на Шекспира, повремено налик својеврсној спиритистичкој сеанси прожетој очајничком вером да би својом алхемијом речи „Лабуд са Ејвона” могао да голе и хладне камене крхотине Рјепниновог живота изнова претвори у злато. Шекспир се призива већ у првих неколико реченица романа, јасном алузијом на чувени монолог о свету као големој позорници на којој човек током свог живота игра седам различитих улога.

Овај сетни монолог, зачудо, смештен је у свет ведре пасторалне комедије *Како вам драго*. Ако на такав начин о животу размишљају ликови у комедији, шта онда преостаје трагедији, могао би да се запита недужни читалац. Остаје јој, дабоме, Макбетов монолог, о убогом глумцу који тетура позорницом у залудној потрази за смислом и разлогом постојања једне бучне и махните приче која одавно не значи ништа — уколико је икада ишта и значила. И овог се монолога Рјепнин присећа у једном часу, у покушају да се нихилизмом одбрани од ужаса пролазности. У исто време, то је и покушај — подједнако неуспео — да се уништеном животу макар подари достојанство трагедије. Јер, жанрови трагедије и комедије не би се ни код Шекспира тако смело преплitalи да и у такозваном стварном животу нису тако опасно блиски: комедија се пречесто претвара у трагедију, ова опет у фарсу. А фарса је, учи нас томе један други Шекспиров јунак, окрутнија од трагедије. Трагедија нуди могућност катарзе, прочишћења, искупљења — фарса најчешће ништа осим циничне поруге. Зато Рјепнин као да и инстинктивно настоји да свом животу да обличје и тон трагедије, зато се — примећује то и Нађа — „смеје на сопственом погребу”, зато призива искрено огорченог Макбета а не позерски меланхоличног Џејквиза. На страну трагедије требало би да га преведе и основна недоумица која га мучи, хамлетовска дилема: бити или не бити. Хамлетова дилема, међутим, окончана је анархичним покољем главних јунака, уништењем као наговештајем отварања простора за рађање новог, можда бољег и праведнијег света, док у Рјепниновом свету постоји само хаос као почетак и крај свега. Ту нема Фортинбраса да изнова васпостави ред и поредак, нема никога ко би могао да покупи мртве и направи места за нови живот. Уместо ишчекивања Фортинбраса, на ред је дошло чекање Годоа.

Годоа чека и Рјепнин, као глумац који се — свикнут на реалистичко позориште — у новоствореном театру апсурда не сналази баш најбоље, тим пре што се и у додељеној му улози осећа крајње тескобно. У том театру апсурда Рјепнин зна да „нико није оно што му име каже, у животу, нити онај чије име носи.” У том је свету и пролеће другачије, пошто се пробија кроз поцепане црне завесе, као у сиротињском позоришту. У њему он с времена на време, ноћу, диригује невидљивим оркестром из своје прошлости, у њему се присећа комичара Чаплина који *представља ручак*. Поучен Чаплиновим примером, у својој даноноћној потрази за изгубљеним текстом улоге која би требало да му припадне, Рјепнин с времена на време представља ручак, представља наду, представља живот. Рјепнин је Чаплинов скитница бесмислено затечен у улози Макбета, безнадежно нем пред великим монолозима који ће морати да остану неизговорени, нем као нека од оних убогих лутака које Нађа прави, тужних онолико колико то могу бити само унапред одбачене играчке — јер ново време изводи на сцену нове лутке, амерканске, које умеју да кажу мама. Ту Рјепнин више није ни глумац, него марионета, а нема више никога ко би му вукао конце. Преостаје му само да са прашњавог пода погледом прати „смрт једног по једног глумца нашег позоришта”,

питајући се све време треба ли да спокојно сачека свој ред или да се мало прогура напред.

А глумац је, без обзира на то да ли је добар или лош, главни или епизодиста, комичар или трагичар, увек и нужно странац, не само за друге него онајпре за самога себе. Рјепниново странствовање у Лондону много је више од пуке физичке чињенице: он је странац у туђој земљи, у туђем језику, у туђем животу. Због тога каткад и инстинктивно тражи ослонац у култури из које је потекао, али и оној у којој покушава да се удоми (целокупни Нађин пртљаг при доласку у Енглеску чинила је једна књига Пушкинове поезије). Такав бег у културу и тражење азила у уметности били су сасвим остварљиви за духовне (и стварне) емигранте неких минулих времена. Но у модерном свету, у којем се тако непристојно брзо смркава, бездомност је стање свести које се неминовно преноси и на уметност. Модерна уметност је уметност без родног места и без дома: настала у лимбу историје, у временском вакууму између два света од којих је један био мртав, а други с разлогом одбијао да се роди, она и данас лебди кроз време и простор подарена слободом какву поседују само они који немају шта да изгубе. У том веку који су, можда не само у књижевности, онајвише обележили управо емигранти, *Роман о Лондону* рађа се као један од последњих великих изданака европског модернизма. Можда стога и није тако случајно то што у лондонским пејзажима с лакоћом препознајемо атмосферу Елиотове *Пусте земље*, као ни то што Рјепнин корача кроз рушевине и кроз маглу и кроз зелене очи мачака — да ли је Црњански можда читао Елиотову „Љубавну песму Џ. Алфреда Пруфрока”, тај својеврсни манифест модернистичке поезије, у којем је магла безумно смелом метафором претворена у огромног жутог мачка чија је гадна њушка прислоњена уз прозорско окно? Можда није случајно ни то што у тој истој тмини повремено назиремо и лик Владимира Набокова који је, као и Рјепнин, рођен у Санкт Петербургу и из њега заувек прогнан. И да ли је то Црњански читао Набоковљев роман *Пин*, причу о руском емигранту изгубљеном у Америци — јер ето, и Рјепнину у једном тренутку предлажу да из практичних разлога у Енглеској узме име Пин? А можда је читао и Џојса, пошто снег по којем се вуче Рјепнин тако подсећа на онај који са свог прозора посматра јунак по имену Габријел Конрој у једној Џојсовој причи, снег који спаја мртве и живе. „Јан Мајен, и мој Срем, и Парис, моји мртви другови, трешње у Кини,” чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице, у Лондону. „Привиђају ми се још, док овде ћутим, бдим и мрем”, као да мрмља Габријел Конрој загладан у снежну даблинску ноћ. А можда је то ипак Џојс читао Црњанског? Нико ту није читао никога, а чак и ако јесте, то у овом случају није нимало важно, јер писци романа, како то каже Рјепнинов двојник, знају све језике. Догодило се, у ствари, да је у својим покушајима да овлада енглеским језиком (о чијим изненађујуће патетичним резултатима сведоче „енглески” делови рукописа *Романа о Лондону*) Црњански неосетно упио енглески књижевни *Weltanschauung* прве половине века, оно тако препознатљиво модернистичко осећа-

ње безнађа и бесперспективности које је изнедрило толика значајна уметничка дела — па ето, и *Роман о Лондону*.

И то је оно што повезује Џојсовог Стивена Дедалуса, Елиотовог Тиресију и књаза Рјепнина, расељена лица у потрази не за домом, као што дубоко верују, него за идентитетом. Њихов дом је у њима самима, једино што није јасно ко су они заправо. Рјепнинова сенка, због капута с распродаје у који је одевен, личи на сенку Ескима. Он, дакле, више није ни странац, него сенка странца, сенка лутке странца, једне од оних лутака Ескима које са сизифовском истрајношћу (и истим таквим учинком) прави Нађа Рјепнин. Нађа која, за разлику од свог супруга, не размишља о предаји. Те свима савршено непотребне лутке потребне су само њој, да би сачувала наду и веру у смисао постојања. Њен супруг више не поседује ни једно ни друго, али ни лутке. Једини начин да се издигне изнад властитог живота — размишља он у једном тренутку — је да постане оцачар, да се вере по крововима. Ако ништа друго, отуда је лакше скочити у смрт. У непостојање је већ крочио: он хода улицама Лондона „као сенка, ако уопште има још и сенку”, „као да је од воска”, и огорчено закључује да „нема чак ни пса”. Нема више ни свој језик, као последњу ознаку идентитета и последње прибежиште. Јер, човеков дом, понекад разрушени, заиста је у језику: у њему су љубав и мржња, нежност и бруталност, смисао и бесмисао — зато туђа реч *дарлинг* не звучи топло и присно, него подругљиво. Зато Црњански никада није написао роман *The Shoemakers of London*, али јесте *Роман о Лондону*, који је дело колико српске, толико и енглеске књижевности. „С тим што Енглези то вероватно никада неће сазнати”, шапуће, можда, и данас, некакав Рус у подземној железници.

УТОЧИШТЕ КАО *EX PONTO*¹

Светозар Кољевић

Мало је који велики српски писац имао тако нестално место боравка и духовног пребивалишта на овом свету као Милош Црњански. Сав му је живот, не само физички, него и духовни, био у знаку „сеоба”, а поред тога дубоко је осећао да је „припадник... народа који се непрестано кроз историју селио”² — отуд ваљда и толика жеђ за завичајем, као и толико поистовећивање властите судбине са судбином свог народа.

Дубоко незадовољан књижевним и животним окружењем, он је већ раних двадесетих година назначио своју карактеристичну животну путању раног згражавања над завичајном средином, чежње за иностранством, за неком Обећаном земљом, и то у знаку бескрајне радозналости у најразличитијим правцима. У писму Иви Андрићу 21. марта 1920. Црњански каже да се „грози празнине коју види”, да „Београд и Загреб играју свињарије”, те да га једино још држи нада да ће „ове јесени моћи побећи одавде на годину-две”, уверен да је у Италији све другачије: „Живите, та ви сте у Риму!”³ И та јадиковка постаје рефрен у њиховој кореспонденцији: „Овде је све блутава сад”; „Горим, а немам за кога да изгорим”; „Видите сунце над Monte Citari-ом, а то је нешто. ... Тамо је бар туђина. Не боли.”⁴

Међутим, већ на првим корацима своје новинарско-дипломатске каријере у Немачкој почетком 1928. године, када је добио једногодишње одсуство да би радио „као поверљиво лице за вршење наше пропаганде у Берлину”,⁵ Црњански се убрзо сећа „лепог Београда”,⁶ а недуго затим пише Иви Андрићу да је „Берлин очајан, Немачка грозна”.⁷ Очигледно,

¹ Реч приликом промоције критичког издања *Романа о Лондону* у Српској академији наука и уметности 19. јуна 2007.

² Речи Милоша Црњанског у разговору са Миливојем Павловићем (1972): „Отпевао сам своју лабудову песму”, *Есеји и чланци II*, приредио, са сарадницима, Живорад Стојковић, *Дела Милоша Црњанског*, том 11, књига 22. и 23, Задужбина Милоша Црњанског, L'Age D'Homme (Lausanne), Београд 1999, стр. 548.

³ Видети: Радован Поповић, *Животи Милоша Црњанског*, Просвета, Београд 1980, стр. 56.

⁴ Видети: *ibid.*, стр. 58.

⁵ *Ibid.*, стр. 122.

⁶ Видети: *ibid.*, стр. 123.

⁷ Видети: *ibid.*, стр. 138.

није ни слутио шта ће му све „туђина” у животу донети, посебно када открије, као што је касније често истицао, да „правог нагона за ’стваралаштво’ писац има, највише, у својој земљи”⁸ — да „књижевник не може да ствара одвојено од своје земље”,⁹ да се „у туђини губи воља за радом” — и наслути да се „велики писац рађа и цвета само у свом родном крају”.¹⁰

Колико год да је Црњански непосредно после Првог светског рата осећао да „је једна Европа потпуно пропала, али да се и једна нова по маља, исто тако крвава”,¹¹ колико год да су његове слутње на прагу Другог светског рата биле у знаку фантазмагоричног предосећања репризе смака једног света, колико год да је био згађен и потресен свим оним што је откривао у закулисним дипломатским играма уочи и за време Другог светског рата, када се тај рат завршио као да је тек почео његов ход по мукама личног понижења које су му тако тешко падале. У првим послератним годинама он је залудно тражио посао лектора на универзитетима у Ексетеру и Кембрицу — да ли је можда заборавио да је одмах по доласку у Енглеску скренуо пажњу др Елизабети Хил — тадашњем уреднику емисија Би-Би-Сија за Југославију, а затим најугледнијој личности у енглеском академском славистичком свету и шефу славистичке катедре у Кембрицу — да њене емисије ништа „не ваљају” и да би он био спреман да јој помогне?¹² Та „робустна, средовечна жена” му је том приликом казала да је „јакo заузета” — уз напомену да је чула да је био „јакo одушевљен ФАШИЗМОМ у Риму”.¹³

А затим, трошећи и своју уштеђевину од око две хиљаде фунти у првим поратним годинама, Црњански је радио као нека врста писара и благајника у подруму у веома угледној обућарској радњи у центру Лондона, где се осећао, као што рече, „жив сахрањен... у подрумској мемли и тамии... и кришом писао своје *Циџеларе*”, док су му више главе „добовали... стални, туђи, кораци”.¹⁴ Био је то, као што је сам рекао, двоструки живот: „доле међу калупима и горе, увече, кад сам у вечерњем оделу излазио међу господу и даме Пен-клуба”.¹⁵ Тако је осећање понижења било његова свакодневица — све док му није на одсуству пукла тетива („Ахилова пета”) на левој нози, па је изгубио чак и тај посао у обућарској радњи. После тога нашао је привремено уточиште у дому код леди Пеџет, чији је супруг, сер Ралф Пеџет, био енглески посланик у Србији у време балканских ратова, а током Првог светског рата представљао британски Црвени крст и повлачио се заједно са српском војском преко

⁸ Речи Милоша Црњанског у разговору с Милорадом Тирнанићем (1971): „Сувише смо били оптимисти”, *Есеји и чланци II*, стр. 541.

⁹ Речи Милоша Црњанског у разговору са Живојином Н. Тодоровићем: „Сачувао сам љубав”, *Есеји и чланци II*, стр. 462.

¹⁰ Речи Милоша Црњанског у разговору с Анђелком Вулетичем (1965), *Есеји и чланци II*, стр. 486.

¹¹ Видети: Радован Поповић, *Животи Милоша Црњанског*, стр. 35.

¹² *Ембахде IV*, приредио Борислав Радовић, Нолит, Београд 1984, стр. 40.

¹³ *Ibid.*, стр. 41.

¹⁴ Речи Милоша Црњанског у разговору с Костом Димитријевићем (1962): „Два сусрета са Милошем Црњанским”, *Есеји и чланци II*, стр. 459.

¹⁵ *Ibid.*

Албаније 1915. и 1916. године. Леди Пеџет је била обновила и водила Војну болницу у Скопљу и била прва жена која је својим радом стекла Орден Светог Саве.¹⁶ О свом боравку код леди Пеџет Црњански је записао: „Остао сам готово на просјачком штапу и становао сам, у то време, у кући коњушара леди Пеџет, бивше вицекраљице Индије. Жена ту послужује а ја у башти пишем наставак *Сеоба...*”¹⁷ Узгред речено, „кућа коњушара” била је „у саставу главне виле: у приземљу је била трпезарија, а на спрату две собе и купатило. Све са централним грејањем.”¹⁸ Дакако, већ и само централно грејање је у Енглеској у то време било прилично ретко, али пишчево претеривање остаје значајно као мера дубине његовог осећања понижења. Колико је било дубоко то осећање види се и у сасвим слободној, романескној обради Рјепниновог боравка у својству консултанта за цокеје и коње у ергели оне старе Енглескиње, „бабушке”, графице Панове (чије је право име било леди Данкен), у *Роману о Лондону*.

Без обзира на то колико је Црњанском дугогодишњи боравак у Енглеској био тежак, колико се често осећао као понижени изгнаник, не треба губити из вида да је он, с обзиром на разне околности, не само за време Другог светског рата него и много година после тога, све до 1965, налазио у Енглеској и неко уточиште у Енглеској. С погледом уназад назире се чак да је то можда за њега лично, а за српску књижевност извесно, била и нека срећа: ко зна шта би било с њим да се за време окупације,¹⁹ па и после ослобођења, затекао у Београду. Судећи по „Ламенту над Београдом”, као вапајем за завичајем, и *Роману о Лондону*, као чудесном сазвежђу изгнаничких судбина и несрећа, Енглеска му је била највеће иностранство у којем се икад нашао, највећи вавилонски изазов, али, бар по властитом осећању, и највећа књижевна инспирација. Зар није неколико пута рекао да сматра да је „Ламент над Београдом” „лабудова песма” његове поезије, као што је *Роман о Лондону*, који је наишао на изврстан пријем и добио *НИН*-ову награду када се појавио 1971, „лабудова песма” његове прозе?²⁰

¹⁶ Чедомир Антић је објавио биографију сер Ралфа Пеџета: *Sir Ralph Paget: A Diplomat in Serbia*, Insitute for Balkan Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, Special Editions 94, Belgrade 2006. У веома сложеној политичкој ситуацији Сер Ралф Пеџет је, како каже Антић, и поред својих резерви према Србима и нарочито српским политичарима, показивао „неутралну благонаклоност” (стр. 114) као енглески посланик у Србији. После Кумановске битке, он је, истина, жалио турске поразе на Балкану, између осталог и стога што је „Турчин и поред свих својих недостатака и злоупотреба био центлемен” (стр. 72). Ипак, Пеџет је био и ко-аутор плана стварања националних држава на Балкану, укључујући и Југославију (видети стр. 105—107), док је његова супруга наставила свој хуманитарни рад и после Другог светског рата помажући српске емигранте у Енглеској (видети стр. 114—115).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Радован Поповић, *Црњански: документарна биографија*, стр. 159.

¹⁹ У разговору са Б. Милидраговићем 1971. године Црњански каже да је он „могао на своју руку” још из Рима 1941. да се врати у земљу, али: „Избор је био: служити Немцима или окупација. Ја нисам хтео ни једно ни друго.” („Знао сам да ћу остати”, *Есеји и чланци II*, стр. 543).

²⁰ У вези с „Ламентом над Београдом” видети: *Есеји и чланци II*, стр. 457, 492, 499, 550, 552, а у вези с *Романом о Лондону* стр. 451, 499.

А *Роман о Лондону* је заправо један од најзначајних споменика Милоша Црњанског властитом животном путу, али и судбини „расељеног лица” у једном модерном Вавилону. Главни јунак је, како каже Црњански, „морао бити ’руски человјек’”: „његова земља је највећа, његова трагедија је највећа”; „Ја зато судбину једног Руса подижем до симбола несреће”.²¹ У ковитлацу неспоразума међу припадницима различитих култура, политичке стварности и наслеђа, тај Рус, па ни други Руси, као ни Енглези, не владају поуздано чак ни својим матерњим језицима, иако сви врло добро говоре српски, па чак и француски. У припреми критичког издања ваљало је одредити се да ли то исправљати или не исправљати, а приређивач се одредио да не исправља такве грешке него да само укаже на њих, јер би исправљањем изневерио писца. Тако, на пример, кад Рјепнин на десетинама места страхује да би се он и Нађа могли на крају наћи међу шљамом енглеског друштва, то јест „у олуку”, како он то каже, очигледно је да је он нешто — стваралачки веома плодно — побркао у преводу енглеског идиома „*in the gutter*”. Реч „*gutter*” на енглеском означава најчешће „олук”, али може значити и „сливник”, док би се наведена фраза буквално превела „у сливнику”, а значи у ствари „у леглу олоша”. Дакако, бесмислено би било „исправљати” такве неспоразуме с енглеским језиком, јер они, управо такви какви су, представљају део једног идиолекта, то јест језичко оваплоћење изгнаничке судбине.

Требало је, поред тога, открити многе лекторске превиде, као и непотребне интервенције, унети понеку изостављену реч, фразу или реченицу из рукописа, као и обезбедити објашњења многих загонетних места, а посебно објаснити многобројне историјске референце једног од најобразованијих писаца на српском језику у току 20. века. Тако, рецимо, неке историјске референце су врло поуздане, као на пример пишчево истицање да Наполеонови портрети, које су радили славни сликари, приказују знатно улепшаног Наполеона, за разлику од портрета једног четног цртача у Африци, Дитертра, који га је приказао у знатно скромнијем светлу, онаквим какав је био. С друге стране, властито иронично поистовећење принца Рјепнина с јунаком неког ренесансног обућара на летовању (Thomas Dekker, *Shoemaker’s Holiday*, 1599) последица је неспоразума, јер Декеров „обућар” не иде на летовање као што Рјепнин мисли, него приређује славље за свој успешан брак са градоначелниковом кћерком. А зар није и такав неспоразум карактеристичан део опште слике Рјепниновог животног пута?

Ако у приређивачком критичком напору није све могло постати потпуно јасно, многе нејасноће и неспоразуми су расветљени као део оне поезике Милоша Црњанског која подразумева да је мало шта у људском животу заправо поуздано и јасно. А ко је могао имати драматичнији увид у то од човека за којег би се могло рећи да је цео свој век провео у туђини, често као сумњив полицијама и доушницима различитих земаља, идеологија и прилика. У својој „Причи о Црњанском” Мирослав

²¹ Видети: „Реч аутора”, *Роман о Лондону*, Београд 2004, стр. 687.

Јосић Вишњић је веома маштовито евоцирао ту судбину у сликама великог писца на самрти, писца који говори „час српски, час енглески, час немачки, час мађарски, час руски”, шапуће у јастук: „Ја уопште немам намеру да живим”, премећући у глави утешну мисао да „они који су га уходили, шпијунирали и пратили, сад могу да наставе посао једино ако крену за њим”.²² Укратко, странствовање Милоша Црњанског у овоземаљском животу понудило је каткад надахнуће и другим писцима, а не само Милошу Црњанском као једном од неколико највећих писаца које смо икада имали. А остаје и утеха, како је давно примећено, да је у временима у којима се људи деле на гониче и прогоњене ипак боље бити међу прогоњенима.

И на крају дозволите да се захвалим својим сарадницима Иви Славнићу (који је сад у Тексасу), Зорану Мутићу (који је сад у Хагу), Богдану Ракићу (који живи у САД, али је случајно сад међу нама). Сви смо ми договорно радили готово све — и поред подела на ресоре назначене у књизи. А та књига не би изгледала овако како изгледа без помног лекторисања које сви заједно дугујемо госпођи Марији Лазовић.

²² Мирослав Јосић Вишњић, „Прича о Црњанском”, *О дуду и зробу*, Српска књижевна задруга, Београд 2005, стр. 123.

ЈУБИЛЕЈ СРПСКЕ УНИВЕРЗИТЕТСКЕ ПОЛОНИСТИКЕ

(*110 година њолонистике у Србији*, уредио Петар Буњак, Славистичко друштво Србије, Београд 2006, стр. 352)

Јелена Јовић

Јануара 1996. године, зборником радова *Сто година њолонистике у Србији* и међународним научним скупом у организацији Катедре за славистику Филолошког факултета у Београду и Славистичког друштва Србије, био је обележен стогодишњи јубилеј универзитетске полонистике у нашој земљи.

Деценију касније, секцијом „Српско-пољске везе”, одржаном 12. јануара 2006. године у оквиру XLIV скупа слависта Србије, Славистичко друштво обележило је и сто десету годишњицу високошколске наставе пољског језика и књижевности у Србији, истовремено заокруживши петогодишњи циклус српско-инословенских секција. Ова полонистичка светковина такође је крунисана зборником радова, насловљеним *110 година њолонистике у Србији*, а насталим одлуком Управе Славистичког друштва да, услед њихове многобројности и израженог интересовања за ову секцију, уместо у годишњаку „Славистика”, прилоге објави засебно.

Тридесет и три рада различите проблематике и научног приступа уредник Петар Буњак распоредио је у три тематске целине — *Језик. Лингвистика, Књижевност. Транслашологија. Умешност и Историја. Етнологија. Култура*, стављајући тематску сродност, хронологију и ширину приступа (од општег ка посебном) — као критеријум — испред ауторитета и угледа аутора, али и значаја самих текстова и њихове иновативности, како је истакнуто у *Уводној речи*.

Путовање кроз прошлост и садашњост српске полонистике, дуго колико и сам њен век, али исто толико занимљиво и узбудљиво, почиње повратком у предратни Београд, односно Београдски универзитет средином тридесетих година, као и непосредно после рата (јун 1945) — мемоарским забелешкама чувеног пољског слависте проф. Марјана Јакубјеца. Професорове успомене је, начинивши избор и објединивши их под насловом *Сусреши с Београдом. Одломци из мемоара*, за Зборник приредила његова ћерка Милица Јакубјец-Семкова, и сама један од учесника секције. Приликом своје прве посете Београдском универзитету проф. Јаку-

бјец је упознао и великана српске полонистике Ђорђа Живановића, чијим је истраживањима историје књижевне и језичке србистике, полонистике и русистике у Србији посвећен текст Богољуба Станковића *Ђорђе Живановић као историчар славистике*.

У други део Зборника, *Језик. Лингвистика*, уводи нас прилог Гордане Јовановић о словенској ономастици, *Нека њоређења антропономије у Ђезненској були и Дечанској њовељи*, враћајући нас у много даљу прошлост — српски и пољски средњи век. Ауторка истиче непроцењиву важност и вредност ономастичког материјала за изучавање сваког словенског језика понаособ, али и за упоредна проучавања. Наредним чланком, *О рефлексима старе конструкције „accusativus cum infinitivo” на словенском јузу и у њољском језику (њријоџ њроблематици језичке њињерференције)* Малгожате Коритковске, управника Катедре за словенску филологију Универзитета у Лођу, из дијахроније дискретно прелазимо на тле синхроније, односно когнитивистичких концепција у пољској лингвистици, да бисмо се — нажалост (или на срећу?), само накратко — нашли у језичкој виртуелној стварности XXI века.

Прилог *Когнитивистичке идеје у Пољској Вере Митриновић* рад је од изузетне важности и овом зборнику даје на значају. За разлику од генеративне граматике Ноама Чомског, чији се формалистички приступ никада није озбиљније укоренио у пољској лингвистици, когнитивистичке концепције су међу пољским научницима широко прихваћене — објашњава ауторка и, истичући њихов оригиналан и упечатљив допринос когнитивистици уопште, скреће пажњу на две главне струје разумејене когнитивистичке сцене у Пољској и пружа исцрпан преглед когнитивистичке литературе на пољском језику.

На Интернету, том савременом и масовном средству информације, а пре свега комуникације, пре неколико година настала је једна нова форма стваралаштва — блог, интернет-дневник. Осим што у блогovima до изражаја долазе, пре свега, „емоције и специфична за омладину интерпретација света”, сусрећемо се и са поприлично другачијим, генерацијским моделом комуникације, у којем се границе између писаног и говорног језика затиру. Овом врло интересантном темом позабавила се Марија-Магдалена Косановић, поредећи омладински жаргон блогера у Пољској, Русији и Србији у свом раду *Социокултуролошки аспекти субстандарда у њољском и другим словенским језицима*.

Рефератом *О једном њију специјалног речника*, феномен формално идентичних и максимално блиских лексема са дивергентним семантичким садржајем Мирјана Костић-Голубичић овог пута, за разлику од Скупа одржаног поводом стогодишњице полонистике, када је о њему говорила као о наставном проблему, осветљава са гледишта лексикографије и предлаже један нови тип специјалног речника, *Речник њољско-српских лексичких њињерференција*. Овакав речник, опремељен посебним симболима у циљу избегавања погрешних асоцијација, обухватио би само једну лексиколошко-семантичку категорију, која настаје у двојезичној комуникацији.

Један од најзанимљивијих радова објављених у Зборнику, „*Прејлавила ме шуга*”... *Метафоре емоција у психолошким текстовима*, чији је аутор Зофја Њемиска, докторант Института за Западне и Јужне словенске студије Варшавског универзитета, крије се иза помало патетичног наслова, који нас врло лако може завести и навести да му се посветимо неком другом приликом. Њемиска је на основу језика одабраних српских психолошких текстова реконструисала метафоричку концептуализацију емоција у српском језику. Након тога следи прилог Предрага Обухине, *Термин „rodmiot” у синтакси пољског језика и његови еквиваленти на српском*, о употреби једног од централних синтаксичких термина, *rodmiot* у пољској и *subjekt* у српској синтакси.

Тематску целину *Језик. Лингвистика* затварају два текста посвећена кашупском језику, који ће нам приближити најпре Силвија Мањковска (*Шта треба да знамо о кашупском језику?*), наводећи разлике између кашупског и пољског језика и упознајући нас са историјом Кашуба, а затим и Душан Владислав Пажђерски (*Кашупска језичка норма — иррегуларно стање и ирсективне развоја*). Статус овог, већини људи непознатог, језика био је, како истиче Мањковска, пре свега политички проблем. Однос славистике према кашупском, условљен историјским и географским везама Кашуба и Пољака, био је полоноцентричан: већина научника сматрала га је веома специфичним дијалектом пољског, а тек неколицина посебним језиком. Дугогодишња лингвистичка дискусија решена је јануара 2005. године Законом о националним и етничким мањинама и регионалном језику, којим је кашупском признат статус регионалног језика.

Трећи, најобимнији део зборника *Сто десет година полонистике*, насловљен *Књижевност. Транслајологија. Уметност*, објединио је прилоге који се баве пољско-српским и српско-пољским књижевним поређењима, проблемима превођења, позоришним сарадњама и везама, као и рецепцијом пољске класичне музике у српској критици.

Ово поглавље отвара рад *Адам Мицкјевич и Срби* Љубице Росић, која нас, поводом 150-огодишњице смрти највећег пољског песника, још једном подсећа на његове везе са Србима, истичући интересовање Пољака, а нарочито самог Мицкјевича, за српску народну поезију, које се јавило након посете Вука Караџића Кракову и Вилну 1819. године, али и *vice versa* — интересовање Срба за чувеног романтичара. Највише пажње у овом прилогу посвећено је Мицкјевичевом Курсу словенске књижевности на *College de France* од 1840. до 1844. године.

Кратким огледом *Називи водених демона у пољској романџичарској књижевности* Дејан Ајдачић нас води у фантастични свет русалки, топилица, нимфи и вештица и разматра карактер демонских појава у делима пољских романтичара — Мицкјевича, Словацког, Одињца, Залеског и других — у контексту демонских мотива у водећим европским књижевностима, као и однос фолкора и књижевности у тадашњој пољској култури и историји књижевности.

У област митова и романтизма задира и наредни чланак, под насловом *Пољска књижевност према искуству губијка. Око прозе Погра-*

ничја Богумиле Кањевске. Пограничје (пољ. *Kresy*) је источно рубно подручје некадашње пољске државе, неке данашње територије Литваније, Белорусије и Украјине, које је споразум у Јалти оставио изван граница НРП-а. Оно је изузетно важан и необично оригиналан део националне баштине, а нарочито од романтизма представља неразлучиви део пољског културног мита. Осећање губитка отаџбине изнедрило је у пољској књижевности, одмах након Другог светског рата, струју Пограничја. Проза Пограничја представља уметнички одговор на историјска превирања и искуство губитка, она је сведочанство везе између историје и књижевности, сведочанство једног света који више не постоји. Писци старије генерације, попут Милоша, Кусњевича и других — лишени завичаја, или млађе, попут Ане Болецке и Александра Јуревича — суочени са питањем властитог идентитета и егзистенцијалних проблема, својим делима настоје да овековече погранични простор и спасу, макар симболично, све оно што је неповратно изгубљено. Ауторка се бави проблематиком „пограничног” романа, његовом генезом, поетиком и унутрашњим — географским, генолошким, генерацијским и тематским разликама.

Митском сликом прошлости бави се и рад Малгожате Филипек Андрићева слика *Пољске*, овог пута кроз сећања и имресије великог српског писца, пре свега везаних за духовни живот Пољака — историју, књижевност, сликарство и музику. Она доминирају у неколико Андрићевих прозних дела и представљају уметничко сведочанство пишчевог боравка у Пољској.

Док су управо пољски преводи започели Андрићеву светску славу, процес преводилачке рецепције поезије Десанске Максимовић у пољској средини био је релативно скроман, а познавање песникиње не прелази границе уџбеничких формулација — закључује Милица Јакубјец-Семкова у прилогу *Поезија Десанке Максимовић у Пољској*.

Два тематски веома блиска рада учесница Скупа из Гдањска, Евелине Хаће (*Два погледа на шовијалистичаризам — „Бајка” Добрице Ђосића и „Мала айокалијса” Тадеуша Конвицког*) и Јоланте Ђубе (*Антиутопијска слика светиа у „Земљи Урло” Чеслава Милоша и „Уклетој Земљи” Светислава Басаре*), обрађују по два дела савремене пољске и српске књижевности, чврсто везана заједничким чвором антиутопије. У наредном чланку, насловљеном *Митски простори Београда. О роману „Дорћол” Светилане Велмар-Јанковић*, ауторка из Варшаве Јоланта Рајевска представља различите могућности читања збирке приповедака српске списатељице.

Рад који су потписали Мирослав Топић и Петар Буњак, *Невоље са ејским вокативом: о пољским преводима српских народних песама*, даје нам типолошки преглед различитих захвата којима су прибегавали пољски преводиоци српске народне поезије, трудећи се да савладају супституцију вокатива номинативом, међу српским фолклористима традиционално названим „епски вокатив”. На основу упоредног материјала (фолклор, дијалектологија, споменици), аутори доказују да је ова појава веома стара и општесловенска, и да води порекло из говорног језика, а као

најоригиналнија решења проблема адаптације „епског вокатива” истичу преводе Франћишека Матејке и Романа Зморског.

Преводилачким мукама бави се и прилог Браниславе Стојановић, који носи назив *Искушење „Ојседнутости” (јужнословенске преводне интерпретације једне приповетке Бруна Шульца)*. Инспириран широким спектром преводних решења наслова ове приповетке у јужнословенским издањима прве Шулцове збирке, овај интересантан рад представља кратак осврт на рецепцију „Опседнутости”. Поредити најстарија и најновија тумачења, ауторка нуди покушај објашњења наслова, као и интерпретацију саме приповетке, чији је главни мотив старозаветна сцена Јакубове борбе са Анђелом. Шулцова барокна стилистика и комплексна метафорика, с једне, и вишезначност провокација у спречи са честим алузијама на Јакова, библијског имењака његовог оца — с друге стране, али и сама амбивалентност старе словенске речи, довеле су јужнословенске преводице у искушење, односно изазвале колебања у тумачењу овог необичног наслова.

Чланак Јадвиге Сопчак *Пољска драма у Југославији — пројекат истраживања пољско-југословенских веза у Матици српској* говори о истраживачким пројектима Матице српске у области театрологије. Приликом театролошких истраживања и рада на књизи *Пољска авангардна драма у Југославији (1945—2000)*, коју је 2001. године објавила Матица српска, ауторка се сусрела са необичним богатством утицаја пољске драме и театра на драматургију и позоришну уметност у земљама бивше Југославије. Ова монографија оставила је отвореним питање шта се дешавало са пољском савременом драмом, која тамо није била сврставана у тзв. авангардну драму, из чега се изродио пројекат који наставља тему позоришне рецепције пољске драматургије на сценама како друге Југославије, тако и Србије и Црне Горе.

Сарадница Јадвиге Сопчак на пројекту Матице српске *Пољска драма у Југославији* Весна Крчмар се у свом раду *О позоришној сарадњи Лођа и Новога Сада* бави феноменом уметничке сарадње двају позоришта, новосадског СНП-а и Театра Новог из Лођа. Ова блиска сарадња почела је 1958. година и траје до данас, а у центру те међународне везе нашао се њен пољски иницијатор, истакнути режисер Казимјеж Дејмек. Последњи у низу прилога поглавља *Књижевност. Транслатологија. Уметност* је чланак Александра Васића „*Српски м књижевни гласник*” и *пољска уметничка музика*, чији је предмет рецепција класичне пољске музике — Фредерика Шопена, Стањислава Моњуска и Карола Шимановског — у једном од најпознатијих часописа у историји српске књижевности.

Последње, тематски најразноврсније поглавље Зборника, *Историја. Етнологија. Култура*, упознаје нас најпре са историјском личношћу пољског кнеза Адама Жежија Чарториског, оданог службеника и поданика цара Александра I и творца плана балканске федерације. Рад Пјотра Журека *Срби у пољској кнеза Адама Жежија Чарториског — министра иностраних послова Русије (1804—1806)* открива кнежево заузимање за интересе Срба и дипломатску и финансијску помоћ Првом српском устанку, док Антоњи Цетнарвич (*Учешће пољске емиграције у српској кризи по-*

четком 40-их година XIX века) анализира политичку кризу у Србији почетком четрдесетих година XIX века, односно активну улогу коју је у њој одиграла тајна дипломатија кнеза Чарториског. Тзв. табор Отел Ламбер тиме је одиграо важну улогу у формирању савремене српске државности, закључује аутор овог истраживања.

Први од три рада који су посвећени етнолошким истраживањима је текст Магдалене Богуславске *Путовања ка изворишћима времена: слика Црне Горе у пољским путописима XIX века*, чији је главни предмет реконструкција слике Црне Горе у очима пољских путописаца друге половине XIX века. Њихове релације махом потврђују романтичарску визију ове земље као простора који је успео да сачува архаични модел културе, али исто тако има и аутора који је не идеализују, него истичу примитивизам њених обичаја и цивилизацијску неразвијеност.

О Пољацима који живе у месту Остојићево, у Банату, као и о њиховим миграцијима и богатом фолкору, пише предани истраживач обичаја пољских досељеника Душан Дрљача у прилогу *Значај фолклорних штеренских запису у истраживању етничких процеса (на примеру малобројних Пољака у Србији)*.

Јоана Мађејевска-Павковић посветила је свој чланак *Казимјеж Мошињски (1887—1959) — истраживалац народне културе Словена* чувеном пољском етнологи, културологу и слависти, посебно се осврнувши на његову књигу *Народна култура Словена*, пионирско и фундаментално научно дело, које је објављено у три тома, а нашим етнологима, лингвистима и музиколозима је, претпоставља ауторка, услед језичких тешкоћа било неприступачно.

Радам *Изабрани аспекти предавања пољске књижевности на Софијском универзитету* (превела на пољски Хана Карпињска), ауторка из Бугарске Калина Бахнева представила је курс предавања из пољске књижевности на Софијском универзитету Св. Климента Охридског, заснован на концепцији проф. Бојана Пенева, творца бугарске универзитетске полонистике.

Прилози Ане Кијевске (*Слика Србије и Срба код бугарских студената у поређењу са сликом осталих земаља-суседа Бугарске*) из Великог Трнова и Мелинде Фаркаш из Дебрецена — *Стереотипи Словена у мађарским уџбеницима старих језика (одабране позиције: уџбеници пољског, руског и српског језика)*, иако најмање везани за полонистику, пружају драгоцен увид у стереотипе бугарских студената о својим суседима, међу њима и о Србима, односно слику мађарских ученика о народу чији језик уче. Оба ова чланка инсистирају на одлучујућој улози едукације у процесу отклањања културне отуђености и формирања позитивног мишљења о другим народима. Кијевска износи један део резултата анкете спроведене међу бугарским студентима, која је имала циљ да непосредно испита њихово мишљење о суседима Бугарске (условљено, пре свега, изворима као што су телевизија, школа или разговори са пријатељима), а показала је да према Србима Бугари осећају симпатију, док Фаркаш открива, између осталог, да Мађари сматрају да просечну српску породицу

чине мајка, отац и двоје деце, баба и деда су живи и обоје су глуви, да су уџбенички Срби весели, распевани, воле птице и кафу.

Последње, али не и најмање битно место у овом зборнику заузео је још један необичан, али надасве интересантан прилог: *Product placement у пољском филму после 1989. године* Еве Урбањец, који проучаваоце пре свега пољског језика и књижевности упознаје са једном релативно новом појавом из области рекламе, а све присутнијом у савременом пољском филму — рекламирањем производа на великим и малим екранима, појавом која је на граници субверзивне рекламе и манипулације, а која својим садржајем и формом ремети саму фабулу филма.

Упркос томе што овај полонистички јубилеј не представља „округлу” годишњицу, пружио је сасвим оправдан и више но добар разлог да се окупе не само српски полонисти, него и пољски србисти, као и многи пријатељи београдског полонистичког средишта из земље и иностранства, те да се начини „снимак кадровског састава и научних интересовања београдске полонистике на прагу друге деценије њенога другог века”, како наводи уредник.

Иако насловљен *Што десет година полонистике у Србији*, зборник који је пред нама обухвата много дужи временски период и неретко излази изван граница наше земље, преплићући прошлост и садашњост и проводећи нас што главним, што споредним улицама полонистике, где ћемо срести многобројне истакнуте личности — како пољске, тако и спрске књижевнике, уметнике, музичаре, научнике и друге културне раднике. Неких од њих ћемо се, захваљујући радовима објављеним у овом зборнику, подсетити, а неке ћемо тек упознати. Управо у тој разноврсности и леже његов значај и његова вредност.

СТО ГОДИНА КАТЕДРЕ И СЕМИНАРА ЗА ВИЗАНТОЛОГИЈУ*

Радивој Радић

Чињеницу да се средњовековна српска држава налазила у орбити византијске цивилизације, да је припадала јединственој заједници народа коју је пре више од три деценије сер Димитри Оболенски (1918—2001), дугогодишњи професор балканске и руске историје на Универзитету у Оксфорду, назвао „византијским комонвелтом”,¹ на прави начин су схватили и први писци историје Срба. Тако је и претеча модерне српске историографије, архимандрит Јован Рајић (1726—1801), који је 1794/1795. године написао обимну историју српског народа — гласовито дело *Историја разних словенских народова, најйаче Болгар, Хорвајшов и Сербов*² — користио византијске изворе, додуше из друге руке, посредством хрестоматија са латинским преводима.

О томе да су српски историчари XIX столећа били свесни огромног значаја византијских извора за нашу средњовековну повесницу казује и чињеница да је још давне 1862. године Јевта Аврамовић превео Јањинску хронику на српски језик.³ Колико је познато, то је још увек једини превод овог историјског извора — посвећеног историји Епира у другој половини XIV века — на један модеран језик. Додајмо да је М. Апостоловић далеке 1902. са грчког на српски превео *Presveutikos* Теодора Метохита,⁴ *Извештај о њосланцију* византијског интелектуалца и политичара, који је 1298/1299. године пет пута путовао у Србију као опуномоћени

* Ово је унеколико измењен текст реферата који сам прочитао на Филозофском факултету у Београду у септембру 2006. године поводом сто година Катедре и Семинара за византологију. Део текста саопштио сам на 21. светском византолошком конгресу који је одржан у Лондону од 21. до 26. августа 2006. године.

¹ D. Obolensky, *The Byzantine Commonwealth: Eastern Europe, 500—1453*, London 1971. Прво српско издање ове књиге појавило се пре петнаестак година. В.: Д. Оболенски, *Византијски комонвелт*, прев. К. Тодоровић, Београд 1991.

² О Јовану Рајићу в.: *Енциклопедија српске историографије*, прир. С. Ћирковић — Р. Михаљчић, Београд 1997, 612—614 (С. Ћирковић) /у даљем тексту: *ЕСИ*/ са навођењем релевантне литературе.

³ Ј. Аврамовић, *Повести Комнена монаха и Прокла монаха о различитим десјошима Еџира, и ширану Томи десјошу и Комнену и Прелубу*, Гласник Друштва српске словесности 14 (1862) 233—275.

⁴ *Теодора Мејохиша њосланица о дипломатском њушу у Србију њоводом женидбе краља Милуштина са Симонидом године 1298*, са грчког превео М. Апостоловић, с поговором Ј. Радонића, *Летопис Матице српске* књ. 216, св. VI (1902) 27—58.

изасланик ромејског цара у преговорима око склапања брака принцезе Симониде и српског краља Милутина. Уз то, свакако треба поменути и амбициозан пројекат који је планирао проф. Станоје Станојевић (1874—1937) — дело *Византија и Срби* у десет књига, од којих је у првих девет требало да буде изложена политичка историја од досељавања Срба на Балканско полуострво, до пада Цариграда у руке Османлија 1453. године, док је десета требало да буде посвећена „културном утицају Византије на српски народ”. Међутим, од предвиђених десет, у првим годинама XX века објављене су само две књиге.⁵ Занимање за византијску историју и византијске изворе, дакле, постојало је од самих заранака српске медијистике.

Пошет Краљевине Србије крајем XIX и почетком XX столећа — пошет о којем се данас, не без разлога, говори са носталгијом — био је праћен одговарајућим културним успоном. Било је то време, као ни једно раније, можда чак ни касније, када су се научне новине из европских истраживачких средишта веома брзо сливале у Београд. У том погледу ни српска историјска наука, већ заснована на модерно постављеној критичкој историографији, није представљала изузетак. Неопходно је, са друге стране, нагласити да је раздобље о којем је реч било и време снажног узлета византологије у Европи.⁶ Управо је сусетицање та два процеса благотворно деловало на убрзани развој византијских студија код Срба.⁷ Није на одмет истаћи ни чињеницу да су још 27. априла 1890. године „у име његовог краљевског величанства Александра I, по милости бојжој и вољи народној краља Србије” краљеви намесници, а на предлог министра просвете и црквених послова, као и министра финансија, одлучили да се на Великој школи, претечи београдског универзитета, установи нова катедра за „Историју средњег века, с погледом на историју Византије”. У потпису: Јован Ристић, Коста С. Протић и Јован Бели-Марковић, као и др Михаило В. Вујић.⁸ Посебно треба нагласити наведени додатак, синтагму срочену на начин који данас делује помало архаично: „с погледом на историју Византије”, као и чињеницу да је реч о 1890. години.

У годинама које су уследиле бележи се делатност Божидара Прокића (1859—1922) који је 1893. године најпре постао професор опште историје старог и средњег века, а од 1897, када је овај предмет раздвојен на два, професор опште историје средњег века.⁹ Према се тада историја

⁵ С. Станојевић, *Византија и Срби*, I—II, Нови Сад 1903, 1906.

⁶ Литература о развоју светске византологије је прилично обимна, па је немогуће, а на овом месту и непотребно, навести и све најважније радове. Због тога само упућујемо на књигу: Г. Л. Курбатов, *История Византии (историография)*, Ленинград 1975 /у даљем тексту: Курбатов, *История Византии (историография)*/.

⁷ О развоју византологије у нашој средини, а на основу истраживања у расположивим архивима, својевремено је писао Љ. Максимовић, *Развој византологије*, Зборник радова: Универзитет у Београду 1838—1988, Београд 1988, 655—671 (у даљем тексту: Максимовић, *Развој византологије*).

⁸ Зборник закона и уредаба у Краљевини Србији издатих од 1. јануара 1890. до краја исте године, бр. 46, Београд 1891, 513.

⁹ *Што година Филозофског факултета*, Београд 1963, 223 (у даљем тексту: *Што година ФФ*); Максимовић, *Развој византологије*, 656.

Византије не појављује у студијском програму, Прокићева окренутост прошлости царства РOMEја условила је неформално увођење византолошких тема у предавања за студенте већ у завршној деценији XIX столећа.¹⁰

Међутим, до оснивања катедре за историју Византије у краљевини Србији дошло је неколико година касније. Она је основана 1906. године, као трећа те врсте у Европи. Подсећања ради, прва у свету византолошка катедра, на чијем је челу био знаменити Карл Крумбахер и на којој су се школовали и неколики српски истраживачи, установљена је у Минхену, а друга, под руководством славног Шарла Дила, утемељена је на престижној Сорбони, у Паризу, обе у последњим годинама XIX столећа.¹¹

Сачувана сведочанства казују да је већ на самом почетку рада Универзитета у Београду, Уредбом Филозофског факултета од 14. фебруара 1906 (са важношћу од 15. септембра исте 1906. године) византологија одређена као једна од посебних наука која ће се предавати студентима, и то у оквиру XII студијске групе: под А) — историја српског народа; под Б) — општа историја и византологија.¹² Неколико година касније, 10. марта 1911, уследила је Допуна уредбе којом је уведена и XIV студијска група, а у којој је било предвиђено да Историја Византије буде изборни предмет под Б).¹³ У сваком случају, било је очигледно да у тренутку доношења Уредбе из 1906. године још није постојао посебан византолошки семинар, али је, такође, било очито и то да је поступак за његово оснивање био у току. Тог пролећа, наиме, спроведен је конкурс за избор наставника који ће руководити семинаром.¹⁴

За првог професора на новооснованој катедри, маја 1906. године, постављен је Драгутин Анастасијевић (1877—1950), који је рођен у цинцарској породици из Крагујевца и био, заправо, билингвалан, подједнако добро познавајући српски и грчки језик.¹⁵ Студирао је Класичну филологију на Великој школи у Београду, од 1896. до 1900, а као државни питомац усавршавао се у Минхену код Карла Крумбахера у периоду од 1902. до 1905. године, где је и докторирао.¹⁶ У тим годинама Анастасијевић је путовао по Европи и обогаћивао своја знања из палеографије у миланској библиотеци Амброзијана. Осим у Милану, он је радио у библиотекама у Немачкој, Аустрији и Грчкој, потом у Русији и Руском археолошком институту у Цариграду.¹⁷

Редовна настава на новооснованој катедри почела је школске 1906/1907. године и Анастасијевић је држао предавања из новогрчког језика и

¹⁰ Максимовић, *Развој византологије*, 656.

¹¹ Курбатов, *История Византии (историография)*, 85 сл.

¹² *Сто година ФФ*, 64, 66; Максимовић, *Развој византологије*, 657.

¹³ Максимовић, *Развој византологије*, 657.

¹⁴ *Исто*.

¹⁵ *ЕСИ*, 260—261 (С. Ђирковић).

¹⁶ А. Поповић — Р. Радић, *Писма Дражућина Анастасијевића Карлу Крумбахеру (1907—1909)*, Зборник радова Византолошког института 41 (2004) 485—505 (у даљем тексту: Поповић — Радић, *Писма Дражућина Анастасијевића*).

¹⁷ Максимовић, *Развој византологије*, 658.

палеографије, као и у зимском семестру следеће 1907/1908, а у летњем семестру и наредне 1908/1909. тема је била развој византијских студија. Школске 1909/1910. у средишту пажње били су средњевековни грчки језик и палеографија, да би у годинама 1910—1914. Анастасијевић држао предавања о историји Византијског царства од 395. до 1025. године.¹⁸ Слободно се може рећи да се радило о чувеним предавањима и вежбама јер их је водио велики зналац. Реч је о научнику чији опус није нарочито обиман,¹⁹ али је у светској византологији оцењен најбољим оценама. Ни угледна признања нису изостала: Анастасијевић је био почасни доктор Атинског универзитета, редовни члан Српске академије наука и почасни члан дванаест, махом страних, научних друштава и академија.²⁰

Он се брижно старао и о стварању семинарске библиотеке и у томе је, упркос недовољним финансијским средствима, имао великог успеха. На жалост, у време Првог светског рата библиотека је тешко пострадала, али је у послератном периоду Анастасијевић удвострученим напорима радио на њеном обнављању.²¹

Премда није увек текао без извесних тешкоћа и чак застоја, живот византолошке катедре и, уопште, развој византијских студија наставио се и после Балканских и Првог светског рата (1912—1918). Бележимо, на пример, да је 1926. године угледни грчки византолог Михаило Ласкарис у Београду одбранио своју сјајну докторску дисертацију *Византијске принцезе у средњевековној Србији*.²² Међутим, већ 1921. Драгутин Анастасијевић је изабран за редовног професора грчког језика и византијске културе, али на новооснованом Богословском факултету, где је радио до пензионисања 1941. године.²³ Његов одлазак са Филозофског факултета није угрозио Катедру јер је као хонорарни професор, на положају управника Семинара за византологију, остао још целу деценију — до 1931. године.²⁴ Ипак, пре свега због материјалних услова и принудних мера штедње, када су у појединим тренуцима и професорске плате биле угрожене, радило се о прилично тешким годинама за Катедру.

У том раздобљу је у три наврата дошло до промене наставних планова и измене студијских група, али је универзитетским и факултетским уредбама византологија у три маха — 1924/1925, 1927. и 1931. године — дефинисана као посебна наука, а Семинар за византологију као посебна институција на Филозофском факултету.²⁵ Остаје као недоумица и податак да Драгутин Анастасијевић, упркос чињеници да је био не само одличан стручњак него и даровит и занимљив предавач, није оставио на-

¹⁸ *Исто година ФФ*, 64; Максимовић, *Развој византологије*, 658.

¹⁹ Љ. Никић, *Библиографија радова академика Драгуйина Н. Анастасијевића*, Зборник радова Византолошког института 6 (1960) 243—256.

²⁰ Поповић — Радић, *Писма Драгуйина Анастасијевића*, 486.

²¹ Максимовић, *Развој византологије*, 659.

²² М. Ласкарис, *Византијске принцезе у средњевековној Србији. Прилог историји византијско-српских односа од краја XII до средине XV века*, Београд 1926. Ова књига је доживела два репринт издања, 1991. и 1997. године.

²³ Максимовић, *Развој византологије*, 659.

²⁴ *Исто*.

²⁵ *Исто*.

следника. Истина, двадесетих година помињу се тројица младих истраживача, „тројица неуказних асистената” (како се то тада означавало), али им се убрзо губи сваки траг.²⁶

Велики подухват српске византологије између два светска рата је организовање Другог светског византолошког конгреса у Београду, у априлу 1927. године.²⁷ Први такав научни скуп византолога одржан је у Букурешту 1924. године,²⁸ али је окупљање у Београду било значајније од оног у румунској престоници због тога што су тамо присуствовали само научници савезничких и неутралних земаља, али не и држава поражених у Првом светском рату.²⁹ Када се зна колико је била развијена византологија у Немачкој, на пример, одмах постаје јасно да је први међународни византолошки конгрес био умногоме окрњен. Тај недостатак је исправљен у Београду, који је имао чак двесто учесника, док је скуп у Букурешту окупио само шездесет научника. Додајмо да је конгрес у Београду имао далекосежне последице по српску византологију јер су тада наши водећи историчари упознали младог, двадесетпетогодишњег византолога који је на њих оставио изванредан утисак. Његово име је било — Георгије Острогорски. Већ тада је уследио позив да дође у Београд, али је до тога дошло тек неколико година касније.

У међувремену, после Анастасијевићевог коначног повлачења са Филозофског факултета, 1931. године, долази до нових персоналних промена у Семинару за византологију. Већ 1932. за управника долази Филарет (Бранко) Гранић (1883—1948), који је, као и Анастасијевић, током неколико претходних година био хонорарни професор.³⁰ Он се школовао у Новом Саду, Бечу и Минхену, где је и докторирао, а већ 1912. се замонашио у фрушкогорском манастиру Хопово. Био је професор на Богословском факултету, где је предавао патристику и канонско право.³¹ У Семинару за византологију је од 1932. до 1941. хонорарно предавао културну историју Византије, а тих година је постао најпре дописни, а затим и редовни члан Српске краљевске академије.³² У исто време, тридесетих година XX века, у Семинару за византологију хонорарно је деловао и Владимир Мошин (1894—1987).³³

Из реченог се види да је крајем XIX и у првим деценијама XX столећа византологија већ ухватила дубоког корена у нашој средини. Осим посебно наведених Прокића, Анастасијевића и Гранића, поједини српски медиевисти су се огледали и у темама из византијске историје. Поред поменутог Станоја Станојевића не би требало губити из вида ни

²⁶ *Ито година ФФ*, 253; Максимовић, *Развој византологије*, 661.

²⁷ Ф. Гранић, *Други међународни конгрес за византијске студије у Београду (11—16. априла 1927)*, Гласник Скопског научног друштва 3 (1927), 325—339; Максимовић, *Развој византологије*, 661.

²⁸ F. Granić, *Prvi međunarodni kongres predstavnika vizantijskih studija u Bukureštu*, Narodna starina 3 (1924) 78—80; Максимовић, *Развој византологије*, 661—662.

²⁹ Максимовић, *Развој византологије*, 661—662.

³⁰ *Ито*, 662.

³¹ *ЕСИ*, 331—332 (Р. Радић).

³² Максимовић, *Развој византологије*, 662—663.

³³ *Ито*, 664. О њему в. *ЕСИ*, 523—525 (М. Живојиновић)

Николу Радојчића и Владимира Ђоровића. Међутим, долазак Георгија Острогорског у Београд означио је почетак нове епохе у животу катедре за византологију и, уопште, у развоју југословенске, односно српске византологије.³⁴ Ваља напоменути да се југословенска византологија углавном може поистоветити са српском, јер оно што се на том пољу урадило изван Београда обављено је изван устројених институција.

Рођен у освит XX stoleћа, у јануару 1902, у Санктпетербургу, Г. Острогорски, иако је потицао са севера, према властитом признању, никада није волео зиму. После Октобарске револуције, у годинама грађанског рата које су биле тешке и гладне, његова мајка и очух донели су одлуку да породица пређе на имање у суседну Финску.³⁵ Овај одлазак су сматрали привременим и нико од њих тада није мислио да је то заувек. Мајка Георгија Острогорског тамо је и умрла, а једна његова сестра деценијама је живела у Финској. У његовој биографији не недостају ни бизарне појединости. Тако је до одласка на студије, у Немачку, радио различите послове, па је чак извесно време провео и у једној фабрици шешира. За разлику од финског језика, за који, према сопственом признању, никада није имао афинитета и није га научио, шведским је веома лако овладао, будући да је већ одлично познавао немачки.

Раних двадесетих година обрео се на гласовитом Универзитету у Хајделбергу где је углавном слушао предавања из социологије, политичке економије, филозофије, историје, класичне филологије и археологије. Међу предавачима су били знаменити професори: Карл Јасперс, Лудвиг Курциус, Фридрих Гундолф, али му је прави учитељ био Едгар Салин, док је четврту годину одслушао у Паризу код чувеног Шарла Дила. Пошто је одбранио докторску дисертацију о византијској сеоској општини, објављену 1927. године,³⁶ Острогорски је предавао у Бреслауу, тадашња Немачка (данас Вроцлав у Пољској).

После светског византолошког конгреса у Београду 1927. године добио је неочекивану повластицу: железничку карту прве класе у трајању од месец дана и онда се први пут непосредно срео са византијским наслеђем. То је догађај којег се радо сећао и који је наводио у свим својим причама о пређеном животном путу. Том приликом посетио је старе српске манастире — Студеницу, Сопоћане, Грачаницу, а извесно време се бавио и на Светој Гори. „Тај пут, ти сусрети, све што сам видео и доживео” — присећао се много година касније — „било је толико садржајно, ново и тако снажно да је на мене оставило дубок утисак.”³⁷

³⁴ Р. Радић, *Георџије Острогорски и српска византологија*, Зборник радова: Руска емиграција у српској култури XX века, том I, прир. М. Сибиновић — М. Межинска — А. Арсењев, Београд 1994, 147—153 (у даљем тексту: Радић, *Георџије Острогорски*). Овај рад публикован је и на руском језику. В. Р. Радич, *Георгий Острогорский и сербская византология*, Русская эмиграция в Югославии, Москва 1996, 200—207.

³⁵ С. Пириватрић, *Георџије Острогорски*, Руси без Русије — Српски Руси, Београд 1994, 179—188; *ЕСИ*, 548—550 (Б. Ферјанчић).

³⁶ *Die ländliche Steurgemeinde des byzantinischen Reiches im X. Jahrhundert*, Vierteljahrschrift für Sozial und Wirtschaftsgeschichte 20 (1927) 1—108 (repr. А. М. Hakkert, Amsterdam 1969) /= Сабрана дела, II, *Сеоска пореска општина у Византијском царству у X веку*, 259—350/.

³⁷ Политика, бр. 21394, недеља 27. октобра 1974, 19.

Острогорски је у Београд дошао тек неколико година после првог позива за који је најзаслужнији био проф. Станоје Станојевић. Наводио је да су са приближавањем Хитлеровог доласка на власт услови за рад постајали све гори, да су студенти били опијени национализмом и да су духовна клима и окружење постајали све неповољнији за многе чувене научнике. Урођеним даром историчара исправно је проценио куда ће кренути Немачка и прихватио је стари позив наших историчара, па се у августу 1933. године појавио у Београду.³⁸ Даљи догађаји су сасвим недвосмислено и јасно показали да је млади истраживач на најбољи могући начин испунио очекивања оних који су се залагали за његово довођење у нашу престоницу.

Допринос Гергија Острогорског српској византологији може се посматрати са два гледишта. Пре свега, целокупан његов монументални истраживачки опус, сем неколико најранијих радова, настао је у Београду. Од доласка у Србију, 1933, до пензионисања крајем 1973, односно смрти 1976, дакле у периоду од преко четири деценије, његова научна делатност везана је за нашу средину. На овом месту нема потребе говорити о његовом научном делу које је свима добро познато.³⁹ Довољно је само подсетити се да је Георгије Острогорски са генијалним смислим за синтезу, у којем се гвоздена логика критичког историчара на најбољи начин стопила са чудесним литерарним даром за језгровито изражавање, успевао да суштину читавих раздобља једне сложене и вишезначне цивилизације, каква је била византијска, сажме и објасни у свега неколико реченица.

У једном интервјуу који је у октобру 1974. године дао „Политици” он је изјавио: „Када бих знао да пишем прозу тако како је писао Антон Павлович Чехов, одавно бих све друго напустио.”⁴⁰ Нека нам буде допуштено да устврдимо да би у том случају књижевност свакако много добила, али би светска византологија била неизмерно осиромашена. И на 21. светском византолошком конгресу, који је у августу 2006. године одржан у Лондону, о Георгију Острогорском се чуло у више наврата. У вези с тим, не треба заборавити податак да је у међувремену прошло тридесет година од његове смрти.

Друга врста доприноса Георгија Острогорског српској византологији, унеколико другачија али зато не мање значајна, односи се на његову научно-организациону делатност која је нарочито дошла до изражаја у првим годинама после Другог светског рата. У новим условима, искључиво захваљујући подстицају Острогорског, али и неопходном разумевању надлежног Министарства, уследио је процват српске византологије, која је нагло доспела у саме врхове југословенске историјске науке.⁴¹ Рад

³⁸ Радић, *Георгије Острогорски*, 148.

³⁹ О делу Георгија Острогорског подробно и свеобухватно је расправљао Б. Ферјанчић, *Георгије Острогорски (1902—1976)*, Глас Српске академије наука и уметности, CCCLXXII, Одељење историјских наука, књ. 8, Београд 1993, 57—95 (Приступна беседа одржана на свечаном скупу у Српској академији наука и уметности 10. маја 1989. године).

⁴⁰ Политика, бр. 21394, недеља 27. октобра 1974, 19.

⁴¹ Максимовић, *Развој византологије*, 667.

на катедри за византологију Филозофског факултета, умногоме поремећен ратним недаћама,⁴² настављен је са обновљеним замахом. Управо је ту ново поколење наших византолога стицало своја прва знања, да би после преваљивања уобичајеног пута стасало и постало кадро да настави дело свог учитеља. Уз то, у марту 1948. године основан је Византолошки институт Српске академије наука, јединствена научна установа те врсте у оновременој Југославији,⁴³ која са Семинаром чини једну целину и представља окосницу свих подухвата на пољу византологије код нас.

Почев од 1952. покренут је часопис *Зборник радова Византолошког института* (у међународној византологији препознатљив по сигли ЗР-ВИ). Досада су публиковане 43 свеске. Године 1951. изашла је прва књига *Посебних издања Византолошког института*, чиме је утемељена серија монографија посвећених најразличитијим темама из византијске цивилизације. Досада је објављена 31 свеска. На иницијативу Георгија Острогорског остварена је давнашња идеја и покренута је капитална едиција *Византијски извори за историју народа Југославије*, у којој су, поштујући хронолошки редослед, прикупљане и по одређеном систему научно обрађивање све вести византијских писаца које се односе на народе бивше Југославије, у првом реду на Србе.⁴⁴ Поменута серија је још од самог почетка изазвала велико занимање наше научне, али и не само научне јавности. И, најзад, али никако не и на последњем месту, под сигурном руком проф. Острогорског у Охриду је у септембру 1961. одржан XII светски византолошки конгрес.⁴⁵

Као изванредан педагог, проф. Острогорски је оставио велик број ученика јер је и сам говорио „да су најважнији увек људи”.⁴⁶ Већина његових ученика је каријеру текла у Србији, али су поједини добили катедре и у иностранству. Поменућу само Јадрана Ферлугу (1920—2004),⁴⁷ професора у Минстеру (Немачка), или Баришу Крекића, професора у САД. У вези с тим ваља подвући чињеницу да су у раду Семинара за византологију током шездесетих година XX века значајну улогу имали професори Фрањо Баришић (1914—1988) и Јадран Ферлуга.

Наследник Острогорског на месту шефа катедре, као и директора Византолошког института, био је Божидар Ферјанчић, који је више од двадесет година, од 1976. до 1998, веома успешно предводио српску византологију и на најбољи начин наставио традицију свог великог учитеља. За њега је речено да је био „тихи” византолог, професор огромног

⁴² И. Ђурић, *Свакодневна њовест Семинара за византологију Филозофског факултета у Београду*, Зборник Филозофског факултета. Научни скуп поводом стопедесетогодишњице Филозофског факултета, Београд 1990, 263—270.

⁴³ Ф. Баришић, *Десет година Византолошког института*, Зборник радова Византолошког института 5 (1958) 219—227.

⁴⁴ Досада је објављено пет од предвиђених седам свезака Византијских извора за историју народа Југославије.

⁴⁵ Акта са овог конгреса публикована су у три велика тома. В.: *Actes du XII congrès international d'études byzantines* (Ochride 10—16 septembre 1961), I, II, III, Београд 1964.

⁴⁶ Г. Острогорски, *Двадесетогодишњица Византолошког института*, Зборник радова Византолошког института 11 (1968) 8.

⁴⁷ *ЕСИ*, 694—695 (Б. Ферјанчић).

знања, али ненаметљив и бескрајно одан своме животном позиву. Рођен 1929, дипломирао је на Филозофском факултету 1953. и изабран за асистента 1956. године.⁴⁸ После одбрањене докторске дисертације *Десјоџи у Византији и јужнословенским земљама*,⁴⁹ за коју је већ речено да је „непревазиђена књига чија појава значи незаобилазан по важности датум за нашу науку”,⁵⁰ 1960. године изабран је за доцента, да би 1965. био унапређен у ванредног и 1970. у редовног професора. За дописног члана Српске академије наука и уметности изабран је 1978, а за редовног 1988. године. Од 1993. до 1997. био је Секретар Одељења историјских наука САНУ. Био је дугогодишњи председник Југословенског комитета за византологију и потпредседник Међународне асоцијације византолога.

После смрти свог учитеља Георгија Острогорског (1976), тачније речено већ неку годину раније, Божидар Ферјанчић је понео тешко бреме научничке и организаторске одговорности за даљи развој византологије у Србији. Премда се суочио са нимало лаким задатком, он је мирно и, рекло би се, некако из другог плана држао све konce у својим рукама, што значи водио византолошка истраживања и подизао нова поколења младих истраживача.

Никако се не сме изгубити из вида да је Божидар Ферјанчић провео безмало педесет година на Филозофском факултету у Београду, почев од студентских дана у октобру 1947. до пензионисања 1994. године. Многобројне генерације студената памтиће га као веома строгог, али и праведног професора. Волео је предавања и вежбе — наглашавајући да су подстицајни за научни рад и најбољи начин да се одржава истраживачка готовост — и један је од ретких наставника који никада није узимао семестрално одсуство. Готово да није било дана који није провео у Семинару за византологију, увек отворен за разговоре с колегама и студентима. Ови други, студенти, на екскурзијама, које је проф. Ферјанчић често и радо водио, имали су прилику да упознају и другу страну његове личности — једноставност, непосредност, ведрину и духовитост човека који је остављао пријазан и снажан утисак на све који су имали прилику да га упознају.

Увек одмерен и тих, својом приступачношћу, племенитошћу најфинијег кова и достојанственом доследношћу, чинио је част нашој научној средини. На сараднике и пријатеље посебан утисак остављала је његова безрезервна преданост научној дисциплини којој је посветио цео свој живот и, чини се, неугасива учењачка страст с којом је до последњег тренутка приступао истраживањима. Још нам је у живом сећању усхићење с којим је говорио о византијским царицама у Солуну XIV века, расправи коју није могао да доведе до краја. Били су то последњи месеци његовог живота, у пролеће 1998. године, док се борио против неизлечиве болести. Стога се нећемо огрешити о истину ако искажемо уверење

⁴⁸ Р. Радић, *In memoriam — Божидар Ферјанчић (1929—1998)*, Југословенски историјски часопис 1—2 (1999) 303—304.

⁴⁹ Б. Ферјанчић, *Десјоџи у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960.

⁵⁰ Љ. Максимовић, *Божидар Ферјанчић као византолог*, Глас Српске академије наука и уметности СССХС, Одељење историјских наука, књ. 11, Београд 2001, 119.

да је у светској византологији било мало толико оданих проучавалаца хиљадугодишњег царства РOMEЈА. Не можемо да заборавимо ни начин на који су о њему говориле колеге из иностранства на међународним конгресима и научним скуповима: са срдачном наклоношћу и осећањем дубоког уважавања.

Игром судбине, неколико месеци пре Ферјанчићеве смрти преминуо је и Иван Ђурић, који је двадесетак година провео на Катедри за историју Византије. Рођен 1947, дипломирао је 1971, а магистарски рад *Породица Фока* одбранио је 1974. године.⁵¹ За ту одбрану везан је и један необичан догађај: у публици су се појавили и неки зоолози који су у дневном листу „Политика” прочитали најаву одбране и из наслова теме разумели да се ради о фокама, односно туљанима, морским сисавцима, а не о једној од најмоћнијих византијских магнатских породица. Докторску дисертацију *Време Јована VIII Палеолога (1392—1448)*, која је објављена под насловом *Сумрак Византије*⁵² и касније преведена на француски и италијански, одбранио је 1982. године. Почетком деведесетих година сада већ прошлог века Ђурић је отишао са Филозофског факултета, а преминуо је у Паризу у јесен 1997. године.

И, напослетку, почев од 1994. шеф катедре за византологију, а од 1998. и директор Византолошког института је проф. Љубомир Максимовић. Рођен 1938, на Филозофском факултету је дипломирао, магистрирао и докторирао 1971. са темом *Византијска њроvincијска ујрава у доба Палеолога*,⁵³ док се енглеско, допуњено издање његове књиге појавило у Амстердаму 1988. године. Прошао је све степенице у струци искључиво на Филозофском факултету — од библиотекара до редовног професора (1986). Почасни је доктор Универзитета у Атини (1999), дописни члан Атинске академије (2001), дописни члан Српске академије наука и уметности (2003) и дописни члан Европске академије наука и уметности у Паризу (2005), а био је гостујући професор у Паризу, Франкфурту на Мајни, Келну, Криту. Председник је Српског комитета за византологију и један од потпредседника Међународне асоцијације византолога.⁵⁴

Од 1991. до 1999. асистент на Катедри за историју Византије био је Срђан Пириватрић, чији је магистарски рад *Самуилова држава. Обим и карактер*⁵⁵ преведен на бугарски језик, а у припреми је и енглески превод. У овом тренутку на Катедри за историју Византије, осим проф. Максимовића, стално су запослени Влада Станковић, који је 2005. докторирао са темом *Комнини у Цариграду. Еволуција једне владарске њородице*,⁵⁶ а 2006. године је изабран у звање доцента, и асистент Маја Николић. Проф. Радивој Радић, иначе научни саветник Византолошког ин-

⁵¹ И. Ђурић, *Породица Фока*, Зборник радова Византолошког института 17 (1976) 189—296.

⁵² И. Ђурић, *Сумрак Византије. Време Јована VIII Палеолога (1392—1448)*, Београд 1984. Друго издање ове књиге публиковано је у Загребу 1989. године.

⁵³ Љ. Максимовић, *Византијска њроvincијска ујрава у доба Палеолога*, Београд 1972.

⁵⁴ *ЕСИ*, 476—477.

⁵⁵ С. Пириватрић, *Самуилова држава. Обим и карактер*, Београд 1997.

⁵⁶ В. Станковић, *Комнини у Цариграду (1057—1185). Еволуција једне владарске њородице*, Београд 2006.

ститута САНУ, од 1994. са трећинским радним односом држи предавања и вежбе из Историје Византије, а од 1. октобра 2006. преузеће руковођење Семинаром и Катедром за византологију.

Уопштено говорећи, српска византологија, коју, као што је речено, чине Катедра за историју Византије и Византолошки институт САНУ, има углавном три основна поља проучавања. Ту су најпре византијско-јужнословенски односи, пре свега односи Византије и Србије, односно интеракција која је постојала између византијског и словенског света. Поменути вишезначни и сложени односи посебно су посматрани и са становишта историје уметности. На другом месту су чисто византолошке теме као што су институције, администрација, титуле и остали феномени својствени византијској цивилизацији. Треће поље истраживања су византијска књижевност и средњевековни грчки језик.⁵⁷

Када се постави питање где се налази Катедра за историју Византије, па и целокупна српска византологија, на почетку XXI века можемо да одговоримо да је она успела да одржи часно место које ужива у великој светској византолошкој породици. Наравно, она има одређених проблема, који пре свега потичу из материјалних невоља и криза кроз које је крајем протеклог столећа пролазило наше друштво. Међутим, најмлађа генерација српских византолога, која је својим радовима већ постала позната у међународним византолошким круговима — реч је о групи спремних истраживача, истраживача оданих позиву који су изабрали — наговештава сигурну будућност Катедре и, уопште, српске византологије.

⁵⁷ Р. Радић, *Српска византологија данас*, Филозофско-филолошке науке на почетку 21. вијека: проблеми и правци развоја, Зборник радова са научног скупа (Бања Лука, 7—8. децембра 2001), Бања Лука 2001, 303—311.

О ПАДЕЖИМА ИЗ ДИЈАХРОНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

(Слободан Павловић, *Детерминативни падежи у старосрпској пословној правој писмености*, Нови Сад 2006, Матица српска, стр. 500)

Мајо Пижурица

Историја српског језика недавно је, у издању Матице српске, добила нову студију под насловом *Детерминативни падежи у старосрпској пословној правој писмености* аутора Слободана Павловића.

Поред *Увода* (5—17), књига садржи следећа поглавља: *Сјаацијалност* (18—115), *Темјоралност* (115—193), *Квалификативност* (194—250), *Каузалност* (251—297), *Интенционалност* (298—332), *Кондиционалност* (333—341), *Концесивност* (342—348), *Посесивност* (349—394), *Спецификативност* (395—416), *Касинтези* (417—441), *Хронолошки реџистар* (442—479), *Реџистар падежних конструкција* (480—482), *Цитирана лијтература* (483—496) и *Summary* (497—499).

Уводом (са два поднаслова дата одмах након сажетих уводних напомена — *Старосрпска пословној правна писменост као синтаксички корпус* и *Теоријско-методолошки приступ*) С. Павловић дефинише циљ, методологију и корпус истраживања. Истраживање је по корпусу „рад из историје језика” а теоријско-методолошким приступом покушај приближавања (показаће се најчешће врло успешан) савременој синтаксичкој теорији и методологији. Корпус су старосрпска пословноправна акта на стајала на територији средњевековне Србије, Босне, Дубровника и Свете горе од краја 12. до друге половине 15. века (до пада Смедерева 1459), што је обимом, разноврсношћу аката и ширином покривеног простора у сличним истраживањима код нас без премца. Поштујући добра правила филолошких истраживања, аутор се није задовољио издањима докумената, него је грађу (кад год је то било могуће) срањивао са фотографијама споменика. Он, уз то, показује да зна (и у интерпретацији факата то не превиђа), може се рећи, готово све што мора знати (истраживачким стажом и искуснији) историчар језика — карактеристике пословноправних докумената као „жанра” (што је за синтаксичка истраживања несумњиво посебно важно), значај места настанка документа, порекло и школовање писара, постојање дипломатичких формулара, природу и битне ограничености старих споменика за језичка испитивања (нпр. у смислу

непроверљивости језичких факата изван онога што сами документи пружају) и сл.

Мада је у досадашњим синтаксичким истраживањима старосрпска пословноправна писменост најчешће укључивана „као мање или више наглашен сегмент истраживачког корпуса, којим су илустровани поједини синтаксички проблеми, и/или одговарајући синтаксички приступи” (сјајна илустрација таквог приступа је знаменита студија проф. М. Ивић о инструменталу) — аутор се смело определио за сагледавање, из дијахроне перспективе, „падежних конструкција као системски организованих елемената који се унутар одређених синтаксичко-семантичких поља групишу у одговарајућа субпоља као скупове”. Избор тема, неуобичајено широк, што се ипак није одразило на темељност у сваком сегменту рада, направљен је према степену проучености на савременом корпусу. Аутор се у анализи држао метода унутрашње реконструкције и компаративног метода, чини се, увек (или готово увек) с ослонцем на оно најбоље што нам пружа добра класика (најчешће страна) и савремена лингвистика (углавном домаћа).

У оквиру сваког обрађеног синтаксичко-семантичког система, семантичког поља (њихов попис види се из напред изложеног садржаја књиге), С. Павловић, имајући јасан теоријски концепт, примарно стрпљивом и систематичном анализом долази до идентификације одређених семантичких нијанси. Поднаслови у склопу сваког поља то лепо показују — у оквиру спацијалности: *индирективности, аблативности, йерлативности, адлативности*; у оквиру темпоралности: *симултаности, йостериорности, антиериорности, лонгитудиналности, терминативности, ингресивности, фреквенцијивности*; у оквиру квалификативности: *инструменталитивности, медијативности, комитативности, кријтериј*; у оквиру каузалности *ефектор, стимулатор, иницијализатор*; у оквиру спецификативности: *физиономијска спецификативности, функционална спецификативности*. При утврђивању места конкретне падежне конструкције у оквиру одговарајућег значењског система, односно подсистема, аутор је неретко прибегавао поређењу са статусом еквивалентне синтаксичке јединице у генетски сродном старословенском, староруском и старочешком језику. Циљ оваквих поређења било је преиспитивање словенског идентитета конкретне синтаксичке појаве, независно од тога да ли је она наслеђена из прасловенског или се развила у појединачним словенским језицима на бази наслеђеног потенцијала. У мери у којој је то дозвољавала расположива литература, семантички еквиваленти су тражени и у ареално блиским несловенским језицима у случајевима када дати синтаксички факат није потврђен у словенском језичком свету. Подразумева се ризик да се у интерпретацији понеког детаља из старих текстова и омане (на шта и аутор сам упозорава), посебно ако је у фокусу пажње „конструкт” потврђен у савременом српском стандардном језику. (Поље каузалности је можда у том смислу најосетљивије, али наравно не само оно.) Приликом анализе, редоследа и начина интерпретације, аутор не превиђа природу синтаксичких јединица кроз које се семантика реализује — граматика, у класичном смислу те речи, није скрајнута наглашеним семантичким при-

ступом. Налажење конкретних граматичких факата (посебно када се има у виду карактер напомена, које нису ни празне ни формалне, што иначе није редак случај) нарочито онима који нису навикли на овакав концепт и начин излагања знатно је олакшано промишљено конципираним регистром падежних конструкција (480—482). Ипак, делу и аргументације и расправе који је дат у фуснотама чини се да је покаткад место у основном тексту.

Уложен је огроман и зналачки напор да се савлада преобимни корпус, консултована је богата, често и ретка и тешко доступна, углавном славистичка литература (да ли је аутора у понеком детаљу и завела показале тек наредна истраживања), што је резултирало вредним делом након којег о историјској синтакси српског језика (укључујући и временску и просторну димензију, и лингвистичку суштину) знамо много више, или у виду одговора или у виду истакнуте дилеме. Број покренутих тема, њихова разноврсност, немале новине у приступу када се ради о синтаксичком опису старих текстова, понекад и дубина праћења појединих феномена (ако кажемо неуједначена — неправедни смо, јер се морају имати у виду и научна необрађеност и ширина захвата), приказивача ослобађа обавезе (и потребе) да даје изричите и коначне оцене и судове о појединостима садржаним у овом обимном, амбициозном и у многим смисловима оригиналном и изузетном научном подухвату и интелектуалном напору.

СИНТЕЗА ЛЕКСИКОЛОШКИХ ИСТРАЖИВАЊА

(Рајна Драгићевић, *Лексиколоџија српског језика*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2007)

Гордана Штасни

Књигу Рајне Драгићевић *Лексиколоџија српског језика* објавио је Завод за издавање уџбеника 2007. године у Београду. Књига има 366 страна, уводну реч, 11 поглавља, завршну реч ауторке, богату библиографију, обједињени индекс аутора и појмова, резиме на српском и на енглеском језику.

Ова књига већ на први поглед привлачи пажњу својим изгледом. Истакнут, веома уочљив наслов на тамнијем, складном колориту корица са мање уочљивим чувеним троуглом о компонентама лексичког значења, будућег читаоца ове књиге наводи на размишљање. Троугао је на корицама смештен по правилима златног пресека и тако задовољава врхунац естетског критеријума. Међутим, темена троугла са једва видљивим ознакама *језик*, *мишљење* и *стварности* сугеришу на, ипак, нешто другачији приступ кључном лексиколошком питању: значење речи. Традиционално се компоненте значења приказују на једнакостраничном троуглу који симболизују тројединство ентитета означених тачкама А, Б и Ц. Неједнакостранични троугао, какав је на корицама, пак, говори о везама различитог интензитета и значаја међу трима тачкама: и тако је најближа и најјача веза између језика и мишљења, даља је веза између језика и стварности, па наслућујемо психолингвистички приступ ауторке, који се гради на добром теоријском наслеђу.

И наслов књиге, такође, побуђује радозналост. Из ове научне области читаоци су навикнути на монографије под насловима општијег типа, попут Згустиног *Приручника за лексикографију*, Шипкине књиге *Основи лексиколоџија и сродних дисциплина*, Прћићеве *Семантике и прагматишке речи*. Пред нама је први пут *лексиколоџија српског језика* и с правом очекујемо да ауторка укаже на специфичности, посебности, типичне карактеристике лексичког система српског језика.

Сусрет са садржајем, такође, представља пријатно изненађење. Веома функционално решење за књиге овога типа и обима управо је организација сажетог и детаљног, разгранатог садржаја. Научна пракса је по-

казала да је примена дедуктивног принципа (од општег ка појединачном) веома примерена у излагању научних чињеница и њиховог повезивања у систем.

У уводној речи Р. Драгићевић наводи три основна циља која жели да постигне овом књигом: први циљ је да она буде један од универзитетских уџбеника, други је да се на једном месту, бар уопштено, изнесу схватања српских лингвиста (или оних из најближег окружења) у вези с различитим лексиколошким темама и трећи је циљ да се искаже лични поглед на лексикологију заснован на идеји да су подела лексике и њен опис најбољи када су психолошки засновани, те да је будућност лексикологије у сарадњи са психолингвистиком.

Већ у првом поглављу (стр. 17—34) Р. Драгићевић уноси иновативне елементе у дефинисање предмета проучавања лексикологије укључујући, поред синтагматских и парадигматских, и деривационе везе међу речима. Следи подела лексикологије према различитим критеријумима, односно различитим предметима проучавања. Рекли бисмо, ипак, да је тежиште у овом поглављу у представљању врло комплексног односа лексикологије са другим дисциплинама: *етимологијом* (веома јасно је разграничен предмет проучавања етимологије односно лексикологије, али је истакнута њихова спона — заједничка тачка, а то је значење речи), *терминологијом* (при чему је фокус на различитости термина у односу на лексеме општег фонда), *ономастиком* (са којом је везује испитивање посебности семантичког садржаја имена у односу на значења опште лексике), *фразеологијом* (са тежиштем на опису јединственог значења фразеологизма), *творбом речи* (са циљем испитивања творбе речи из семантичког угла) и *лексикографијом*. Укратко су представљени *Речник српскохрватског књижевног и народног језика САНУ*, *Речник српскохрватског књижевног језика I—III* Матице српске и Матице хрватске, *IV—VI* Матице српске и *Рјечник хрватскога или српскога језика ЈАЗУ* са описом структуре лексикографског чланка, указивањем на семантичке, граматичке и употребне вредности једне речи са посебним освртом на речничку дефиницију. Веома су корисне информације, за студенте посебно, о томе шта све можемо да сазнамо из описних речника о односу једне речи према другима које су с њом у вези.¹

Друго поглавље (стр. 35—39) посвећено је лексеми, основној лексиколошкој јединици, али и тумачењу разлика између *лексеми* и *речи* уз навођење и систематизацију алолекса.

У трећем поглављу (стр. 40—53) размотрена су два основна питања у вези са *лексиконом*. Прво је о томе које све језичке јединице припадају лексикону. Ово је питање илустровано на примеру вишечланих лексичких јединица.² Друго се питање тиче поделе лексикона на општи и мен-

¹ Можемо сазнати деривациони статус, место лексеми у лексичком систему, њено примарно и доминантно значење. Такође сазнајемо о степену адаптираности стране речи, а могућа је и идентификација значења лексеми преко антонима.

² Фразеологизми и термилошке синтагме припадају лексикону јер, као и лексеми, обављају функцију једног реченичног конституента и имају, дакле, јединствено значење и

тални. Испитивати ментални лексикон значи проучавати како се лексеме памте и складиште у нашој меморији. Р. Драгићевић сматра да познавање начина функционисања менталног лексикона може бити прави показатељ у проучавању општег лексикона зато што у оба лексикона владају исте семантичке законитости.

Основни лексиколошки проблем — *лексичко значење*, обрађен је у четвртом поглављу (стр. 54—64). У тумачењу овог проблема ауторка полази од општег става да је значење речи декодирање сложеног односа између неке појаве у спољашњем свету, њене материјалне репрезентације у нашем мишљењу и језичке манифестације. Р. Драгићевић се, поред Огден и Ричардсовог троугла и лексиколошког квадрата, опредељује за опис лексичког значења које се састоји из две зоне: језгрене и импликационе (периферне). Посредством схематског приказа, објашњава и примерима поткрепује сваку макрокомпоненту језгреног значења (граматичка, предметно-појмовна и конотативна). У оквиру овог поглавља приказана је и техника семантичког диференцијала Чарлса Озгуда (техника за мерење конотације).

У петом поглављу представљени су различити приступи проучавању лексичког значења (стр. 65—128). У лексикологији је карактеристична следећа специфичност: одређена теорија истовремено је и метода за анализу лексема. Ауторка, стога, приказује различите методе и поступке којима се испитује и утврђује лексичко значење. Која ће се метода применити зависи првенствено од типа лексике.

Компоненцијална анализа (разлагање семантичког садржаја на компоненте) приступа значењу лексеме као скупу семантичких компонената (сема) и веома је погодна за анализу именица са конкретним значењем. Основна питања којима се ауторка бави у вези са компоненцијалном анализом су: врсте и продуктивност сема. Сматра да свака издвојива семантичка компонента представља сему, а архисема (интегрална сема) изражава појмовну вредност и повезује лексеме које припадају једној тематској групи.

Успостављањем везе са менталним лексиконом Р. Драгићевић истиче да је компоненцијална анализа механизам мишљења и она се само рефлектује на језик. На основу личног искуства, у покушају да овом методом анализира придеве са значењем људских особина, ауторка је дошла до битног закључка: ова метода није примењива на анализу придева. Питамо се колико је примењива и у анализи глагола, јер се и овде, као и у другим изворима, углавном као анализирани примери наводе именице.

Основно питање којим се бави *теорија пројекције* је категорисање, разврставање лексема по тематским групама. Централно место у овој теорији односно методи је утврђивање типичног представника којим се могу дефинисати одређене категорије, а, по ауторкином мишљењу, можда и све. Тај типични представник назива се прототип, који је дефини-

функцију, за разлику од устаљених фраза које су реченице (пословице, изреке, афоризми, крилатице).

сан као централни члан категорије у том смислу што се остали чланови пореде са њим. Прототип је, стога, и оријентир у категоријама са нејасним границама.³

Веома разложно се указује на могућности примене ове методе: за, на пример, анализу вишезначности једне лексеме.⁴ Компоненцијална анализа и теорија прототипа су у комплементарном односу и ауторка наводи Липкино упозорење да је „интеграција ових двају теорија ургентан задатак семантичке теорије и праксе”.

У приказу *концептуалне анализе* Р. Драгићевић полази од средстава концептуализације: појмовне метафоре (разумевање једног појма или појмовног домена преко другог појма или појмовног домена), појмовне метонимије (когнитивни процес у којем се један концептуални ентитет налази у вези са другим концептуалним ентитетом унутар истог домена, нпр. писац и његово дело) и семантичког сценарија (људско искуство које се рефлектује на мишљење и језик). У когнитивној лингвистици значење се изједначава са концептуализацијом, по речима Д. Кликовац, образовањем појмова на основу човековог физичког, чулног, емоционалног и интелектуалног искуства о свету који га окружује. Ова је метода, сматра Р. Драгићевић, погодна за анализу апстрактних појмова.

Ауторка је највише пажње и простора посветила *вербалним асоцијацијама и асоцијативној методи* у проучавању лексичког значења. Ове методе служе првенствено за откривање организације менталног лексикона. Како асоцијације нису у знатнијој мери привлачиле наше лингвисте, Р. Драгићевић приказом литературе из западних земаља (најпре Америке), а затим и у источноевропским земљама, жели да нагласи да се применом ове методе могу добити веома леви резултати, као на пример у истраживању стереотипа. И у нашој средини у новије доба ова теорија има присталица, међу првима је то проф. П. Пипер, који се *истраживањем о комуникативном йонацању неколико словенских народа* прикључио овим асоцијативним токовима. Ту су и други истраживачи, попут М. Стефановић, која се бави асоцијативном граматиком.

Ауторка је описала структуру основног инструмента — асоцијативног теста, дала типологију и навела примере њихове употребе у семантичким истраживањима (нпр. у испитивању антонимије, творбе речи, концептуализације, или у компаративним семантичким истраживањима).

Р. Драгићевић сматра да се асоцијативна метода, за разлику од других досада наведених теорија и метода, не може самостално користити у лексиколошким истраживањима, али да је веома погодна за дијагностиковање неке семантичке појаве или за потврђивање резултата до којих се

³ Чувен је пример у којем је Лабов истраживао нејасне границе између категорија као што су *шоља, чаша, кригла, ваза...* Лабов је испитанике збуњивао тиме што је варирао различите параметре тих предмета (нпр. прототипична је шоља од керамике, а он им је показивао шољу од стакла и сл.).

⁴ Ауторка даје следеће образложење: језик је део општег когнитивног апарата, а језичке категорије су организоване као и друге сазнајне категорије тако да свако значење представља скуп подзначања, која се могу уочити као различита, али ипак повезана. У центру такве категорије налази се прототипично значење (које је по правилу најчешће), а на њега се надовезују друга, мање типична значења.

дошло применом неке друге теорије односно методе. У подробном приказу асоцијативних речника у нашем и у другим језицима (бугарском, руском, пољском, мађарском...), ауторка наводи и могућности њихове примене у различитим испитивањима, какво је нпр. испитивање језгра језичког сазнања.⁵

Поглавље се завршава образложењем за избор наведених теорија и изостављање неких других, а, како каже ауторка, биране су оне теорије које по њеној процени имају разрађену методологију за успешан опис лексичког значења.

Шесто поглавље (стр. 129—145) намењено је *йолисемији*. Р. Драгићевић наводи уобичајено двоструко схватање полисемије: као вишезначност речи и као заједнички назива за механизме којима се полисемија најчешће остварује (метафора, метонимија, синегдоха и платисемија). Дефинише полисемију према схватању професорке Даринке Гортан-Премк као скуп значења једне лексеме које се састоји из примарног/основног/номинационог значења или примарне семантичке реализације, и секундарног значења или секундарне семантичке реализације. Примарност основног значења огледа се у томе што секундарна значења обично настају из њега. И управо утврђивање основног значења представља проблем лексикографима. Секундарна значења могу бити индукована платисемијом (широкозначност), паронимијом (појава да једно од секундарних значења у потпуности одступа од осталих), перспективизацијом (нијанса у значењу условљена контекстом, нпр. *храбар војник* и *храбар човек*), понављањем истог модела, деплецијом (семантичка истрошеност, односно могућност употребе лексеме у различитим колокацијама, нпр. *добра йрилика*, *добар йровод*, *добра йлаша*, *добро друштво*), а полисемија глагола тумачи се посредством аутотропониције (нпр. *Пера йије* и *Пера йије много*).⁶ Ауторка проблематизује питање лексичко-граматичке полисемије односно конверзије. Поглавље завршава ставовима професорке Гортан-Премк о регуларности семантичког варирања која је показатељ дубоке испреплетености семантичких процеса у полисемији и деривацији.

У седмом поглављу (стр. 146—186) објашњени су *механизми йолисемије*: најпре метафора (појмовна — механизам мишљења, лексичка — језички механизам, поетска — стилска фигура), затим метонимија (појмовна — механизам мишљења, лексичка — језички механизам, поетска — стилска фигура), па синегдоха и платисемија.

Диференцирањем различитих нивоа метафоре и метонимије Р. Драгићевић помаже, у првом реду студентима, да наведене механизме не посматрају и разумевају само у домену стилских изражајних средстава.

⁵ Испитивање језгра језичког сазнања подразумева издвајање лексема које ступају у највећи број асоцијативних веза са другим лексемама. Наводимо првих пет речи које представљају ово језгро у српском језику: *живој*, *човек*, *љубав*, *ја*, *срећа*.

⁶ Аутотропониција је способност једног глагола да се, у првом случају, реализује без експлициране одредбе или допуне за начин, а у другом случају с њом. Ова је појава карактеристична за енглески језик, а у нашем је веома ретка иако се неки глаголи чине таквима, нпр. *Ово ће йе кошйаши* и *Ово ће йе много кошйаши*.

Наводи типове метафоричких асоцијација према типологији коју је разрадила Даринка Гортан-Премк, а затим осветљава утицај теорије књижевности на разумевање лексичке метафоре, највише оспоравајући укоревену навику да се метафора тумачи као преношење значења с једног појма на други, а, у ствари, долази до преношења *номинације* с једног појма на други. Разрађен је и однос између појмовне и лексичке метафоре (појмовна метафора је механизам мишљења који омогућава лексичку метафору као језички механизам). Описана је и синестезија која се традиционално сматра типом лексичке метафоре, али ауторка доводи у питање њену метафоричку природу.⁷

Метонимија се, такође, разумева на три нивоа (о појмовној метонимији већ је било речи). Наводе се разлике између појмовне метафоре и појмовне метонимије по Кевечешу.⁸ Веома је лепо и тачно запажање ауторке да метонимија, пре свега, служи као средство помоћу којег организујемо схватања о уређености света око нас и знатно олакшавамо свакодневни живот. Веома је занимљив опис метафтонимије, т. ј. здруженог деловања метафоре и метонимије (нпр. *Америка слеже раменима*).

Посредством објашњења појмовне метонимије лако се може разумети дефиниција лексичке метонимије.⁹ Р. Драгићевић надаље говори о именичкој, глаголској (глагол *којаџи* у *којаџи* земљу или *којаџи* рују у *земљи*), придевској (*семенски фонд*) метонимији са њиховим подтиповима, руководећи се параметрима које је установио Апресјан. Вредна је напомена ауторке да су глаголска и придевска метонимија недовољно изучаване у лексикологији у односу на именичку, а разлог је у томе што су придеви и глаголи, за разлику од именица, несамоствалне речи и што на њихово значење велик утицај има семантика именица на које се односе.

Синегдоха се у когнитивној лингвистици сматра врстом метонимије, те се може говорити само о лексичкој и поетској синегдохи. Наводећи типове синегдохе, разматрајући однос између лексичке и поетске синегдохе и између метонимије и синегдохе долази до параметара карактеристичних за синегдоху.

Р. Драгићевић заокружује ову целину размишљањем о улози лексичке метафоре, метонимије и синегдохе у лексичком систему. Веома је занимљиво ауторкино разматрање о полисемији и језичкој норми.¹⁰

⁷ Под синестезијом неуролози, који се највише баве овим феноменом, подразумевају способност здружене перцепције (нпр. способност да чујемо боје и сл.). Писци различитих епоха имали су склоности ка синестезији (нпр. код Китса и Готјеа најчешћа је синестезија додир-звук).

⁸ Разлике су следеће: 1. код појмовне метафоре веза се успоставља између два домена, а код метонимије унутар једног домена; 2. метафора се заснива на сличности, а метонимија на блискости; 3. појмовна метонимија се установљава између два појма, између језичких јединица и појмова и између језичких јединица и ствари/догађаја у реалности, а појмовна метафора се успоставља међу појмовима; 4. метонимијом се повезује појединачни циљни ентитет унутар једног домена, а под метафором се разумева цео систем ентитета помоћу ентитета другог система.

⁹ Лексичка метонимија је способност многих чланова једне тематске групе да по истом моделу преносе своја имена на друге појмове из истог домена стварности на основу неке логичке везе међу њима (просторне, временске, узрочно-последичне, посесивне и др.).

¹⁰ Овај се однос разматра у три случаја: када нормативисти нису у праву (нпр. када се *калодонџом* назива свака зубна паста или када се глагол *подвлачиџи* преноси у сферу

Приказом платисемије према схватању И. Грицкат¹¹ покреће се још једно семантичко питање, које нема везе само с платисемијом: да ли је критеријум *конкретно* → *ајстпрактно* (веровање да су апстрактна значења лексема обавезно настала од конкретних) довољно меродаван у разликовању полисемије од платисемије.

У осмом поглављу (стр. 187—212) говори се о *семантици деривата*. Ауторка наводи разлоге за проучавање деривата у лексикологији, а међу њима се посебно истиче следећи: лексички фонд се најчешће богати дериватима, тако што се постојећи творбени модели попуњавају новим садржајима. Објашњавају се структура деривата и њихова подела према мотивној речи (деноминативи, девербативи, деадјективи) и према рангу (првостепени, другостепени...). Износе се ставови и мишљења страних и домаћих лингвиста о лексичком и творбеном значењу и о једнореферентним и двореферентним дериватима.

Ауторка скреће пажњу на специфичан однос између творбене основе и творбеног форманта, који се може посматрати као однос између делова синтагме, с тим што је код деривата управни део у форманту, а зависни у творбеној основи. Међутим, са једнореферентним дериватима је другачије. Посебно је важно за семантичка испитивања који се део преноси у дериват и начин на који деривати развијају полисемантичку структуру. Одговор је у семантичком варирању, које представља заједнички именитељ за деривацију и полисемију, јер се оба механизма развијају на истим семантичким принципима, т. ј. исте су семе активне и у полисемији и у деривацији.

У овом се поглављу говори и о деривационом гнезду под којим се подразумева скуп свих деривата једне лексеме. Богатство и садржај деривационог гнезда важни су показатељи: статуса лексеме у лексичком систему, доминантног значења једне лексеме, везе између семантички водећих и творбено водећих чланова тематске групе. Такође се објашњава природа везе између деривације и менталног лексикона, са посебним освртом на однос између просте речи и деривата и на статус другостепених деривата у менталном лексикону.

Девето поглавље је посвећено *синтагматским лексичким односима* (стр. 213—231) односно семантичком утицају једне лексеме на другу у линеарном низу.¹² У овој је области веома изражена термилошка разурђеност.¹³ Међутим, за употребу одређеног термина увек постоји науч-

говорења) и када су нормативисти можда у праву (нпр. придев *еуфоричан* у значењу љутит или махнит) и када нормативисти нису у праву, али је њихова критика оправдана (нпр. када се накнада за телесно оштећење назива *телесним оштећењем*, или када се накнада за одштету назове *штетом*).

¹¹ Када ни из синхронијске, ни из дијахронијске перспективе није могуће утврдити које је значење примарно и како су из једног значења настала друга, такву појаву и такав однос називамо платисемијом.

¹² У семантичкој анализи колокација типа *грудва снега* центар интересовања може бити значење целе колокације, или значење једног члана, али се као проблем може поставити дистрибуција лексема које је сачињавају и, шире, закони семантичке спојивости — захваљујући којима се она остварује.

¹³ Наведени су следећи термини: лексичка спојивост, лексичко слагање, рестрикција селекција, лексемска валентност.

но-теоријски разлог и њих Р. Драгићевић наводи. Није се могло заобићи ни питање о односу колокације и значења лексеме,¹⁴ а одговор је тројак: значење лексеме је последица колокабилности, значење лексеме је услов за њено ступање у одређену колокацију, значење лексеме је и услов и последица колокабилности. Ауторка закључује да је важно доћи до одговора о односу између значења лексеме и контекста. Овај се део завршава разматрањем о односу између синтагматских лексичких односа и полисемije.

У десетом поглављу су приказани *парадиџмајски лексички скупови* (стр. 232—243). са тежиштем на приказу њихових специфичних особина. Најпре се скреће пажња на термилошку разуђеност, која је последица слојевитости и разноликости односа међу члановима лексичког скупа. У овој су области предмет лексиколошких истраживања системске и несистемске асоцијативне везе међу члановима скупа. Наведени су показатељи језичке везе међу лексемама у парадигматском односу и могући критеријуми за класификацију лексичких скупова: општост лексичког скупа, међусобна зависност чланова скупа, кохезиони центар скупа.¹⁵

Најобимније, завршно — једанаесто поглавље, посвећено је *парадиџмајским лексичким односима* (стр. 244—330) који могу бити: садржински, формални и садржинско-формални. На садржинској релацији међу лексемама заснивају се синонимија и антонимија.

У излагању ове изузетно сложене лексиколошке и лексикографске проблематике доминира уједначен приказ, по истом моделу, веома систематизовано и поступно. Р. Драгићевић најпре извештава о различитим приступима и схватањима одређеног парадигматског лексичког односа, затим га дефинише, наводи изворе одређеног лексичког односа, типологију, везу са менталним лексиконом и стање у домаћој и иностраној лексикографској пракси.

Тако постојеће дефиниције *синонимије* указују на то да су оба дела спорна. Ауторка наводи став Б. Тафре и њену дефиницију по којој су лексички синоними јединице које реферирају на исти референт, додајемо још и закључак Р. Драгићевић да синоними, без изузетка, морају припадати истој врсти речи. Када је реч о изворима лексичке синонимије наведени су следећи (по Апресјану): 1. стварање експресивне лексике, стварање секундарних значења лексеме, које може бити синонимно са

¹⁴ Веома је занимљива тврдња Риђановића, коју ауторка наводи, да једна реч има онолико посебних значења колико и могућих колокација са другим ријечима једног језика.

¹⁵ 1) Ауторка посебно наводи и укршта славистичку и англосаксонску терминологију за лексичке скупове. По славистичкој терминологији *асоцијативно поље* је најопштији скуп, а ужи скупови су *појмовно поље* и са приближно истим значењем *семантичко поље*, затим *тематска жрџа речи*, *лексичко-семантичка* и *ситуационо-комуникативна жрџа речи*. У англосаксонској терминологији је *лексичко поље* термин за најопштији лексички скуп.

2) Семантичка поља, деривациона гнезда, лексичко-семантичке групе (синоними) представљају скупове међу чијим члановима постоји однос *дештерминације*. Међу антонимима и конверзивима влада однос *комплементарности*, а *аутономности* међу члановима творбеног гнезда и хипонимима.

3) Најважнији кохезиони елеменат лексичких скупова је заједничка архисема. Такви су, на пример, хипероними и скупови са заједничком архисемом и доминантном семом, као што су то синоними.

примарним или секундарним значењем друге, творбени процеси и позајмљивање. Типологија синонима преузета је од често цитираног бугарског лексиколога Втова, који разликује: семантичке (имају исту архисему и већину сема нижег ранга), стилске (експресивни, функционални, архаични) и семантичко-стилске (професионално-терминолошки, територијално и социјално ограничени) синониме. Могу се поредити и појединачна примарна значења, примарно и секундарно или секундарна значења двеју лексема. Ауторка истиче недостатак речника семантичких поља, који би се могао израдити по узору на Рожеов из 1852. године, а да се посредством асоцијативног речника може истраживати складиштење синонима у менталном лексикону.

Као што је одређење сличности проблем код синонимије, тако код *антиномије* представља проблем одређење супротности. Р. Драгићевић сматра да се код правих антонима супротстављају примарна значења, а да је други важан критеријум за утврђивање антонимије семантичко саодношење лексема.¹⁶ Права је антонимија она за чије остварење није потребан контекст, може се остварити и супротстављањем примарног значења једне лексеме секундарном значењу друге (*сув* и *сиров*), или супротстављањем само њихових секундарних значења, а не и примарних. Типологија антонима је веома разграната и условљена одабраним критеријумом. Тако се антоними деле на пуне и непуне, с обзиром на семантичку асиметрију основних значења на праве и неправе. Основна структура у којој се антоними остварују је пар. Један је члан немаркиран и он поседује номинално и контрастно значење, други је маркиран. По мишљењу Р. Драгићевић, антонимија има значајно, ако не и централно, место у менталном лексикону. Истраживања су показала да се најчешће асоцијативне везе успостављају између лексеме и њеног антонима.

Представљен је још један лексички однос са мноштвом варијаната — *хипонимија*.¹⁷ Правилно разумевање хипонимије могуће је посредством категоризације.

Важни су закључци ауторке да међу кохипонимима влада синонимичност, а да се синонимичност између хиперонима и хипонима може остварити у контексту (хипероним се може заменити хипонимом, али не и обрнуто). Међу кохипонимима постоје и антонимски односи, јер антонимски парови обележавају степен присуства једног својства. Испитивање хипонимије у једном језику представља изазов у проучавању чланова тематске групе. Изазов је и поређење хипонимских релација у више језика.

У менталном лексикону разликују се вертикалне (између хиперонима и хипонима) и хоризонталне (веза између кохипонима) хипонимијске везе. Експерименти показују (према Ејчисоновој) да вертикално кретање међу различитим нивоима општости захтева нешто више напора него хоризонтално кретање међу координатама.

¹⁶ Под семантичким саодношењем лексема подразумева се покушај дефинисања једног антонима посредством другог, нпр. *дугачак* = *који није краћак*.

¹⁷ Хипонимија је однос између суперординиране лексеме и субординираних лексема, које су међусобно равноправне и налазе се у односу кохипонимије.

Формално ѿвезане лексеме су оне које имају подударне или сличне елементе лексемске форме. Међу њима постоји снажна асоцијативна веза, а основно је питање: може ли форма лексеме да утиче на њен семантички садржај. Одговор је потврдан само у случају ономатопеје.

У оквиру садржинско-формалних односа међу лексемама обрађена је *паронимија*. Основни теоријски проблем представља утврђивање параметара на основу којих се могу разликовати истокоренски синоними од паронима. Ауторка сматра да је то критеријум замењивости и дефинише парониме као истокоренске лексеме које припадају истој врсти речи, имају слично значење, имају исту појмовно-логичку саодносност и које нису узајамно замењиве у истом контексту. Пароними се по степену типичности деле на: апсолутне, непотпуне и делимичне. Најчешће се лингвисти баве тзв. лажним и правим пријатељима, а неки аутори разликују међујезичку паронимију од међујезичке хомонимије.

Поглавље се завршава разматрањем о *хомонимији* која је дефинисана као релација између лексема које припадају истој граматичкој врсти речи, имају исту форму и различита, са синхронијског становишта неповезана, значења. Наводе се и узроци хомонимичних односа према Шипки и типови хомонимије: права хомонимија, хомоморфија, хомографија, хомотонија. Питање које мучи лингвисте односи се на разликовање хомонимије од полисемије. Ауторка наводи следеће начине за решавање овог проблема: језичко осећање, етимолошки параметар (када су две јединице истог порекла, реч је о полисемији, а када нису, у питању је хомонимија), семантички и творбени који је дефинисала Д. Гортан-Премк.¹⁸

Структуре у оквиру којих се реализују дате лексичке јединице су хомонимски пар и гнездо. Као специфичан проблем у вези са хомонимијом поставља се питање: да ли се може говорити о афиксној хомонимији и да ли је хомонимија узрок неспоразума у комуникацији.

*

Након приказаног садржаја *Лексикологије српског језика*, на крају бисмо дали осврт на циљеве које је Рајна Драгићевић поставила.

1) *Да ли ова књижа задовољава критеријуме универзитетског уџбеника?*

У дидактичко-методичком смислу књижа је веома добро осмишљена и организована, свеобухватна и информативна. Верујемо да ће бити успешно прихваћена од стране студената управо због следећих особина: веома је систематична, поступна, прегледна и надасве стручно написана, али веома читким, пријемчивим стилем. Навођењем одабраних цитата и репрезентативних примера веома успешно конкретизује и илу-

¹⁸ Семантички поступак се заснива на поређењу значења јединица за које треба утврдити врсту односа применом компоненцијалне анализе, дакле на основу семског састава. Творбени поступак се заснива на поређењу деривационих гнезда испитиваних јединица и представља творбени параметар. Ако се деривациона гнезда не подударају, реч је о хомонимима.

струје или проблематизује одређену лексичку појаву (а као што смо видели у лексиколошкој теорији и испитивањима проблема има и то на различитим нивоима). И фусноте имају изразиту дидактичку вредност, попут објашњења које ауторка даје у вези са одређењем за одређени термин или када преиспитује резултате претходних истраживања. Веома успешним илустрацијама, графичким и схематским приказима Р. Драгићевић је обезбедила бољу и лакшу перцепцију сложених лексиколошких појава.

С обзиром на начин избора и обраде садржаја ова књига, ипак, превазилази уџбенички карактер. Посебно када се обрађују лексичке појаве које су мање заступљене у лингвистичким истраживањима: синестезија, паронимија, вербалне асоцијације као методе за проучавање лексичког значења.

2) У којој су мери представљена лексиколошка истраживања у србистици?

На основу података овог типа јасно можемо сагледати место и значај лексиколошких истраживања код нас и у том смислу посебно се издвајају лингвисти који су дали изузетан допринос у овој области: Даринка Гортан-Премк, Јелка Матијашевић, Данко Шипка, Предраг Пипер, Твртко Прћић, Рајна Драгићевић и други, а у кroatистици Бранка Тафра. Корелација са славистичким и англосаксонским истраживањима и истраживачима, као и лексикографским делима, указује, такође, на специфичности српске лексикологије и избор и теоријски приступ темама и одабраним лексичким појавама. Важни су подаци о недостацима у нашој лексикографској пракси (нпр. речник антонима, тематских поља...). Стиче се утисак да је присутан утицај, некад слабији, а некад јачи, и славистичких (првенствено руских) и англосаксонских лексиколога. И када су у питању савременије методе, попут лексичких асоцијација, теоријска и емпиријска испитивања су заступљена, опет негде у већој, негде у мањој мери у оба географско-лингвистичка круга.

Такође сазнајемо о најновијим светским истраживањима у овој области, упознајемо се са новим приступима и терминологијом, што је корисно не само за студенте, него и за све нас који се на неки начин бавимо овим питањима. Поред истраживања знаменитих лингвиста, ауторка износи и резултате својих студената и постдипломаца, што говори о лепој перспективи наше лексикологије и лексикографије.

3) Колико је видљив лични став ауторке у вези са лексикологијом као науком?

Р. Драгићевић јасно подржава или оповргава одређене ставове и приступе у проучавању одређених лексиколошких проблема. Сучељавајући ставове проистекле из различитих теоријских оријентација о одређеном лексиколошком питању, и традиционалне и актуелне, она гради свој став или се, с разлогом, одређује за неки од постојећих модела. Обично нуди и конкретна решења у складу са њеним схватањима која су

утемељена на психолингвистици и когнитивној лингвистици. Отуда изузетан значај придаје менталном лексикону и асоцијативним методама.

Да закључимо: вредност ове књиге је вишеструка, она представља својеврсну синтезу лексиколошких истраживања и приступа у србистици и шире, открива неистражене и недовољно истражене лексичке феномене. Такође сматрамо да је педагошки рад Рајне Драгићевић обогатио новом димензијом ову књигу на којој ће се образовати будуће генерације радозналих лексиколога.

ВАРАЖДИНСКИ АПОСТОЛ

ВАРАЖДИНСКИ АПОСТОЛ: ПОВОДОМ 550 ГОДИНА ОД НАСТАНКА,
Београд—Загреб 2004, стр. 175.

Поводом 550 година од настанка Вараждинског апостола Музеј Српске православне цркве у Београду и Музеј Српске православне цркве Епархије загребачко-љубљанске у Загребу приредили су фототипско издање ове значајне богослужбене књиге, најстаријег познатог српскословенског рукописа насталог на територији Хрватске, тачније Горње Славоније. Назив је добио према садржају основног текста, као и месту у којем је исписан највећи његов део, при Кантакузини (Катарини) Бранковић, жени Улриха Цељског и кћери деспота Ђурђа Бранковића, током 1453/1454. године.

Уз фототипско издање, књига је добила и свестрану стручну обраду у виду засебне монографије, која поред предговора митрополита загребачко-љубљанског и целе Италије Јована (5—6) садржи следеће научне прилоге: Слободан Милеушнић, *Срби у Славонији у предјурском периоду* (7—18); Момчило Спремић, *Кантакузина (Катарина) Бранковић* (19—47); Томислав Јовановић, *Српска књижевност и писменост у доба настанка Вараждинског апостола* (49—60); Димитрије Е. Стефановић, *Вараждински апостол из 1454. године* (61—90); Радоман Станковић, *Водени знаци Вараждинског апостола* (91—97).

Миграције Срба ка западу, на простор Срема и Славоније, почеле су убрзо после Маричке (1371) и Косовске битке (1389) а наставиле се после пада Деспотовине (1459), а у великом таласу и 1690. године под патријархом српским Арсенијем III Црнојевићем. Сеобе су трајале више од четири века и делом су окончане 1737. године Другом сеобом Срба под патријархом Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом. Између 1467. и 1470. године настају на подручју Славоније и насеља Срба из Босне и Херцеговине, који су тамо дошли са Владиславом Херцеговићем, сином Стефана Вукчића Косаче. Средином XV века у Вараждину и околини већ је формирана значајна српска колонија. После удаје за грофа Улриха II Цељског 1434. године и Кантакузина (Катарина) Бранковић је са собом повела значајан број српских породица из Смедерева и околине. Уз многобројне деспоте из рода Бранковића и Бериславића, у културном и политичком животу Срба на подручју Славоније истицале су се породице Јакшић (нарочито Вук, Стефан и Димитрије, синови војводе Јакшића), Штиљановић, Белмужић, Бакић, Радић, Балентић и др. Један од најпознатијих и последњих српских кнезова био је Стефан Штиљановић, који је још за живота, због добрих дела која је чинио ондашњем живљу, сматран светим и у народу називан деспотом, краљем и царем. Историјске околности, иначе, за православне Србе на тим просторима нису биле повољне. Но, и поред сталног притиска римокатоличких мисионара, с једне, и турских освајача, са друге стране, српска властела успела су да заштите инте-

ресе свога народа и у знатној мери, како закључује С. Милеуснић, очувају његов национални и верски идентитет.

Међу личности са израженим степеном националне и верске самосвести спадала је и Кантакузина (Катарина) Бранковић, кћи деспота Ђурђа и принцезе Јерине из солунске гране византијске царске породице Кантакузин. Удајом за латинског властелина, по ондашњем обичају добила је име Катарина. М. Спречић истиче да је у питању био политички мотивисан брак, којим се желела за Србију обезбедити подршка Запада. Улрих II Цељски био је из једне од најбогатијих и најпознатијих немачких породица са грофовском титулом, која је име добила по своме граду — Цељу. За време честих Улрихових путовања Кантакузина је управљала његовим поседима. Била је господар више места, а осим у Цељу, највише је боравила у Загребу и Вараждину. Поред недаћа око очувања мужевљеве имовине после његовог убиства 1456. године, током дугог животног века пратиле су је смрти и других најближих сродника, различита искушења и лутања од Беча и Венеције на западу до Сера и Цариграда на истоку. Умрла је највероватније 1491. године у осмој деценији живота а сахрањена у цркви Св. Стефана у Кончи, између Струмице и Штипа. Остала је упамћена као дубоко побожна жена, чврсто одана својој православној вери. Поред Вараждинског апостола, до данас је сачувана и веома лепа, златним нитима извезена и драгим камењем украшена митра — њен дар београдској митрополији, јединој српској епархији која је после пада Смедерева (1459) остала изван турске власти.

Цео период владавине деспота Ђурђа Бранковића, као што је познато, био је обележен борбом и настојањем да се сачува што већа самосталност српске државе и избегне њен потпуни слом и пад под турску власт. И у овако тешким историјским околностима у српским културним центрима књижи и писаној речи посвећивана је велика пажња. Допринос томе, као образован владар, давао је и сам деспот Ђурађ помажући монаштво и манастире како у Србији тако и ван ње.

Оригинално стваралаштво у то време, иако нешто скромнијег обима него у доба Немањића, још увек је живо и разноврсно. О томе сведоче дела Константина Филозофа, Јелене Балшић, Никона Јерусалимца, Непознатог Девичанца, Непознатог Смедеревца, Непознатог смедеревског беседника, дечанског монаха Јосифа, Владислава Граматика, Константина Михаиловића из Островице. Међу прозним жанровима и даље се негују житије, посланица, повест; јављају се и реторска дела попут надгробне речи, а од поетских форми служба. На основу сачуваних рукописа по разним збиркама у земљи и иностранству, чији исцрпан (наравно, по природи ствари, не и коначан) преглед излаже Т. Јовановић, може се закључити да у овом периоду нису преписиване само богослужбене књиге него и други текстови који припадају белетристици у ширем смислу. Преводилачка и преписивачка делатност није била усмерена само на богаћење постојећег књижног фонда него је тежила и језичкој и текстолошкој ревизији постојећих превода у циљу њихове што веће саображености са старословенским и грчким изворима, а све у духу ширих културних стремљења ресавске епохе. Вараждински апостол у том смислу треба сагледати као један од многобројних рукописа тога доба, који се како на културно-историјском тако и на филолошком плану може сматрати вршним представником свога времена.

У прилогу Д. Стефановића дата је детаљна филолошка обрада овог рукописа. Поред прегледа литературе о Вараждинском апостола и осврта на историјат књиге и њен физички изглед, аутор износи податке о писарима, месту и времену исписивања, писму, правопису и језику, као и о илуминацијама, повезу, садржају и записима.

Вараждински апостол представља конволут, што значи да у истим корицама садржи два посебно писана, садржински повезана дела. Писан је на хартији

чији водени знаци, према испитивањима Р. Станковића, потичу из три различита временска периода: први део рукописа (л. 1—50) датиран је у прву деценију XVI века, други део (л. 51—282) у 1450/1455. годину, а трећи део, који чине накондато додати листови, у прву четвртину XVIII века. Писари рукописа нису познати, као ни место настанка првог дела и уметнутих листова. Највећи део рукописа — други део конволута писала је једна рука, док се друга јавља на свега два листа. Осим најмлађе руке из XVIII века, остале три пишу полууставом карактеристичним за XV и XVI век. Правопис је у основи ресавски са доста елемената рашке ортографије и комбинованих правописних решења. У споменику се мешају графеме њ и и, нешто ређе ђ и љ, а срећу се и примери међусобне замене њ и а. Анализа морфо-синтаксичких и лексичких карактеристика текста показала је да Вараждински апостол припада грани текстова који су после спроведене светогорске редакције били још више прилагођени грчком предлошку (нпр. повратна заменица *сѣѣ* замењује се сложеним изразом *дрогъ дрогга* према грчком *αλληλων*, на месту грчких глагола са префиксом *συν-* чешиће се срећу глаголи са *ѣ-* него њихове описне варијанте и сл.). У украшавању рукописа јављају се геометријски и биљни елементи без фигуралних представа. Илуминација је изведена у нововизантијском стилу, а комбинацијом појединих елемената украса означавају се хијерархијски односи између садржинских целина Апостола.

Све наведене студије пропраћене су резимеима на руском, енглеском, немачком и италијанском језику, а као додатак приложене су и фотографије које се односе на предмете, документа, дела, места, личности и догађаје из времена блиског настанку Вараждинског апостола, објашњене такође на свим поменутих језицима. Фототипско издање рукописа добило је дакле једну лепо осмишљену пратећу књигу која на целовит и свестран начин осветљава место и значај овог споменика у српској културној прошлости.

Наташа Драгин

UDC 39(=163.41)(497.113)
821.163.41.09:398

СТАНАЈА СЕЛО ЗАПАЛИ

(Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Станаја село запали: огледи о усменој књижевности*, Дневник, Нови Сад 2006)

Књига Љиљане Пешикан-Љуштановић *Станаја село запали* обухвата петнаест радова о усменој књижевности, традиционалним представама које се налазе у основи усменопоетског виђења света, елементима обредно-обичајне праксе и њиховој трансформацији у новом друштвено-историјском контексту — подељених у пет поглавља, по критеријуму који ауторка наводи у напомени на крају књиге: „Прву целину чине радови који се тичу усмене лирике. Другу рад о историјском и поетском животопису жена из властеоске породице Бранковић, који се заснива на лирици, епици и предању (схваћеном као жанр усмене прозе). У трећу целину су ушли радови о усменој епици, док четврту сачињавају они заокупљени тзв. урбаним фолклором или променама до којих долази у обредно-обичајној пракси. Пету целину чини рад о Томиславу Маретићу и његовом доприносу изучавању усмене књижевности (...)”.

Иако подељени у засебне целине које, у основи, прате специфичне књижевнотеоријске и жанровске одреднице (лирика, лирика — епика — предање,

епика, урбани фолклор, књижевноисторијска студија), огледи у овој књизи су у јакој међусобној комуникацији — било да са различитих аспеката преиспитују жанровски систем усмене традиције, било да расветљавају атрибуте и карактер епског јунака, било да одређене феномене посматрају у контексту Вукових бележења, било да се баве истим системом представа и веровања, рефлектованим у различитим сегментима усменог стваралаштва, конкретно — представама о змају и змајевитим јунацима.

У првом огледу ове књиге — *Песма о девојци која је зајалила село у свешћу веровања о змају-кишодавцу* — ауторка се бави двама лирским песмама које певају огрешење девојке о табуе ткања, њену привидно немотивисану кривицу за ватрену стихију у селу, а онда и (примерену) казну вешањем. Сагледавањем варијаната песама са датом тематско-сижејном окосницом у ширем, митско-обредном контексту, конкретно у контексту представа о змају-кишодавцу и обредној пракси проистеклој из специфичног (митског) начина мишљења, ауторка расветљава „низ тешко одгонетљивих питања о смислу огрешења и казне” које помнуте песме певају и, с тим у вези, „питања о могућој класификацији и жанру којем ове песме припадају”. Показује се да је трагање за коренима ових данас херметичних и загонетних песама у најдубљим слојевима културе неопходно за њихово жанровско дефинисање, односно да се тек детектовањем архаичних симболичких значења разоткрива њихова права — *митолошка* — природа. До тих архаичних значења ауторка долази захваљујући сувереном познавању усмене традиције, али и минуциозним лингвистичким и лексиколошким анализама (рецимо, значење речи *ујамак/ујемак*, *урезник*, *урезњак* и табуи везани за ове предмете).

Рад који потом следи — *Змај и свадба у усменом јеснишћу Јужних Словена* — такође је усмерен на представе о змајевима дариваоцима/уништитељима плодности, али и на медијацијску функцију змаја у свадбеној иницијацији. Ауторка, наиме, показује да змај, захваљујући свом изразито амбивалентном карактеру, у усменом стваралаштву фигурира и као медијатор који „помаже да се успешно пређе најугроженији и најопаснији лиминални простор између младожењине и невестине куће” и као „отмичар који у лиминалној фази прекида свадбу”. Чињеница да се песме о змају-преносиоцу и заштитнику девојке/невесте, с једне стране, опиру о најстарије културне слојеве, а да, са друге стране, тематизују увек жив и актуелан свадбени обред условила је, као и у претходном раду, пропитивање граница жанра и статуса датих лирских песама у жанровском систему усмене поезије (*свајшовске / митолошке*). Посебно су драгоцени ауторкини увиди о својеврсном реципроцитету, односно инверзији људске и змајевске свадбе. Како Љиљана Пешикан-Љуштановић показује, за разлику од људске свадбе, „која се збива у хоризонталној равни”, змајевска се „одвија по вертикали, од земље до неба”; змајева невеста није „бела и румена”, него „бледа, жута”; дарови, који су битан предуслов и пратилац традиционалне свадбе, девојци коју љуби змај нису потребни и сл. И у овом раду — додуше, на маргини — ауторка детектује рефлексе традиционалних представа и обредне праксе у језику и тумачења употпуњује и подастире лексиколошким анализама (*синоћница* — „последња вода коју девојка доноси у свој род”).

Песми *Сјајна кошуља*, коју је Н. Беговић објавио 1887. године у четвртном поглављу своје књиге *Животи Срба граничара*, посвећен је трећи рад у овој књизи. С обзиром да песма истовремено пева „вилинску градњу на облаку” и „зачудну лепоту момачке сватовске кошуље”, ауторка је, с пуним правом, посматра у контексту двају кругова варијаната — у кругу песама о вилином чудесном граду и кругу песама „са мотивом чудесне кошуље”, али и у контексту двају различитих жанрова — митолошких и породичних песама. Пажљивом анализом ауторка ра-

зоткрива „композициону дорађеност” поменуте песме, односно савршену симетрију успостављену између „древне митске, космогонијске (хијерархије), у којој је доминантна мајка и градитељка, и друге, певачу блиске и савремене социјалне, у којој је доминантан мушкарац”, између људске и божанске свадбе, између вилиног чудесног града с троја врата и танане момачке кошуље, производа „сложне и хармоничне патријархалне задруге” („Мајка прела за јакости; / Снаје ткале за младости; / А сестрице училе се вести”), указујући притом и на реципрочне процесе који се овим паралелизмом између људског и вилинског успостављају — на „деградацију, снижавање митолошке 'приче'”, с једне, и на „својеврсну 'митизацију' породичних односа”, са друге стране.

У два последња огледа првог поглавља књиге — *Иџрачке ѿесме* и „*Пјесме бачванске нашега времена*” у *контексту прве књиџе Вукове*, већ је насловима наговештено, ауторка проблематизује могућност и оправданост издвајања *иџрачких*, односно песама *бачванских нашега времена* у засебну усмену врсту.

Следећи В. Недића, Љиљана Пешикан-Љуштановић указује на проблеме жанровског одређења *иџрачке ѿесме* и на недоследности у класификацији (сва обредна лирика праћена је игром, жанровски различите песме играју се у колу — поред лирских, и епске и лирско-епске), али скреће пажњу и на унутарњу везу игре, односно ритма и покрета са значењем и симболиком ових песама, што, по мишљењу ауторке, оправдава успостављање дате усмене врсте: без обзира на „трајан и вероватно неотклоњив проблем” постојања „помичних, тешко утврдивих граница” и између играчких и других врста песама и унутар саме групе играчких песама, „издвајање играчких песама као посебне групе чини се неопходним”, првенствено због чињенице да је добар број тих песама суштински повезан с игром и да су без „пратње покрета неразумљиве и мртве”, али и због тога што игра указује на велику старост и „садржи трагове веома сложених значења”. Ауторка потом успоставља и класификацију базирану на различитим значењима која се придају термину *иџра*: игра као плес, игре које се одвијају „по одређеним унапред задатим правилима као интеракција две или више група играча”, игре глуме, које „као равноправан елемент значења садрже покрет” и дечје игре.

У вези с *ѿесмама бачванским нашега времена*, јединима које је Вук издвојио по критеријумима места и времена настанка, Љиљана Пешикан-Љуштановић разматра два суштински битна питања: „могу ли се ове песме упоредном анализом у оквиру прве књиџе Вукове доиста показати битно различитима” и, друго, „ако се разликују, може ли се та различитост тумачити њиховом 'младошћу' у односу на преостали део збирке”. Ауторка закључује да је, упркос чињеници да би се добар број ових песама дао уклопити у неку од преосталих лирских врста, већи део „нових” бачванских песама — доминацијом краће форме и одбацивањем опширности и понављања, одсуством „песама на међи” и развијенијих приповедних облика, присуством бећарца, који овим песмама даје „специфичну ведрину, сажетост”, шаљив тон и изразиту „локализованост”, одсуством обредног и окренотушћу свакодневног искуству, дијалекатским облицима и урбаном и страном лексиком, депатетизовањем теме љубави и слабљењем стега патријархалне породице — „битно померен у односу на класичну усмену лирику” и да би се овај отклон морао тумачити променом друштвено-историјског контекста. Она, наима, истиче да се у овом случају „не ради о поезији која је у целини новонастала, него пре о традиционалној поезији у којој су, у једној фази преношења, животне реалије, уместо да се преобликују и уклопе у формулативни израз песме, остале мање или више 'сирове' и 'неуобличене', па тиме успеле да себи у извесној мери потчине и очуване елементе класичне форме”.

Рад о трима женама из „последње свете и светорodne српске владарске лозе” — деспотици Ирени/Јерини Кантакузин, супрузи Ђурђа Бранковића, њеној

кћери Мари, удатој за султана Мурата II, и њеној снахи Ангелини, супрузи слепог деспота Стефана — сачињава друго поглавље књиге. Поредиши реалне и поетске биографије ових знаменитих жена, ауторка долази до закључка да су њихови аутентични животописи у усменој традицији транспоновани у „архетипе” који одражавају само уопштене мане/врлине и да је поприште територијалних, економских и политичких сукоба и интереса високе дипломатије пренето на појединачни план и „углавном уобличено (...) као лични афективни сукоб”. У интеракцији историје и песме/предања ликови Маре Бранковић и деспотице Јерине демонизовани су и обележени као *џуђи* и *нејријателски*, док је код Ангелине Бранковић уочен супротан процес — као опозит ликовима проклете царице и деспотице издвојила се фигура „благословене и свете љубе једног од ослепљених јунака”. Оваква типизација, закључује ауторка, мотивисана је превасходно иступањем Маре и Јерине из домена *куће* и укључивање у *јавни*, политички живот свога времена (*деспојшица* и *царица*). Ка Јерини су, уз то, атрибути демонских бића могли гравитирати и захваљујући њеном страном пореклу и, нарочито, њеном везивању за градњу Смедерева, што, како истиче ауторка, потврђује и чињеница да је културно-историјско предање о деспотици Јерини као историјској личности временом прерасло у „демонолошко казивање о циновској градитељки”.

Средишње поглавље књиге сачињавају четири огледа о усменој епизи — први о тематско-мотивском комплексу „пошљедњег времена” у *Библији* и песмама из Вукових збирки, где се прати својеврсна митизација историје, односно конкретизација космогонијске приче о „смаку света” везивањем за Косовски бој, и три рада која на специфичан начин расветљавају карактер, атрибуте и природу епског јунака.

У огледу о карактеризацији епског јунака бојом Љиљана Пешикан-Љуштановић прати мешавину „буквалних и симболичких значења” у именовану јунака (Карађорђе, Мркоњићи, Кулишићи, Црнојевићи) и употребу и функционализацију боје у опису изгледа, руха, оружја и коња јунака. Она истиче да „овај вид карактеризације знатно доприноси типизирању и конзервирању лика, пошто су избор и употреба боја углавном формулативно фиксирани”. Управо стога, одступање од „поетички фиксираног атрибуирања боја” постаје значењски прегнантно или указује на „неизворност народне песме” (Д. Ајдачић). Ауторка такође детектује трагове архаичности јунака у одевним предметима који га везују за тотемске животиње (тако Старина Новак, ага од Рибника и Вуко Голубов Петровић, сва тројица обликовани као стари јунаци, окарактерисани мрким и сивим тоновима, „магијски преузимају један део природе животиња чије крзно носе”) и успоставља једну могућу типологију јунака, коју прати њихово специфично атрибуирање и описивање — *дете*, као „најмлађи јуначки статус”, *јунак у јуној зрелости* и *старац* — с тим што границе међу статусима „са становишта појединих јунака нису непрекорачиве”.

У огледу о змајевитим обележјима епских јунака ауторка прати трансформацију дословних значења јуначких атрибута у метафору у процесу удаљавања од архаичније ка модернијој форми њиховог усменопоетског уобличења. Она систематично и детаљно приказује „локализоване и нелокализоване белеге у којима се чува траг змајеве полиморфности” (белези на телу у виду оружја, праменова животињских длака или соларних и лунарних знамења, огњевитост и крилатост) и „помичне” белеге („моћи од помоћи”, оружје, амајлије, маска, па чак и вила и змај, који ће се временом трансформисати у јунакове помагаче), али и на посредством белеге сачувану везу са животињама које, као и змај, фигурирају на граници између људског и нељудског (вук, змија, птица). Она указује и на атрибуте којима се сигнализира змајевита природа јунака (*чудан*, *јрдан*), као и на својеврсну „рационализацију” змајевих белеге (ватра која сева из јунака, и која је

првобитно могла бити својство змајевитог јунака, објашњава се ношењем „панцијера“; змајевити белези се трансформишу у ранице и ожилке).

За разлику од претходна два огледа, у којима се ауторка бави карактеризацијом епског јунака, у раду о Бају Пивљанину у збирци Вука Стефановића Караџића она на конкретном примеру проблематизује однос *ејског* лика као „индивидуализованог носиоца радње” и *ејског јунака*, одређеног као „особени надлик обједињен номинацијом и понављањем извесних атрибута, који функционише на плану целине грађе и може укључити различито обликоване, па понекад и противречне црте и одлике остварене у појединим усменопоетским делима”. Различити сижејни модели у којима фигурира Бајо Пивљанин и различите епске функције које у њима преузима указују, како истиче Љиљана Пешикан-Љуштановић, на особену „*многोलикост* епског јунака”, а начин на који је историја ушла у песму потврђује ауторкине и раније изнете увиде да се историјски сукоби преносе на лични план, при чему се памте „опште одлике доба или простора”, а егзистенције појединаца модификују. Оно што би се морало истаћи као драгоцен увид општије природе је ауторкино опажање да учествовање Баја Пивљанина у два велика рата, Кандијском и Морејском, није ушло у песму, као што је ван њеног видокруга остала и веома „сложена прича о историјској манипулацији и злоупотреби” хајдука и ускока у „смутном” времену, у великој политичкој игри између турске, млетачке и угарске државе, што даље значи да епска песма апсорбује чињенице које је могуће уклопити у јуначки кодекс понашања, док „политичке манипулације против којих јунаштво не помаже” траже нов израз, „попут Костићеве трагедије о Пери Сегединцу или *Сеоба* Милоша Црњанског”.

Четврто поглавље књиге *Сћанаја село зайали* обједињује радове који се баве превасходно различитим видовима урбаног фолклора. Тако су у огледу *Неке њромене у свадбеним обичајима црногорских колониста у Ловћенцу* маркирани елементи традиционалне свадбе који су се у измењеном друштвеном и културном контексту изгубили или модификовали (сватовски коњи постају тек део песме, измењене су функције војводе и муштулугџије, напушта се црквено венчање и институција наследног кумства, круг свадбара се отвара и шири, губи се родитељски благослов у свом обредном виду, уводи се инструментална музика и за традиционалну свадбу нетипичне шале и ругалице), док се у раду *Обичаји везани за изградњу темеља и њокривања куће код сћановника Клисе* прате трансформација и губљење једног од најфундаменталнијих елемената митско-обредне праксе — праксе жртвовања (животиња) приликом градње куће. Показује се да се на испитиваном терену пракса клања животиња приликом започињања градње, то јест копања темеља, доста добро очувала, али да је заборављен смисао обредне жртве — разлог клања јагњета, прасета или кокоши више није дар вишој сили, него колективна норма („сви тако чине”, „тако се ради”), а о домаћој животињи која се на градилишту коље углавном се говори као о „печењу намењеном моби”. Приликом окончања градње, односно постављања „рогова”, како истиче ауторка, такође се опажа траг наकाдашње жртве захвалнице: кићење „рогова” зеленом граном, кошулама, пешкирима, ћебићима, пићем, чак јагњетом и новцем и готово сватовско весеље које прати покривање куће несумњиво су модеран еквивалент негдашње обредне праксе која је имала циљ да „обезбеди стабилност и добру срећу новој кући”.

Два огледа која следе баве се кратким прозним жанровима — урбаним предањем и чаршијском анегдотом. У првом раду — *Чудесно излечење као шема урбаног ѡредања* — ауторка расветљава феномен односа модерног човека према алтернативној медицини, као варијанти „чудесног излечења”. Она указује на (нове) изворе „чудесног” — биоенергија или други облици зрачења, урођен дар, специфични облици „откровења” који потпуно мењају судбину исцелитеља, контакт

са „нетакнутом”, „чистом”, „незагађеном” природом, властита патња као својеврсна иницијација — као и на специфичан „мит” о туробном путу исцелитеља од маргинализованог „трећег сина” из бајке до друштвено и стручно признате особе. Упркос чињеници да поменута урбана предања формално задржавају сличност с традиционалним обликом (укрштаји чудесног и фикције, доследна формулативност израза, везивање за конкретне локалитете и особе, позивање на сведочанства и веродостојност, својеврсна магијска функција необичног именовања препарата) она и знатно одступају од њих, пре свега у домену силе која изазива болести, страх и смрт и против које се „чудом” мора борити. Наука и техничка достигнућа, који живот чине многоструко лакшим, постају она „виша” сила с амбивалентним моћима: „потенцијална глобална еколошка и нуклеарна катастрофа, рупе у озону и с њима везани климатски поремећаји, индустријски отрови у води и земљи, неизлечиве болести узгојене у тајним лабораторијама великих сила, несташица енергије — постају, добрим делом захваљујући мас-медиима, извор страха, нови вид коначног божјег суда на којем невиних неће бити”. Предања о чудесном исцељењу, како показује ауторка, нуде неопходну наду, не само у излечење конкретних тегоба „већ и наду у чудо, у нову шансу, у нови почетак, у заустављање оног сталног и неумитног осипања и трошења које јесте живот”.

Иако се, као што се већ могло видети, добар број радова у овој књизи, у мањој или већој мери, дотиче проблема жанровских одређења, једино је у поднаслову претпоследњег експлицитно назначен дати правац ауторкиног истраживања — „*Чаршијска анегдота*”. *Испитивање граница жанра*. У овом огледу Љиљана Пешикан-Љуштановић најпре указује на специфичну позицију анегдоте између писане и усмене књижевности, али и између приповетке у ужем смислу и предања, односно шаљиве приче, с једне, и културно-историјског предања и мемората, са друге стране. Она такође истиче да је у „општеприхваћену Латковићеву класификацију усмене прозе” укључен само један „варијетет” означен термином *рајничко-џајријархална анегдота*, што је на теоријском плану, али и „у домену сакупљања, публикавања и изучавања грађе” довело до „потпуног искључења других типова усмене анегдоте”. Усмеривши пажњу на *чаршијску анегдоту*, ауторка управо разубује и употпуњује жанровску и терминолошку мапу усмених прозних врста, истовремено идући за тим да „увидом у неке још увек живе усмене форме” дође до „релевантне спознаје о усменој књижевности и њеном односу према култури у којој она настаје”. Управо нам се ово инсистирање на вези између књижевног облика, односно књижевне врсте, и одговарајућег типа културе чини необично драгоценим и продуктивним, чак неопходним моделом за нека друга могућа истраживања. Анализирана прозна врста — *анегдота* — необично је подесна за назначену врсту испитивања, пошто најдиректније рефлектује тип културе, односно „најопштији систем вредности на основу којег једна заједница сагледава себе, свет и властиту позицију у њему”. Системом опозиција ауторка је осликала и разграничила два поменута варијетета усмене анегдоте — *чаршијску* и *рајничко-џајријархалну* (бављење ратничким, херојским пословима и „налог да се по цену живота потврде неки основни принципи заједнице” / склоност трговини, занатству и другим „беспослицама”; стидљивост, аскетизам, стоичко подношење животних невоља / ведри хедонизам чаршије; глад која происходи из трајне оскудице и која се скрива / глад коју је лако задовољити и на рачун које се праве шале и сл.), закључивши да „анегдота као жанр може почивати на различитим, чак међусобно супротстављеним вредносним системима, дакле може бити и *'exemplum heroicum'* и чаршијска пошалица, а, вероватно, и производ низа прожимања ових потенцијалних крајности”.

Последњи рад у књизи, уједно и њено последње поглавље, представља својерстан сажетак ауторкиног магистарског рада о Томиславу Маретићу и његовом изучавању усмене књижевности. Започевши рад Лансоновом мишљу као мотоом да се свака метода „изравнава са интелигенцијом истраживача”, она сликовито назначавала Маретићеву позицију у контексту проучавања усмене књижевности — иако поборник позитивистичког, данас углавном превазиђеног, научног метода, овај врстан филолог, полиглота и преводилац, луцидним увидима и систематичношћу у приступу грађи и проблему и данас високо котира међу изучаваоцима усменог стваралаштва, а његови радови и увиди и данас су незаобилазна основа за нека дубља и даља поетичка изучавања, посебно у домену стиха и трагања за историјским подстицајима усмене епике, која је, како је Маретић сам признавао, била најдража и најважнија област његовог рада.

На основу свега реченог, јасно је да је књига Љиљане Пешикан-Љуштановић *Сјанаја село зайали* драгоцен скуп огледа, не само због вредних конкретних запажања и закључака, него и због тога што репрезентује могућности изучавања усмене књижевности и традиционалне културе уопште. У њима се ауторка, с подједнаком поузданошћу и сувереношћу, креће од трагања за најдубљим слојевима и значењима похрањеним у митолошким песмама до бављења модерним формама усменог фолклора, од преиспитивања граница жанра и могућности класификације до усмерења на конкретне теме, мотиве или системе представа, од минуциозних лингво-стилистичких анализа појединачних песама до целивитих и обухватних књижевноисторијских прегледа.

Лидија Делић

UDC 821.163.4.09-32:398(091)

ЦЕЛОВИТА СТУДИЈА О ЗБИРКАМА НАРОДНИХ ПРИЧА

(Снежана Самарџија, *Од казивања до збирке народних њрича. Прилог њроучавању ишторије народне књижевности*, ЈУКЗ, Бања Лука 2006)

Књига *Од казивања до збирке народних њрича* Снежане Самарџије је нешто прерађен и скраћен први део ауторкине докторске дисертације, одбрањене 1992. године под насловом *Штамјане збирке народних њриповедака на срискохрватском језику у XIX веку*. У извесном смислу, наведени наслови су комплементарни и на специфичан начин говоре о природи и обиму дате студије: док је насловом докторске тезе прецизније назначена изузетно широка и обухватна грађа на којој је спроведено испитивање, наслов књиге указује на ауторкино трагање за слојевитим и комплексним феноменима који су пратили настанак, певавање, сакупљање, стилизацију и објављивање приповедака у „златном веку” усменог стваралаштва.

Књигу отварају кратак пресек основних токова бележења приповедака у XIX веку и проблема везаних за њихово сакупљање и објављивање (појава превода, Вукових „малих прича” и збирки, померање интересовања с једног на други прозни жанр, типови односа записивача према усменој варијанти, промена функције усмене приповетке и циљне групе за коју се објављују збирке, популарност приче „на народну” и састављање ауторских дела по узору на усмено казивање, прештампавање и прерада грађе, злоупотребе и фалсификовање текстова и збирки, фигурирање аутентичног прозног материјала у ширим етно-фолклористичким списима, дисперзивна дистрибуција народних приповедака, научна ин-

тересовања за овај сегмент усменог стваралаштва) и исцрпни преглед Вуковог рада и значаја у домену састављања, сакупљања, стилизације и објављивања грађе и класификације и проучавања усмених прозних врста. Ауторка је, по свој прилици, преглед збирки почела Вуковим делом из два разлога: најпре стога што његовим *Народним српским љриповијејкама* (1821) почиње историја бележења народних приповедака на јужнословенским просторима, а потом и стога што је Вуково дело имало статус репера према којем су се самеравали и оријентисали и сакупљачи и изучаваоци усмене прозе и књижевности уопште („*Српске народне љриповијејке* по утицајима и квалитету текстова није надмашила ни једна каснија збирка”). Она издваја неколико нивоа Вуковог бављења усменом прозом (записивање, односно састављање приповедака по сећању, сакупљање и стилизација грађе, преводилачки, антологијски и критички рад, класификација народне прозе) и указује на основне особености Вукових збирки и Вука као казивача и редактора. Како ауторка закључује, Вуку је пошло за руком „да у коначно стилизованом тексту савршено повеже лични удео са аутентичном грађом, да стилизацијом досегне идеални облик и, истовремено, не поништи особености гласова свих приповедача који су другима или њему самом казивали своје варијанте приче”. Ауторка такође истиче да Вук као редактор није мењао склоп приче нити природу формуле, да укрштање прозних жанрова, видљиво у Вуковој антологији, није резултат његових интервенција и да знаменита збирка из 1853. „открива и оформљеност приповедних облика и својеврстан синкретизам усмених родова и врста, ширину традиције и непоновљивост тренутка импровизације”. С. Самарџија се потом осврће на предања и приповетке објављене у осталим Вуковим делима, превасходно на приповедне моделе и карактер „малих прича” штампаних у *Рјечнику* и *Пословицама*, на Вукове преводе-посрбе, објављиване у „Даници”, као и на прозну грађу сачувану у Вуковим рукописима (Даничићево издање приповедака из 1870, проширено, „државно” издање из 1897), која је, како истиче ауторка, у поређењу с „идеалном формом” Вукових приповедака, још у свом времену оцењена као „последница заборављања и кварења усмених умотворина”.

Након уводног поглавља С. Самарџија даје преглед од преко осамдесет штампаних збирки и жанровски разноврсних дела у оквиру којих су се нашли записи народних приповедака и предања, али и неколико ауторских остварења најнепосредније везаних за усмени традицијски фонд. Најпре су представљене три збирке превода с почетка XIX века — *Стематџографија Цигана мађарски Петра Аси Марковића* (1803), *Разбибрига Н. Месаровића* (1814) и „поправљена и допуњена” *Стематџографија Цигана мађарски Аркадија Белана* (1834) — у којима, већ се по насловима слуту, доминирају специфично стилизоване шаљиве приче и анегдоте. Три поменуте преводне књиге, како истиче ауторка, „не могу се окарактерисати као збирке народних приповедака”, али су „изузетно важне за расветљавање процеса унутар једне традиције и културе” и природе границе између писаног и усменог извора. Даље су, углавном хронолошким редом, дати описи и исцрпни прегледи рецепције дела битних за проучавање усмене приповетке XIX века, најпре збирки Атанасија Николића (*Народне србске љриповедке I—II*, 1842, 1843), „усамљених у првој половини XIX века”, *Народних славонских обичаја сабраних и љописаних љо Луки Илићу, Ориовчанину* (1846), по концепцији блиских етнографским списима, и „мозаика народних умотворина”, *Српскоџ венџа* Тодора Влајића (1850), а потом и збирки приповедака или списа који их садрже објављених након непревазиђене Вукове антологије *Српске народне љриповијејке* (1853). У том низу наћи ће се збирке Матије Ваљавца (*Народне љриповијејсти у Вараждину и околици*, 1858, 1890; *Народне љриповијејсти из суседне Вараждину Шћајерске*, 1875), *Шаљиве љриче* Стевана Поповића (1861), дневник Милице Стојадиновић Српкиње (*У Фрушкој гори*, 1854), књиге народних приповеда-

ка Мијата Стојановића (*Слике из домаћега живоџа славонског народа*, 1857; *Пучке приповиједке и њесме*, 1867; *Шала и збиља*, 1879; *Народне приповиједке*, 1879; *Слике из живоџа хрватског народа по Славонији и Сриему*, 1881), збирке Вука Врчевића (*Српске народне приповијетке њонајвише крајке и џаљиве*, 1868; *Српске народне приповијетке њонајвише крајке и џаљиве*, II, 1882; *Народне сатирично-занимљиве ѡдружацице*, 1883; *Народне басне*, 1883; *Народне хумористичке гайталице и варалице*, 1884), дијалекатска збирка Rikard-a Plohl-a (*Хрватске народне ѡјесме и приповиједке*, 1868), приповетке Јована Војиновића (*Српске народне приповијетке*, 1869) и Милана Ђ. Станића (*Српско-народне ѡјесме и разне приповедке*, 1869; *Драгачевка, ѡјесме и приповедке*, 1872; *Зорка*, 1875), збирке редовничке омладине босанске (*Босанске народне приповијетке*, 1870), Николе Станишића (*Народне ѡјесме са приповедкама*, 1870), Димитрија Алексића (*Српске народне јуначке ѡјесме и народне приповедке*, 1871), Ђорђа Којанова Стефановића (*Српске народне приповијетке*, 1871) и Франа Микуличића (*Народне приповијетке и ѡјесме из хрватског приморја*, 1876), обраде народних прича Новака Радонића (*Молска мудровања*, 1878), Косте Костића (*Разбибрига*, 1880) и Вјекослава Ливадића (*Босанчице*, 1882), збирка Николе Тординца (*Хрватске народне ѡјесме и приповиједке из Босне*, 1883), „роман” о Ђоси Вида Вукасовића, изразитог „сакупљача-писца” (*Мудри Ђосо*, 1883), *Смјешнице* Николе Шшиматовића (1884), антологије Vjenceslav-a Mařik-a (*Виенац*, 1861; *Изабране народне приповијетке Славена*, 1884), фалсификати збирки новосадске књижаре браће М. Поповић (*Уз село и ѡрело*, 1884; *Џиганија*, 1884; *Џигански свети*, 1885; *Шалѡивац*, 1887; *Шала и лакрдија*, 1888; *Џигански живоџ*, 1887. или 1889; *Разбибрига*, 1889), збирке Камила Благајића (*Хрватске народне ѡјесме и приповиједке из Босне*, 1886) и Рудолфа Строчала (*Хрватских народних приповиједка књига I*, 1886), усмена проза укључена у етнографски спис Николе Беговића *Живоџ Срба граничара* (1887) и хетерогено дело Мехмед-бега Капетановића Љубушака *Народно бладо* (1887, 1888), специфично приређене „антологије” Стјепана Басаричека (*Шалѡиве народне приповијетке за младеж*, 1887; *Народне приповијетке*, 1888), приповетке из *Хрватског народног блага* Његослава Дворовића (1888), „дарови српској деци” Благоја Т. Недића (*Збирка одабраних народних умотворина*, 1888, 1890, 1895), збирка Косте Ристића и Васе Лончарског (*Српске народне приповијетке*, 1891), идеализована „поетска биографија” кнеза Милоша Милана Ђ. Милићевића (*Кнез Милош у ѡричима*, 1891), приповетке слепца Рада Рапајића и других казивача у Кордунашевим збиркама (*Збирке српских народних умотворина из Горње Крајине*, III, 1893; *Српске народне приповијетке I*, 1900), збирке превода с краја XIX века (*Збирка хумористичких приповијетки, анегдоџа и других џаљивих ствари Н/ина/ Ф/уфић/а Гравничанина*, 1893; *Руковијет џале Едхема Мулабдића*, 1893; *Насрадин хоџа, његове џале, досетке и лакрдије у приповијеткама С/тевана/ С/ремц/а*, 1894), доста слободне прераде народних прича Радована Добросављевића (*Приповијетке из српског народа*, 1895/1896), коректније сачињени избори из раније штампане грађе (*Српске народне гайке* Милутина Драгутиновића, 1896; *Одабране басне Луке Зрнића*, 1897), збирке Косте Кановића, намењене деци (*Народне приповијетке за децу*, 1897; *Народне приповијетке за старо и младо*, 1897), приче написане „по народном причању” (*Из душе народне Андре Глигоријевића*, 1897), плагијати Владимира Красића (*Народне приповијетке I—II*, 1897), приповетке објављене у *Српским народним умотворинама* Николе Кукића (1898), збирка Омер-бега Сулејманпашић-Скопљака (*Српске народне приповијетке*, 1898), те ауторске приче Јелице Беловић Bernadzikowske, утемељене на фолклорним изворима (*Пољско цвијеће*, 1899).

Свака од поменутих збирки описана је са становишта жанровске структуре, а ауторка се, где год је то било потребно и могуће, задржала и на читавом низу других релевантних проблема: указала је на нестабилност међу појединим про-

зним родовима и врстама и чест жанровски синкретизам, на композиционе и наративне специфичности појединих записа, на мотивско богатство и интернационалну/локалну природу мотива, на евентуалне изворе и паралеле у писаној књижевности, на међузависност и асоцијацију одређених прозних врста, на класификацију и терминологију појединих сакупљача, на укључивање реалистичких детаља и изразитијих хришћанских елемената у приповедно ткиво, на контекст извођења и прихватања одређене варијанте, на сложеност и типове хумора. Ауторка, такође, проблематизује аутентичност појединих записа, указује на нивое текста на којима је могло доћи до интервенције записивача, на карактеристичне приповедне поступке конкретних сакупљача/редактора и особености њихових стилизација, на деструкцију појединих прозних жанрова (хипертрофираност композиције, модификовање делокруга типских јунака, именовање ликова, промене у топографији, уношење дидактичких елемената, описа, размишљања јунака, ретроспективе, коментара приповедача/сакупљача, мотивације деловања типских ликова...), на сложеност утицаја писане и усмене књижевности, однос међу збиркама и текстовима различитих сакупљача, на верзије збирки и конкретних прича, на дела која су се нашао између „приповедања о животу, стилизованих етнографских бележака и цртица, описа и коментара сеоске свакодневице” (Вук Врчевич, *Низ српских ђириловиједака*, 1881; *Народне ђириловијестии и ђресуде*, 1890), на процесе формирања и мењања читалачке публике, на политичка и друштвено-историјска кретања која су се као фактори интегрисали у феномен сакупљања и објављивања народног стваралаштва (покушаји националног разграничења корпуса), на дочаравање амбијента и атмосфере приповедања. Она, уз то, издваја и типске ликове који су привлачили посебну пажњу сакупљача (Циганин, Насрадин хоџа, Ера, Ђоса), указује на комерцијалне интересе издавача и бескрупулозне злоупотребе претходно штампаних збирки и текстова, као и на садејство култура на јужнословенском простору и афинитете одређених културних кругова. Уз то, С. Самарџија је, у фуснотама, дала и краћу биографију и релевантну литературу о сваком од сакупљача и антологичара.

Након прегледа овог изузетно обимног и хетерогеног прозног материјала ауторка с великом концентрацијом сажима и систематизује закључке о „токовима интересовања и особености грађе штампане у збиркама XIX века”, излажући, заправо, поетику усмене приповетке у XIX веку и мене кроз које је овај прозни жанр пролазио од почетака његовог бележења и објављивања до момента његовог интензивнијег стапања с писаном речју и искорака из естетике/поетике „истоветности”.

Ауторка је, најпре, указала на чињенице које отежавају сагледавање прозног корпуса усмене књижевности XIX века (штампане збирке представљају тек део материјала, пошто су многобројни записи објављени у периодици, часописима, алманасима, календарима, или остали у рукописима; откривање извора прозних варијаната и њихове „аутентичности” знатно је теже него код народне поезије; није увек могуће расветлити поступке припремања записа за штампу и удео сакупљача, односно издавача у њему; подређеност неких прозних облика тумачењу лексике, етнографским описима или путописно-дневничким белешкама), а потом издвојила „три основна приступа прозним једноставним облицима”: преводјење варијаната из страних, писаних извора, које је обележило почетак и крај века, сабирање аутентичних усмених творевина и прештампавање већ објављеног материјала. С. Самарџија такође истиче да је и афинитет публике утицао на типове издања и да су у последњим деценијама XIX столећа „поред широко (и олако) конципираних *Разџибриџи*” све чешћи постајали „специјализовани избори приповедака намењени најмлађим читаоцима и школској омладини”.

Преводиоце су, примећује ауторка, највише привлачиле шаљиве приповетке из страних часописа или збирки шала. Тај облик, међутим, доминира не само у

збиркама превода него и у збиркама сакупљача изворне грађе, чему разлоге налази у универзалности и распрострањености хумора, популарности типова комичких јунака и везаности шаљиве приче за свакодневицу. Она, потом, указује на избор одређених носилаца комичних ситуација (Цигани, Насрадин хоџа), усмереност преводиоца на „згоде о породничним односима, крађама, лажима и људским манама” и, посебно, на чињеницу да се грађа врло брзо преливала „из једног типа комуникације у други (усмено ↔ писмено)”. Ауторка, притом, с пуним правом, истиче да се преводи не би тако лако одомаћили и укључили у аутохтоне слојеве традиције „да у локалним оквирима нису постојали слични облици, сродни типови и препознатљиве теме”, што, даље, отежава разматрање и утврђивање истинског утицаја збирки превода на аутентични усмени фонд.

Прикупљање и објављивање аутентичне усмене грађе од почетка су, истиче С. Самарџија, пратили „намештање” речи и специфични и различито мотивисани видови стилизације. Ауторка, међутим, примећује да интенција сакупљача („углед народног језика у прози”, поучна, васпитна или забавна функција, естетски китеријуми) и немогућности верног преношења комплексног и синкретичног усменог казивања у писани медиј нису једини фактори који су усмену варијанту удаљавали од њеног изворног облика и да су и сам процес записивања и присуство записивача неминовно нарушавали „спонтано приповедање” и модификовали однос казивача према причи. Ипак, највећи отклони у односу на аутентичну варијанту резултат су сакупљачевих интервенција, које ауторка детектује на три нивоа текста: трагови писане књижевности („сентименталистичке, романтичне, реалистичне или дидактичне”), уједначеност записа, која „индиректно осветљава ’ауторску’ радионицу”, те хипертрофирана композиција и одсуство варијаната у прикупљеном материјалу. Пут од казивања до финалне писане форме приповетке/збирке ауторка разуме и усложњава у односу на уобичајену комуникацијску ситуацију (казивач — варијанта — слушаоци). Она успоставља сложенији систем елемената и фактора који доприносе модификацији изворне приповедне грађе — *казивач — варијанта — слушаоци + зависивач — сакупљач — редактор/издавач* — што јој омогућава да феномен уобличења усмене приче осветли у свој његовој комплексности.

„Аутентичност” сакупљене грађе ауторка такође посматра и проблематизује с више аспеката. Она унеколико релативизује спорност редакторских интервенција старијих сакупљача, јер су они „максимално приближени феномену усмене културе” и највећим делом тој култури и сами припадају, али, са друге стране, указује и на низ фактора и околности који су доприносили удаљавању приче од аутентичног усменог облика, као што су добијање записа од сарадника и удео писане књижевности у „фонду” знања и извора казивача.

Проблем стилизације приповедне грађе ауторка најпре доводи у везу са измењеном врстом цензуре — наместо (колективне) цензуре слушалаца јавља се сакупљачев избор из прикупљеног материјала, при чему, поред естетских мерила, приређивање текстова додатно усмерава различита намена збирки — а потом указује на блиског појединих сакупљача у стилизацији грађе и на различите типове и нивое интервенција: ширење иницијалних и финалних формула, уношење поуке и тумачења поступака јунака, хипертрофија сижејног склопа приче, уједначавање епизода, уношење статичних мотива и ангажованих коментара приповедача и др. „Гордијев чвор” преплета и граница писане и усмене књижевности и статуса објављене варијанте у оквиру два поменути медијума ауторка разрешава на следећи начин: „независно од степена стилизације, штампана приповедна грађа је аутентична у оноликој мери колико је сакупљач из XIX века сопствене интервенције осећао као преношење туђег казивања. Ако је принцип колективности ’надрастао’ значај личног удела, тада је текст припремљен за штам-

пу само један у низу (бољих или лошијих) варијаната. Но, када је записивач себе доживљавао као писца (...) онда и његова збирка припада сфери писане књижевности.”

Као специфичан и финални сегмент живота објављене усмене прозе у XIX веку ауторка издваја прештампавање народних приповедака и збирки које карактерише доста слободан однос према тексту. Такав однос може се, донекле, разумети када је реч о редакцији и „поправљању” штампане грађе коју су проводили сами сакупљачи (од Вука надаље). Ауторка, међутим, истиче да су поједини „антологичари” и издавачи, вођени комерцијалним интересима и потребама тржишта, слободно преправљали преузете текстове, не наводећи чак ни изворе. Злоупотребу грађе и публике, како наглашава С. Самарџија, најбоље илуструју издања новосадске књижаре браће М. Поповић: „Они су слободно прештампавали и туђе збирке и сопствена издања под другим насловима, или су, једноставним преименовањем јунака штампали својеврсне мистификације”.

Ауторка, најзад, указује на различите типове подражавања усменог песništва (*Босанчице, љричице из Сарајева* Мите Живковића, *Пријовијејџке из црногорског животоа* I—II Луке Јововића и др.), на интегрисање и надограђивање усмених прозних облика у делима реалистичких писаца (Матавуљ, Глишић, Сремац, Нушић) и даје кратак преглед научних интересовања и истраживања усмених приповедака у XIX веку (утицај поставки и класификација Ј. Грима и В. С. Караџића, миграциона и митолошка теорија, истраживања В. Јагића, С. Новаковића, Ф. Миклошића, Ф. Крауса итд.).

Енциклопедијски „густо” и информативно писана, књига *Од казивања до збирке народних љрича* Снежане Самарџије доноси пресек усмених наративних облика и њиховог трајања у распону од једног века и пружа обиље релевантних података и увида у изузетно комплексне и разнолике процесе и феномене који су у XIX веку пратили записивање и објављивање народних приповедака, али и условљавали њихову форму и модификацију у друштвено-историјском, културном и рецепцијском контексту који се непрестано и бурно мењао. Уз индекс мотива и варијаната, сачињен на датој грађи у оквиру докторске тезе — који ће, надамо се, такође бити објављен — ова студија представља незаобилазну основу и литературу у сваком даљем бављењу усменом прозом.

Лидија Делић

UDC 094(=163.41),.17”
655(=163.41),.17”

„ЧТУШТИМ В ПОЛЗУ И ПОУЧЕНИЈЕ”¹

(Лаза Чурчић, *Исходи и сџазе срџских књига 18. века*, прир. Д. Грбић, Библиотека Матице српске, Нови Сад 2006)

„Када је 12. јуна 1849. бомбардован Нови Сад, спаљени су Владичански двор и Српска гимназија и у њима архиве и библиотеке. Обе су биле вредне бар онолико колико патријаршијска и гимназијска у Сремским Карловцима, а у по-

¹ Текст је прочитан 8. фебруара 2007. године у Матици српској, на представљању књиге Лазе Чурчића *Исходи и сџазе срџских књига 18. века* (прир. Д. Грбић), Библиотека Матице српске, Нови Сад 2006. Наслов овом излагању преузет је из записа Павла Поповића, житеља Петроварадинског шанца, из 1742. године, уп. у књизи Л. Чурчића, стр. 112.

нечему и вредније. До бомбардовања су их користили Павле Јосиф Шафарик и Јован Хаџић. Хаџићева библиотека и његови исписи из новосадских српских архива и библиотека изгорели су, такође, у овом бомбардовању. Без новосадских архива и библиотека остало је много празнина не само у историји Новог Сада него и у укупној српској историји, њеној култури и њеном духовном животу уопште”.²

Овим реченицама почиње рад „Трагови мало познатог професора новосадске словенско-латинске школе Василија Крижановског” у књизи Лазе Чурчића, коју данас свечано представљамо, у оној духовној драгоцености која се заслугом Библиотеке Матице српске и њеног управника Мира Вуксановића појавила „о осамдесетој годишњици рођења Лазе Чурчића”, а коју је, брижљиво, за штампу приредила Душица Грбић. Кад се, уз то, погледа да је исцрпни и за овакве књиге незаобилазан регистар урадила Марија Чурчић, онда би већ могло да буде видљиво јасно колико је ова књига, окупивши све оне који чине Библиотеку Матице српске, заправо изашла у ономе што би се могло назвати духовном мануфактуром наше библиотеке; то ми се чини потпуно оправданим стога што је Библиотека Матице српске најбогатији наш фонд српске књиге XVIII века.

Цитат с почетка овог мог излагања није насумце, нити случајно, изабран. Мала скепа и, рекло би се, велика туга, која избија из тих редака, није представљала препреку истраживачу Лази Чурчићу да од онога што је остало у архивама, макар и у крхотинама, сачини целовите слике о српској књизи. Није га, дакле, ништа спречило да истражује и да, пипкаво до најмање ситнице, готово у песничким визијама уобличава причу о појединцима из српске културе XVIII столећа. Чудесна је ова збирка студија. Говори о историји српске књиге. Лаза Чурчић не крије свог, рекла бих једноставно, омиљеног писца XVIII столећа. То се види и из регистра Марије Чурчић, јер је Орфелин и овде највише присутан аутор. Ако, међутим, има свог песника, чије име овом аудоторијуму чак није ни било потребно спомињати, а којем је била посвећена претходна књига Лазе Чурчића, онда је у радовима међу овим данашњим корицама тема нешто шири; она се страствено читалачки, научно прооцењено, окупља око централног појма целокупне историје српске културе — око појма књиге.³

Задивљујуће, наизглед парадоксално, појављује се на чињеницама утемељено запажање Лазе Чурчића колико су Срби у просветитељском веку, као избеглички народ, ван своје матичне државе, егзистенцијално још увек сиромашни, схватили вредност књиге, значај духовне драгоцености у њој, па су желели да она буде и ликовно, дакле уметнички, лепа и у начину штампе и у илустрацијама унутар корица. Уз калиграфа Константина Студеничког и непознатог вршачког калиграфа, Лаза Чурчић истражио је и све оне типографе и коректоре чија се намера састојала у напору да књига и визуелно дочара важност и лепоту казане речи у њој. Поредиши са савременим европским стањем, зналац штампарства, Лаза Чурчић, изриче важну чињеницу — српска књига тог доба представља реал пример такве бриге за књигу у тадашњој Европи. Не задовољава се, међутим, пуким изношењем таквог закључка, него се пита и о разлозима за овакав став аутора према штампи.

По Лази Чурчићу, прекретница у таквом брижљивом ставу према књизи, ретком и за данашње много боље материјалне прилике, била је *Стематографија* Христифора Жефаровића (Џефаровића). У једном од своја два рада, овде у књизи, о овом писцу каже да је *Стематографијом* патријарх Арсеније IV Јовановић

² Л. Чурчић, *Нав. дело*, 27.

³ Из запажања о томе како се у насловима свих књига Лазе Чурчића налази и појам књиге могла би да се изведе претпоставка о томе како је тај појам исход његовог истраживања.

Шакабента „најавио нове путеве српске књиге”. „По том што је била модерна у своме времену, *Систематскогرافيја* је стала уз бок оновремених скуких и уметнички најамбициознијих европских књига”.⁴ Установљава, даље, како је и Захарија Орфелин водио рачуна „да му књиге поврх свега буду лепе”.⁵ Запажа да су чак и преписивачи изнова радили на некој рукописној књизи јер се хартија претходног преписа искрзала; на пример, у раду о летопису раковачког игумана Теофана, из 1704. године, Лаза Чурчић доноси текст тог преписа, који се данас чува у Рукописном одељењу Матице српске, и на крају рада доноси и завршну напомену преписивача: „Ово је дао преписати архим[андрит] раковачки Никанор Јоанович у Раковцу 18. апр[ила] 1767, што је стари папир почео да се дере. Преписао је Исаије Париводски, јеромонах раковачки.”⁶

Публиковањем ове напомене Лаза Чурчић је, заправо, указао на то како се водило рачуна да се сачува важност речи, али да се, напомињем, то сачува лепо. Срби су, следи одатле, бригу о лепоти писане речи неговали и пре своје штампе; публикавањем су ове своје напоре само настављали. То су сигурно чинили и због књиге и због читалаца, ако већ не и због ауторске уметнички племените сујете. Читалаца је, отуда, сигурно било, што ми се из овакве штампарске брига чини доказивом претпоставком. И та претпоставка потврђује се минуциозним истраживањем Лазе Чурчића, слагањем детаља до детаља на тој стази српске књиге XVIII века.

То, међутим, нису мрвице хлеба у тој шуми података, па да их птице поједу, као у оној чувеној бајци, и да се на тај начин утули пут резултатима. То су стамени каменчићи као водиље, како се на путу — склапања слике из детаља — не би одустало у даљем истраживању. Чак, наиме, и кад закључци у неким радовима Лазе Чурчића зазвуче скептички, помало и критички, његов начин истраживања није такве врсте. Зашто? Свакоме ко проучава далеки, а по идејама и данас блиски, XVIII век, видљиво је из ових радова да Лаза Чурчић није од оних који на првој препреци — недостатку архивског податка, спаљеној библиотеци (ужасно је и помислити, а камоли изговорити!) — дакле, у таквој ситуацији одустану.

Од сачуваних детаља Лаза Чурчић маштовито склапа претпоставку, будућем истраживачу оставља отворену идеју за даље проучавање, јер је уверења, исправног убеђења, да у науци нема коначног решења. Утирући стазу овим постојаним каменчићима-детаљима утро је правац којим се излази из шуме сачуваних детаља и доступних података. Тако се, на основу ових радова, сад поуздано зна да су Срби куповали књиге од 1720. године, а можда и раније, али за то, како би аутор рекао, засад немамо података; додао би, што увек чини, да би ваљало још понегде, знајући тачно где, потражити нове чињенице, баш као што је и сам то учинио у раду „Књиге, читаоци и књижари и библиотеке старог Новог Сада”.

Кад је још Димитрије Руварац, 1902. године, утврдио да су наши људи куповали књиге у XVIII столећу, скупо их плаћајући, обелоданио је податке о томе како се увоз књига из Русије повећавао од времена кад је београдски митрополит Вићентије Стефановић заповедио да се уместо србуља узимају московске књиге. Ти Руси („Москови”, „Московити”) долазили су најчешће на вашаре и на манастирске славе у наше крајеве и доносили књиге. Срби су их радо куповали. Њих, коначно, спомиње и Захарија Орфелин у *Вечном календару* (1783) кад говори о „руском књигопродавцу на футошком торгје”.

⁴ Л. Чурчић, *Нав. дело*, 93.

⁵ *Исто*, 94.

⁶ *Исто*, 26.

⁷ В. Ђоровић, *Српска земља и српска историја. (Необјављени рукописи 2)*, Нови Сад 2007, 244.

Кад, на пример, Владимир Ђоровић⁷ донесе податке из књиге Никодима Милаша, где су сачувани извештаји задарског надбискупа Змајевића, из 1736, и извештаја Матије Карамана, из 1750, о набавци Леона Аврамовића, архимандрита, за библиотеку манастира Савина,⁸ онда су то чињенице једнаке важности и са исте стазе Лазе Чурчића. То ме подсећа на податак у гласилу *Vesitiu* о 20 километара регала-полица за више од милион књига у новом здању наше библиотеке.⁹ То би било око 50000 књига на један километар, што би могло да представља укупан тираж (уз просечно 500 примерака по једном наслову) за сто наслова нашег XVIII столећа. Биће да смо их тада имали и више. А читалаца штампане књиге несумњиво је било; у овој књизи установљује се сачуван податак о првом познатом читаоцу из 1732. године, поготову што је школске године 1731/1732. почела да ради прва српска средња школа у Новом Саду. Образовање је, тако, било оно упориште које је обезбеђивало неопходност књиге у сопственој библиотеци. Зато је исправан закључак Лазе Чурчића: „Са књигама су и стари Новосађани стигли у свет науке, као што се са књигама свугде стизало у тај свет”.¹⁰

Изузетно драгоцен прилог у овој књизи Лазе Чурчића чини се да представља истраживање о Јовану Радићу, рођеном Сарајлији, Србину из XVIII столећа. Једна његова књига данас чини драгоценост Библиотеке Матице српске, у коју је доспела на размеђи два столећа, деветнаестог и двадесетог, између 1899. и 1903. године. То је Радићево пештанско издање из 1770. године једног поглавља о историји Босне из Мавра Орбина. Управо стога што је штампана латиничким писмом, показује се да је некадашње слово „јат” овај аутор замењивао словом „е”; такав начин читања указује на то како би, коначно, требало читати некадашње текстове са старим словима, поготову због издања писаца попут Доситеја Обрадовића, Лукијана Мушицког и др.

Приближавајући се полако закључку у представљању ове књиге, упутила бих читаоце у њене теме. То су приказ ћириличног писма, школство, бакрорезачка уметност и у вези с тим Чурчићева пронишљива упитаност о томе колико књиге са бакрорезима могу да представљају део књижевне историје; потом је ту прича о штампарству у XVIII столећу и, коначно, истраживање о српским букварима, о чему, рекла бих, има најмање научних резултата код нас. Већ у томе је вредност ове најновије књиге Лазе Чурчића. Њена незаобилазност у историји књижевности налази се и у томе што утврђује још неке писце српског просветитељства, међу њима, свакако, раковачког игумана Теофана.

Изузетна за науку су и истраживања о књигама за народ и њиховим претходницама у оним просветитељским мисијама које је имала штампана реч Доситеја Обрадовића, Јована Мушкатировића, Михаила Максимовића, антологијски избор грађанске поезије Дамјана Каулиција и сл. Немачка наука, на пример, колико ми је познато, има десетине монографија о тзв. Groschenbücher, Pfennigbücher; овај рад Лазе Чурчића — и то кажем са знаком чуђења за нашу науку и са знаком усклика за нашег слављеника — јесте први код нас. Он нам указује шта још не знамо и шта би још све требало проучити!

А тек кад Лаза Чурчић истражи домен који би неукоме изгледао као област историје српске администрације, онда ти формулари црквених матичних књига почињу, коначно, да личе на историју српске културе, у којој се, преважно, налазе спискови српских презимена, први пут у српској историји, будући да пре тога није постојала традиција сталности таквог индивидуалног идентитета. То су

⁸ „Ritornato con regali e libri per le chiese serviane da Pietroburgo e Mosca, col favore e protezione dei mercanti greci di venezia si pose [...]” (В. Ђоровић, *Нав. дело*, 244).

⁹ „Довршетак градње нове зграде БМС”, *Vesitiu. Гласило Библиотеке Матице српске*, Нови Сад, XVI/2007, бр. 59 (јануар), 5.

¹⁰ Л. Чурчић, *Нав. дело*, 132.

они каменчићи-темељци којих се сетио Лаза Чурчић када је као путоказе будућима ставио на стазу српског XVIII века.

Оно што нам, ето, ова књига оставља у памћењу и култури сећања није реторички тип „ars memoriae”, т. ј. није мнемотехничке основе. У овим радовима Лазе Чурчића развија се модерни облик културе сећања који се одржава као обавеза упућена читаоцу; та обавеза садржана је у ауторовим одговорима на питање о томе шта не смемо да заборавимо. Одговор на то питање одређује културни идентитет нације који се огледа у читаочевом односу према прошлости, како би могао да успостави континуитет нације којој припада, макар га назвали и елементом културе колективног памћења. Да се, кроз истраживање у овој књизи, сећамо некадашњег стања — та чињеница постаје и ствар афективног везивања, културног обликовања и свесног односа према прошлости. То су, тако, садржајни елементи књиге Лазе Чурчића, који карактеришу оно што се назива културним сећањем и које се чињеницама издиже изнад чистог предања.¹¹

Мирјана Д. Сиефановић

UDC 821.163.41.09:398

ЈЕДНА ДОБРОДОШЛА КЊИГА

(Бранко Брђанин: *Косово и нова српска историјска драма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево 2007)

Пјесник, приповједач, романсијер и драмски писац Бранко Брђанин се, након запажене студије *Марко Краљевић и нова српска историјска драма* (2003), јавља са новом студијом — *Косово и нова српска историјска драма* у издању Завода за уџбенике и наставна средства из Источног Сарајева (2007).

Косово и нова српска историјска драма је обимна, садржајно свестрано обрађена и на најбољим изворима утемељена студија, која се састоји од *Присјуйа*, *Увода о „вјери и невјери”* (у којем се говори о питањима истине и преузимања), те три тематски осмишљене цјелине — *Личности — ликови Косовског боја*, *Умјетнички одјеци и инспирације* и *Периодизација „бреломних йачака”* из којих је „извучен” одговарајући *закључак*, а свему су додати обимна литература и богати извори.

Присјуй је написан као својеврстан пролошки текст и, како Брђанин каже, „неортодоксан” прилаз „највећој историјској, митској, легендарној и литерарној националној теми од српског средњег вијека до данас”, јер се само тако може отворити бреша у „вишеслојним омотачима који обавијају, украшавају, или *кише*, али и прекривају или заклањају овај централни национални *йойос*”, чинећи га — свем обиљу упркос — тешко сазнатљивим.

¹¹ Последња фуснота, на крају представљања најновије књиге Лазе Чурчића: у књизи је објављено 13 радова, поређаних у редоследу — шест већ публикованих, два нова, написана за ову прилику, и пет раније штампаних. Рекло би се, готово правилна симетрија. У дослуху са овако симетрично распоређеним радовима стоји и математичка пропорција у временском луку књиге које је Лаза Чурчић објавио. Између прве (1988) и друге књиге (1996) распон је осам година; између те и наредне књиге (2002) временска дистанца је шест година, а између ње и ове данашње (2006) разлика је четири године. Следећи ову пропорцију, нова књига Лазе Чурчића могла би да се очекује за две године.

Ето, стога, централна тема Брђанинове књиге „није сама Косовска битка, њени историјски, легендарни, митски или литерарни размјери” — у средишту пажње су „јунаци Косовског боја”, историјске и легендарне личности — актери „великог полома” које су „оживјеле у Вуковим збиркама епских пјесама, а околности чини сагледавање третмана, позиционирања и преобликовања особина и дјеловања тих личности као *ликова* српске драмске књижевности друге половине 20. вијека”, периода који се у овом раду именује као *нова српска драма*.

У жижи интересовања Брђанинове студије нашла се друга књига Вукових *Српских народних пјесама*, као и необјављени рукописи, који се тичу корпуса народних пјесама о Косовском боју не само зато што је „праву природу односа епске теме и историје први схватио Вук Караџић”, него и због тога што су „интерационална и домаћа рецепција, његова *методологија* рада, али и *књижевни погледи* учинили да се ове збирке прихватају као *књижевна канонизација народних умотворина*”: „канон српске народне књижевности и уједно шест класичних књига наше књижевности узете у целини”, како је то у *Поетици српске књижевности* написао Јован Деретић. У дефинисање овог корпуса, који ће се у раду упоређивати са драмским трансформацијама, одступањима или потврђивањима, укључен је и *ејски распоред Косово* Стојана Новаковића, као успјешно остварено „уланчавање комада” у јединствену цјелину, што (као конструкциони принцип) чини и сижејни оквир драма „на епске и историјске теме”, те само „у изузетним случајевима” примјери Б. Петрановића који „могу да допуне нека одређења ликова и догађаја забиљежених у Вуковим пјесмарицама”.

Бранко Брђанин пише да је епска пјесма „од самих почетака новије српске историјске драме била непресушно врело, инспирација и иницијација потоњим драмским писцима”, а „мотив Косовског боја и *пројаси* царства српскога, као централни и претежни у народној „повјесници”, истом мјером се обрео као тематско-мотивска и садржајно-фабулативна основа сижеа драматичарске литературе, жанровски профилисана као историјска драма, национална по темама али и по тежњама, уз многе опште одлике европске романтичарске драме са јасним особеностима наше књижевности.

Чини се сасвим умјесна и ваљано утемељена Брђанинова „теза” да „стожерна тематска преокупација и *драмска позиција ликова-актера* народних пјесама о Косовском боју као основа за касније сижејно, стилско и жанровско варирање, развијање и преобликовање, траје колико и сам жанр *историјске драме*, са почетка 19. вијека у наредних стотину година, када долази до својеврсног ’пражњења’ садржајног језгра”. У даљем току рада ова теза је провјеравана и потврђивана тако да се јасно показује „изостајање епских тема и *косовских сижеа*”, а самим тим и њима „припадајућих ликова-актера у српској драми”, све до почетка њене „својеврсне обнове” у драмама Борислава Михајловића (*Бановић Страхинића*, 1963. и *Краљевић Марко*, 1969). Од тог времена почиње „измјена контекста али и позиционисања ’знаних’ ликова у нове драматуршко-сижејне трансформације и иновације” што све више на сцену изводи „травестирану националну историју, легенду и мит, а тиме структурно помјера значењска поља *јунака* из српске народне поезије”, који су послужили као иницијални модел каснијих драмских ликова. То, практично, значи да су кроз пуне четири деценије — од појаве прекретничког Михизовог *Бановић Страхинића* (1963) до друге верзије *Боја на Косову* Љубомира Симовића (2003) — код петнаестак драмских аутора „главни актери-ликови личности епских јунака Вукових народних пјесама о Косовском боју”. Тако је створен (са нешто комада на друге епске теме) „посебан и одијељен сегмент — жанровски модалитет националне драмске књижевности” који је Марта Фрајнд одредила термином „*нова српска историјска драма*”.

Свјесно смо се задржали нешто шире на Брђаниновом *Пристују*, јер из њега произлазе сва његова даља истраживања, која су њиме тек назначена.

Увод о „вјери и невјери” посвећен је питањима *истине и преузимања* садржаја из историје, легенде, мита и епске пјесме у умјетничким дјелима. Ту су дефинисани мјесто и значај легенде о Косовском боју, „у настанку укупне *слике ејских јунака*”, однос према историјској подлози... и димензије у којима их је „упамтила” народна пјесма. Окренут косовским јунацима — раскриљеним између *историје, ејске пјесме и легенде*, Брђанин маркира скупове њихових особина на сва три плана, покушавајући да омеђи границе појединих „слојева” и да региструје вишеструка преплитања која настају при стварању представе о њима „у укупном националном предању, усменом и писаном”.

Бранко Брђанин у свом приступу истиче да ће се у раду посебно позабавити *контекстуалним* одјецима и инспирацијама епских косовских јунака у српској поезији, есејистици и прози, како би показао *свејрисусност* историјско-легендарне грађе у укупном националном умјетничком стварању, али и *истоврсност* и *истовременост* те појаве. Кроз одјељак *Лик у драми* освијетљени су драматуршки аспекти јунака и идиом епског и драмског, да би, потом, у панорами српске драме показао све преломне тачке — од „*идеализације*”, „*историзације*” и „*легендаризације*”, преко *йравесџије*, до *ђрошеске* и *лакрдџије* (са становишта *истине и преузимања* „наслијеђених слика”, грађења *сџеа* и третмана *ликова*) што му је омогућило да као жанровски тип издвоји и дефинише *нову српску историјску драму*.

Из свега напријед реченог види се да је мр Бранко Брђанин своје истраживање конциповао као испитивање особина епских јунака косовског круга, њихово потврђивање или мијењање у оквиру жанровске типолошке модификације нове српске историјске драме, што је одредило и методологију рада: књижевна и историјска анализа са елементима интерпретације и тумачења; упоређивање ослонено на уочавање измјена карактера те сџејне, функционалне и драматуршке позиције *ејских јунака као ликова нове српске историјске драме*. Тако је аутор дошао до књижевно-историјске анализе појединачних драмских остварења, уочавао сличности и разлике у процесу трансформације епских ликова као јунака драме и преобликовања „епске и легендарне историје”, што је показало да је до истека посматраног периода „дошло не само до измјене епских садржаја” у литератури него и укупног доживљаја онога што се данас сматра *йричом о Косовском боју*. Стиче се утисак да „неки нови јунаци”, тек овлаш огрнути древним одорама, запосједају драмску позорницу српских аутора; носећи иста, одраније знана, историјска, епска и легендарна имена и титуле, са сцене казују неку другу и другачију *йричу о Косову*. Овим нас аутор доводи на поприште једног веома узбудљивог изазова, јер су одговори на ово и оваква питања често изван и изнад резултата књижевних истраживања, одводе нас у срж саме одреднице драме, али нас упућују „и на општији, *национални*, политичко-социјални и *контекстуални* — културолошки план”.

Говорећи о *Личностима-ликовима Косовског боја* (тако је насловљено прво поглавље рада), Брђанин је нагласио да је „мало *личности* непосредних учесника *стварног дођађаја* међу главним актерима-протагонистима на ’косовској позорници’ са српске стране”. Критичка историја познаје само кнеза Лазара, кнегињу Милицу, Вука Бранковића, кнежеве сестриће, Стефана и Лазара Мусића и Влатка Вуковића (Тврктовог војводу). Број историји познатих актера с турске стране је исто толики — њих шест. Међутим, легенда је била шире руке и цјелокупан *косовски родослов* окупила је око честитог кнеза. То је био прави повод да се аутор у поглављу *Између историје и легенде* позабави интригантним питањима *историзовања легенде*, али и *легендаризацијом историје*, у чему су му драгоцјена

помоћ била *Сабрана дјела* Рада Михаљчића, *Усмена народна хроника* Радована Самарцића, као и неки више пута исказани ставови Ненада Љубинковића, те турски и византијски извори.

Ствараоци косовске епопеје су историјску стварност, причу и ликове *прошлости* и *мишља*, обликовали у засебне мање или веће епизоде, структурне цјелине или пјесме; организовали „грађу” путем ритмичких синтаксичких и композиционих модела, да би је прилагодили посебном начину мишљења својственом епском свијету усмене поезије. Из пребогате лепезе поступака и средстава обликовања ликова епског свијета, Брђанин је издвојио *ејске формуле* и *хиперболисану сиварност*, те *номенклајтуру јунака*, да би ликове косовског круга показао у епској стилизацији. А знано је да се стилизација не ограничава на поједине пјесничке детаље, него је у основи епског стварања уопште.

Остваривши увид у све дијелове легенде, Брђанин разложно закључује да је косовска легенда „одавно засјенила и наткрилила историју”, и није ништа необично, ни нелогично, што је управо она постала основно надахнуће каснијим ствараоцима, пјесницима и драмским писцима посебно.

Даље слиједи логично поређана „потпоглавља” — *Ејске пјесме о Косовском боју*, *Ликови јунака ејских пјесама*, *Обликовање* и „уланчавање”, *Уланчавање ликова*, *шема и моштва*, *Обликовање ликова ејског свијета* и *Обликовање епојеје*, кроз која је аутор стрпљиво и аргументовано регистровао све појединости које чине сложени мозаик ове студије. Ваља рећи да неријетко импонује Брђанинова селекција грађе, благо одстрањивање битног од небитног и давање одговарајућег „статуса” научно и умјетнички валидним изворима и сазнањима. Сви поменути поднаслови директно су „стављени” у „службу” основне теме и аутор је једнак, или приближно исти простор посветио свакоме од њих. Збиља је тешко одлучити шта је „претежније” — ликови јунака, обликовање и уланчавање ликова, тема и мотива, уобличавање ликова епског свијета или, можда, образовање епојеје. Брђанин је кроз наведена поглавља „прошао” једном готово филигрански прецизном интерпретацијом, ни у једном случају не подлијежући естетској љепоти неке пјесме, или етичком ставу неког лика-јунака.

Одавно отворено питање образовања епојеје о Косовском боју Бранко Брђанин је освијетлио освртом на *Косово* Стојана Новаковића, у којем се кроз четрнаест епских пјевања обухватају „прича” и ликови косовског циклуса — од преткосовског времена до посвећења Лазаревог.

Новаковићево „епско уланчавање” мотива пјесама косовског циклуса врло логично је Брђанину омогућило да се „окрене” *Одјецима и инспирацијама* косовске епојеје у умјетничкој књижевности српских аутора периода друге половине нетом минулог двадесетог вијека.

Друго поглавље студије *Умјетнички одјец и инспирације* подијељено је на двије сасвим сувисло организоване цјелине: *Контекстуални облици* (у којој је ријеч о епским ликовима као поетској инспирацији и прозним одјецима епских ликова) и *Одјец и инспирације у драмској књижевности*. Ова цјелина је рашчлањена на шест дијелова чије наслове свакако ваља навести: *Драмско преузимање или преобликовање ејике*, *Ејско љрема драмском*, *Ејски јунаци као ликови у драми*, *Драмска књижевност друђе љоловине двадесетљољ вијека*, *Панорама савремене срљске драме и љозоришља* и *Нова срљска историјска драма*.

Кључни национални извор *одјека и инспирација* косовске епојеје и косовске легенде у српској књижевности друге половине двадесетог вијека нити су стално присутни нити је та „присутност” исказивана на исти начин ни са једнаким дометима у литературним реализацијама, пише Брђанин. Стално треба имати на уму ријечи Васка Попе да је косовска епојеја садржајна основица „која заузима претежни део наше епске народне поезије, а није нашла још ни своју потпуну и

потпуно правилну оцену у историјској науци, ни своје отелотворење у уметности". Педесетих година прошлог вијека почињу се јављати „поетски одговори” на косовске инспирације (Д. Матић, Б. Миљковић, Св. Мандић), да би Васко Попа књигом *Усјавна земља* (1972) у седам пјесама „косовског циклуса” назначио тријумфалан повратак ове *матичне теме* у српску савремену поезију. Некако у исто вријеме и у другим родовима Брђанин биљежи скоро „синхроно” окретање „косовским темама”. Српска књижевнотеоријска мисао „васкрсава” *легендарне садржаје*, најприје у знаменитом есеју З. Мишића *Шта је то косовско ойредељење* (1961), Славомир Настасијевић 1962. објављује роман *Вишњи кнез Лазара*, Борислав Михајловић пише драму *Бановић Сјтрахиња* (1963), а Миодраг Павловић пјесме *Говор кнежев уочи бишке* (1965), *Разговор на бојном пољу* (1966) и *Посечен кнез се сећа* (1967). Макар се и не могло говорити о *истоврсности* ових појава, Брђанин је сасвим у праву када указује на њихову *истовременост* додајући и констатацију В. Ђурића да су косовски одједи и инспирације седамдесетих година постале прави „талас” (у вријеме приближавања јубилеја, шест вијекова Косовског боја) који је добио „размере какве ниједан претходни талас у српској писаној књижевности није имао”.

Скрећемо пажњу на Брђанинове контекстуалне облике и својеврсне огледе — *Ејски ликови — ејске инспирације и Прозни одједи ејских ликова*, који, по научном захвату и темељитој обради, а надасве по богатству извора на које се ослањају и надахнутој обради, заслужују сваку хвалу и високу оцјену. Ова поглавља рада, овдје условно насловљена као огледи, врло логично, како у тематском тако и у методолошком погледу, отварају простор за разговор о одједима и инспирацијама косовске легенде (али и историје и мита), односно пјесама косовског циклуса у српској драмској књижевности. Брђанин наглашава да основну тешкоћу у праћењу одјека и инспирација Косовом у драмској књижевности представља „наслеђена *структура*” косовске драме из *легенде*, односно везаност за епiku и „оштра омеђеност легенде”, како је то примјетио В. Ђурић у дјелу *Српска књижевност о Косовском боју*. Јер, баш та *ујврђеност и нејромјенивост* духовне суштине косовске епопеје и легенде одредила је и приступ и начине драматуршког умјетничког обликовања у дјелима српских аутора. Аутор указује на чињеницу да су поред умјетничких повода и узрока на преузимање наслијеђених садржаја утицали и ванлитерарни услови — „континуиране *контекстуалне историјске љриликe*”, у којима је више од шест вијекова било онемогућено да се залијече косовска *траума*”. Аутор у својој студији биљежи све промјене и мијене које су пратиле судбину сижеа и ликова косовске епике: преузимања, преобликовања и легендаризације. Овакав увид је Бранку Брђанину омогућио да дође до закључка „да су све *драме на историјске теме* нека врста *псеудоисторије*”. Наравно, рич је о свјесној *релативизацији историје*, посебно упамћене у народној пјесми.

Брђанин се, такође, позабавио драмским преузимањем и преобликовањем епике, односно *преструктурирањем ејских љјесама* према законима *драмске композиције*, да би, потом, проговорио о односу епског према драмском. И сам аутор неколико драма, Брђанин у свом раду показује да у цјелини влада „законима драме”, јасно назначава моменте који је „ограничавају”, али указује и на изазове који и даље стоје пред њом. Све је то, наравно, ослоњено на „косовску поезију”, али и на пробрану, често најактуелнију литературу.

Аутор је исто тако поступио и у „потпоглављу” — *Ејски јунаци као ликови у драми*, констатујући да су ликови драма на историјске теме најчешће истакнути владари и „прваци”, знаменити јунаци епике, легенде и историје. Самим тим питање *вјерности* ових ликова у драми усложњено је јаким утицајем и дјеловањем епске пјесме, с једне стране, али и самом чињеницом да су те „индивидуе” углавном познате историјске личности, чији су карактери чврсто образовани у

народном памћењу, односно трајно обликовани и као непромјењиви prihvaćeni на опште-националном духовном плану. Стога су јунаци епске пјесме као драмски актери углавном статично формирани ликови и остају одређени њиховом наслијеђеном сликом, све до пред крај посматраног периода, односно до краја друге половине двадесетог вијека. Врло је занимљиво да српски драмски писци чак и у наслове драма уносе наслове или име лика из епске пјесме, али и читав корпус митолошког, легендарног и духовног наслијеђа. Тако су жанровска, стилска и идејна преобликовања епских јунака као ликова српске драме у изразитој зависности од *номенклајуре* (и постојећих атрибута личности-јунака). А лик је „један од главних формативних елемената у драмској књижевности” и оваплоћује ауторово виђење теме, која баш преко ликова у сукобљеним односима „мора прећи у радњу да би се могла казати идеја”.

Брђанин помно прати одјеке епских инспирација у драмској књижевности као и проблеме *преобликовања јунака народне епике у ликове нове српске историјске драме*. А ти су проблеми, ма колико разнородни и сложени, освијетљени из више углова, те су, самим тим, добили адекватна тумачења. То се посебно односи на сагледавање сплета историјских и идеолошко-политичких прилика и „стваралачких слобода” у једнопартијском систему, али и на, упркос свему, почетак обнове жанра драмске књижевности, што, у суштини, најављује нову српску историјску драму.

Ако српска драма између два свјетска рата, изузме ли се Б. Нушић, није имала „ниједан звездани тренутак” (М. Миочиновић), друга половина двадесетог вијека доноси двадесетак драмских писаца (чија имена и дјела наводи Б. Брђанин) и „управо доживљава своје најплодније и најзрелије тренутке”, а самим тим „сустиже не само остале гране националне литературе него пристиже и матичне токове европске драмске и позоришне продукције” — и по нивоу и по броју. То је, вели Брђанин, дало повод П. Марјановићу да закључи да су српски драмски писци двадесетог стољећа „написали двадесетак драмских дела која би била значајна и у већим књижевностима него што је српска”.

Све је то аргументовано и врло прегледно дато у *Панорами савремене српске драме и позоришта*, што је „допуњено” и актуелизовано до најновијег времена у тексту под насловом *Нова српска историјска драма*, у којем налазимо покушаје теоријског, жанровског одређења историјске драме и политичког позоришта, чиме је отворена „могућност” ауторовог сагледавања *Периодизације „преломних тачака”*.

Увод у треће поглавље студије аутор почиње указивањем на међусобну различитост драма у којима су активни ликови јунака косовске епопеје (као *personae dramatis*) и различитост групе драма тематски заснованих на *косовској легенди*. Те разлике су најочљивије на плану *идеолошког и политичког* „тумачења”, односно на плану *преузимања или преобликовања* „наслијеђених садржаја” кроз тенденциозност приступа аутора, читавану у идејном слоју драмских дјела. То је најчешће било условљено или ограничено националном важношћу саме теме (у датом тренутку), или током историје.

Након детаљног увида у токове нове српске историјске драме, Брђанин савсвим оправдано за прву преломну тачку у њеном развоју узима Михизовог *Бановић Сврахињу* (1963), и одатле прати „хронолошки развој српске драме на ’историјске теме’ новог периода, друге половине двадесетог вијека, до *жанровског* ’уласка’ у наредни миленијум”. Другу преломну тачку представљају *Бановић Сврахиња* Милана Ковачевића (1983), те *Пројасић царства српског* (1982) и *Косово* (1988) Миладина Шеварлића, а трећа је означена појавом друге верзије Симовићевог *Боја на Косову* (2003). Брђанин је у овом поглављу указао и на све што се у српској драми (и позоришту) догађало између овако одређених преломних тача-

ка, а њих саме, као такве, аргументовано је објаснио, указујући на стилске, естетске и етичке специфичности појединих етапа у развоју овог жанра.

Треће поглавље, *Периодизација „џреломних шакака“*, подијељено је у три цјелине: *Прекретничарска обнова жанра*, коју чине *Ейизација и идеализација*, *Леџендаризације и историзације*, *Леџендаризације и Историзоване леџендаризације*, те *Демитизација и Леџендаризација и антилеџендаризација*.

Прекретничка обнова жанра „показана” је на примјеру Михизовог *Бановић Сџрахиње*, драме која „у историји тражи резонанцу својих драмских идеја... а заснована је на националном миту и косовском предању”. Михиз је први међу српским драмским писцима „посегнуо за мотивима српске историје и мита, али је протагонисте своје драме поставио и пред егзистенцијалне дилеме и отворио нека морална питања важећа у било ком простору света”, ријечи су П. Палавестре, које наводи Брђанин. Драме Б. Михајловића „представљају драматуршки модел који је антиципирао најзбудљивије резултате југословенске драмске књижевности”, те није чудно што су се оне нашле „међу најзначајнијим драмама најбогатијег периода српске драмске књижевности”, иако је сам „признао” да је драму „написао помало из ината”, онеспкојен сазнањем „да имамо једну од најбољих епика на свету, а зачуђујуће слабу драму пониклу на темама тог истог мита”. У тананој и тематски усмјереној анализи *Бановић Сџрахиње*, Брђанин показује ново, прекретничко, михизовско, а то га логично води проблемима епизација и идеализација, чему аутор посвећује дужну пажњу и одговарајући простор у својој студији.

На читавом низу примјера Брђанин прати проблеме леџендаризације и историзације српске драме, која је поткрај осамдесетих година понајбоље одражавала вријеме и хоризонт очекивања, да би се, потом, шире позабавио феноменом леџендаризације, а онда и питањима историзовања леџендаризација. То је онај, у самом приступу овој великој теми наведен, проблем и стваралачки изазов — проблем леџендаризације историје и историзација легенде — подједнако присутни и интригантни инспиративни за драмске писце у чијем се опусу налази косовска тема.

Сва теоријска *уошћивања* Брђанин изводи из тематски усмјерених „анализа” драмских остварења читавог низа аутора, трагајући за заједничким именуцима жанра, именованог као нова српска историјска драма.

Аутор у својој студији паралелно са проблемима леџендаризације и историзације прати и феномен *демитизације* легенде, која је пратила све друштвено-политичке промјене поткрај прошлог вијека, када се у „жанровском облику нове српске историјске драме, потврђује — опажено и у поезији и у прози истог раздобља — „рачвање” токова *џреузумања-џребликовања* „наслијеђених садржаја” у напоредним смјеровима — *леџендаризације и демитизације*.

Потпоглавља овог, завршног дијела студије Бранка Брђанина урађена су углавном као својеврсни огледи, који могу бити објављени као засебне цјелине, али су, истовремено, врло зналачки укомпоновани у цјелину и свде претходна теоријска разматрања на логичан поглед на још једно отворено питање: леџендаризацију и антилеџендаризацију, у чијој су интерпретацији поново подвргнута помној и темељитој анализи многобројна питања нове историјске драме и њених модификација. Показало се сасвим виспрено запажање Марте Фрајнд да ће „актуелна политичка условљеност текстова овог жанра”, више него „индивидуални таленат будућих аутора”, одредити „карактер трансформације Косовске легенде будућих дјела”. Другим ријечима, „*историја будућности одредиће и облике драме будућности писане о Косовској леџенди*”, што упућује на готово неминован закључак који исписује Бранко Брђанин: „Ако се икаквим ’предвиђањима’ и ваља бавити у умјетничком стваралаштву будућности, сасвим је вјероватно да у нацио-

налној драмској књижевности и након сагледаног раздобља... слиједе даља одступања и својеврсна *ретроградизација* драматичарских тумачења *косовске епопеје*, историја, легенде и предања”.

У најбољем маниру — да се у *Закључку* укратко каже, само другим ријечима, оно што је речено у раду, Бранко Брђанин закључак своди на циглих пет страница, „телеграфски” упућујући на оно што је већ речено у раду. Треба тек подсетити да аутор свако поглавље студије, а често и условно названа „потпоглавља”, редовно завршава својеврсним закључцима и када се то има у виду пред нама се указује цјеловит рад — озбиљан, аналитичан, теоријски добро заснован, научно утемељен и стилски уједначен. Стога је по свему прихватљива завршна мисао Бранка Брђанина да би се по претходно утемељеним аналогијама „могло коначно утврдити и ’пророковати’ како ће будућност развоја историјских прилика на националним просторима и судбине народа одредити суштински и путеве даље трансформације *Косовске легенде* и ликова косовске епопеје у умјетничким одјецима књижевних инспирација”.

Богата и разноврсна литература, актуелна са тренутком у којем је писана студија, најрепрезентативнији извори и њихово зналачко коришћење, познавање поетике жанра историјске драме (и драме уопште), те ослоњеност рада на седамсто фуснота, најрјечитије говоре о изузетној вриједности ове књиге, која је нешто измијењена и за штампу прилагођена докторска дисертација Бранка Брђанина у којој је он дошао до вриједних, занимљивих и научно заснованих закључака. Ова студија је значајан допринос изучавању нове српске историјске драме и добро ће доћи научним круговима, историчарима књижевности и студентима књижевности и драмске умјетности. И не само њима.

Лука Шекара

UDC 821.163.41.09 Andrić I.: 792.202

ИВО АНДРИЋ И ПОЗОРИШТЕ

(Весна Крчмар, *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*, Матица српска, Нови Сад 2007)

Весна Крчмар, професор универзитета и театролог, писала је књигу *Позоришне драматизације дела Иве Андрића* уважавајући сазнања о суштини и особеностима епског и драмског изражаја и сложености односа који настаје приликом покушаја да се епска творевина пренесе у драмску. Притом јој је полазишни став био да писац сваке драматизације (сродне по изражају са драмском формом), иако полази од изворне прозне форме, не би требало да буде дословно веран ни њеном садржају ни њеним композиционим начелима. Битније је да се доследно и зналачки прилагоди основним ставовима на којима се заснива нова драмска форма.

Као мисао водиљу, уважавала је у више прилика исказано сазнање да је реч о делу великог прозног писца заснованом на умећу да се кроз *говор ѝриче* трага за смислом људске историје и судбине и тако да смисао истини о суштини човековог живота и искуству које његово вековно живљење сабира и омогућује му да траје. После запажања да су границе између ствари (мостови, брда и воде) и свесних бића Андрићевог света тешко одредиве, био је само корак до познате тезе да је реч о прози коју је тешко прилагодити *говору ѝозоришћу*.

Анализујући Андрићева дела, која су била предлошци за драматизације, адаптације и монодраме, и дајући каткад претежни простор књижевним анализама, ауторка се служила са више књижевних метода: најчешће психолошко-аналитичким, позитивистичким, антрополошким, филолошким и компаративним. Разуме се да је природно било и то што је у знатној мери, и у сагласју са темом књиге, користила театролошки метод, те је у тексту драматизација, адаптација и монодрама (схватајући их као полазну основу будућих представа) тежила да запази и истакне могућна и исказана сценска својства. Темељни циљ била јој је тежња да анализује и реконструише (у мери у којој је то било могућно) представе које су биле основна тема књиге. Реч је о укупно осамнаест позоришних остварења (ансамбл-представе) насталих према делима Иве Андрића: *Аникина времена* (1934, 1978), *Проклећа авлија* (1962, 1979, 1981, 1999), *Крилаћи мостови* (1970), *Лица* (1972), *На Дрини ћурија* (1978), *Знакови поред ћућа* (1978), *Омер-џаџа Лаџас* (1979), *Аска и вук* (1979) и *Злостављање* (1986), те монодраме *Знакови* (1975), *Ђорџан* (1983), *Злостављање* (1989), *Бечлијка Омер-џаџе Лаџаса* (1992) и *Мостови* (2001). Иако ни једна од ових представа не припада вредносно најзначајнијем току историје јужнословенског позоришта, театролошка реконструкција ових представа које је остварила Весна Крчмар један је од прилога у којем се изражавају дух и стил тог позоришног раздобља балканских простора.

Реконструкцију поменутих представа отежавало је сазнање да не постоје многи *нејосредни театролошки извори* већине ових представа (филмови, видео и тонски записи представа, редитељске књиге, снимци остварени за време проба) и да је ауторка видела на позорници само неке од њих (и писала о њима). Претежни део објављених позоришних критика и анализе ауторке књиге не надмашују наше театролошке стандарде (могуће су дубље и позоришно промишљеније анализе драматуршких и редитељских концепата од ових, веома солидно остварених у тексту књиге, и позоришније анализе глумачких остварења, са јасним разликовањем шта је у њима пишево, шта драматизаторово, шта редитељево, а шта глумчево). Зато је тежиште својих анализа Крчмарева интелигентно усмерила ка изворним делима писца, на однос драматизатора и редитеља према Андрићевим текстовима и на театролошку оцену вредности рада драматизатора. Речју: текстови драматизација и адаптација и текстови који су били у основи монодрама, без обзира на степен креативности и занатску вештину њихових аутора, били су основни предмет анализованих позоришних представа.

Весна Крчмар је утврдила да не постоји ни један извор који би био оно што се у европској театрологији означава као *редитељска књиџа*. Зато је имала на располагању, и користила их у раду на књизи, већи број бележака и упутстава редитеља и њихове изјаве у програмима представа, дневним листовима и периодичи. Па ипак, чини се да је спутавајућа околност за дубину замисли поменутих анализа било и то што су од редитеља који су на сцену постављали Андрићева дела само петоро биле личности осведочене даровитости и позоришног начина мишљења, те неспорни зналци заната (рецензент, наравно, мисли на Мату Милошевића, Јована Путника, Мирослава Беловића, Љубишу Георгиевског и Виду Огњеновић). И то је био један од узрока што су — и поред знатних и особених домета ових анализа текстова драматизација Андрићевих дела — остале отворене могућности нових истраживања редитељских остварења, са темељнијом театролошким основом и разуђенијим позоришним темама.

Ауторка књиге најчешће се посредно служила и анкетним методом, који је у истраживању редитељских остварења у европским оквирима први применио француски естетичар позоришта Андре Венстен. Користила је већи број већ објављених разговора с Ивом Андрићем, као и разговоре са драматизаторима, редитељима и глумцима који су били учесници представа остварених према Ан-

дрићевим делима. Наглашеније обележје личног става ауторке било би видљивије да се њено лично учешће у стварању изворног материјала за овај део књиге није svelo само на разговор с Олгом Савић (1990, поводом представе *Лица*).

Ваљано коришћен ослонац током писања књиге били су јој и Андрићеви записи о позоришту (значајни за књигу били су они из *Разговора с Гојом*, у којима је Андрић „откривао суштине и загонетке живота и уметности” и „своје најбитније мисли о стваралаштву”), као и сећања и успомене великог писца (где је, у једној прилици, открио да му је позориште донело у животу „часове праве радности”, али да не воли „лажи, кићеност и подвале у позоришту”). Заједно са текстовима књижевних и позоришних критичара, театролога, редитеља и глумца, Андрићеви записи о позоришту допринели су сазнању да је и он сâм своја дела видео претежно у појму литерарног позоришта.

Наменски тачно ауторка је користила и посредни театрографски материјал: најчешће сачуване плакате и програме представа, позоришне записнике, извештаје и статистичке податке из позоришних алманаха и годишњака, а каткад и осврте јавних гласила на поједине представе који су били на разини обавести (вести из дневних листова, радија и телевизије). Посебан извор (и један од темељних театрографских материјала) биле су јој позоришне критике писане поводом представа остварених према Андрићевим делима. За поједине представе, као што је поменуто, оне су биле скромне естетске и театролошке вредности, те ауторки нису омогућиле темељније естетске и театролошке анализе.

У случајевима када је за то имала повода, а чешће када је располагала употребљивим театрографским и театролошким материјалом, ауторка је разматрала рад редитеља у различитим фазама припреме текстуалног предлошка за представу и различите фазе рада на представи. У том контексту било је природно што је анализоване представе разматрала и у односу на рецепцију публике и критике.

У последњем поглављу књиге (*Драматизација — шта је то?*) сажето су објашњени појмови *драматизација* и *адаптација* и указано је на терминолошку разлику ових појмова у различитим земљама Европе. Ауторка је као грађу за тумачење ових појмова користила и домаће и стране изворе. Полазна основа био јој је *Речник књижевних термина* (Нолит, Београд 1985), а када је реч о страним изворима, користила је најзначајније позоришне енциклопедије и лексиконе света (немачке, француске, италијанске, руске и друге) и тематски одабране теоријске расправе о позоришту познатих светских аутора. Део ове грађе омогућио јој је да сачини и сажети селективни хронолошки преглед позоришних драматизација које су се јављале у позоришном простору Европе.

Када се књига *Позоришне драматизације дела Иве Андрића* размотри у целини, није тешко закључити да је Весна Крчмар познавалац и поштовалац Андрићевог књижевног дела и театролог који познаје и користи различите књижевне методе и основне дисциплине театрологије (теоријску драматургију, естетику позоришта и помоћну дисциплину историје позоришта — театрографију). Притом је видљива и њена несумњива способност за књижевне, драматуршке и театролошке анализе. Све наведене врлине омогућиле су да ова књига буде и особени приступ књижевном делу Иве Андрића и ваљан прилог историји српског позоришта.

Петар Марјановић

НАРАТОЛОШКА СТУДИЈА О РОМАНИМА ЏОНА АПДАЈКА

(Биљана Дојчиновић-Нешић, *Картограф модерног света*, Филолошки факултет, Београд 2007)

Картограф модерног света Биљане Дојчиновић-Нешић представља свеобухватну нараторолошку студију о књижевном опусу америчког писца Џона Апдајка, али и покушај да се исправи вишедеценијска неправда коју су књижевни критичари, можда нехотице, нанели овом романописцу, бавећи се искључиво садржинским аспектима његовог дела. Ауторка својим читаоцима поставља кључна питања: „Да ли је за разумевање и уживање у књижевном тексту потребно уочити како је текст сачињен, какве су стратегије и списатељска лукавства, какве 'манипулативне' реторичке вештине употребљене? Да ли нам то знање одузима део илузије и чини нас одвећ аналитичним да бисмо се једноставно препустили утиску целине, или нам увиђање начина на који је значење у роману створено даје могућност да га боље разумемо и доживимо?” Биљана Дојчиновић-Нешић се ипак одлучује да „разбије” наше читалачке илузије детаљно описујући приповедне поступке у Апдајковим романима, покушавајући да на овај начин докаже да се значење једног дела, ипак, остварује искључиво као спрега поступка и садржине.

Џон Апдајк данас има статус једног од најистакнутијих савремених америчких писаца, који ће, према мишљењу неких критичара, стати раме уз раме са великанима америчке књижевности: Хоторном, Мелвилем, Витменом, Џејмсом, Фицџералдом, Фокнером. Он је писац обимног књижевног опуса који броји више од шездесет дела међу којима нису само романи, него и збирке поезије и кратких прича, есеји, књиге за децу, теоријски текстови, аутобиографија, драме. Апдајк је и носилац значајних књижевних награда као што су две Пулицерове награде и Хауселова медаља. Овај писац је хроничар живота у Америци у другој половини XX века, а његово се стваралаштво, како наводи ауторка, може одредити као тежња да се кључне тачке модерног света уцртају на некој имагинарној мапи. Ипак, многи критичари Апдајка нападају да се бави искључиво тривијалним темама и да су његова стилска истанчаност и барокне реченице пуко заваравање читалаца јер иза тог гиздавог паравана не стоји ништа. Иако тврди да својом студијом не жели да докаже да ли Џон Апдајк у својим романима заиста има шта да каже, Биљана Дојчиновић-Нешић, ипак, као да води полемику са неким критичарима, тако што баца ново светло на Апдајково дело и указује на вишеслојност и многозначност сваког његовог романа, његову бременистост симболима, мотивима и алегоријама и истиче његову инвентивност и мајсторску умешност као приповедача. Наизглед „мале теме”, попут брачног живота и његових криза, прељубе, човекове свакодневице у америчким предграђима, заправо су само кулисе за изражавање оног правог живота који се одвија у човековим дубинама, његове потребе за оностраношћу и смислом. Апдајкови јунаци теже некој врсти духовног просветљења и прочишћења коју, парадокасално, траже у сексуалним односима, прељубама и материјалној сигурности. Сам Апдајк сматрао је да су полност и религиозност повезане, што доводи до чињенице, како наводи ауторка, да је у основи сваког његовог романа присутан мотив раздора између тела и духа и тежња да се овај јаз премости.

Књига *Картограф модерног света* има пет средишњих поглавља у којима ауторка анализира пишчеве приповедне поступке у деветнаест романа. У првом поглављу, *Роман и романс*, ауторка говори о начинима на које је Апдајк укрштао

традицију европског романа, америчку романсу — књижевну форму карактеристичну за америчку књижевност и Хоторна, али и друге облике који носе назив романса, попут тривијалних „љубића”. Из ове необичне књижевне „мешавине” произашли су романи *Парови*, *Исјивичке вештице*, *Бразил*, *Венчајмо се*, у којима се Апдајк поиграва старим легендама, попут оне о Тристану и Изолди, али и теоријама телесности, психоанализом, па чак и вештичарењем.

У другом поглављу, *Трилођија по Скерлејном слову*, Биљана Дојчиновић-Нешић указује и на Апдајково бављење и инспирацију Хоторновом романсом. У романима *На свејо никад*, *Роџерова верзија* и *С*, Апдајк главне јунаке *Скерлејног слова* ставља у савремени контекст. Значајан приповедни поступак у овим романима је нарација у првом лицу. Наратори сва три романа су интелигентни, самоиронични, а њихово знање, способност артикулације и опсервације мотивисани су на равни приче. У овом поглављу испитују се и проблеми фокализације и ефекти актуализације појединих класичних ликова.

У поглављу *Ујошреба аутобиографије* расправља се о начинима на које Апдајк уграђује аутобиографију у своја дела. Наиме, Апдајк важи за писца који се радо користи елементима из свог личног живота. Он је, из прилично суженог опсега аутобиографског материјала, створио велик број приповести. Апдајк показује право приповедачко мајсторство, наводи ауторка, доказујући како један исти аутобиографски мотив обрађен на различите начине може имати различита значења и довести до настајања сасвим разнородних романа као што су *Кеншаур*, *Са фарме* и *У лејоши љиљана*. Она такође скреће пажњу на приповедне поступке као што су промена перспективе у приповедању, митологизација, метафора и метонимија у ширем смислу.

Поглавље *Шоу Зеке Анџстрому* бави се серијалом романа о Харију Ангстрому, који су објављивани од 1960. до 1990. године. Ови романи, по мишљењу многих критичара, представљају најбољи део Апдајковог књижевног опуса. Ауторка у овом поглављу указује на приповедни поступак једне доминантне и више споредних перспектива, као и на технику камере, која ствара утисак неокрњене стварности и употребу глаголског времена садашњег које ствара утисак да се заплет рађа пред нашим очима.

У последњем поглављу, *Метафикционалност и аутопародија*, говори се о романима *Ујомена на Фордову владу*, *Пуч* и циклус о Беку. Стварајући ове романе, Апдајк се, као изразити модернистички писац, није одрекао поступака који се везују за постмодерну прозу, попут аутореференцијалног текста, који, додуше, користи пародијски и са дистанце.

Биљана Дојчиновић-Нешић је студијом *Картограф модерног свеја*, како сама каже, поставила циљ да иницира нова критичка читања Апдајковиих романа, у чему је, несумњиво, успела. Ова књига заиста указује на Апдајково приповедачко мајсторство и чињеницу да је овај писац, и поред третирања веома сличних тема, специфичном књижевном обрадом успео да постигне разноврсност, што су многи критичари досада превиђали. *Картограф модерног свеја* вероватно ће представљати подстицај нашим књижевним теоретичарима да се баве делом овог великана америчке савремене књижевности, а издаваче мотивисати да објаве преводе на српски језик *Са фарме*, *На свејо никад* и *Зека на јочинку*, које Биљана Дојчиновић-Нешић сматра његовим најсуптилнијим романима. Ова наратолошка студија ће, без сумње, испунити и једну много важнију функцију — упутиће будуће романописце у тајне приповедачког заната.

БОЖИДАР КОВАЧЕК
(1930—2007)

Први и један од последњих сусрета с професором Божидаром Ковачеком затварају круг сусрета на факултету. Сећам се с каквим смо уживањем слушали његова предавања на првој години студија, у великом амфитеатру, (чак) на Медицинском факултету, јер у старој згради на Филозофском факултету у Његошевој улици тада није било довољно великог амфитеатра који би примио све студенте. Упијали смо с великом пажњом његове приче о народној књижевности. Уводио нас је у тај, нама још непознат свет наше народне књижевности, изузетном способношћу приповедања, мајсторством које је одлика правих беседника. Као да је желео да се ми студенти на првој години студија књижевности упознамо, али и заволимо „бесцен-благо народног духа и да се њиме, својом традицијом”¹ оплодимо.

Говорио је лежерно, без патетике. Иза сваке исказане мисли, слутила се и неисказана. Дискретни духовити обрти били су шармантни зачини његовог предавања.

Последњи, индиректан сусрет везан је за одбрану магистарског рада на Академији уметности у Новом Саду, почетком новембра 2006. на Драмском одсеку, на којем је предавао Историју југословенске драме и позоришта готово тридесет година. Професор Божидар Ковачек је написао реферат, што је уобичајено за ментора, али у поодмаклој фази борбе с болешћу, није могао да присуствује, па сам као члан комисије добила задатак да реферат прочитам. Сећам се да ми је у тим тренуцима, док сам читала, трудећи се да гласовно будем на нивоу његове беспрекорно написане реченице, искрсавала његова слика са почетка студија, давних, новембарских дана 1972. године.

Почетак и крај везани су за студиј: прво мене студента на Филозофском факултету и њега професора Народне књижевности. Завршница је приближила неке позиције — као његов наследник у настави предмета на Академији уметности била сам члан комисије за израду магистарског рада. Сусрети између те две тачке означавају разнолико и испреплетено дружење у позоришту у чији сам простор готово случајно закорачила и остала четврт века. Професора сам сусретала често. Био је

¹ Из разговора с Милошем Јевтићем за Радио Београд у јулу 1991.

присутан у позоришном животу Српског народног позоришта више-струко: као члан Позоришног савета, као члан Издавачког савета, као наш гост на свечаностима поводом Дана Српског народног позоришта када је „беседио” са сцене. Био је наш део позоришног живота и у свим тужним тренуцима, у испраћајима наших управника, глумаца. Памти се, а и антологијски је његов текст на комеморацији нашем најуспешнијем, најдуговекијем управнику Милошу Хаџићу. О својим сећањима на Милоша Хаџића проговорио је још једном, са исте сцене, десет година касније, када смо промовисали књигу посвећену Милошу Хаџићу и када смо га позвали да учествује на представљању у оквиру свечаности поводом Дана Српског народног позоришта који се одржавао мало касније, јер је бомбардовање померило ритам наших свеукупних живота. И тада је био с нама. Његова реч је тражена и у рецензирању радова за *Сјоменицу Српског народног позоришта* поводом 125. годишњице најстаријег професионалног театра 1986. године. Сећам се с каквом је пажњом читао приспеле радове и како је пратио настанак велике књиге, али понајвише његов коментар поводом језичке коректности када је књига одштампана. Његови текстови су присутни на страницама листа *Позориште*, најстаријег позоришног листа у издању Српског народног позоришта, од тренутка када је лист после шездесет година 1968. обновљен, па до краја континуирано у његовом ритму. Слушала се његова реч с великом пажњом, без обзира да ли је везана за неко свечано обележавање, написани текст, одлазак неког великана са животне сцене, бивала је и завршница на седницама Позоришних савета поводом тешких догађаја који су мењали биографију Српског народног позоришта, али и индивидуалне. Тако је било и поводом случаја *Голубњача* 1983. године...

Та његова блиска повезаност са Српским народним позориштем била је природна и очекивана, јер је његово дубинско истраживање везано за првог управника Српског народног позоришта Јована Ђорђевића. Поводом изласка из штампе монографије (докторске дисертације) рецензент и ментор Младен Лесковца је записао и текст објавио у својој књизи седам година, суштинске особине писања Божидара Ковачека. У једном сегменту те анализе, говорећи о врлинама писања младог научника, изражава своје књижевне постулате: „Својом студијом о Ђорђевићу Ковачек је, најзад, показао да је дорастао и ствари нимало лакој: његово дело, са немило разнородним Ђорђевићевим темама без једног истакнутог литерарног средишта, ипак је изврсна целина, која се држи свима својим многобројним појединостима. Уопште, док се чита Ковачекова расправа, непрестано се осећа да иза ње стоје дуге године стрпљивог, систематског, нелепом журбом неремећеног, пипавог и истрајног, и баш зато поузданим резултатима рада. Ковачек има смисла за *ненаметљиво и дискретно сликање средине, ајмосфере, ѿоршрешта, иако у својој студији није ишцао никада у јевштино литерарисање романсираних биографија, увек уздржан али не и неосетљив за хумор и карактер једне сцене*”.²

² *Докторска теза о Јовану Ђорђевићу*, из књиге Младена Лесковца *Из српске књижевности* I, Матица српска, Нови сад 1968, 342–351.

Било је то поводом првог издања књиге *Јован Ђорђевић 1962*. године, која је фототипски издата у Сенти 2006. године. Српско народно позориште је у оквиру своје богате издавачке делатности штампало и *Прејиску између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића 1859—1895*, 1973. године. И поводом значајне годишњице Јована Ђорђевића 2000. године у оквиру Стеријиног позорја професор Божидар Ковачек је у сали Матице српске одржао пригодан предавање када је у тренутку с потпуном животном и научничком зрелошћу представио суму стваралаштва Јована Ђорђевића.

Неке текстове о Српском народном позоришту одабрао је за последње две књиге *Талија и Клио II* и *III* у издању Позоришног музеја Војводине, које су комплемент првој књизи *Талија и Клио*, објављеној петнаест година раније, за коју је добио Стеријину награду за театрологију.

Истраживачку страст и Матицу српску чини ми се да је креативно ујединио у *Зборнику за сценске уметности и музику* који је пуне две деценије уређивао.

Све велике теме су везане за позориште. Тако је и назив научно-истраживачког пројекта *Досијеј Обрадовић и позориште* чији је носилац био 1990. године. За Нолитов значајан драмски пројекат 1987. приредио је *Изабране драме Јоакима Вујића*. Упоришна кућа је и Матица српска, па његову завршницу на плану књига означавају две књиге: *Милутићин Миланковић и Мајница српска*, (2005), и *Никола Тесла и Мајница српска* (2006). У *Лейојису Мајнице српске* објавио је 2005. *Милан Каџанин и Мајница српска*.

Било је необично то преплитање науке и позоришта. Иако је професор дуги низ година предавао Народну књижевност на Филозофском факултету, то није била научна сфера његовог рада, него емотивна. Научна област којом се претежно бавио била је историја културе, посебно позоришта XIX века. „Ходао сам”, како каже, „мало у раскорак — предавао једно, истраживао друго. Било је логично да прихватим нову педагошку задаћу — предавања из историје драме и позоришта. Но, на Филозофском факултету, на Народној књижевности, остао сам ’хонорарно’ годинама и даље, док нису стасали млади, а моје се дужности на Академији толико умножиле да се више нисам могао удвајати”.³

Предавања на Академији представљала су педагошку новину, не само због наставног предмета, него и по методу. На Филозофском факултету то су биле велике групе студената, а на Академију се уписују студенти по десет—петнаест годишње, потпуно опредељени, емотивно везани баш за тај студиј. „Већина их настоји да зграби што више знања за свој будући позив, па и оних која су само пратећа, образовна, а не уметничка. Стога су мање пасивни но што су били у великом аудиторијуму — предајем одређеним личностима, а не слушачкој маси”.⁴

³ Из разговора с Милошем Јевтићем за Радио Београд у јулу 1991.

⁴ Исто.

У области позоришне историје урадио је фундаментална истраживања, одабирао је теме за којима је требало трагати, које су захтевале много стрпљивог рада, рекла бих археолошког истраживања с неизвесним исходом. Међутим, поседовао је јединствен, вансеријски таленат књижевне обраде историјског податка. Те особине његовог истраживачког рада видљиве су у и по насловима његових прилога у зборницима, часописима у издању Матице српске: *Почеци прве јужнословенске професионалне позоришне дружине* (1988); *Позоришне рецензије Дамјана Павловића* (1958); *Театар Аџанасија Николића* (1991); *Позоришне рецензије Ђорђа Ђурковића* (1992); *Позоришна дружина Ђорђа Пелеша у сезони 1874—1875* (1995); *Неколико најомена о везама Рајића и Козачинског; Неколико података о двојци театарољубивих учитеља с краја XVIII века* (1990); *Петешфи — Змај — Бранко* (1973); *Шекспир > Стерија < народна поезија* (1981); *Марко Јелисејић* (1995); *Мелодрама у времену рађања српске драмске књижевности* (1995); *Лаза Костић у Дневнику Јована Ђорђевића* (1960); *Змај у Дневнику Јована Ђорђевића (1961—1962)*; *Мађарска јавност и српска револуција 1804—1815* (2004); *Мађарске теме у Лейопису Мајнице српске 1847—1867* (1978); *Један необјављен Мајошев текст* (1959); *Један нов податак о Прешерну код Срба* (1975); *Једна неизнђана драма о Косову и њен аутор* (1989); *Јоаким Вујић и Стерија* (1990); *Драма Јоакима Вујића о Карађорђу и њен мађарски изворник* (1983); *Комедија код Срба пре Стерије* (1978); *Заборањени Георђеви Појовић* (2003); *Змај и Сиглигећи* (1969); *Два књижевна изненађења из породице Дамаскин* (2002); *Две мађарске песме о Сави Текелији* (1969); *Дојринос Кости Руварца српском позоришту* (1997); *Досијејеви позоришни трагови* (1989); *Јубилеј Кости Трифковића* (1994); *Стеван Сремац / Писци Сенти* (1967); *Вујићево представљање у Будиму 1820* (1998).

Одакле толико преплитање научног рада и присуства у јавном животу. Био је један од ретких који су сматрали да је то обавеза универзитетског професора.

„Мислим да је звање универзитетског професора јавно, јер он спада у елиту свога народа, или би бар требало да је тако. Човек елите нема права да се затвара у кулу од слоноваче, да свој кабинет огради зидом. Може се овоме приговорити да се тако штети његовим интелектуалним резултатима. Одговорићу тврдњом да ни најгенијалнији нису у стању бавити се струком 24 часа дневно. Дакако, треба наћи и праву област и праву меру. За себе не могу да тврдим да сам то умео да нађем увек, нарочито ово друго”.⁵

Када са сетом размишљам о нашем професору Божидару Ковачеку, (како смо га сви звали), јер је „професор” постало суштинска одредница његовог имена, чини ми се да су наша сусретања на факултету, у позоришту и на академији најсликовитије одражавала наша радна кретања и преплитања.

Весна Крчмар

⁵ Исто.