

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: Др Слободанка Пртија, *Да ли је стили сам човек? Сенекина размишљања о стилу* 7 / Др Бранко Летић, *Марин Држић као следбеник Цора Држића* 17 / Др Бојан Ђорђевић, *Композиција ње-сме: Анализа 11. и 16 њесме канцонијера Марина Држића* 29 / Др Душан Иванић, *Краљ Милан у жанровском кругу* 35 / Жарко Рошуљ, *Сатирична штампа о краљу Милану* 45 / Др Слађана Јаћимовић, *Трагање за везама у њрекиду — Позиција њуђојисца у њуђојисима Милоша Црњанског* 79 / Др Здравко Шолак, *Ликови у Андрићевом делу и њроблем с бојом лица* 111 / Др Снежана Шаранчић-Чутура, *Усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ђојића* 137 / Мр Слободанка Шаренац, *Симболичко-међафорички слој романа „Црвени њеђао леђи њрема небу” Миодрага Булајовића* 145 / **Истраживања:** Мр Драгана Вујаковић, *Поезија Душана Васиљева у њиђерђексђуалним релацијама евројског и јужнословенског аванђарног њесниђиђа* 155 / **Прилози и грађа:** Мр Зорана Опачић, *Песник „буре, олује и ѓрмљаве”* (Станислав Краков, Песме у прози из рукописне заоставштине) 195 / **Сустрети култура:** Др Владислава Гордић-Петковић, *Иденитђиђи, Вавилон и ођледало: комђаратђисђичка њоређења* 205 / **Оцене и прикази:** Др Александар Лома, *Први срђски њрилог индоевројској комђаратђивној линђвистђици* 215 / Др Александар Лома, *Ка њрајочеђима њоимања леђог* 216 / Мр Лидија Делић, *Срђска фолклористђика данас* 219 / Др Гордана Јовановић, *О срђској средњевековној књизи и библиођеци* 224 / Др Нада Савковић, *Занемарени њисци XVIII стђолећа* 226 / Др Горан Максимовић, *Исђтраживање занемарене књижевне башђине срђског 19. вијека* 230 / Др Мирка Зоговић, *Преображађи новеле у комђаратђивном свейлу* 233 / Мр Драгана Бедов, *„Виђшак значења” или чииђања њо Миливоју Ненину* 236 / **In memoriam:** Др Јован Делић, *Новица Пеђшковић* 241



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—)

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОПСЕН,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др СЛОБОДАН ПАВЛОВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ СЕДМА (2009), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Слободанка Пртија, <i>Да ли је стил сам човек? Сенекина размишљања о стилу</i>	7
Др Бранко Летић, <i>Марин Држић као следбеник Цора Држића</i>	17
Др Бојан Ђорђевић, <i>Композиција песме: Анализа 11. и 16. песме канцонијера Марина Држића</i>	29
Др Душан Иванић, <i>Краљ Милан у жанровском кругу</i>	35
Жарко Рошуљ, <i>Сатирична штампа о краљу Милану</i>	45
Др Слађана Јаћимовић, <i>Трагање за везама у прекиду — Позиција јуџојисца у јуџојисима Милоша Црњанског</i>	79
Др Здравко Шолак, <i>Ликови у Андрићевом делу и проблем с бојом лица</i>	111
Др Снежана Шаранчић-Чутура, <i>Усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ђојића</i>	137
Мр Слободанка Шаренац, <i>Симболичко-метафорички слој романа „Црвени петлао лећи према небу” Миодрага Булајковића</i>	145

Истраживања

Мр Драгана Вујаковић, <i>Поезија Душана Васиљева у интертекстуалним релацијама европског и јужнословенског авангардног песничтва</i>	155
--	-----

Прилози и грађа

Мр Зорана Опачић, <i>Песник „буре, олује и ѓрмљаве” (Станислав Краков, Песме у прози из рукописне заоставштине)</i>	195
---	-----

Сусрећи култура

Др Владислава Гордић-Петковић, <i>Идентитет, Вавилон и огледало: коментаристичка поређења</i>	205
---	-----

Оцене и прикази

Др Александар Лома, <i>Први српски прилоз индоевропској компаративној лингвистици</i>	215
---	-----

Др Александар Лома, <i>Ка прајочецима поимања лепо̄</i>	216
Мр Лидија Делић, <i>Српска фолклористика данас</i>	219
Др Гордана Јовановић, <i>О српској средњовековној књизи и библиотеци</i>	224
Др Нада Савковић, <i>Занемарени писци XVIII столећа</i>	226
Др Горан Максимовић, <i>Испраживање занемарене књижевне бацијине српско̄ 19. вијека</i>	230
Др Мирка Зоговић, <i>Преображаји новеле у компраративном светлу</i>	233
Мр Драгана Бедов, <i>„Вишак значења” или читања по Миливоју Ненину</i>	236

In memoriam

Др Јован Делић, <i>Новица Пећковић</i>	241
--	-----

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

Редакција 1. св. LVII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 12. јануара 2009.

Штампање завршено априла 2009.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

За издавача: *Проф. др Душан Николић*

Стручни сарадник Одељења: *Јулија Ђукић*

Секретар Уредништва: *Др 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

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. — 1953, књ.
1— . — Нови Сад : Матица српска, 1954—. — 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138

ДА ЛИ ЈЕ СТИЛ САМ ЧОВЈЕК?
СЕНЕКИНА РАЗМИШЉАЊА О СТИЛУ*Слободанка Прџија*

САЖЕТАК: Овај рад је приказ и покушај систематизације Сенекиних ставова које је спорадично износио у писмима Луцилију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: стил, философско учење, дух, душа, здравље, умереност, друштво, беседник, циљ, идеја, реторска средства, искреност, природност, једноставност, јасноћа, истина, склад

Сенека, човјек који је одувијек привлачио на себе пажњу, изазивао је или осуду или наклоност, оштре или благе оцјене, које, чини се, нису постојале у толикој мјери ни за једног писца у старом вијеку. И данас, може се рећи, слика његовог карактера и дјела, колебајући се између осуде и наклоности, још увијек није потпуно јасна.

Сви антички приговори Сенеки могли би се свести на два главна стајалишта: прво, приговори моралне природе који су прерасли у оптужбе да Сенекин живот није одговарао његовом моралном учењу. Друга група приговора била је књижевне природе. Они су се односили на критику Сенекиног књижевног дјела која се готово у потпуности темељила на Квинтилијановој критици у десетој књизи његове *Institutio oratoriae* (X 1, 125—130). Сенеки се пребацивало нарочито то да је у својим властитим разматрањима о питању стила — која се сва налазе у писмима Луцилију — био колебљив и противрјечан и да се његове тврдње о стилу разликују од властите праксе.¹ Међутим, намеће се питање колико су ове примједбе о Сенекиним ставовима о стилу заиста биле чврсто засноване на чињеницама или су само биле пренете на ово поље са много строжијих судова о Сенекином често оспораваном моралном лику. Покушаћемо стога да прикажемо и, ако је могуће, да систематизујемо размишљања и тврдње о питању стила и језика које је Сенека спорадично износио у својим писмима Луцилију.

Прије свега, Сенекина филозофска идеја и његово морално учење пренети су и на његово теоријско излагање о стилу. Основни етички принцип стоичке филозофије — живјети у складу с природом — Сенека

¹ E. Norden, *Die Antike Kunstprosa*, Leipzig 1923, p. 307.

примјењује и на стил и начин говора. Употреба ријечи у складу са њиховом природом постаје критериј који лежи у основи Сенекиних размислања о стилу.² Оно што Сенека такође жели да покаже је да слиједити природу зависи и од степена развоја индивидуе. Ако склад у писању зависи од сагласности с природом, онда такође слиједи да је човјеков начин изражавања одређен природом његове личности. Језик изражава мисао у одређеној форми и тако представља стање ума појединца. Човјеков карактер одређује карактер стила, било доброг или лошег.³ „Говоримо оно што мислимо, а мислимо опет оно што говоримо. Наше речи нека буду у складу са животом”, савјетује Сенека свог пријатеља Луцилија.⁴ Ово схватање, да треба живјети и говорити у складу с природом, изражено је нарочито у писмима 114 и 100.

ДЈЕЛАТНОСТ ЧОВЈЕКА ЈЕ У ТИЈЕСНОЈ ВЕЗИ СА ЊЕГОВИМ РИЈЕЧИМА

Као примјере свог става — да карактер човјека утиче на његов стил — Сенека је изабрао двије потпуно различите личности па према томе и њихова два потпуно различита начина изражавања.

У писму 114 Сенека одговарајући на наводно постављено Луцилијево питање о разлозима искварености говора каже: „Разлог и узрок свему томе садржан је у реченици која је у Грка постала пословицом: људи држе онакве говоре какав је и њихов живот” (*talis hominibus fuit oratio qualis vita*, 114, 1).⁵

Сенека даље у писму наводи Мецену и његов стил, односно његов карактер. „Зар није његов говор био исто тако прост и једноставан онако као што је и он сам ходао у туници, без појаса? Зар његове речи нису биле исто тако биране и изврсне као његово држање, дотераност, његова пратња, његова кућа, његова жена?” (114, 4) Сенека његову рјечиност, завијену у таму, која лута на све стране, сматра разуданом и распојасаном (*eloquentiam ebrii hominis involutam et errantem et licentiae plenam*), какав је и сам Мецена био у свом одијевању. Као карактеристику Мецениног исквареног стила Сенека наводи да су ријечи неспретно стављене једна уз другу, побацане без икакве пажње и изговорене против обичаја свих људи. Овакве „замумуљене и закукуљене фразе, оне речи

² О употреби ријечи без обзира на њихово основно значење, односно одступајући од правилних форми израза, писали су и Цицерон (*Brutus XII*) и Квинтилијан (*Inst. Orat. XII 10, 16*). в. *АНТИЧНАЈА ЕПИСТОЛОГРАФИЈА*, очерки, Издање „Наука”, Москва 1967, стр. 95—96.

³ Овај став је касније популаризовао француски природњак и писац *Comte de Buffon* (*G. L. Leclerc*, 1707—1788) који је написао: „Writing well consists of thinking, feeling and expressing well, of clarity of mind, soul and taste... The style is the man himself” (*Le style c'est l'homme meme*). www.1911encyclopedia.org/style.

⁴ „Haec sit propositi nostri summa: quod sentimus loquamur, quod loquimur sentiamus; concordet sermo cum vita” (75, 4).

⁵ „Ὁτιος ο τρβλος τοιουτος και ο λβγος.” Сличну мисао изнио је раније Цицерон у *Расправама у Тускулу* (*B 16,47*): *Qualis homo ipse est, talis est eius oratio*.

које су, додуше, често велике, али ипак лоше изражене”, то јест изврнуте од свог правог значења (*verba transversa*), само указује на то, тврди Сенека, да је и Меценин морални лик био исто тако нов и искварен.

Штавише, цјелокупно понашање Сенека доводи у везу са стањем човјековог духа и душе. „Ако је душа здрава, сређена, озбиљна, умерена, онда је и дух разуман и трезвен: ако је, међутим, душа покварена, онда се тиме зарази и дух. Зар не видиш како се чак и удови вуку и ноге спо-ро покрећу ако душа постане млитава?... Да се корак убрзава ако је душа живахна и јака?” (114,3).

УТИЦАЈ ДРУШТВЕНИХ КРЕТАЊА НА СТИЛ И ВЈЕШТИНУ ГОВОРА

Оно што Сенека такође жели да нагласи у овом писму је да су недостаци Мецениног стила и стила других писаца, који свјесно и намјерно напуштају природну форму израза, последица како карактера човјека тако великим дијелом и самог времена и друштва у којем живе. „Али као што је делатност сваког појединца у складу са његовим говором, тако се начин говора понекад подудара чак и са јавним моралом, ако у држави нема дисциплине и ако се народ одао уживању и насладама” (114,2). Ово подударање начина говора и јавног морала није случајност; једна ствар узрокује увијек промјене у другој. „Тамо где је срећа проширила раскош души постаје досадно оно што је свакидашње и кад почне да оно на шта је навикла сматра ниским и безначајним, онда она и у говору тражи оно што је ново, обнавља речи које су већ застареле, и већ одавно заборављене, и почиње да украшава говор смелим и многобројним метафорама” (114,9).

Сенека ову повезаност говора са стањем у друштву и понашањем појединаца јасно наглашава поређењем да као што је раскош у гозбама или у облачењу грађана знак да је држава болесна, тако онда и раскалашност у говору, ако се јавља често, доказује да су ослабиле и душе из којих ријечи произлазе. Многи траже ријечи из прошлог вијека, а неки други, напротив, воле оно што је у свакодневној употреби, па тако падају у тривијалност. Сенека и једно и друго сматра погрешним и знаком лошег укуса и осуђује људе који у тражењу нових форми иду у крајност. Једни теже ка непотребном украшавању, а други опет ка немарности израза. „Један се дотерује више него што треба, а други занемарује више него што је право” (114,14).

ГОВОР ЈЕ СПОЉАШЊИ ИЗГЛЕД ДУШЕ

Недостаци стила, по мишљењу Сенеке, извиру тако из тешке болести душе. Одређеним страстима својствене су и одређене погрешке. Говор јаросног човјека јесте бијесан, узбуђеног сувише брз, а похотљивог човјека њежан и необуздан. Зато Сенека савјетује да прво „треба да се

излечи дух: од њега произлазе мисли, од њега долазе речи, од њега ми добијамо свој став, држање, лице и ход” (114,22).

Оваква своја размишљања Сенека наставља и у сљедећем писму, 115, и потврђује их познатом изреком да је говор спољашњи изглед душе. „Говор је спољашњи изглед душе: ако је лепо ошишан, обојен и вештачки дотеран, то открива да душа није искрена и да у себи носи нешто што није како треба. Украс, односно дотераност није лепота једног човека” (115,2). Ако је нечији говор брижљиво састављен и углачан, Сенека сматра да се душа таквог човјека бави ситним и безначајним стварима. А прави и велики човјек говори попустљивије и сигурније, у њему има више чврстог самопоуздања неголи брижљивости и дотјераности. Није случајно, тврди Сенека, да и Хомер оне речи које лете непрестано као пахуљице снијега ставља у уста једном младом говорнику, а старцу мирне и слађе од меда. (40,2)

Сенека иде даље у својим размишљањима и сугерише да и само нашање појединца открива његов карактер. „Све ствари се откривају ако их пажљиво посматрамо, а и на основу најзначајнијих ствари можемо закључити нешто о самом карактеру. Човека лошег карактера одаје и сам наступ, па онда покрети руку и каткада један једини одговор, и прст којим поправља косу, па окретање очију; злобног човека одаје његов смех, лудог човека опет израз лица и држање. Све то излази на видело преко знакова: знаћеш какав је ко, ако будеш посматрао како хвали друге и како хвали себе” (52,12). Довољно је само једном чути оне који се играју ријечима, каже Сенека и пита се: „Шта да мисли о души онога чији је говор смушен и досадан па се не може задржати?” (40,6)

Међутим, Сенека тврди да многима пороци нису донијели штету него су им чак и користили. Њихово доба им је опростило или намјерно пропустило или прешло преко тих погрешака које су често саме изазване промјенама у друштву. Према томе, Сенека у једнакој мјери посматра не само утицај индивидуалних способности и карактера појединца на стил и вјештину говора него и утицај друштвених кретања у одређеном периоду.

ПИСАЦ ПРИЛАГОЂАВА СВОЈ СТИЛ ЦИЉУ КОЈЕМ ТЕЖИ

Поред карактера појединца и одређеног утицаја друштвених прилика на формирање стила и начина изражавања, постоји још један аспект који Сенека спомиње у својим разматрањима о језику и стилу, а то је да писац прилагођава свој стил и циљу којем тежи. Овакво размишљање налазимо у писму 100 у којем Сенека са Луцилијем расправља о Фабијановом стилу. Прије свега, Сенека наглашава да се ради о филозофском стилу, односну начину излагања филозофских истина. Стога не треба да изгубимо из вида чињеницу да стил који би био прихватљив у једном низу околности не би такав био у другој, јер се разликују жанрови у писању као и циљеви којима писци теже. Расправљати о једној тако ве-

ликој и озбиљној ствари као што је филозофија за Сенеку значи употребљавати ријечи умјерено и у складу с природом.

За разлику од оштре критике Мецениног стила, Сенека у овом писму хвали Фабијанов стил који сматра готово узором доброг филозофског стила. „Фабијан није био у речима, у говору немаран, већ сигуран и зато се код њега неће наићи ни на шта прљаво и непристојно: све речи су пробране, оне нису тражене, не противе се својој природи, као што се то догађа у нашем веку, већ су лепе и сјајне, мада су узете из сасвим уобичајене средине” (100,5). Сенека објашњава да је Фабијанов стил, ако се некое чинио ниским, као што се Луцилију чинио, прије благ и миран или, ако би се учинио ласкавим, у ствари отворен. Имајући у виду да Сенека овакав Фабијанов стил сматра обрасцем доброг филозофског стила, оно што код њега нарочито хвали је јасноћа и одсуство театарности. Сенека сам истиче да је Фабијан прије свега филозоф а не бесједник па отуда његово разумијевање да Фабијановом стилу недостаје ораторске снаге. „Његов говор, ма како узвишен, није снажан, није силан као бујица, мада тако тече, а није ни провидан већ само чист. ... Он се одао великим стварима, и његова речитост је као сенка коју оставља за собом а да тога није ни свестан” (100,11).

Фабијан се бави великим стварима које су саме по себи довољне и он нема времена а ни потребе да се претјерано бави ријечима и ситницама. Сенека признаје да код Фабијана није све темељно уређено и да неће свака ријеч успјети да читаоца подстакне и привуче, јер многе ријечи ће се појавити и неће се бавити ситним појединостима. Ипак, крајњи утисак таквог начина изражавања је, мисли Сенека, да ће читаоцу бити јасно да је он (Фабијан) осјећао оно што је написао и да му је у ствари стало да читалац препозна шта се њему допада, а да му није стало до тога да он сам буде по вољи. „Он је стварао карактере, а не ријечи, оно што је написао, написао је за срце, а не за уши,” каже Сенека за овог узорног филозофа.

Како смо споменули раније, Сенека наглашава да писац треба да прилагоди свој стил циљу којем тежи, нарочито ако се ради о изражавању филозофских идеја. У овом случају — да се прикажу узвишене мисли — јасно долазе до изражаја фундаментални захтјеви о сагласности с природом; ријечима, које се не противе својој природи, треба нагласити предмет писања, а не да се њиховим претјераним дотјеривањем скрене пажња само на начин писања. Читаоце треба да одушеви сам садржај, а не лијепо сложене ријечи; ако филозофски стил не изазива занимање за предмет него само занимање за себе, то онда није добар филозофски стил.

О овоме ставу откривамо и у писму 52, када Сенека спомиње истог Фабијана: „Фабијан је свету јавно говорио, али су га скромно ћутке слушали: само с времена на време одјекивало је клицање слушалаца који су му одобравали, али то клицање није било изазвано непрекидним и гласним говором, већ величином изнетих идеја” (52,11). Треба увијек имати у виду границу у изражавању филозофских идеја и знати да „наше

речи не треба да забављају, већ да користе”, савјетује Сенека Луцилија у писму 75.

Потврда оваквог Сенекиног мишљења — да ријечи и стил прије свега треба да на јасан начин открију предмет и наше мисли о њему — је савјет који на почетку писма 115 даје свом пријатељу: „Не желим, мој драги Луцилије, да будеш сувише забринут због речи и стила: имам нешто важније због чега треба да бринеш. Увек ме питај шта да пишеш, а не како; и труди се не само да пишеш већ и да мислиш, да оно што мислиш више прилагодиш себи и да му тако рећи утиснеш свој печат” (115,1). Наиме, „ружно је говорити једно а мислити друго: утолико је ружније писати једно а мислити друго” (24,19). Сенека стога истиче једноставност и савјетује свом пријатељу да, као што су код узорног Фабијана били усклађени мисао и ријеч, треба да говоримо оно што мислимо, а мислимо опет оно што говоримо. И у овом мишљењу открива се полазна тачка да све треба да буде у складу с природом, и саме ријечи и живот, односно карактер онога ко бира ријечи.

Из похвале коју упућује свом пријатељу Луцилију такође сазнајемо да је Сенека начин излагања доводио у везу са стањем духа онога ко говори или пише. „Ти владаш речима, не заноси те говор и не одвлачи те даље него што си наумио. ...све је код тебе збијено и подешено, говориш онолико колико сâм желиш и чак више наговештаваш него што говориш. То је доказ за нешто више: види се јасно да ни у твојем духу нема ничег сувишног, ничег надувеног” (59,4).

Задржаћемо се накратко на овој Сенекиној изјави у којој хвали Луцилијев збијен начин изражавања којим више наговјештава него што говори,⁶ јер изазива недоумицу када се упореди са његовом другом тврђом. Наиме, на другом мјесту, у писму 114,1, Сенека спомиње да неке кратке реченице заслужују приговор јер над њима људи морају више да размишљају неголи да слушају сам говор.⁷ На први поглед чини се да су ова два мјеста у опреци, али постаје јасније када Сенека даље у писму 114,17 спомиње ону врсту кратких и збијених реченица које остају неразумљиве: „Кад је Салустије био на врхунцу, ампутиране, скраћене и недокршене мисли и речи важиле су као нешто лепо, ако би се појавиле неочекивано и ако би због своје краткоће остале неразумљиве.”⁸ Видимо да Сенека разликује ону краткоћу која изазива неразумијевање (*obscura brevitās*) и коју не одобрава и ону краткоћу која је садржајна и која, као код Луцилија, не оставља нејасну мисао. („Ти владаш речима, не заноси те говор и не одвлачи те даље него што си наумио”).

У истом писму Сенека даље код Луцилијевог изражавања хвали умјерену употребу реторских средстава. „Ја налазим код тебе и неке метафоре, али оне нису непромишљене и показале су се као добре; ја налазим и поређења, а нико нам не брани да се њима користимо, јер нису

⁶ „Pressa sunt omnia et rei aptata. Loqueris quantum vis et plus significas quam loqueris.”

⁷ „Quare alias sensus audaces et fidem egressi placuerint, alias abruptae sententiae et suspiciosae, in quibus plus intellegendum esset quam audiendum?”

⁸ „Sic Sallustio vigente amputatae sententiae et verba ante expectatum cadentia et obscura brevitās fuere pro cultu.”

допуштена само песницима” (59,5). Сенека подржава употребу стилских фигура и допушта украшавање под претпоставком да је оно у складу с предметом и циљем којем се тежи. Он није против тога да се истакне рјечитост, али увијек са мјером, јер, ако говорник умије лијепо да се изражава, треба да му буде допуштено да своју рјечитост прикаже на најљепшим предметима. Штавише, Сенека хвали оне који су зарад јаснијег приказивања неког предмета употребљавали поређења која су, по његовом мишљењу, „потребна, али ипак не из истих разлога из којих су потребна код пјесника, већ зато да би нашем неусавршеном и непотпуном језику била од помоћи и да би и слушаоцу и говорнику приказала јасније ону ствар о којој се расправља” (59,6).

Сенека је, како смо видјели, против свих врста претјеривања, против онога што је противно природи и разуму и зато приговара онима који у своје говоре стављају оно што је необично, обнављају ријечи које су већ застарјеле и већ одавно заборављене или украшавају своје говоре смјелим и многобројним метафорама. Једном рјечју, Сенека је против лажних љепота стила.

Оно што можемо да закључимо из ових спорадично и несистематски изнетих тврдњи које налазимо у писмима Луцилију је да је Сенека као жељена својства стила прије свега истицао искреност, природност, једноставност, јасноћу.

ОСНОВНЕ ЦРТЕ ДОБРОГ СТИЛА

Из Сенекиних теоријских разматрања о стилу, која смо покушали да сакупимо на овом мјесту, видјели смо које су то најзначајније црте стила за које се Сенека залагао.

Нарочит нагласак, како смо видјели, Сенека ставља на усклађеност језика с природом. То је могло да подразумијева и склад ријечи са њиховом природом, без скривених и помјерених значења, и искреност, склад између мисли и ријечи, живота и говора писца. Дух и карактер човјека откривају се и у његовом језику.

Поред искренности писац, према Сенеки, треба да тежи јасноћи свог стила. Оно што мисли треба да учини што јаснијима. Чинећи то он уједно потврђује склад с природом језика и склад са собом („поштеност човеку приличи оно што је јасно и једноставно” (*aperta decent et simplicia bonitatem*) (48,12). Зарад постизања јасноће Сенека одобрава употребу стилских фигура; нарочито истиче поређења, која је и сам обилато користио у својим писмима Луцилију. У блиској вези са јасноћом је и једноставност изражавања. Стил који изражава истине, посебно филозофске истине, треба да буде једноставан као што је то био Фабијанов стил.⁹

⁹ У писму 49,12 Сенека цитира Еурипида (*Феничанке* 469): „Говор истине је једноставан” или у писму 40,4 каже: „Говор који настоји да ради за истину мора бити и сложен и једноставан.”

Морамо овдје примјетити да овакве захтјеве у погледу стила налази-мо већ код Аристотела и других античких аутора, захтјеве о употреби ријечи на природан и једноставан начин.¹⁰

Такође, веза између карактера и стила, будући да је Сенека открива као грчку изреку, очигледно је и раније спомињана, али јој он, чини се, посвећује више пажње од свих античких писаца. У блиску везу са човјевим карактером и стилем Сенека, како смо и раније споменули, доводи и карактер друштва и моралних вриједности одређеног времена.

Према горе изнетом, видимо да се Сенекине примједбе о стилу не одликују неком оригиналношћу и да не могу бити довољне да се створи неки теоријски оквир за питања стила и начин изражавања. Сенека је често ограничавао своје исказе само на начин излагања филозофских идеја па онда није чудно што се његови књижевни ставови и симпатије слажу са његовим филозофским и етичким нормама. Како смо и раније споменули, основе стоичког учења послужиле су Сенеки као извор његових погледа на стил и начин говора.

ИЗМЕЂУ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ

Сенека је био свјестан искварености говора у вријеме када је живио. Ово истиче и у својим писмима. На примјер, у писму 100,5 када хвали Фабијанов стил каже да се његове ријечи „не противе својој природи, као што се то догађа у нашем веку, већ су лепе и сјајне, мада су узете из сасвим уобичајене средине.”

На неки начин Сенека је био између двије опције, својих ставова о томе шта је то што чини добар стил, и утицаја времена и тежњи публике. Ако хоћемо да слиједимо Сенекина размишљања, додаћемо томе још и сам утицај његовог карактера.

Његов циљ је био првенствено да скрене пажњу читалаца, не на свој стил него на идеје које је износио у својим дјелима. На тај начин му је стил, који је прилагођен одређеном предмету, послужио као средство да садржај прикаже на што ефикаснији начин.

Да би то могао да оствари, морао је да направи компромис и да читаоцима да оно што очекују, односно на начин на који то очекују. Требало је у општој кризи одржати пажњу читалаца и на јасан начин им учинити доступнима филозофске и моралне идеје. Сенека је у том смислу био практичар. Он није могао да избјегне утицај времена у којем је живио.¹¹ Особеност литературе сваког доба и природа његовог језика уско су везане. Ко има нешто да саопшти, тај ће, жели ли да скрене пажњу на себе, говорити језиком тога доба. У складу с временом, Сенека је био подстакнут да разговара са својим савременицима тоном који они најбоље разумију. И поред тога што је током првог вијека н. е. краткоћа

¹⁰ В. Arist. Rhet. 3, 2, 4.

¹¹ Тацит у својим *Аналима* за Сенеку каже да је „ingenium amoenum et temporibus eius auribus accommodatum” (Ann. XIII 3).

у изражавању била популарна и односила превагу над широким Цицероновским периодима, Сенека је и сам волио да се изражава у кратким и епиграматски заостреним реченицама и то му је лако полазило за руком јер је таква реченица одговарала његовом оштром и бритком уму. Сигурно је да је и он понекад у тим реченицама био неразумљив и да је био свјестан да није ослобођен и других погрешака у начину изражавања као и многи други које је сам критиковао.

Из тих Сенекиних компромиса између теорије, оне једноставности и јасноће за које је сматрао да су идеал доброг филозофског стила и његове праксе проистичу ранија, можда превише строга и неоправдана, гледишта о наводно дубоким противрјечностима између његове теорије и саме праксе. Његов стил, уосталом као и његов карактер, сигурно садржи комплексности и недоследности али, ако се узме у обзир да су Сенекине намјере и циљ да се скрене пажња на себе умногоме били под утицајем времена и његовог карактера, не постоје онда толике противрјечности између његових ставова о стилу и његове властите праксе. Наиме, главна одлика његовог стила је једноставна директност коју је и сам препоручивао и чији је циљ био да се придобије благодатност и задржи пажња читалаца. Сенека се својим читаоцима обраћао искрено и пријатељски и, ако се његово дјело посматра под тим углом, оно показује дубоку једноставност. Стварајући свој стил Сенека је успио да искористи књижевну моду свог времена, али је исто тако успио да првенствено у својим писмима суштински задржи и своју индивидуалност.

Slobodanka Prtija

IS STYLE MAN HIMSELF?
SENECA'S REMINISCENCES ON STYLE

S u m m a r y

This paper is a review and an attempt to systematize Seneca's standpoints about style which he sporadically expressed in his letters to Lucilius. The paper discusses the relation between man's activity and his words, the influence of social movements on style and the skill of speech, speech as an external image of the soul, the relation between style and the goal, as well as the basic features of good style, according to Seneca's understanding.

МАРИН ДРЖИЋ КАО СЛЕДБЕНИК ЦОРА ДРЖИЋА

Бранко Лешћ

САЖЕТАК: У раду се стављају у корелацију еклога *Радмио и Љубмир* Цора Држића и драмски облици Марина Држића и истичу сличности ове двојице писаца: у доживљају уметности, вези уметности и стварности, комици у животу и уметности. У том погледу Цоре се указује као узор синовцу Марину и подстицај да у својим драмским облицима развија неке његове мотиве и сценске концепте.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: карневал, маскерате, „пастирска еклога”, „рустикална еклога”, „заљубљени влах”, „трезвени влах”, митолошка вила, градска „госпоја”, маске, улоге

1.

Двојица знаменитих писаца старог Дубровника из познате породице Држић, Цоре и Марин, стриц и синовац, и поред тога што су живели и стварали у различитим раздобљима ренесансе, Цоре (1461—1501) у њеној „оформљујућој” а Марин (1508—1567) у њеној „класичној” фази на прелазу у маниристичку, имају доста биографских и књижевних подударности. На биографском плану Марин је у понечему понављао пут свога стрица, клерика и свештеника: обојица су још у младости, по породичној традицији „од памтивека”, наслеђивали право управитеља, ректора, цркве Свих светих (*Domino*) у Дубровнику и цркве светог Петра на острву Колочеп. Следећи та права Цоре Држић је постао клерик 1494. а свештеник 1497, а Марин клерик 1526, као осамнаестогодишњак, па ђакон 1549. и свештеник 1550. Та породична повластица их је вероватно и усмерила да после завршене хуманистичке гимназије у Дубровнику обојица пођу, сваки у своје време, на студије права у Италију с тим што је Цоре, по сведочењу хуманисте Ђорђа Драгишића, „леп духом као и телом”, т. ј. озбиљан и одговоран, постао доктор црквеног и грађанског права, док је Марин, „Мутивода” по сопственој оцени, „Видра” назван од савременика, претпоставио студијама права, и поред угледа који је имао као старији студент и „вицеректор” универзитета, „негро-

манцију” позоришних уметности па и кажњиву улогу „љубавника” у забрањеним изведбама комедија у Сијени.¹

У науци два Држића стоје на два пола дубровачке ренесансне драме: Џоре на њеном почетку, као аутор првог „једноставног обрасца” световне драме, еклоге *Радмио и Љубмир*, а Марин на њеном крају, као најзначајнији писац свих оновремених драмских облика. Веза између њихових дела је и имплицитна, у виду многобројних „цитата” Џориних стихова у Мариновим делима,² и експлицитна, у виду различитих Маринових помена стрица. Уосталом, Марин је и видео себе, и друге савременике, у песничкој традицији Џора Држића и Шишка Менчетића, првих песника на дубровачком Хеликону. Своме стрицу доделио је ипак прво место због његове књижевне разноврсности, урешености „дари свиме”, при чему је, чини се, прво имао у виду „еклогу”, сценски дијалог сродан његовој *Тирени* у чијем прологу га и спомиње.

Свуд Џоре Држића слове свитло име,
Уресна младића Божјим дари свиме.

Иако стрица није запамтио, јер је рођен после његове смрти, Марин је његово поетско дело могао познавати боље од осталих савременика, пре него што се оно распршило по свету, најпре у евентуалној породичној заоставштини а онда и архивама цркава у којима га је следио као клерик и свештеник. На то упућују многобројне подударности у њиховим делима да би се на основу њих можда могло говорити и о *интертекстуалном* и *маниристичком* односу Марина Држића према породичном претходнику.

2.

У ствари, обојица Држића били су људи „од духа”, што потврђују и њихова књижевна дела, и посебно склони *шали*, што потврђује и весели, забавни карактер њихових дела. Само што су њихови забавни облици по интензитету и функцији шале различити, с обзиром на различита времена у којима су стварали и с обзиром на традицију на коју су се наслањали. Марин Држић је своју традицију и назначио у стваралаштву Џора Држића и Шишка Менчетића, „прве свитлости” словинскога језика, док Џоре, „прва свитлост”, није имао књижевне претходнике које би у свом раду следио. Он се са својом поезијом јавио у време кад је песништво на „словинском” било у повоју, због чега га је хуманиста Илија Цријевић назвао „варварским кричањем” (*stribiligo illirica*) претпостављајући му давно потврђену вредност класичне, латинске, књижевности. Био је то период кад су и у Дубровнику препородни песници почели поетски да

¹ Уп.: Мирослав Пантић, „Четири столећа у потрази за правим ликом Марина Држића”, у књизи: *Марин Држић, 1508—1958*, СКЗ, Београд 1958.

² Уп.: Svetozar Petrović, „Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića”, *Umjetnost riječi*, 1, 1967, 5—15; Frano Čale, predgovor i komentari knjizi: *Marin Držić, DJELA*, Biblioteka TEMELJI, Zagreb 1979.

бране право на овоземаљске радости по узору на хедонистичке покличе Лоренца Медичија у покладним „тријумфима” у Фиренци: „...*Како је ле- ња младост, која ипак њролази! Ко хоће да буде весео, нека буде: за суџра нема извесности ... Жене и млади љубавници, живео Бах и живела љубав! Нека свако свира, иџра и њева, нека срце њламџи од сласџи!*”³ И у Дубровнику је тај препородни поклич *carpe diem* младих зачетника ренесансне књижевности, као и у развијенијим италијанским градовима, прво дошао до израза у карневалским данима, у покладним облицима игара под маскама. Према истраживачу покладне поезије Миливоју Петковићу, настојале су поједине „маске” у уличним поворкама да „изведу неку необичну сцену” или да „говорењем” забављају присутне.⁴ Ту вајкадашњу праксу карневала дао је Јован Дучић у поетској слици колоне „од хиљаде маски” од којих се поједине, у функцији „поете” („domina”), обрађају дамама са „два-три фриволна стиха”, или попут „два домина млада”, т. ј. глумца, говоре „дијалог”,⁵ еклогу или фарсу. Архивска грађа потврђује стварну аналогију тој поетској слици: „последњег покладног благодана, пред кнежевим двором, играху *шавци* у ренесансним костимима *њасџи-ра*”.⁶ Она указује на званични карактер карневала („пред кнежевим двором”), и на учешће дубровачких еснафа („шавци”) у карневалској поворци, и на функцију маски („костими пастира”⁷). Истина, вест је с почетка шеснаестог века, т. ј. после смрти Ц. Држића, али су покладне прославе и у Дубровнику имале дугу традицију, још у средњем веку, што потврђује и архивска вест из 1349, по којој су власти забраниле „крабуље”⁸ због претеране ласцивности. Према томе, „дијалог” *Радмио и Љубмир* Цора Држића, као облик *сценске еклоџе*, имао је, и поред могућег угледања на сличне у Италији, и своје локалне изворе.

Сам дијалог *Радмио и Љубмир*, као узор потоњим маскератама и драмским облицима, нпр. еклогама Мавра Ветрановића,⁹ Николе Наљешковића¹⁰ и пасторалама и фарсама Марина Држића, настао је у ранијој песничкој „фази” Ц. Држића. Он то сам каже у својој „шаљивој” песми *Посланица Сладоју*, познатој из тзв. „даблинског” рукописа. У њој он спомиње заљубљеног пастира Љубмира, јунака еклоге *Радмио и Љубмир*, што значи да је еклогу испевао пре ове своје шаљиве *њосланице*. Ту он говори о свом боравку у Стону, за што би се можда могла наћи архивска потврда, и „смртној болести” због „сељанке перлипше нер вила”, по чему је сличан пастиру Љубмиру. За датацију настанка те песме, а тиме

³ Уп.: Miroslav Pantić, *Humanizam i renesansa*, Cetinje 1967, 67.

⁴ Миливој А. Петковић, *Дубровачке маскераше*, САНУ, Београд 1950, 11—12.

⁵ Уп. песму „Дубровачки карневал” Ј. Дучића у збирци *Дубровачке њоеме*.

⁶ М. Петковић, *нав. дело*, 22.

⁷ О популарности карневалске маске „пастира” сведоче и покладне песме „Пастир” М. Ветрановића и Николе Наљешковића, дубровачких песника 16. века.

⁸ Уп.: Milan Rešetar, „Iz kulturnog života starog Dubrovnika”, *Jugoslavenska njiva*, 10, 1023, 398. Уп. и: Bojan Đorđević, *Nikola Nalješковић dubrovački pisac XVI veka*, Institut za književnost i umetnost — Filozofski fakultet u Nišu, Beograd 2005, 97.

⁹ Уп.: Злата Бојовић, „Мавро Ветрановић”, предговор књизи: Мавро Ветрановић, *Поезија и драме*, Просвета, Београд 1994.

¹⁰ Уп.: Бојан Ђорђевић, *нав. дело*.

и раније настале еклоге, важна је његова изјава да га је та петраркистичка бол снашла „у младос (моју) најлипшу”.¹¹ Према томе, биће да је еклога *Радмио и Љубмир* настала знатно пре 1497, кад је заређен за свештеника, односно и пре 1494, када је постао клерик, а то би онда значило да је Џ. Држић први увео ликове (маске) пастира у дубровачку ренесансну књижевност. У ствари, ова прва световна „драма” и јесте мешавина одлика љубавне и покладне поезије и зачетка будућег драмског облика. Стога је у њој више поетских него „сценских” одлика. Њен забавни карактер је у складу прво с карневалским весељем исказаним у покладним маскератама („свирај, глумче”), а потом и с његовим поетичким схватањем смеха у уметности, поезији и сценским призорима: он је за њега, како је назначио у *Посланици Сладоју*, „лик срцу рањеном” и „смих извидни”. Чини се да то треба имати на уму кад се жели схватити ренесансни дух у његовим текстовима и прави смисао његовог „сценског разговора” који је његов синовац Марин седамдесетак година касније истицао као задатак својих драмских облика: „арајдат (развеселити) пријатеље”; „пуку дат радост”; „обеселит ови пир”, итд.¹²

3.

Занимљиво је да књижевни историчари нису посвећивали већу пажњу могућој корелацији драмских облика двојице Држића, пошто су у еклоги *Радмио и Љубмир* Џора Држића видели превасходно исходиште митолошког садржаја у потоњим дубровачким еклогама и пасторалама. Занимљиво је да су при томе пропустили да укажу на постојање *два свећа* у еклоги Џ. Држића: „овај” у граду, где „сада”, у време карневала, разговарају два влаха са села, и „онај” у гори, што се десио раније и о којем Радмилу прича Љубмир. Они су у *Тирени* М. Држића јасно подељени на садржај пролога и драмску радњу: у пролозима је *савремени* тренутак изведбе драме с обавештењима о сцени, ликовима, публици и месту изведбе (на Плаци, односно други пут у кући Влаха Држића на пиру) и драмској радњи у идиличној природи, с митолошким и фиктивним ликовима у далеком паганском тренутку. У ствари, још је Петар Колендић уочио два „огранака” Држићеве *Тирене*: онај митолошки, у којем је „Све некако свечано и затегнуто и отмено, без икакве непристојне алузије или речи”, и који су називали *џасџирском еклодом* (ecloga pastorale), и онај други, у којем је „Све проткано вулгарним шалама, с привидном антипатијом патриција и крупних буржуја према селу, и с пуно карикатурног потцењивања свега, што је сеоско, па су то звали *сеоском еклодом*” (ecloga rusticale).¹³ Дакле, та двојност „митолошког” и „реалистичког”

¹¹ Уп.: *Zbornik stihova XV i XVI stoljeća*, „Pet stoljeća hrvatske književnosti”, МН-Zora, Zagreb 1968, 57.

¹² Уп.: Злата Бојовић, „Зачеци дубровачке ренесансне поетике”, у књизи: *Ренесанса и барок*, Филолошки факултет — Народна књига, Београд 2003, 11.

¹³ Петар Колендић, „*Тирена* Марина Држића”, у књизи: *Марин Држић, 1508—1958*, нав. издање, 141.

света може се запазити већ у еклоги Џора Држића, познатој у науци тек од шездесетих година 20. века.

Потоња еклошка и пасторална драма баштинила је од сценског дијалога *Радмио и Љубмир*, поред аркадијског амбијента и ликове: Љубмир, заљубљени пастир, и Радмио, трезвени пастир, постаће представници антитетичког митолошког и реалног света у пасторали Марина Држића. Уводећи у пасторалу више ликова, он их је, у складу с њиховом драмском функцијом, поделио на „узмножне” и „убоге”. Заљубљени влах из Џорине еклоге добиће у Мариновој пасторали, што посредно преко претходника М. Ветрановића и Н. Наљешковића, што непосредно, своје „наследнике”: Љубмир, његов „узмножни” пастир, следиће Џориног *Јо имену* које је емблематично за носиоца романтичне љубавне приче, најављене у прологу, па ће бити „узмножни” јунак „пастирске еклоге” и по етикетном понашању и бираном, петраркистичком, говору. С друге стране, Џорином Љубмиру *Јо Јонашању* је сличан и Маринов „убоги” пастир Миљенко: он га следи по гестикалацији, сељачкој лексици и „антипетраркистичком”, комичном удварању, па је представник огранка „сеоске еклоге” у *Тирени*. Тако оно што је у еклоги Џ. Држића само „прича” Љубмирова, у Мариновој пасторали је „на сцени”, тзв. драмска „илузија” из митолошког света. Одлазак Џориног Љубмира, у потрази за виллом, „у град”, који је место радње, „бинска сцена”, његове еклоге, где налази „градске виле”¹⁴ („ове госпоје, ако и нису из горе”), био је инспиративан за М. Држића да створи цео низ „влаха” који ће постати комички „јунаци” његових представа о карневалским забавама у граду, по највише у пролозима али и као представници „света збиље” („рустикалне еклоге”), односно јунаци „фиктивног” света („пастирске еклоге”) његових драмских радњи.

На исти начин ће М. Држић уз митолошку вилу, о којој се у еклоги само прича, у своју пасторалу увести, попут претходника Мавра Ветрановића и Николе Наљешковића, и друга активна фиктивна бића, нпр. Купидона, Плакира, нимфе и гротескне сатире. „Прототипове” за неке од њих могао је наћи у појединим Џориним песмама за које је већ примећено да имају драмски начин изражавања осећања.¹⁵ Пример за то може да буде и песма „По вас минути дан” у којој песник „разговара” с Амором, богом љубави, у „одредницама” истоветним са улогом Мариновог Купидона у драмској пасторалној радњи: он је у песми „дјетићак проклет”, с „луком и стрелицама”, који „љувеном” стрелом погађа песника као и становнике фиктивне „дубраве”: „тере му (он) против став, не хајав за рану”.¹⁶ Лик „виле”, митолошког бића у пасторали, оличење је Лепоте адекватно предмету љубавне ренесансне лирике: у Мариновој

¹⁴ Уп. покладну маскерату „Пастири” Н. Наљешковића: /„Велике смо чули славе / од нашега сегај *града* / ...да су *оди лијеје виле*, / и како су мнозијех, риеше, / њих *љейошом зашравице*; / туј нам срца *свим умриеше*”/.

¹⁵ Уп.: Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, svezak I, Split 2004, 55.

¹⁶ Уп. *Zbornik stihova XV i XVI stoljeća*, nav. izd, 51—53: //„Nada mnog doleti mladahat nu hitar // djetićak proklet, svim brži neg vitar, // vase luk sprida ter s strilom sastavi // ...// Tere mu protiv stah, ne hajav za ranu //...// Htjajh mu govorit odveć srdito”//.

пасторали то је Тирена, вила бродарица, чијом су лепотом очарани сви становници дубраве. Таква, она је метафора Љубави која побеђује сва бића; младе и старе, реалне и фиктивне, трезвене и охولة. Пандан тој концепцији могао је Марин да нађе у Џориној песми „Гиздаве младости и ви сви остали”, која је у ствари поетски трактат о Лепоти:¹⁷ по њој лепота је неопходна свету да орфејском снагом савлада све сукобе и измири све разлике у природи; њено божанско порекло чини људе бољима, а посебно делује на оне „ких воља узвлада” чиме се још једном додирује с потоњим Мариновим мислима о младости, којом више влада воља¹⁸ него разум, и „људима нахвао”.

Вила у Џориној еклоги *Радмио и Љубмир*, баш зато што је у њој и митолошка и збиљна стварност обједињена „причом” а не драмском радњом, добила је своје градске „алтернативе”, „госпоје” пандан „вилама”, које „очаравају” пастира Љубмира; оне ће, касније, у делима М. Држића имати своје даље „варијанте” у ликовима градских „јавних жена”, нпр. у *Новели од Станца*.¹⁹ Прва је аналогија митолошких и градских вила у њиховој „збиљској” и „фикционој” функцији.²⁰ Митолошке су и код Џора, и касније код Ветрановића, Наљешковића и М. Држића, следбенице божице Дијане, али више у функцији *лова* него *чистојше*. Ни једнима ни другима не влада *љубав*, али су могуће компромисне везе. Оне су и *изгледом* сличне: белог су лица и у „пританком” велу, очигледно обнажене попут оних на чији се изглед окомио М. Ветрановић у својим сатирама.²¹ Оне само огледају своје „гизде”, као Џорина вила на извору и Маринова Тирена на кладенцу, и кокетно се понашају, „прпошне” еротским алузијама у разговору с влашићима.²² Њихови ликови из света илузије у еклоги и пасторали сасвим прелазе, именом и друштвеним статусом, у свет дубровачке ренесансне „збиље” у фарси.

У разматрању „развоја” жанра еклоге књижевни историчари су занемарили читав низ литерарних, текстолошких, аналогија у драмским облицима Џора и Марина Држића, посебно у упоређивању *реалистичког* „огранка” њихових еклога, *ecloga rusticale*, односно у назначивању Џориних „сценских концепата” као полазишта за потоња драмска решења Марина Држића.

¹⁷ *Isto*, 37–40.

¹⁸ Уп. прологе комедији *Дундо Мароје*, и З. Бојовић, „Пролози Држићевих драма”, у књизи: *Ренесанса и барок*, нав. изд., 70–88.

¹⁹ „Dživo Pešica i njegovi drugovi, uz pomoć na ulici zatečenih prostitutki, organiziraju privatni vilinski teatar za Stanca”. S. P. Novak, *nav. delo*, 84.

²⁰ Уп. радове: Павла Поповића, „Новела од Станца”, и Петра Колендића, „Станац у пословицама”, у књизи: *Марин Држић, 1508–1958*, нав. изд., 175–194.

²¹ Уп. предговор З. Бојовић књизи: Мавро Ветрановић, *Поезија и драме*, Библиотека „Књижевна баштина старог Дубровника”, књ. 2, Просвета, Београд 1994, 29–32.

²² Уп.: Миљенко: „Госпоје, с тобом лећ једном ја бих рад...”; Вила: „Што би ти прибило, да лежеш са мноме?”; Миљенко: „Истом би ми мило здружит с тобоме”; Вила: „Буди ти што жудиш. / Слободно приђ к мени// И стан мој да видиш у води студени”. Поводом оваквих стихова приметио је Фрањо Швелц: „управо се у овом дијалогу види како она (Тирена) сад *очийује љубавну сублимираност и благу иронију*”. Према: Marin Držić, *DJELA*, нав. изд., komentari F. Čale.

4.

Оно што понајвише повезује двојицу Држића, Џора и Марина, а чега нема у еклогама посредника Ветрановића и Наљешковића, јесте управо мотив „сељак у граду” који је тема готово свих драмских облика М. Држића. Ликове влаха су и савременици сматрали његовим комичким „изумом”: то потврђује и Ветрановић у осмртници М. Држићу кад међу ожалошћенима набраја и ове његове комичке јунаке. Довољно се сетити Вучете, Обрада и Прибата из „света збиље” у прологу *Тирени*, односно „убозих” пастира у свету „илузије” пасторалне радње, те Вукодлака и Грубише из *Венере и Адона*, *Грижуле*, или Станца из *Новеле од Стјанца*. Џорови „пастири” Љубмир и Радмио њихова су претходница у дубровачкој ренесансној књижевности.

У еклоги Џ. Држића Радмио, у град новопристигли „влах”, сусреће Љубмира, „влаха” који се ту нашао трагајући за вилом коју је сусрео у гори, на појилу, и због ње оставио стадо и ближње. Место сусрета је означено Радмиловим питањем Љубмиру: „Што туј меу кнезови?” Питање је „семантично” на више планова.²³ Оно тумача дела упућује на могућност да је Љубмир маска „пастира” у карневалској поворци пред „Кнежевим двором”, тј. да он и Радмио као две „маске” пастира, „трезвеног” и „заљубљеног”, на сцени рецитују — говоре свој „дијалог”. То би било у складу с „разговорним” карактером еклоге („Скажи ми” — „да ти скажу”) и с Петковићевим наводом документа о дубровачким „шавцима” који с маскама „пастира” трећег дана благодана учествују у карневалској поворци испред Кнежевог двора. Да је и у еклоги реч и о другим учесницима карневала видљиво је из Радмилових опомена „нут ових госпоја” и примедаба о карневалским маскама, „охолим госпојама”, које се с пастирима „смијехом шпотају”. Друга могућност је да је реч о некој „сцени”, можда на неком „пиру”, на којој „пастири” изводе еклогу, па би наведене појединости имале функцију „имплицитних дидаскалија”. По томе би њима били блиски Маринови „власи” Вучета и Обрад, у првом, односно Обрад и Прибат, у другом прологу *Тирене*. У првом прологу, при првој изведби пасторале на Плаци, Вучета и Обрад обавештавају публику о „аргументуму” пасторале, њеној садржини, месту изведбе, изгледу сцене („дубрава” која се „увргла међ дворе”), и посматрачима, посебно с освртом на лепоту дубровачких „владика”. У другом прологу, при изведби на пиру у кући Влаха Држића, говори се о свечаној и веселој „пирној” атмосфери где су „годишњице” аналогне Џоретовим „охолим госпојама” посебно у „шпотању подсмијехом” према новопридошлом сељаку Прибату: „Њеке годишнице к себи ме зовљаху,/ оваке рилице надуте ношаху;/ свака њих вељаше: *Јес ли се оженио,*²⁴ *Влаше кукуљаше?*”

²³ S. P. Novak tumači to pitanje ovako: „... jedan pastir upozorava drugog da bude oprezan jer je stupio u prostor, *meu knezovi*, dakle među one koji su kazališni spektakl naručili”. *Nav. delo*, 54.

²⁴ Тај мотив Марин развија и у *Венери и Адону*, кад „влах” Грубиша иде „у град” да се жени „притилом госпојом” која ће га „гријати зими”. Матрица и њему може да буде Џорин „влах” који због „госпоја” неће да се врати у село.

Радмилово питање упућено Љубмиру („што туј меу кнезови?“) има аналогију у питању које је Маринов Прибат упутио Обраду, пастиру који је као и Љубмир раније дошао у град и баш као и он оставио село и своје стадо препустио вуковима. Аналогија између њих је и у томе што обојица сада другачије изгледају, „други су видити“: Љубмир је „усахнуо“, „блид у лицу“, „срцем уздише“, док је Прибат такође друкчији изгледом:

Ко ли су свитле тој на теби хаљине?
Хаљинам, брате мој, а и *образ* просине,
Друђи си видийи, жи ми љубав твоја.

Прибатов одговор је експлицитно обавештење о *костиму* и маски („образ просине“) које он има на сцени. Он је глумац „специјалиста“ за улогу „влаха“, глумац којег је у друштвени живот увео М. Држић:

Ма кад он (Држић) дође, пак поче свирити,
 Туј, како манен, свак иде га слидити.
 А мене дариват почеше властеле
И на њих службу звај и љубиш веле.

Тиме потоњи Држић као да објашњава старијег и упућује истраживача да јасније види пастире еклоге као *џлумце*, такође „фах“-мајсторе за улоге *заљубљеног* и *шрезвеног* пастира. Оно питање, откуда „меу кнезови“, може да буде, можда, и обавест о „дотераности“ заљубљеног пастира, препознатљивог и под маском („блид у лицу“), решеног да придобије „градску вилу“.²⁵ У сваком случају и он је „други видити“ због љубавне болести која је по трезвеном Радмилу „коштрава“ коју треба „скоријепити“. По томе он је претеча и Мариновог старог Радата у *Тирени*, комичког јунака њеног „митолошког огранка“. Трезвени Радмило, опозиција заљубљеном Љубмиру, настоји да га, попут потоњих Маринових ликова Радата и Стојне у *Тирени*, освести указујући му на „охолост“ градских „вила“ којима он служи само за смех: „Нут како све тобом смијехом се шпотају“, и да им, као смешни заљубљени „влах“ служи за „руг“:

„Оне су теј ћуди / ругат се безумном / бесидећ о њ свуди.“²⁶

Одговор Цоровог Љубмира индикативан је више за разумевање његове „сценске улоге“ него за саму радњу еклоге: „А ове госпоје *ако* и руг твоје // срце т ми *њим доје*“. Њихов смех је њему потврда колико је успешан интерпретатор улоге „смешног љубавника“, „заљубљеног сељака“ у граду. Марин Држић је такво схватање *смеха* експлицирао питањем „глумца“ Цива Пешице ноћницима Влаху и Миху, „гледаоцима“ његове „новеле“, да ли је добро умио „спрдат“, глумити, са Станцем, а потврда

²⁵ Уп. изјаву Ветрановићевих „пастира“ о лепоти „вила“ у граду: „гди се љепше виле гоје, // нер су наше посред горе“.

²⁶ Уп. речи старице Стојне сину Миљенку у *Тирени* М. Држића: „пастири убозим оне се ругају, // тим рузи и мнозим тужицу задају.“

његовом глумачком умећу јесте управо громогласан смех: „Пођи с врагом! Боци ми пукоше од смиха”. „Богме смијех!” За „смешног љубавника” еклоге Ц. Држића смех женске публике, оне исте којој ће се обраћати у прологу *Скују* и М. Држић,²⁷ признање је, аналогно „ловоровом венцу”, добијено од најдраже публике:

Волим од сих *вила* да се мног *ке смију*,
Нег сељке из села *венац* да ми вију.

На крају и Радмио „открива” своју „маску” смешног трезвеног сељака којем је, с обзиром на његову „рационалност” супротну заљубљеном Љубмиру, његова „шаруља” важнија него глумачка улога. Напоменом о *маски* коју је носио: „Изгубит при вољу *ови нос на лицу* / нег моју Шарољу, притилу јуницу” успоставља се још једна мотивска веза стрица са синовцем, односно његовом маском „Дугог Носа” у прологу *Дунду Мароју* и алузија на њу од хињеног „влаха” Џива Пешице у *Новели од Сџанца* и „аутентичног” влаха Вукодлака у *Венери и Адону*.

За еклогу Цора Држића Марин Франичевић је претпоставио да је „вјероватно *џирна драма*”, али без ближе текстолошке аргументације.²⁸ Њен завршетак је заиста у духу завршетака пирних драма М. Држића. Његови „власи”, Обрад у прологу *Тирене* и Вукодлак у *Венери и Адону* то посредно потврђују. Обрад је, одговарајући Прибату на питање откуд у „свионим хаљинама”, већ указао како је као специјалиста за улоге „влаха” призиван од господе, као и сада на пир Влаха Држића, да буде домаћин гостима и брине о богатој трпези, а Вукодлак, у сличној улози у *Венери и Адону*, на истој свадби и завршава комедију експлицитним позивом глумцима: „А Влахо вас *џамо чека на вечеру*”. Еклога *Радмио и Љубмир* завршава се у истом смислу: Љубмир зауставља Радмила, који се враћа своје стаду, позивом на чашћење:

Приклони се к мени сад, љупко се *рачимо*,
Зач не знам игда кад веће се видимо.

5.

Занимљива је аналогија двојице Држића и у схватању уметности, само што је потоњи Марин разрађивао конкретније оно што је на том плану код Цора налазио више у „имплицитном” облику. Његови „власи”, прво Вучета а потом и Обрад, откривши лепоте, чаролије, сценске уметности заборавили су на своја стада и ближње на селу. То они изричито кажу.

²⁷ Уп. изводе из пролога: „Жене, вила се справила бијеше доћи с верси...”; „... да њеке од жена биле су рекле *њеке се сад мацкераше чине, џара да се на Плаци разговарају*”. „Жене, ... пасате се за вечерас без вила ...”, итд.

²⁸ Уп. *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 3, Liber-Mladost, Zagreb 1974, 55.

Слична је мисао и у еклоги Ц. Држића с тим што се она више односи на бурни живот у граду у време карневала. Усред зиме у граду су поворке људи, шаренило свечаног и радосног света, смеха и забаве,²⁹ док је у исто време на селу природа „удовица” а живот замро као у гробу: „мимо праг ни моћ да ступај ко ступи // нер домом дан и ноћ стоји како у рупи”. О томе „расправљају” пастири Радмио и Љубмир у низу антитеза село—град. Радмиловој слици бујне природе и живог живота на селу у пролеће и лето Љубмир, дакле, супротставља мртвило у зимском периоду, при чему акценат ставља на различитост „игара” у селу и граду. Сеоске игре он назива „вашим”, т. ј. сељачким, фолклорним, које ограничено трају, само у време бујања природе:

Не хвалим пролитја ни корис овчара
Ни липос од цвитја, ни *ваших* игара.

Сеоским играма он претпоставља „блаженства” која је нашао у граду,³⁰ а дистанцирањем ових-градских „игара” и сеоских-*ваших*, као да је повукао и разлику између карневалских игара маски *йасџира* „на пољани”, где се у игри натјечу маске пастира,³¹ и ових *џлумачких* „на сцени”, односно између *сџварне* фолкорне игре и сценске *илузије*. Овде су, на сцени, „вјечне сладости и нијесу бјегуће”, ту лепота природе и вила није пролазна као ни у „Утопији” М. Држића о којој говори његов Негромант Дуги Нос. Очигледно је да и Џоре говори о свету уметности који, по Микеланђелу, „над природом влада”. То потврђује његов пастир Љубмир, заљубљен у „вечни” живот уметности кад, на конкретне овоземајске разлоге трезвеног Радмила да се врати у село, каже да не жели „ку славу другу имати”, ни „државу на сај свит владати”, јер је одабрао „блаженство”, „право краљевство”, у којем ће „краљем се сам звати”. Није ли то најпре *слобода* карневалских дана када се, по Бахтину,³² свет тумбе окреће, када и они најнижи могу да носе маску „краља”. И није ли то затим „краљевство” градских позоришних игара, антитеза оним фолклорним играма које Љубмир, глумац с маском смешног заљубљеног сељака, назива „вашим играма”. И није ли то, напokon, „веза” с потоњим Мариновим *Њарњас ѓрадом*,³³ краљевством у којем се сваки краљем може назвати јер је у њему „свака *liberta*”?

²⁹ Уп. маскерату „Пастири” М. Ветрановића: „А сад глумци, вас молимо, // справте дипли да се свири, // играјући да скачемо, // у три скоке и четири!”

³⁰ *Исџо*: „Дошли смо из дубраве, далече, / Овди гди се поје, гди се свири”.

³¹ *Исџо*: „да се наше срце смири, // кад се види *џко ће боље*, // танцац воде ми пастири, // поплесати ово поље”.

³² Уп.: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978.

³³ Франо Чале (*Marin Držić, DJELA*, nav. izd., 540) овако коментарише тај Држићев исказ у прологу *Скују*: „Njarnjas grad, o kojem je riječ pri kraju prologa, ujedno je slobodan svijet scenske iluzije, gdje su i zakon i svaka *liberta*, tj. sloboda, drugačiji, pravi a ne tobožnji kao u zbilji”.

Branko Letić

MARIN DRŽIĆ AS A FOLLOWER OF DŽORE DRŽIĆ

S u m m a r y

In this paper we pointed out the correlation between eclogue *Radmio and Ljubmir* by Džore Držić and dramatic forms by Marin Držić, as well as similarities between the two authors: about the artistic impressions, relation of art and reality, comic in life and art. From that point of view, Džore appears to be the exemplar for his nephew Marin and the stimulation for reshaping some of his motives and scene concepts in Marin's dramatic forms.

КОМПОЗИЦИЈА ПЕСМЕ

Анализа 11. и 16. њесме канџонијера Марина Држића

Бојан Ђорђевић

САЖЕТАК: У раду се указује на начела композиционог организовања на примеру двеју песама дубровачког ренесансног песника и драмског писца Марина Држића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: петраркизам, љубавна поезија, темпоралност, композиција, облик песме

1.

О поезији Марина Држића писало се мало, узгредно и углавном некритички и она се најчешће сагледавала тек као невешта проба пера за озбиљнији књижевни рад.¹ Тачно је да је Држић као песник, дакле у својим млађим данима, ишао утабаним стазама, варирао уобичајене петраркистичке теме и мотиве, што је водило углавном клишетираном изразу. Стога и Држићева поезија, као и поезија италијанских ренесансних песника, али и његових славних дубровачких претходника Шишка Менчетића и Џора Држића, те његовог савременика Николе Наљешковића, има исте слике, изразе, мотиве, па и стихове. И Држићева младост „цвили и на јави и у сну”, и њега је драгин „поглед љувени изранил”; и за њега је вољена жена „круна и ч’ас од свих вил”. И он „или хоћ или нећ” у огњу стоји и позива драгу да или тај огањ угаси или му смрт зада. Најзад, и Марин Држић, као и његови претходници и узорци, указује на нарушавање ренесансног принципа калокагатије, то јест на чињеницу да се лепота драге не слаже са њеном немилостију.

Ипак, у релативно малом броју својих песама које је Држић сматрао довољно добрим да буду сачуване и штампане, постоје стихови у којима је овај песник трагао за неким специфичним решењима која те стихове бар за тренутак одвајају од уобичајеног клишеа. То се може видети најбоље на плану композиције, која код Држића понекад није типично пе-

¹ „Држићева поезија има важност прије свега као стилска вјежба.” F. Čale, *Uvod*; у: Marin Držić, *Djela*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1987, 60.

траркистичка, линеарна, са јасном тезом на почетку и потврдом или оповргавањем те тезе у даљем току песме. Ово повремено трагање за сложенијом структуром песме Држић дугује новим тенденцијама у ренесансном песништву које обично, а понекад и олако, подводимо под појам маниризма. И у тим песмама и даље преовладава опонашање узора, али примећујемо покушаје да се изгради сложенији композициони склоп песме.

2.

У првој песми која је предмет анализе — једанаестој песми Држићевог канцонијера — сложенији композициони склоп остварује се трочланом композицијом саме песме.²

Уздаше тужни мој, њокли се сїрави сад
 да свијету непокој навјестиш, и горк јад
 кроза ки тач вене младости моје цвит,
 пожалит а мене нитко би на сај свит,
 прић' спрва к онојзи најлипшој од вила,
 у личцу којојзи љувена 'е сва сила,
 срце ка погледом рани ми, тер ја тим
 стварам се сад ледом, сад огњем горуштим.
Реци јој: „Госїоје, госїоје од свих вил,
 приклон' уши твоје да чујеш грозни цвил,
 да чујеш тужан глас ки зове дан и ноћ
 усиона да твоја влас да тужну да помоћ,
 Највјерн'ји ода све гиздаве младости
 мре рањен, јаох, од тве анђелске липости!
 Срдачце омехшај, драгога помили,
 не чини смртни вај да га већ тач цвили.
 Твојом га љубави обесел', госпоје,
 нека те вик слави, нека те вик поје.”
Ако би образ шїја за не чуш однила
 тужан глас, јак змија да је вик немила,
 уздаше тужни мој, к мени се не врни,
 ма хрли ступај твој камо хоћ' обрни.
 Жељахно припјевај, кад годи будеш прит,
 љувени плач и вај који ме чини мрит.

Ову Држићеву песму одликује трочлана композиција. Први део има осам стихова и, сем што се апострофира уздах као љубавни гласник, у

² Мора се истаћи да у оваквој организацији песме Држић није био ни први, ни најдоследнији песник. Оваквој композицији у својим песмама прибегавао је и Никола Наљешковић, чак врло често. Он је, најчешће, организовао песму у три целине које, свака у себи, садрже опет три микросеквенце, и даље — и у мотивима и у стилским фигурама — доследно поштујући трочлани склоп. Чинио је то у неколиким песмама свога канцонијера, а изразит пример за овакву композицију представља Наљешковићева прва посланица Петру Хекторовићу. Детаљну анализу овога поступка у Наљешковићевом певању видети у: В. Ђорђевић, *Nikola Nalješković dubrovački pesnik XVI veka*, Institut za književnost i umetnost / Filozofski fakultet u Nišu, Beograd 2005, 135—139.

њима се пева о драгој, о њеној лепоти („најлипшој од вила, у лицу којојзи љувена 'е сва сила“) и утицају те надземаљске лепоте на песника („стварам се сад ледом, сад огњем горуштим“). Други део песме, од десет стихова, чини обраћање уздаха драгој, са уобичајеним конвенционалним именованом („госпоје од свих вил“) и молбом за услишење љубавне жудње, изреченом у трећем лицу („срдачке омехшај, драгога помили“; „твојом га љубави обесел', госпоје“). Трећи, завршни део песме (шест стихова) представља песникову сумња у повољан одговор (јер је драга „јак змија немила“) и молба уздаху да сад иде у свет и разноси глас о песниковој смрти због неузвраћене љубави. Основна тема песме — немилост драге и неузвраћена љубав — опште је место петраркистичке поезије. Ништа мање то нису ни мотиви. Сам мотив љубавног гласника није нов, и то код петраркистичког песника може бити птица, цвет, срце, или, у тренуцима туге и стрепње — како је и у овој Држићевој песми — уздах. Такође, и мотив неуслишене љубави и немилосрдне драге стари је петраркистички мотив, нарочито присутан у бембистичкој струји, којој је припадао и Држићев стриц, Џоре Држић. Зато је и основно осећање у овој песми пребачено са драге на самога песника — његов јад, тугу и бол. То проистиче из амбивалентне природе вољене жене. Она је „bella e cruda“, како то вели Пјетро Бембо.³ Тако је и Држићева драга истовремено „најлепша од вила“ и „змија немила“, што је нарушавање принципа калокагатије и, као такво, представља врхунски грех не само према песнику него и према љубави самој! Уосталом, и само поређење жене са змијом није ново. Засновано на библијској матрици, оно је постало петраркистички клише, који, рецимо, често налазимо код Полицијана, чија је драга „più crudele ch' un serpente“.⁴ И амбивалентна слика песника који је час лед а час огањ позната је још од Петрарке. Као логична последица указује се смрт као бег од немилосрдне љубави и кривица коју песник сваљује на вољену жену, што је такође опште место. И Јакопо Саназаро пева да драгине „миле руке“ доносе смрт,⁵ а њу слуте и Полицијано у својим *Rispetti continuati* (III, 7—8)⁶ и Бембо,⁷ док се у дубровачкој лирици овај мотив усталио још са Менчетићем.⁸ Дакле, по овим елементима Држићева једанаеста песма не би била значајна. Ипак, њу одликује сведеност израза и, што је најважније, формална уобличеност. Трочлана композиција дели песму на три приближно једнака дела (8 + 10 + 6), с тим што песников глас из првог и трећег дела уоквирује глас уздаха (али опет као транспозиције самога песника) у другом делу. Да је Држићу, међутим, изузетно стало до композиционе доследности и формалне уједначености говори и чињеница да у

³ Према: P. Bembo, *Opere II*, Milano 1808, 29.

⁴ Према: *Poesia italiana: il Quattrocento*, Garzanti, Milano 1978, 137.

⁵ Према: *Selection from the Italian Poets*, Blackie and Son, London/Glasgow/Bombay 1917, 152.

⁶ *Poesia italiana: il Quattrocento*, 140.

⁷ P. Bembo, *Opere II*, 83.

⁸ Видети нпр. 4, 17, 31, 72. и 138. песму у издању: *Pjesme Šiška Menčetića i Džore Džića i ostale pjesme Ranjinina zbornika* (priredio M. Rešetar), Stari pisci hrvatski, knjiga druga (drugo izdanje), JAZU, Zagreb 1937.

сваком од ова три дела песме налазимо једнак број — по пет именичких, придевских или глаголских израза који подржавају основни, песимистични тон. У првом делу: *уздаше, нейокој, јад, вене, рани*. У другом делу: *цивил, шужан, жалну, мре, вај*. У трећем делу: *шужан, уздаше, йлач, вај, мрийи*. При томе, централни семантички носиоци су *уздах* као извор саме песме и *вај* (туга) као песников атрибут. Уздах је кључни појам у првом делу песме, а вај у другом, да би се у трећем делу песме нашли заједно! Поредиши ову песму са Кавалкантијевом баладом (чији су почетни стихови: „Perc’ io non spero di tornar giammai”), Чале је уочио сличности,⁹ али је пропустио да истакне композициону доследност и сведеност Држићеве песме у односу на лирско-епску разгранатост Кавалкантијеве.

3.

У науци о књижевности разматрању времена у поезији није придаван посебан значај, и углавном се то разматрање везивало за епску поезију или баладе.¹⁰ Много више пажње (поред језичких и стилских особина) посвећивано је тзв. исказном субјекту песме и његовим корелацијама, као и из тога проистеклом облику песме.¹¹ Ипак, кад год је о облику песме реч, постоји могућност да се она гради и на оси времена, и то не само када је у питању ритам (што се чини несумњивим), него и када је реч о корелацији исказног субјекта са објектом.

Код петраркистичких песника објекат песме је идеална драга и фазе кроз које љубав пролази. Читав канцонијер једног ренесансног песника креће се од првога погледа, преко обожавања издалека и наговештаја љубави, преклињања за њу, до остварења љубавне жудње и, најзад, разочарања у љубав и својеврсног отрежњења. Дакле, петраркистичка љубавна поезија очигледно на макроплану рачуна са појмом времена. На нижим нивоима, пак, петраркиста апострофира време када настоји да вољену жену убеди у своју оданост и потребу да му љубав буде узвраћена. Тада се време указује кроз пролазност, кроз свест да младост није вечна и кроз потребу да се макровреме (које у себе увек укључује смрт и нестајање) замени микровременом, т. ј. тренутком. А у томе и лежи суштина ренесансног поимања времена, т. ј. познатог начела *carpe diem*.

И у оквиру појединачне песме, међутим, петраркистички песници знали су да се поигравају временом, да из једног времена прелазе у друго, и да утемељењем исказног субјекта у одређеном времену (баш као и у простору) песми дају одређени облик и структуру. У таквим случајевима, дакле, време је битан елемент композиције песме. На примеру шеснаесте песме Држићевог канцонијера видеће се како се композиција песме остварује на основу темпоралних трансформација.

⁹ Видети: М. Držić, *Djela*, 63—64.

¹⁰ К. Hamburger, *Logika književnosti*, Nolit, Beograd 1976, 280—293.

¹¹ Н. Henel, *Zur Lyrik-Diskussion*, Darmstadt 1966, 223—224.

Поколи, јаох, љубав, мој цвиће, хоће ѿој
 да за те не пристав уздишем овакој
 и да ино с источи, јаох, не сја суначче
 на плачне ме очи нег рајско тве личце,
 немој ми зазират, молим те љувено,
 тој слатко позират тве личце румено!
Ер када личце ѿој не будем ѿве ѿзрић,
 јаох, смртни непокој хоће ме уморит,
 и мене тамности обујме све тада
 без твоје липости ка живот мој влада.
Ошо ѿебе избави и узê и сѿрилâ,
 мој цвите гиздави, љувена тај сила.
 Ото ти слатки гој у срцу уживаш,
 а што је непокој љувени, јаох, не знаш.
 Љубав ти у прси ким ñе влас сатиреш
 тих пламак уврзи, у себи да чујеш
 љувено што је мрити, и ки је непокој
 драгога желити, избрани цвите мој!
 Ружице румена, тај свитли твој урес
 и гизда љувена славе те до небес.
 Гдино си крај рика у вриме пролитја,
 сва си чâс и дика избранога цвитја.
 Свитле се тва лица прије данка у гори
 јак звизда Даница прид сунцем о зори.
 Младости тим миле убрат те све жуде,
 тобом да прибиле ñих прси уљуде.
Врху свих ма младос све смагне, ружице,
 за гизду и радос да здружи тве лице.
 Ма нека прем худа протива мени чес
 брани ми одсвуда здружити твој урес.
 И ријеке дубоке и драче и гране
 теј твоје високе к теби ми прит бране,
 тер такој твој образ, ружице, желећи,
 скончах се јакно мраз на сунцу копнећи.

Тема ове песме је песникова љубав која наилази на одбијање. Песма почиње из презента, с тим што песник рачуна на читаочево разумевање да је предисторија песме смештена у перфекту, т. ј. на подразумевано знање о уобичајеном току петраркистичке љубавне историје. Песник, наиме, не престаје да воли драгу, што значи да се љубав већ развила, она је *сада* ту. Амор је овладао песником, достигнут је онај степен када се песник више не стиди да позове драгу да му узврати наклоност („немој ми зазират, молим те љувено, тој слатко позират тве личце румено”).

Између првога дела песме (стихови 1—6), који је у презенту, и другог дела (стихови 7—10), који је у футуру, постоји логичка веза која је и синтаксички обележена, везником *јер* („ер). Разлог песниковој љубави, и његовом садашњем неспокоју, јесте могућност смрти као таме у коју запада песникова душа без могућности да ужива у „вилиној” лепоти. Дакле, у презенту су постулирани и исказни субјекат (песник) и објекат (драга), са уобичајеним изразима за љубав, тугу и лепоту („уздишем”,

„плачне очи”, „рајско лице”, „цвите”, „личце румено”). У футуру се, међутим, и исказни субјекат и објекат доводе у везу са смрћу, при чему је песник потенцијални самртник, а драга претпостављени убилац. Захваљујући темпоралној трансформацији, дакле, логички елементи текста су у истој семантичкој равни, чиме је омогућено даље ширење референтног поља.

Стога се трећи део песме (стихови 11—26) поново одвија у презенту, са циљем да образложи будућност, те са намером песника да подсети читаоце (иако се формално обраћа вољеној жени) зашто је у будућности извесна његова смрт! Овај део песме је зато посвећен сликању лепоте вољене жене. Али, пошто је смрт макротемпорални исход, и лепота жене се дочарава поређењима са универзалним, космогонијским елементима — природом и свемиром. Реалије — цвеће, река, звезде — добијају реконструисано значење и уздижу се на метафорични ниво, чиме се подржава референтна веза садашњег времена са макротемпоралношћу будућег. Смрт, дакле, постаје логичан атрибут жене која у себи сједињује космогонијске елементе који творе њену божанску лепоту.

Из тог разлога песник у последњем, четвртом делу песме (стихови 27—34) опет слути будуће време у којем ће се дефинитивно успоставити непремостива препрека између њега и драге, а која опет извире из природе жениног бића која је оличење деструктивне силе љубави.¹² Ако су у претходном делу песме реалије добиле метафорично значење, онда су у овом делу метафоричне слике немилости и охолости вољене жене трансформисане у реалије! Она ће између себе и песника поставити „ријеке дубоке и драче и гране”. Завршни део песме је, стога, песимистичан — а логичан — закључак који нас из садашњег, преко будућег времена, води до коначног, и одсудног, поимања љубави као радости живота, а самим тим и до основног мотива ове композиционо савршене Држићеве песме — смрти као одумирања страсти и животне снаге („скончах се јакно мраз на сунцу копнећи”)!

Bojan Đorđević

COMPOSITION OF A POEM
ANALYSIS OF THE 11th AND 16th POEM FROM
MARIN DRŽIĆ'S CANZONIERE

S u m m a r y

In addition to the typical, schematized, linear composition which characterizes Petrarch's love lyrical poetry, new, mannerist tendencies also brought more complex compositional structures which we also notice in some poems of Marin Držić. Analysing the two selected poems (11th and 16th poems from Držić canzoniere), the paper points to the procedures used by this poet when linking various elements into the plot and logical-semantic string.

¹² У овом кључу певали су, рецимо, Аламани (*Selection from the Italian Poets*, 156), Ђовани дела Каза (*Selection from the Italian Poets*, 226) и Бембо (P. Bembo, *Opere II*, 191).

КРАЉ МИЛАН У ЖАНРОВСКОМ КРУГУ

Душан Иванић

САЖЕТАК: Предмет рада је жанровски богата и разнолика грађа српске књижевности везана за личност и дјеловање кнеза/краља Милана Обреновића (лирика, проза, драма, мемоаристика, фељтонистика). Жанровски распон одговара вредновању краљеве личности и улоге, од апологије до сатиричке гротеске. Однос аутора тих дјела је зависио од њихових политичких ставова, историјских околности (почетак и крај владавине) и тренутка настајања дјела. Личност краља Милана (његово понашање на престолу, у јавном и у приватном животу) била је веома изазовна за литерарно обликовање, посебно за романескну имажинацију. Указујући на однос фактографских и фикционалних чинилаца, аутор студије се задржава на романима Пере Тодоровића и Владана Ђорђевића, издвајајући њихове стилско-реторичке, жанровске (нпр. роман с кључем) и морфолошке карактеристике.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: краљ Милан, фикционализација, жанровски комплекс, личност, политика, књижевни јунак, припоједачки поступци, митизација, симболизација, тенденција, роман с кључем

Циљ овог рада није да остане на општим запажањима, а још мање да се бави цјелокупном грађом, дакле дјелом и дјеловањем Милана Обреновића у литерарним споменицима, јер то не би могао исцрпети цио један симпозијум. Само прагматични разлози из скупа поменутих споменика издвајају аутобиографско-мемоарске списе и дневнике, будући да су они гранична област фикције и фактографских извора. Посебно ако се помисли да се одјек личности краља Милана у европском окружењу такође кретао у великим амплитудама. Алфонс Доде је 1879. објавио *Краљеве у изгнанству*, гдје су главни јунаци један „илирски” краљевски пар, који у неким детаљима, како казују истраживања, подсећа на краља Милана; поред тога француски аутор Алберт Мале је написао роман *Краљ Сјанко и краљица Ксенија*, с мотивима о краљу Милану, Наталији и Александру Обреновићу; париско позориште је имало на репертоару драму *За круну*, која се односи на српска збивања. И путопис Александра Епа *Источњачки ѿренуци* добрим дијелом се односи на Бео-

град, на Милана и Александра Обреновића.¹ У аустријској, мађарској и њемачкој књижевности, у књижевности Румуна, Бугара, Грка, Италијана, о Русима да не говоримо, личност и судбина српског владара морале су имати велик одјек. Све се то може обрадити како треба тек у специјалистичким истраживањима. (Поменимо међу ауторима и новије писце као што су Душан Баранин или Добрило Ненадић, с недавно изашлим романом *Победници*.) Научна окупљања као што је ово наше нису само збир садашњих знања, него и подлога или подстицај новим истраживањима.

Поједностављено гледајући, фикционализација краља Милана имала је у српској књижевности два водећа идејна тока. Једноме је извор био у антидинастичкој оријентацији покрета Светозара Марковића, доспјевши до сатиричних слика Радоја Домановића, којима су претходиле подругљиве алузије или непосредне инвективе у дјелима Бранислава Нушића (*Сумњиво лице*, а посебно пјесма „Два раба”, због које је осуђен на затвор), у сатиричним пјесмама Војислава Илића или Милорада Митровића, у прозним цртицама Милутина Илића и текстовима цијелога реда других књижевника.² Поменутој оријентацији блиска је либерално-демократска струја, гдје је водеће мјесто 80-их година заузела Змајева сатирична ријеч у *Штармалом*.³ Лаза Костић је пак „миланизам” увео у журналистички оглед као врсту става, повезујући с тим појмом и један тип људи које ће назвати „разметљивци, опсенари, шарлатани”.⁴ Супротну слику обликовала је династичка — обреновићевска — оријентација: у њеним оквирима се тежи истицању крупних заслуга краља Милана и евокацији драматичности његових одређења/одлука или пак амбивалентних судова о природи краљеве личности и карактера. Строже говорећи, ни ове двије главне струје нису јединствене ни континуиране. Змајев однос према краљу Милану је меандрирао, док није, последице Тимочке буне, Сливнице и кризе политичких односа у Србији, постао потпуно негативан, исказујући се иронијом, пасквилем и гротеском. (Само би опис Змајевих пјесама, чланака, карикатура, козерија, афоризама, пастиша о краљу Милану тражио посебну студију.) И Пера Тодоровић је од династичког непријатеља постао династички пријатељ (уп.: Љушић, Матовић),⁵ посебно кад је почео да говори из мемоарске перспективе, по убиству краља Александра, у свом *Огледалу*.

¹ Уп.: М. Павловић: *У двосјруком огледалу: француско-српске културне и књижевне везе*, Београд 1996, с. 75.

² Умјесто навођења исцрпне литературе, биће довољно указати на опусе ових писаца и биографске чланке о њима (*Лексикон писаца Југославије*, Н. Сад, Матица српска).

³ Уп.: Д. Иванић: „*Штармали*” Јована Јовановића Змаја // *Књижевна историја*, XXXV: 120—121 (2003), с. 183—234.

⁴ Ријеч је о Костићевим чланцима које објављује у „Гласу Црногорца” под насловом „Из науке о језику”, у бр. 10, 12, 14—21 за 1887. годину; у једном од тих чланака (бр. 21) он пише да је „микроб миланизма опоганио сва живила народа”; о томе Д. Иванић: *Лаза Костић у црногорској периодистици* // *Књижевна историја* XIII: 51 (1981), с. 501—523.

⁵ Р. Љушић: *Пера Тодоровић — прошивник и пријатељ Обреновића* // Пера Тодоровић: зборник радова/уредила Весна Матовић, Београд 1999, с. 25—57; В. Матовић: *Дело Пера Тодоровића као књижевноисторијски изазов* // Пера Тодоровић: зборник радова/уредила Весна Матовић, Београд 1999, с. 149—165.

Оба ова става имала су своје жанровске, стилске и семантичке еквиваленте. Од ауторовог одређења зависило је које ће облике искористити и какву ће оријентацију узети. Треба додати да је велик утицај на објављену ријеч имао уставни положај штампе: оно што је могло да се штампа у земљама Хабзбуршке монархије није увијек пропуштано преко граница Србије. Змај је ојађено и духовито развио слику у којој је једини лист „из прека” задржан у подрумима београдске полиције — његов *Сћармали*: „*Сћармали* вири како с’ лепо шири/ *Фремден* и *Морген*, *Абенд*, *Враген-Блај*, / *А Песјер Лојду* жандар салутира, / *А Песјер журнал* закочио врат”, с циничном поруком: „Ми ћемо још сами подметат вам леђа; / Ударајте Срба — место врага свог!...”⁶ Увредљиве и гротескне слике краља Милана могле су проћи у српској штампи преко Саве, Дрине и Дунава, али не и у Србији, осим у алегоричним облицима. Са уставом из 1888, а посебно с абдикацијом краља Милана пукле су бране против слободе штампане ријечи и у Србији. Послије Тимочке буне Змај је постао је један од најупорнијих противника краља Милана. Постављајући народ и његову слободу као основне вриједности, он пише „Народ може бит без краља,/ Ал не и краљ без народа”,⁷ док у пјесми „Па шта сад?” поводом сливничке несреће узвикује краљу Милану у свакој строфи „Смеш ли рећи: Није тако!” и закључује позивом на одлазак: „Силази се својевољно, — И још чекаш горих чуда!”⁸

Налазећи се на највиднијем положају у државно и вјерски распарчаном српском народу, уз политичке и сталешке подјеле и интересе и уз снажне културноцивилизацијске асинхроности, Милан Обреновић је по себи (као личност) био изазован за књижевност: поријекло/родитељи, запуштено васпитање, несрећно дјетињство, школовање, његов карактер и темперамент, посебно начин доласка на власт, а онда улога у догађајима националног и међународног значаја. Краљево понашање у унутарњој политици и вођење спољне политике, породичне прилике, лични живот, однос према династији и власти (повлачење са престола и учешће у управљању државом након тога), све је то више личило на романескну причу него на реалан свијет једног владара и све је изазивало велике распоне емоција и ставова, од повјерења, разумијевања, поштовања, одушевљавања и љубави до саучествовања, страха, смијеха, изругивања, мржње и згражавања.

Може се рећи да је краљ Милан својом природом и својим дјеловањем (судбином) био готов књижевни јунак (некад трагичан, некад комичан, али увијек проблематичан), створен за непредвидљивост литерарне имагинације: нагли заокрети, неочекиване одлуке, кршење норми, театралност, склоност интригантском односу према сарадницима, режирање случајева и туђих судбина, непредвидљиви заплети и расплети. Требало је само да даровит писац тај материјал преведе из сфере чињеница у сферу „могућих свјетова” литературе: у тим свјетовима више није ва-

⁶ *Одабрана дела Ј. Ј. Змаја*, Н. Сад 1969, књ. 5, с. 106, 108.

⁷ *Истио*, 5, с.127.

⁸ *Истио*, 5, с. 134—135.

жно да ли је јунак историјска или неисторијска личност, ни како се неки догађај одиграо у стварности. (Узгред речено, раздобља богата противурјечним збивањима и личностима привлачила су и историчаре и романописце, чак исте појединце у различитим улогама. Да не наводимо друге примјере, Стојан Новаковић је историографска проучавања доба Ђурђа Бранковића уградио у романескно штиво *Калуђер и хајдук*, а Владан Ђорђевић корпус докумената о пропасти династије Обреновић и своје политичко искуство из тог раздобља превео у роман *Голгоша*.)

Не заборављајући на модерне ставове по којима су стратегије приповиједања о догађајима сличне у историји и литератури (Артур Данто, Патрик Вајт), указаћемо само на оне особине које раздвајају фикционални текст од историографског.

— Прво је подручје *знања* и *перспектива приповиједања*. Романисијер на крилима маште улази у стања свијести и подсвијести својих јунака, у њихова хтјења и намјере, те „зна” и оно што историчар може само претпостављати, али не може документовати; он се слободно креће у сфери мотивације, приповиједа о психичким процесима и реакцијама; његово знање је ослобођено физичко-сазнајних запрека, осим граница саме имагинације и ауторовог талента.

— Књижевност је склона *митизацији* и *симболизацији* стварности. Владан Ђорђевић, нпр., краљу Милану приписује последице абдикације жељу да оде на Голготу, те се његова судбина у одређеном смислу пореди са судбином Исуса Христа, којег је његов народ разапео. Што је краљ Милан обишао Јерусалим последице абдикације (али, између осталог, с циљем да се састане с Артемизом Христић у Цариграду) имало је сасвим друге разлоге од оних које му приписује Владан Ђорђевић, хотећи да у једно и друго унесе мотив послања и предодређења.

— Књижевнику је на располагању огроман *резервоар средстава/по-стијака*: заплет, сценично приказивање, дијалог, унутрашњи монолог, психонарација, констелација и избор јунака, избор стила, коментарисање и мотивацијски системи, сликовитост. Слобода приповједача је нарочито велика у дијалогизацији историје и у избору споредних фигура. Најупадљивији такав иступ ван историјских података настао је у *Голгоши* В. Ђорђевића, у лику Милке Јевремовић. Прототип ове јунакиње је Илка Марковић, удовица љекара и књижевника Јована Андрејевића Јолеса, пријатеља Јована Јовановића Змаја, Ђуре Јакшића, Лазе Костића, Ђорђа Поповића Даничара; она се удала за пуковника српске војске Јеврема Марковића, стрељаног у вези са тзв. тополском буном 1878. године. Илка је неколике године доцније (1882) покушала атентат на кнеза Милана. У затвору је пронађена мртва. Владан Ђорђевић је мотив атентата пренио у последњи период владавине краља Милана, повезао га с радом руске („исток”) тајне дипломатије и завршио као увод у љубавну/државну драму краља Милана, који због женидбе с Милком Јевремовић напушта престо, а она се трује како народ не би остао без владара. Ђорђевић је осјетио романескну потенцијалност личности Милке Јевремовић (односно Илке Марковић) и успоставио међу чиниоцима њеног

животног пута каузалну везу која не одговара стварности, осим можда оне која се односи на интерес руске дипломатије.

— Романескна форма је дозвољавала да се тематизује *скандалозно-криминално-еројско* или *мистично*. Докази за тврдње у роману се не траже, а све што тамо пише треба да служи развоју радње, конфигурацији приче, карактеризацији јунака, мотивацијским системима. За казивања у слободној приповједачкој форми често се може поновити оно што је Слободан Јовановић рекао поводом Тодоровићевог *Огледала* — „да је тешко распознати истинито од измишљенога”.⁹ Романима Пере Тодоровића је због таквих својстава теже приговорити јер се њихов аутор према истини и измишљању односи много слободније него Ђорђевић у сегментима који често прелазе у фантастику, мистерију, привиђења и прорицања. Процес митологизације и симболизације обиљежава већ његове мемоарске списе (*Крвава година*), а у романима и не покушава да се досљедније држи историографских маски стварности, као Ђорђевић.

Голгоша: роман из балканског животоша (Београд 1909) Владана Ђорђевића обухватио је живот краља Милана (Емилијана) од пројекта новог српског устава (крајем 1888) до абдикације (6. марта 1889). У обимнијој прози „*У фронти*”: *приповејка из животоша једног бившег краља* (Београд 1913) Ђорђевић се бави животом краља Милана (Емила, Емилијана) у Паризу, последице његовог повлачења с престола: коцка, клађење, љубавнице, депресија и потпуна нервна растројеност разрјешавају се предлогом др Ђоке Лазића да се бивши краљ посвети *раду*, и то раду с војском.

Ђорђевићеви „разговори са краљевима, онако како их је он забележио”, каже Слободан Јовановић тим поводом, „опомињу својим узбудљивим тоном на старе ’чувствителне’ романи”, док ће нека измишљања овог аутора упоредити са „самохвалисавим ловачким причама”. Покушавајући да објасни или да разумије узроке таквих поступака, односно начина на који се он „прави интересантан”, повезао их је с епохама у којима је Ђорђевић одрастао и дјеловао. „У њему се сусрећу и укрштају моде две различите епохе. Ђорђевићево ђаковање пало је у доба омладинског романтизма; његово мужанство у једно сасвим друкчије доба, — доба политичког реализма, када је Бисмарк био бог. Ђорђевић је био растрзан између омладинског романтизма и бисмарковског реализма”, час „неизлечив идеалист, који за наше грубо реалистичко време има одвише срца и савести (...), час ’пруски чиновник’ (...) неумитан и према себи и према другима”.¹⁰ Још једна напомена Слободана Јовановића вриједи да се наведе: да су Ђорђевићева историографска причања јако прерађена „његовом приповедачком маштом”.¹¹ Невоља је, ако се суди по Јовановићу, што се фикционалне технике, секвенце радње и стил налазе у историографској, а историографске процедуре у фикционалној прози: то једној одузима научну ваљаност, а другој умјетнички ефект и

⁹ С. Јовановић: *Сабрана дела*, Београд 1991, књ. 6, с. 15.

¹⁰ *Исто*, 7, с. 136—139.

¹¹ *Исто*, 7, с. 203.

аутентичност. Разликује их, међутим, степен произвољности, слободне конструкције текста и начин повезивања једних чинилаца са другима. Док историчар треба да се позива на изворе и саопштава што је доступно сазнању и провјери, евентуално улазећи у мотивације и процјене понашања појединаца, романсијеру/новелисти је пут према свим сферама људског и надљудског отворен (књижевнотеоријски појмови „свезнајући приповједач”, „божје око” су индикативне терминолошке метафоре ове позиције).

Пера Тодоровић је по себи истраживачки неокончана прича и у елементарном смислу ријечи, успркос огромном напору и високим резултатима које је остварила Латинка Перовић у објављивању и прикупљању његових списа.¹² Тодоровићеви романи су постали велика истраживачка тема у радовима који се тичу фантастике, стила, технике приповиједања, жанровских, медијских, вриједносних аспеката, почев од Светлане Велмар Јанковић, преко Весне Матовић и Слободанке Пековић, до Татјане Јовићевић.¹³ Ово интересовање није случајно: не само што је обимнији, овај романескни опус је умјетнички изазовнији него одговарајућа проза Владана Ђорђевића. Ту се не ради о историјској подлози, избору фабуларних сегмената и непосредној стварности, него о приповједачком таленту и концепцији приче. Тодоровић је много више окренут колоквијалном језику, говорним жанровима свакодневице, ријечи ослобођеној функционалне цензуре. Насупрот хроникалном ритму Ђорђевићевог приповиједања, он спаја проспективно, ретроспективно и синхроно приповиједање, спољашње слике и самооткривање јунака. Осим тога, свог главног јунака спушта у стварност, сасвим различиту од оне која се показује у свакидашњем искуству. Стварност Тодоровићеве романескне прозе се разлаже између грубе, карневалске и баналне свакодневице и мистериозних сцена завјера, прорицања, магије, тајанства, предсказања. С друге стране, пак, из живота младог насљедника престола долазе комичне сцене понашања према учитељима и намјесницима, прва еротска искуства, опасности од атентата, тровања и подвала. Романописац нејасна (отворена) мјеста из владарске биографије „разрјешава” помоћу тајанствених узрока и необичних мотива главних актера радње. Нпр. зна се да је Блазнавац (у роману пуковник Врбавац) умро усљед гушобоље; у роману пак он умире — усљед послједица присилног само тровања, послје неуспјелог покушаја да он отрује младог кнеза и дође до српске круне. Мотив претендента, толико познат на све стране, овдје се појавио у сложеној констелацији борбе за насљеђе.

Тодоровић је у свом приповједачком маниру, који знамо из његових *Успомена/Дневника једног добровољца*, објединио поступке и технике поезике „ока и ува” са интроспективним и исповједним откривањима и са дијалošким расправама о политичким питањима. Његов кнез, односно

¹² Индикатор тих резултата су Тодоровићеви *Изабрани списи* у двије књиге (Београд 1986), мемоарски списи у више књига (*Крвава година, Дневник, Огледало: зраке из прошлости, Српска ствар у Старој Србији, Успомене на краља Милана*), преписка (*Писма: Личности и личности*), издања праћена студијама и исцрпним коментарима.

¹³ Упоредити: *Пера Тодоровић: зборник радова* / уредила В. Матовић, Београд 1999.

краљ Милан слабо привлачи као духовно биће, психолошко устројство, личност, или пак они процеси око доношења или сазријевања одлука, који би морали бити типични за једног владара. Аутор радије свога јунака поставља у протоколарне или у масовне сцене као што су званични дочек у полицији, сеоске свечаности које се претварају у пијанке, кнежева раскалашност и блудничење, немири које одмах изазива у народу. Не мање је ефикасан кад у дијалогском облику, сталној конфронтацији двају гледишта, уведе у роман проблем владалачке популарности и владалачког ауторитета (Растислав, чији је прототип Јован Ристић: Кнез), или пак кад скупља парчад исповијести човјека који је на вратима смрти (пуконик Врбавац). Држећи паралелу са историјским збивањима, Тодоровић је проширио поље тајанствености, предодређености, фантастике, криминала и смрти, те је својим романима дао вид слободне смјесе имажинације и историје. Ослобођен званичног стила, пак, отворио је велик простор за ситуационо и персонално (гдје и ко говори) разложену ријеч свакодневице.

Сасвим супротно од Тодоровића, Владан Ђорђевић није успио да се ослободи стила и садржине званичних саопштења и клишетираних исказа. Разговори његових јунака подсећају на дипломатске ноте, на лекције из српске историје, фолклорно-вјерске традиције и из народне књижевности (крсно име, „Хасанагиница“, „Бановић Страхина“), или на дијалогизоване приручнике и стенографске записе са сједница. У једном од приказа овог романа написано је да аутор дјелује као какав „даровити дилетант, који још није научио да стручњачки економише са својом богатом грађом“ (прикази, *Голгоџа*: 515).¹⁴ Кома су позната Ђорђевићева романескна дјела, такав утисак се може уопштити. Поводом романа *Цар Душан*, објављеног у „Отаџбини“ 1875. под насловом *Стеван Душан* (прва верзија), историчар српског романа Милан Вукићевић је написао: „Списатељски поступак г. Ђорђевића доиста је прост. Велики историјски материјал о српској прошлости ставио је у уста појединим лицима, историјску гардеробу разделио према положајима и ранговима. И та лица говоре најчешће као аутомати, као рђави ђаци своју лекцију. (...) Уместо да наслика једно доба, писац нам саопштава податке, непрерађене, из прве руке. Зато и личности романа не живе.”¹⁵

Док се једне слабости тичу мањка аутентичности, проживљености, како се некада говорило, друге се тичу очите тенденциозности Ђорђевићевог романа о краљу Милану. Тако је један критичар написао да је то покушај да се узвишени појам мучеништва измири са париским клупским коцкаром Миланом (*Голгоџа*, 538), те да је веза између наслова романа и живота главног јунака бласфемична (сладострасник, коцкар, интригант, који се упоређује са Исусом и његовим страдањем, 539). Други је додао да је то биографски роман који „хоће да опере црнца“ (535).

¹⁴ *Голгоџа: роман из балканског животоа*, Београд 1909. Као додатак издању објављене су у преводу, у цјелини или у изводима и парафразама, критике у иностраној штампи, пошто је роман преведен на њемачки, мађарски, руски и словачки језик.

¹⁵ В. Јовичић: *Часопис Отаџбина 1875—1892*, Београд б. г., с. 91.

Занимљиво је да неки критичари, по инерцији модернистичке поетике, у душевним процесима краља Милана, како су предочени у роману В. Ђорђевића, налазе модерни дух скептицизма (566).

За историчаре српске књижевности Тодоровићева и Ђорђевићева романескна дјела су стално држана на маргини, сврставана у тривијалну, фељтонску, тенденциозну, жанровску литературу (нпр. роман тајни, булеварски роман, дворски роман), која траје без већих умјетничких резултата и вриједности. Српска књижевност, међутим, није тако богата да би се лако лишавала онога што је у њој створено. Колико та дјела имају историографско-документарну вриједност могу утврдити само темељита истраживања и упоређивања грађе. Она, међутим, потврђују и нове романескне могућности и нове облике у српској књижевности, везане за друштвене и политичке околности и за ауторску инвенцију. Између осталог то су нарочите врсте историјско-друштвеног и политичког романа; дјелимично на сентименталистичком фабуларном обрасцу (с мотивима незахвалног владара према свом оданом поданику: мотив краљевог односа према Милутиновићу, чији је прототип Гарашанин; мотив интриганта који је изазван спољашњим и породичним околностима; мотив краља-љубавника спремног да ради вољене жене напусти престо; мотив благородног владара-оца који се повлачи с престола у корист сина). С друге стране, то је проза очите политичке тенденциозности, те се у једном приказу каже да је у ствари ауторов „споменик покојном краљу и пријатељу” (525).

У једном од приказа *Голџоше* (537) употребљен је термин Schlüsselroman (роман с кључем) и то је једна од спољашњих, формалних карактеристика свих оновремених романа о краљу Милану. Роман с кључем се дефинише као роман у којем се стварни догађаји, околности, судбине и личности предочавају под промијењеним именима, те се тек под одређеним „кључем”/„шифром” могу идентификовати у њиховој животно-историјској улози. Премда су многи романи имали подстицаје у стварним догађајима и личностима, роман с кључем је само онај у којем је операција придавања новог имена/назива изведена систематски. Занимљиво је да су током српског реализма такви романи по правилу везани за дворски живот у Београду и на Цетињу или за страначке прваке и личности из јавног живота (из штампе, Велике школе, Академије наука). Ова врста романа је у формалном додиру са алегоријом, од које је разликују прозирност, јасност односа и одсуство фантастике. Писао их је не само Пера Тодоровић и Владан Ђорђевић, него и Јанко Веселиновић (*Јунак наших дана*, 1897, 1903) и Симо Матавуљ (*Десет година у Мавришанији*, 1907, 1908). Чини се да је тај манир у одређеној вези са модом потписивања чланака псеудонимима, веома раширеном у српској штампи крајем вијека. „Кључ” као атрибут жанра може се проширити на приповијетку, драму, пјесму, чланак, козерију, повезати са аутобиографијом (Матавуљ), политичким (Ђорђевић) и историјским романом (Пера Тодоровић) или са романом лика (Веселиновић). Једни аутори су се држали „шифара”, околности и догађаја досљедно (Матавуљ), други су у стварносни поредак укључивали фантастичне догађаје и прелазили на

алегоријско-профетску раван (Тодоровић), док су трећи комбиновали фикционалне сегменте са фактографски вјеродостојним детаљима (Ђорђевић, Веселиновић).

*

Рани роман о краљу Милану, настао за његовог живота или непосредно после његове смрти, једну вриједност има за историчаре а другу за проучаваоце књижевности. Вјероватно и једнима и другима предстоји да из својих стручних интересовања искористе овај значајан фонд текстова, међусобно не туђећи се. Прво, не смију сметнути с ума да су стратегије приповиједања о догађајима сличне у литератури и у историографији, сјећајући се досјетке старог Додеа, да је историја роман људи који улазе у историју, а роман историја људи који не улазе у историју. У примјерима литерарних дјела о краљу Милану ни та досјетка се не држи: историја је почела да личи на роман и можда се боље могла разумјети посредством романескне него посредством фактографске приче.

Dušan Ivanić

KING MILAN IN GENRE CIRCLE

S u m m a r y

The author points to a rich literary material related to the personality and work of Prince/King Milan. This material is varied in genre (lyrical poems, prose, drama, memoir writing, journalist writing), and the evaluation of the King's personality and role includes the extreme views, from apologia to satirical grotesque. The attitude of the author depended not only on his political views, but also on historical circumstances (beginning and end of his rule) and on the moment of creation of a particular work. King Milan's personality (his behaviour as a ruler, in public and private life) was very challenging for literary shaping, specially for the novelist imagination. Pointing to the relation between factographic and fictional factors, the author of this paper discusses the novels of Pera Todorović and Vladan Djordjević, indicating their stylistic-rhetorical, genre (e.g. novel with a key) and morphological characteristics.

САТИРИЧНА ШТАМПА О КРАЉУ МИЛАНУ

Жарко Рошуљ

САЖЕТАК: Овај рад се бави писањем српске сатиричне штампе о краљу Милану М. Обреновићу IV (1854—1901). За време његове владавине српска штампа доживела је свој процват. Посебно се то односи на сатиричну штампу: од ступања Милана Обреновића на српски престо 1868. па до његове смрти 1901. излазило је у нашој периодици 70 сатиричних листова. Краљ Милан је био њихов јунак. Сматра се да је он, не само међу српским него и европским владарима, краљ којег је сатирична штампа највише нападала, док је био на престолу. Слика краља Милана, „ухваћена” у кривом огледалу сатиричне штампе, углавном и једнострана и негативна у наше време се мења. Постаје осетно пластичнија и сложенија, чему свој не мали допринос даје и новија српска историографија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска штампа, сатира, периодика, историографија, карикатура

О краљу Милану доста се писало: осим научника и књижевника, њиме се бавила колико озбиљна толико и сатирична штампа. Писању сатиричне штампе о краљу Милану посвећујем следеће странице.

Често смо склони да о истим питањима имамо потпуно различита мишљења. У томе ни однос према историографији није изузетак. За ову прилику навешћу два потпуно различита мишљења о важном питању да ли Срби треба да пишу своју историју? Прво је записао Стерија и оно гласи: „Под Карађорђејем кад су хотели (Срби) историју писати, Доситеј је био противног мњења, говорећи: Истину писати срамота је за нас, а лагати није лепо; зато нека пишу страни, пак ће се све руге приписати бар њиовом пристрастију.”¹ Друго је из времена владе Карађорђевог сина кнеза Александра Карађорђевића. Друштво српске словесности упутило је тада јавни позив да се прикупљају подаци из наше историје овим речима: „Историја једног народа сведок је његовог суштествовања. Ако историје немамо, онда неће доцније нико моћи рећи да је Срба на свету било; али ако пропустимо да ми сами нашу историју израдимо него је

¹ Јован Стерија Поповић, *Забавни календар Винка Лозића. Милобруке. Афоризми. Записке*, Приредио др Душан Иванић, 2003, 173.

туђину оставимо и од њега чекамо да нам је спише, онда нам је жалост-на мајка.”² Овакав однос према историографији толико различит у само две генерације можда најбоље показује да су Срби у деветнаестом веку, кад је реч о културном и просветном напретку, корачали корацима од седам миља. Ако су очеви који су се борили уз Карађорђа и Милоша били већином неписмени — њихови синови су почели стицати највиша образовања на најпознатијим европским универзитетима. Писање историје следствено није више било „срамота” него је било питање идентитета и опстанка српског народа. Стога је Друштво српске словесности одлучило да богато награђује сваки рад из историографије са по 5 дуката по печатаном табаку. Подсећам, упоређења ради, да је историк за табак свог текста објављеног у часопису „Гласнику Друштва српске словесности” могао да купи и једног српског вола или пола швајцарског бика! Писање историје било је високо вредновано у време када се родио будући „први српски краљ после Косова” — Милан М. Обреновић IV. Педесете године деветнаестог столећа нису почеле најсрећније за династију Обреновића — они су сви још у изгнанству — али за српску историографију свакако јесу. Занимљиво је да је млади Милан Обреновић у школи од свих предмета најбоље учио баш историју. Као владар, краљ Милан ће 1886. године имати и ту привилегију да поставља прве академике у тек основаној Краљевско-србској академији. Уосталом он је био и „заштитник Академије”.³

Данас, 12 деценија касније, Српска академија наука и уметности организује научни скуп посвећен 150-огодишњици од рођења краља Милана Обреновића.

За време владе Милана Обреновића и српска штампа добила је подстицај за свој развој. То се можда највише односи на сатиричну периодику која је у том периоду доживела прави расцвет. На пример, од ступања Милана Обреновића на српски престо 1868. па до његове смрти 1901. године излазило је 70 сатиричних листова.⁴ Наравно, краљ Милан је био њихов главни јунак. Мој задатак овде је да испитам како је сатирична штампа писала о кнезу/краљу/рас-краљу Милану Обреновићу.

КНЕЗ (1868—1882)

Пошто је Велика народна скупштина малолетног Милана М. Обреновића прогласила за кнеза Србије поставила је и Намесништво (Миливоје Блазнавац, Јован Ристић, Јован Гавриловић), које је владало у ње-

² *Србске новине*, 19. јула 1851, стр. 316. („Јавни позив Друштва Србске Словесности да се прикупљају подаци из наше народне историје” — потписао је секретар ДСС Ђорђе Ценић.)

³ Слободан Јовановић, *Влада Милана Обреновића*, Књига трећа, 1934, 357.

⁴ Милица Кисић, Бранка Булатовић, *Српска штампа 1768—1995*. Историјско-библиографски преглед, 1996; др Миодраг Матицки, *Библиографија српских алманаха и календара*, 1986.

гово име. Намесништво је у потпуности извршило свој главни задатак: одржање и очување династије Обреновића на српском престолу. Јер, како је записао Слободан Јовановић, „за њихове владе, династија је тако добро чувана, да је на престолу могло и једно дете седети”.⁵ Да би се то остварило под Намесништвом владао је прави полицијски терор. У односу на режим Михаила Обреновића, који је имао само једну полицију, за време Намесништва постојале су чак три полиције: Блазнавчева, Ристићева и Милојковићева. Михаилова полиција била се окомила на либерале, а три намесничке полиције на карађорђеvence и социјалисте. Први су били опасни по династију а други — како су их још звали „комунци” — за државу. У циљу да се благовремено улази у траг и једнима и другима наређено је да се воде спискови „рђавих људи” који говоре против владе. Шпијунажа и отварање приватних писама превођени су у највећој мери. Полиција је имала право да примењује батине за политичке кривице и то без претходног ислеђења. Тада је важило ово полицијско правило: „Прво га цепни, па му онда тражи параграф!” Иако под Намесништвом није била могућа слобода политичког говора, Устав од 1869. омогућио је да се донесе Закон о слободи штампе. По том Закону почели су да ничу нови листови у великом броју. Многи од њих писали су чак врло слободно. Како је то претило одржању постојећег режима, влада је чинила све да се ти листови истом брзином којом су покретани и гасе. Иако је цензура била привидно укинута по Закону о слободи штампе — сада су издавачи листова морали да их штампане један сат пре растурања подносе у полицију — такође на цензуру. Раније су били обавезни да подносе рукописе и у ту сврху постојао је цензор који их је читао. Пошто је укинута звање цензора, полицији су „нови цензори” били још строжији. Ако би штампани лист поднет на полицијску цензуру био забрањен, то се сматрало као штампарска кривица у покушају, па је издавач листа могао да буде кажњен и због штампарске кривице. После две такве опомене власт је могла да наредбом обустави лист. За ту меру ипак није било потребе јер је због полицијског надзора опозициона штампа била принуђена да сама престане да излази.

Ипак је, насупротив свему томе, у време Намесништва српска штампа цветала. То се посебно односи на полувзвичне и сатиричне листове. Полувзвичне листове је Намесништво тајно финансијски помагало, а сатиричне листове је публика радо читала. Треба рећи и то да су сатирични листови водили борбу за свој опстанак са два зла: цензуром и вересијом. На пример, ако су читаоци радо читали, они су нерадо плаћали претплату на штампу. Због тога су многи листови колико због цензуре толико и због вересије — финансијски — били принуђени да се гасе. Нас овде посебно интересују сатирични листови. Слободан Јовановић од сатиричних листова који су излазили у то време издваја само ова три: „Ружу”, „Враголана” и „Врзино коло”.⁶ Познато је да је док је Милан Обреновић био кнез у српској периодици излазило 28 сатиричних ли-

⁵ Слободан Јовановић, *Влада Милана Обреновића*, Прва књига, 1934, 156.

⁶ *Исто*, 143.

стова.⁷ Кад је млади Обреновић ступио на српски престо 1868. излазило је у нашој периодици 5 сатиричних листова: „Комарац”, „Змај”, „Ружа”, „Дангуба”, „Домишљан”. Најстарији сатирични лист био је „Комарац”. Покренули су га 1861. у Новом Саду Ђорђе Рајковић и Јован Јовановић, потоњи Змај. Они су били присталице Светозара Милетића. У 1868. години обновљени лист „Комарац” преузео је Јован Грујић — познати противник Светозара Милетића и његових следбеника. Он је чак добијао субвенције од мађарских власти. Стога је овај лист, од изразито милетићевског, постао антимиљетићевски и чак промађарски. Власник „Комарца” уз то је одржавао и добре односе са намесницима у Србији.⁸ „Комарац” је нападао посебно своје противнике-милетићевце — како их је називао — „поткупљиве песнике” који „песништво своје износе на пазар за динар, шалу и смеј за фунту продају а славу и хвалу крчме на риф”. Тврдило се у овом листу да ће такви песници за кесу дуката „и Србство и Србију, и кнеза и Кнежевину ’златним пером’ у тикву сабити!” Често је у овом листу нападан и песник М. К. Абердар што се као „полицијски шпион” и противник Обреновића не стиди да себе „верним подаником и стражарем Михаиловог наследника назива”. Једну од првих карикатура на којој је представљен млади Милан Обреновић налазимо у „Комарцу” од 16. јануара 1869. На њој је нацртан како је кренуо „напоље” да се игра са осталом децом. Мајка „Србија” га опомиње: „Лагано, Милане — куда ћеш ти тако сам и гологлав. Немој без нашег Миливоја.” Милан одговара да иде на игралиште да се игра „солдата”. Брижна мати „Србија” му предлаже да узме круну и да „тамо — пази на себе!” На ово Милан одговара: „Велики је олуј мајко напољу, па се бојим да ми га не свали. Нек остане у тебе па ти га чувај... док се ја не вратим”. Коментар је излишан: Намесништво има подршку од овог листа да и даље ревносно „чува круну” Милану Обреновићу. Налазимо у овом листу више прилога у којима се нападају противници династије Обреновића, на првом месту Светозар Милетић и његове присталице, али нам простор не дозвољава да их све поменемо.

Најзначајнији лист за шалу и сатиру који је у то време излазио био је „Змај” Јована Јовановића Змаја. Од прилога који су објављивани у овом листу поменућу само карикатуру која је објављена 15. (28) априла 1871. године у броју 5. на првој страни. Карикатуру је нацртао, према идеји Ј. Ј. Змаја, сликар и графичар од великог угледа Карло Клич. На њој је представљен намесник Блазнавац како у униформи — док седи на топу — ногом љуља једну колевку и лепезом хлади дете у њој. Грб Србије на колевци указује да је то дете у ствари кнез Милан Обреновић.

⁷ „Комарац”, 1861—1869; „Домишљан”, 1862—1868; „Змај”, 1864—1871; „Ружа”, 1865—1872; „Дангуба”, 1868; „Обад”, 1869; „Српска пчела”, 1870; „Враголан”, 1871—1872; „Жижа”, 1871—1874; „Решето”, 1871; „Врзино коло”, 1872—1874; „Жижан”, 1872; „Ђаво”, 1873; „Камила”, 1873—1874; „Страшни суд”, 1873; „Хавет”, 1873; „Домишљан”, 1874—1875; „Слободњак”, 1875; „Фењер”, 1875—1876; „Бомба”, 1876; „Стармали”, 1878—1889; „Шаљиви астроном”, 1879; „Стари домишљан”, 1880—1882; „Баволан”, 1880—1882; „Золта”, 1880—1881; „Искра”, 1881; „Дар-мар”, 1881—1882; „Ђоса”, 1881—1883.

⁸ Др Василије Ђ. Крстић, *Историја српске штампе у Угарској 1791—1914*, 1980, 263.

Објашњење ове карикатуре дато је у прилогу „Блазнавствованије” који је написао Змај. Речима које се стављају у уста Блазнавцу овако се коментарише стање у Србији: „Спавај, чедо, спавај, здраво си се уморило, играло си се скупштине, играло си се реформе, и преформе — после игре деци прија санак”. А положај младог кнеза исказан је овим речима: „Мигољиш се? Ваљда си тесно повијено — не можеш ногом ни руком да кренеш? — Тако треба, тако се тело развија, тако се прси шире, тако воља јача!” Униформисана „дадиља” осећа опасност која прети беби у колевци а можда још више Намесништву: „Иш, ви слободњачке муве и змајеви, што овамо прелетате, нећете ви моје чедо пробудити! Таки да си се загњурило, сад ће доћи Милетић да те уједе!... Ти ваљда велиш дан је, не треба спавати, сад нико не спава! Ко те је то научио! Само ти спавај! Само ти спавај! — Па о мени сањај — ја ћу-” Утом се умеша Змај: „Ти ћеш се преварити у рачуну што си га без бирташа правио!” У ствари Змај је све то из прикрајка — како примећује „у земљи слободе прислушкивања” — прислушкивао! Он покушава на све начине да пробуди дете у колевци-престолу док „чувар” династије то никако не дозвољава. У овом листу има, разуме се, још прилога који се односе на кнеза Милана Обреновића али сам одабрао овај као најкарактеристичнији.

Кад је прешао у Панчево Змај је у том граду покренуо свој нови сатирични лист — „Жижу”. Наставио је и овде на исти начин да пише о младом кнезу Милану Обреновићу. То показује и анегдота коју ћемо навести у целости:

Нешто о кнезу Милану

Млади кнез се често летос возао у Топчидер. Кола су по жељи и заповести намесника увек лагано ишла. А кнезу је то миљење већ додијало, па једаред рече кочијашу: „Терај касом!” — кочијаш не смеде да послуша, а како опет да не послуша! — па се нашао у запари. На то приступи дежурни официр, који је поред кола јахао, и шапне кнезу да су г.г. намесници наредили да се не сме касати.

„Јесу’л баш тако заповедили?” запита кнез, а кад дежурни официр рече да јесу, кнез се окрену кочијашу па му одважно заповеди: „Кад се не сме касом, а ти терај у галоп!”

Кочијаш је морао послушати.

Само тако, кнеже, миљења је доста било, па ако се не сме касом, још је боље у галоп!

Од београдских сатиричних листова до појаве „Брке” најдужег века била је „Ружа” — шаљиво-сатирични забавни лист Михаила Ђелешевића. Иако сатиричан, овај лист је био „режимски”. Посебно су савременици нападали његовог власника због лажног и разметљивог патриотизма. Ђелешевић је заговарао борбу за ослобођење Срба у Босни и Херцеговини, али само на речима. Као илустрацију наводим ове стихове објављене у *Ружи* 1871: „Време дошло, војевати ваља, / Да стечемо Немањића славу / И још круну да украси главу, / Нашем књазу а нама на ди-

ку / И на понос Срба превелику”. Од многобројних прилога у којима се доказује верност династији Обреновића одабрао сам чланак написан поводом 6. априла, дана када је кнез Михаило примио кључеве од српских градова. Назив текста је „Београд 6. априла” и завршава се овом реченицом: „6. Април победио је полумесец и положио нов темељ храма уједињења, на који ће нас довести наша дика, наш понос, наша слава, наш светли Кнез МИЛАН ОБРЕНОВИЋ IV.” Уредник и власник „Руже” није пропустио прилику да читаоцима нагласи своје „заслуге” за ослобођење Срба од Турака: „Погледајте на ’Кладарадач’. Он је дотле Немце дражио противу Наполеона док се листом нису Немци дигли те отерали Наполеона. Сетите се и на ’Ружу’ како је сипала ватру противу Турака, кад су градови узимани и како се очајно борила противу пса Карађорђевића, кад је убио Михаила.” Упоредивањем овог сатиричног листа са једним од најчувенијих европских шаљиваца власник „Руже” је имао намеру да запуши уста својим опонентима из опозиције.

Поменули смо да је намеснички режим нарочито прогонио карађорђеvence и социјалисте. Стога не чуди што су листови ове оријентације непрестано били на оку полиције. Не само да су ти листови забрањивани него су и њихови уредници слати на робију. Уредник „Решета” на три, „Домишљана” такође на више година, а „Враголана” и још неких листова на вишемесечно издржавање казне. Међу оптуженим уредницима налазио се и познати писац Милован Глишић. Седамдесетих година XIX века вођене су расправе о сатиричној штампи и у Народној скупштини Србије. У тим расправама доста гласни су били посланици познати као „затровани противници слободе штампе”. Међу њима се истицао Миле Дамјановић, који је, на пример, на скупштинском заседању 16. септембра 1871. рекао „да би по државу и државни живот много срећније било да имамо међу нама крадљиваца, паљеваца и разбојника” него „бургијаша који бушењем интригантских сплетки подгајају у народу неповерење — сеју раздор — трују живот државни и спремају смртни удар политичком бићу нашем”.⁹ Да би се тачно знало на кога се ово односи додао је: „Тко проповеда нову веру комуне... тај је убица, тај злотвор отечества, тај је други Вучић, тај је други Карађорђевић”. Зато је тражио „да се сваки онај за кога се зна, а нема довољно доказа за осуду, да је непријатељ наше народне династије — да ради против постојећег стања ствари — да проповеда комунистичка начела... да распаљује неповерење к властима... и да исмева скупштину нашу, њихова појединачна закључења и личности стави под надзор не тражећи доказа за дело, но убеђење нека је доказ.”¹⁰ Нападима су били изложени социјалистички сатирични листови („Решето”, „Враголан”, „Врзино коло”, „Фењер”) који су „извињавали Париску комуноу и њена злочинства”. Због тога се тражило увођење изванредних мера. Овом предлогу нарочито се супротстављао посланик Љуба Каљевић јер је сматрао да се без тражења доказа полицији т. ј. увођењем „изванредних мера” омогућава злоупотреба вла-

⁹ Јаша М. Продановић, *Историја политичких странака и струја у Србији*, Књига I, 1947, 335.

¹⁰ *Исто*, 336.

сти. Навешћемо његове реченице које су у скупштини изазвале праве овације: „Ова је земља сита вешала, колаца, рупа и церића! (...) Она није жељна зулума, већ правде, сигурности и слободна живота”. Зато је сматрао да би увођењем „изванредних мера” настало тешко стање у Србији. Потом се развила бурна дискусија. Присталице „изванредних мера” — не треба објашњавати ко су били они — упоређивали су опозициону штампу са „бесним псом” којег ваља „убити” и предлагали да „комунце треба ударити — по роговима”. Ова расправа је с прекидима трајала више година и на крају је победило мишљење да је држава без слободне штампе исто што и „кућа без прозора”. Посебно овде помињемо Милутина Гарашанина, који је предлагао да закон о штампи има само један члан: „Штампа је у Србији слободна”.

Око социјалистичког сатиричног листа „Враголан” били су окупљени „комунци”: Светозар Марковић, Милован Глишић, Ђура Јакшић, Пера Тодоровић и др. Могуће је да је посебно Светозар Марковић био подозрив према властима због својих чланака у којима је „извињавао” Париску комуноу.¹¹ Из наведене расправе о овим питањима у скупштини види се колико је то била изузетна храброст. У познатом тексту „Лепотица Комуна” Марковић изјављује: „Ја је волем и искрено вам кажем, да ме она одушевљава”. Исто тако казујући о Комуни он је алузивно нападао и постојеће стање у Србији. На пример, кад каже на једном месту: „А сви филистарски листови, такозвани официозни, т. ј. они који се хране из топлх и масних фондова ’диспозиционих’, одакле и г.г. шпиони, улизице и остале протуве и чанколизе вуку паре” — исто то је наша читалачка публика могла да препозна и у својој средини. Осим тога и овај лист је ревносно објављивао доушничко „достављеније” које су упућивали са београдске пијаци савесни грађани „Министарству ћоравих послова”. Такође у програмској песми овог листа налазе се и ови стихови бунта и отпора: „Ослободи народ овај српски / Од тирана и подлаца мрски...” Да би се доскочило строгој полицијској цензури аутори прилога редовно се служе алузијама. Казују о препознатљивим догађајима па и личностима али као да се то „дешава” негде далеко од Србије: у Јапану или у Кини. Овакав начин прављења алузија прихватили су и други сатирични листови ове оријентације тога доба. Поменимо овде и „Манџурска писма” из „Врзиног кола”. Та писма су наводно „писала два Манџура” један другоме. Разлика међу њима била је та што је један од њих отишао на запад, а други је остао у својој земљи на истоку. Навешћемо само одломак писма у којем се описује стање у земљи „на истоку”: „...код нас је све лепо и дивно уређено. Све иде као добро навијен сахат! Само смо доста узнемирени од тих твојих западњака, што неће да трпе и да служе своје господаре... у нашој мирној и благословеној Манџурској не може ни бити буне нити каквога немира; али се тек бојимо! Наши манџурски господари старају се да доскоче сваком немиру, чим се

¹¹ Др Чедомир Попов, „Светозар Марковић”. У: *Што најзнаменијих Срба*, 2001, 305. („У јуну 1871. покренуо је први социјалистички лист на Балкану ’Раденик’, у коме је заступао идеје Париске комуне и Интернационале. Због тога је изложен жестоком напади-ма, па је јануара 1872. морао да оде у емиграцију у Нови Сад и Сремске Карловце.”)

где појави. Зато и држе једнако тајна већа, увећавају војску и трошак на њу, умножавају стражу, умножавају потајне званичнике манџурске, који су дужни завући се у сваки ћумез и присуствовати на сваком месту и при сваком разговору, па чим чују штогод немирно и противно нашем манџурском постојећем стању одмах јављају својим госама, да се то угуши... то изискује срећа и опстанак праве Манџурске..." На крају предложио је пријатељу „са запада“: „Прочитај, Кудро, ово моје манџурско писмо тим западњацима, не би ли се како-год опаметили и махнули буне". Уз социјалистичке листове треба поменути и напредњачки „Домишљан". Тај лист је посебно нападао министра војске Јована Белимарковића због злоупотребе службеног положаја. Белимарковић је и у Скупштини оптуживан да је за војску набављао опрему и материјал сумњивог квалитета и да је на тај начин оштетио Србију за 17.000 дуката. Ипак Белимарковића је од одговорности спасао сам кнез Милан. Завршило се тако што је уместо оптуженог министра војске на робију у Пожаревац послат уредник сатиричног листа. Ово нажалост није била и једина афера која је потресала Србију. Позната је и афера око пропасти Прве српске банке чији је капитал од 200.000 дуката лошим трансакцијама волшебно испарио.

Од сатиричних листова који су излазили у то време у унутрашњости Србије на првом месту треба поменути смедеревски „Фењер". Међу сарадницима овог листа били су: Војислав Ј. Илић, Коста Арсенијевић, Ђура Јанковић, Арса Алавантић, Мита Аврамовић. Посебно је на удару цензуре био Аврамовић као уредник листова који су углавном били забрањивани због „распрострањања комунизма и рушења државе и државног поретка".¹² „Фењер" је коментарисао догађаје који су у то време потресали Србију. Опширно је писано у више наставака о догађајима око Црвеног барјака у Крагујевцу. За нас могу бити интересантни и прилози у којима се писало о законима донетим 1875. и 1876. године. Поменимо само Закон о личној безбедности од 10. јануара 1876. Ево како га коментаришу у „Фењеру": „У Србији жандара много — лопова такође. Стога ће министар унутрашњих дела принуђен бити да број њин повећа". А о одјеку тог закона се каже и ово: „Лопови су сасвим задовољни Законом о личној сигурности, јер су у већини па им никакав закон не може ништа". Овај лист је такође кроз алузију — наводно то се догађа негде у Техерану — питао власт: „Куд вам је благо рајино, куд су вам синови њени, што вам их јадна раја у војску даде..." Мада је све казано кроз велове алузије, као да се наводно ради о неком „хинезском цару" и „његовом царству" — цензура је ипак у том писању често препознавала кнеза Милана Обреновића и Србију па је следствено томе кажњавала одговорне уреднике. У време припрема за рат са Турском често је постављано и питање: шта су радили наши посланици у скупштини? Ако је веровати овом шаљивом али и многим озбиљним листовима — водили су жучне дебате о — „чочецима у Турској". Због свега тога посланици у скупштини нападали су сатиричне листове „Домишљан", „Решето", „Враголан",

¹² „Самоуправа" од 13. јануара 1883, 13, 4.

„Врзино коло” и „Фењер” да „вређају част поштених људи”. Наравно, „поштени” су били они на власти а „рђави људи” — они који су их напали као и сарадници сатиричних листова.

Непосредно пред рат са Турском — проглашењем ванредних мера — обустављени су сви опозициони листови у Србији. Једини сатирични лист који је излазио у време српско-турског рата била је земунска „Бомба”. Овај лист је издавао познати национални борац и штампар Милош Грабовачки. Могуће је да је чак за издавање свог листа добијао и помоћ од кнеза Милана Обреновића? Здушно је подржавао Србију у овом рату. Кнеза Милана Обреновића помиње у својим „Песмама из народа” овако: „Милан с војском полази, / На границу одлази, / Под Миланом коњиц игра, / Бугарска се дигла. / И са њима Црна Гора / Турска пропаст’ мора.” У овом сатиричном листу Милан Обреновић је представљен као храбри војсковођа који предводи, на белом коњу, свој народ у борби за ослобођење од ропства. Ни пре ни после „Бомбе” нико више неће овако похвално писати о Милану Обреновићу. Додуше, лист је излазио кратко време — само до септембра 1876. Затим настаје вакуум у српској сатиричној штампи све до 1878, када се појавио — баш за време одржавања Берлинске конференције — Змајев „Стармали”. Како је Змај писао о тој конференцији? Био је разочаран улогом коју је на њој имала руска дипломатија и зато је назива „српском немајком”.

Почетком осамдесетих година XIX века у Србији се оснивају нове политичке странке. Тако су се на нашој политичкој сцени нашле супротстављене ове три најмоћније: Либерална, Напредна и Радикална. Оне су поред званичних органа имале и своје сатиричне листове: либерали — „Дар-мар”, радикали — „Ђосу”, напредњаци — „Старог домишљана”, а касније — „Брку”. Једна од важних тема била је у то време такозвано „железничко питање”.¹³ После Берлинске конференције Србија је била обавезна и да изгради железницу, те је у том циљу влада закључила уговор са Генералном унијом, француским друштво под управом Бонтуа. Нажалост, уговор је закључен на штету Србије и то је изазвало велико незадовољство, поготову што се, не без основа, сумњало да је у питању била афера са поткупљивањем владе и њене већине. Слободан Јовановић наводи да „у извештају једног аустријског достављача из месеца јуна 1881, каже се да нема тога села у Србији до кога није допро глас да је кнез Милан добио од Бонтуа од једног до три милиона”.¹⁴ Сатирична штампа није пропустила прилику да пише о великој афери подмићивања — како се то тада говорило „куповини душа” — посланика. Све је то достигло врхунац почетком 1882, кад је Генерална унија доживела финансијски крах а њен управник Бонту био ухапшен. Но због примања мита нико у Србији није био ухапшен! Уместо коментара навешћу само реаговање „Дар-мара” на овај крах: „Србијо, плачи!... Народе, скачи!... Пропаде Бонту... Француски гад — банкрот је сад!” То је углавном, према сатиричној штампи, била атмосфера у којој се Србија припремала да постане — краљевина.

¹³ Слободан Јовановић, *Влада Милана Обреновића*, Књига прва, 1934, 387.

¹⁴ *Исто*, 404.

КРАЉ
(1882—1889)

Проглашењем Србије за краљевину Милан Обреновић је постао краљ. Краљевао је од 22. фебруара 1882. до 22. фебруара 1889. — пуних 7 година. У том периоду излазило је 16 српских сатиричних листова.¹⁵ Неки од њих одушевљено су поздравили нову краљевину и „првог српског краља после Косова”. Можда је најодушевљенији био лист за шалу и забаву Напредне странке „Телефон”, који је уређивао Коста Белкић. На жалост, у фондovima нису сачувани бројеви овог листа из 1882. године. Али у броју од 27. фебруара 1883. на првој страни објављена је песма „Наша млада краљевина” — поводом прве годишњице проглашења Србије за краљевину. У тој оди се слави „вакскр младе Краљевине” као дело „првог краља” Србије — Милана Обреновића: „Нек се име првог краља / Међ’ народе даљне вине... / Па да вечно — вечно сјаје / Слава српске Краљевине!”

Најзначајнији сатирични лист који је излазио у то време, а по многим и у XIX веку, био је већ помињани Змајев „Стармали”. Видели смо како је Змај нападао Блазнавца због његове аустрофилске политике. Па кад је спознао да краљ Милан Обреновић заговара исту политику — постао је његов огорчени противник.¹⁶ Нападао је жестоко не само краља Милана него и све његове пријатеље. Можда је пример са судбином Пери Тодоровића најкарактеристичнији. Од изузетног пријатељства док је Тодоровић био противник Обреновића — настало је међу њима крајње непријатељство. Змај је, разочаран у бившег радикала Тодоровића, са истим бесом нападао и њега као и краља Милана. Многи Змајеви следбеници прихватили су такав однос према краљу и његовим пријатељима, па и према Пери Тодоровићу. Змајево нерасположење према краљу Милану исказивано је многим поводима. На пример у „Стармалом” од 31. октобра 1882. неуспели атентат који је покушала Илка Марковић 11. октобра 1882. на краља Милана да би осветила свог мужа за чију је смрт оптуживала српског „првог краља” — коментарисан је овако: Илка је представљена као „Независна Србија” у коју циља из револвера једна рука, највероватније краљева? На буренцету тог „краљевског” револвера исписана су имена тадашњих министара: „Пироћанац, Гарашанин, Чедда”. Свој став према суђењу Илки за атентат Змај је исказао овим речима: „Али дај Боже, да ни ти не погоде, куд су наперени!” То јест ови министри су представљени као револверски „куршуми”.¹⁷ Поменућу и

¹⁵ „Стармали”, 1878—1889; „Дар-мар”, 1881—1882; „Ђоса”, 1881—1883; „Брка”, 1882—1931; „Ера”, 1882; „Телефон”, 1882—1883; „Драшков рабош”, 1883—1887; „Зврка”, 1883; „Србинови листићи”, 1884; „Ђукало”, 1884; „Стрела”, 1885; „Грбоња”, 1886; „Муња”, 1886; „Зоља”, 1886; „Разбибрига”, 1888—1889; „Нови свет”, 1889.

¹⁶ Др Душан Иванић, „Стармали Јована Јовановића Змаја”. У: *Књижевна историја*, 2003, 120—121, 224.

¹⁷ Слободан Јовановић, *Влада Милана Обреновића*, Књига трећа, 1934, 74. („Радикални шаљиви лист ’Ђоса’ /број од 24. марта 1882/ донео је песму о неком источњачком деспоту на кога се догао цео народ. Песма се завршава овако: *Живео си, краљевао, / како с хтео ти; / зашто сада и умиреш, / как хоћемо ми.* Зар људи који су такве ствари јавно штам-

једну другу карикатуру из овог листа јер је типична за Змаја и његов однос према аустрофилској политици коју је водио краљ Милан. На карикатури је „Душанов орао” нацртан са одсеченим крилима која представљају у ствари — а на то упућује и текст на њима — „Босну” и „Херцеговину”. Очигледно алузија на споразум са Аустријом да се Србија одрекне претензија на Босну и Херцеговину.¹⁸ У броју од 31. августа 1884. објављена је Змајева песма поводом још једног покушаја атентата на краља Милана: „Ко ће као Бог (Пригодом кад се краљ Милан сретно спасао од блиске опасности)”. Занимљиво да се сада у песми каже: „краљев је живот био близу гроба” и захваљује се Богу што је „Милану краљу амнестију дао”. О овом измењеном ставу према краљу Милану склони смо да тражимо објашњење на два начина. Прво тај покушај атентата на краља Милана био је у Мађарској, а друго могуће је да је ову ситуацију Змај искористио да краља Милана подсети како и он треба слично Богу — да амнестира заточене радикале — због Тимочке буне? О овом покушају атентата писао је и сатирични лист из Сплита „Драшков рабош”. Можда је краљица Наталија најбоље описала о чему се ту заправо радило.¹⁹ Од многобројних прилога из „Стармалог” поменућемо овде још један из 1888. На питање престолонаследнику српског престола — кога воли — тату или маму? — „стрепи” овај лист да би наводно Александар одговорио: „ТА-МУ!” А да би растерао ту „таму” из Србије Змај краљу Милану поручује да сиђе с престола и напусти Србију: „Не с ђаволом, краљу, — већ збогом, краљу!”²⁰

После Тимочке буне 1883. забрањени су сви опозициони листови у Србији. Од сатиричних листова тада су излазили једино они ван Србије — „Стармали” и „Драшков рабош”. Српски сатирични лист из Сплита је 1883. донео прилог „Чуда у Србији”. Једно од тих „чуда” било је и ово: „Краљ Милан, који каже да по вољи народа краљује, на вољу народну јуриша!” „Драшков рабош” 1885. чак и „сахрањује” краља Милана те објављује наводно — „Тештамент краља Налима”. Подсећам да се у овом листу име краља Милана писало наопако: отуда уместо Милан — Налим! По том Налимовом „тештаменту” будући владар Србије „дужан је 13 месеци у години провести у иноземству”. Алузија се свакако односи на често одсуствовање краља Милана из Србије.²¹ Исте године обја-

пали, нису били кадри ићи у приватним разговорима још и даље, — и помињати место буне атентат као брже и практичније средство?”) Што се тиче краља Милана он је непрекидно сумњао на радикале да су карађорђевци: „Загребите радикала, па ћете наћи Карађорђеца!” — била је његова узречица.

¹⁸ „Стармали”, 20. јула 1882, 20, 1.

¹⁹ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усјомене*, Превела са француског Иванка Павловић, Приредила и уводну студију написала др Љубинка Трговчевић, 1999, 137—138. („У часу кад је требало да пођемо из Београда, телеграм из Пеште нас је упозорио да постоји страх од атентата на српску краљевску породицу, те је пожељно да покренемо и други воз поред онога који је већ био одређен. То је и учињено. Онај воз којим је требало да путујемо, заиста је искочио из шина и веровало се да је било злочиначког покушаја. Истрага није ништа доказала и све је морало бити случајност и претерана ревност мађарских власти, које су парадирале мерама предострожности до те мере да је већ било смешно.”)

²⁰ „Стармали”, 1888, 16, 24.

²¹ Краљица Наталија Обреновић, *Истио*, 120—121: „Милан је сваке године одсуствовао два месеца, изговарајући се здрављем, и најрадије је бирао околину Глахенберга или

вљена је и песма Ј. Ј. Змаја „Ми... краљу кад се за рат спремао”. Очигледно је пародирана улога краља Милана у српско-бугарском рату: „Коњима га у бој вуку, / Остраг стоји кад се туку.” О не баш храбром држању краља Милана за време рата сведоче и успомене краљице Наталије.²² О поразу код Сливнице писало се у овом листу и у 1886. години: „Вријеме Сливнице, вријеме Налим-Милутинове срамоте, треба, уједно с њима, заборау предати; вријеме бивше српске славе, вријеме великог Ђорђа, треба да се понови ... Вријеме ће што је криво исправити, кад се Налиму, Милутину и дружини дневи изброје; кад им се *йасош* уручи. ... Вријеме је да се од пузеће гамеди очисти земља мученичком крвљу на-топљена, и да касапници људства и части народне буду отпрањени жигом срамоте њихове на челу — издајством. Ово поручује својој браћи на српском дивану у Нишу Војвода Драшко”. Објављена је и драма о краљу Налиму коју је „написао” П. П. Његош. Ево једног „уломка” из те „трагедије”: „*Краљ Налим*: Помоз Бог, јуначки народе! Ја сам крив пред Богом и тобом... *Народ*: Кри се од нас, проклети демоне! Бог ти мајку убио опаку... Цијели те народ већ познаје, доста си га држа за будалу; но врат ломи куд те очи воде... Но хајд с врагом од куд си дошао, док нијеси што тражиш нашао!”²³ Колико је овај лист био ненаклоњен краљу Милану толико је имао симпатија за књаза Николу. О томе сведочи и овај прилог: „Између књаза Николе I и краља Милана знамо доста разлика. Али ја ћу да приповедам још једну: књаз Никола пише драме — а краљ Милан прави комедије.”²⁴ Тврди се да је наводно највеће зло у Србији „краљ” као и да „краљ налиМ наличи на звијер”. Име краља Милана у овом листу пишу наопако т. ј. „налиМ”, а Србију по њему називају „Налимијом”. Јер по овом листу Милан не ради само зло него и наопако. А ево како је овај лист пренео „Бесједу којом је Њ. В. краљ Налим отворио Скупштину на дан 7-ог јула у Нишу”. Наводно краљ Милан је изјавио да ће бити задовољан „док ми та држава буде новаца давала за моје пустошине”. „Бесједу” је завршио овим речима: „Вашу особиту пажњу у току вашег рада заслужује уређење Мојих финансијских питања. Хоће ми се новаца, много новаца... Налим с.р.”²⁵ А у рубрици „Устришци” одговара се београдском листу „Одјек” који је писао о тешком стању српске привреде ово: „Со, дуван, свјетлост, мајдани, таксене марке, царински приходи, непосредни порез — све заложено, све уступљено странцима, све дато туђину! — Не, мој 'Одјече', није све. Још има

Ишл. Толико се радовао тим путовањима да је остављао утисак ђака на школском распусту и није могао да разуме моје уживање у мирном животу Београда. / ...Срби су знали да цене то што ми је добро међу њима и гледали су са задовољством на своју краљицу и свог престолонаследника који деле њихову судбину.”

²² *Истџо*, 158: „Осмог новембра (1885) увече добих од краља депешу из Беле Паланке. Одмах сам видела како бежи далеко од своје војске и крв ми се следила у срцу. Према Пинтеру (аустријски војни аташе), вести су говориле о неуспеху, али не и о катастрофи, па зашто је онда напуштао војску, губио храброст, заборавао своју дужност, газио своју част? Сва та осећања су се комешала у мојој јадној глави, а у срцу ми је нарастало лагано, али тим јаче, гнушање од тог краља који при првом неуспеху губи главу.”

²³ „Драшков рабош”, 1886, 60, 1.

²⁴ *Истџо*, 1886, 63, 1.

²⁵ *Истџо*, 1886, 68, 1.

нешто чега се нијесте отресли. Дајте у руке туђину и краља... па ће Србија (бити) чиста...”²⁶ Краљ Милан се помиње и у „црној хроници”: „Кад је ријеч о Налиму, и ову треба казати. Јављају из Биограда, да је из државне касе однешено 200.000 дуката... крађа тог новца стоји некако у свези са скорашњим Налимовим одласком из Београда...” На крају верује се да ипак „неће краља под ислеђење ставити”.²⁷ Појава колере у нашим крајевима овако је прокоментарисана у овом српском листу који је излазио у Сплиту: „У Србији данас владају: колера и Налим. Што је од те двојице зло, а што ли горе, то је тешко одредити. Слика једне прилика је другоме.”²⁸ Марљиви дописник из Србије јавља у рубрици „Из краљевине жалостих”: „...налиМ је још жив — живи још несрећа”. У истом броју листа сазнајемо да је краљ Милан ушао и у „народне загонетке”. Ево једне: „Сабљу има а јунаштва нема, круну носи а главе нема”. Одговор је — „налиМ”.²⁹ У овом листу је „откривена” и „света тајна” краља Милана. Ево како се „исповедао”: „Да ли имате непријатеље? — Не, немам их јер, оче свети, свих сам их дао — стријељати!”³⁰

Ј. Ј. Змај поручио је 1889. „Краљу Милану при силаску са престола” — али та карикатура је наводно „конфисцирана” од стране „Стармалове полиције” а што је уједно био и „први знак искрене лојалности према младоме краљу”. Такође овај лист верује да одласком краља Милана „рашчистиће се ваздух у Србији”. Занимљива је веза између краља Милана и песника Змаја. Исте године кад је краљ Милан сишао с престола Змај је престао да издаје свој сатирични лист и више није покретао ни један ове врсте. Посветио се издавању листа за децу — знаменитог „Невена”. Уредник и власник „Драшковог рабоша” Јован Метличић убрзо после Миланове абдикације емигрирао је у Русију. Посветили смо у овом одељку највише пажње „Стармалом” и „Драшковом рабошу” због тога што су ова два листа најдоследније нападала краља Милана док је седео на српском престолу.

РАС-КРАЉ (1889—1901)

У периоду док је Милан Обреновић био рас-краљ излазио је 31 сатирични лист у српској периодици.³¹ Из претходног доба одржао се је-

²⁶ *Исто*, 1886, 70, 4.

²⁷ *Исто*, 1. (13) октобра 1886, 73, 3.

²⁸ *Исто*, 1886, 77, 3.

²⁹ *Исто*, 1887, 82, 3.

³⁰ *Исто*, 1887, 89, 389.

³¹ „Брка”, 1882—1931; „Бич”, 1889—1890; „Бршљан”, 1889; „Мирођија”, 1891—1894; „Стрела”, 1891—1892; „Шаливчина”, 1891—1900; „Геца”, 1892—1895; „Баволан”, 1892; „Велики народни типар”, 1893—1895; „Звоно”, 1893; „Мољак”, 1893; „Одбрана”, 1893; „Черекало”, 1893; „Враголан”, 1894; „Кишобран”, 1894; „Комарац”, 1894; „Српски фигура”, 1894; „Будућност”, 1894; „Електрика”, 1895; „Лалин рабош”, 1895; „Муња”, 1895; „Бубањ”, 1896—1899; „Врач погађач”, 1896—1914; „Зврцало”, 1896; „Рабош”, 1896; „Грбоња”, 1896; „Шило”, 1897; „Баволови записници”, 1898; „Чепркало”, 1898; „Клин”, 1900; „Смех и суза”, 1900—1901.

дино „Брка” који је (с прекидима) излазио све до 1931. године. Међу сатиричним листовима било је највише оних који су припадали политичким странкама: либералима, радикалима и напредњацима. Пошто у овом периоду рас-краљ Милан једно време није био поданик Србије, сатирични листови су користили могућност да некажњено нападају „Никоја” и за оно што је чинио док је био краљ. Али кад је поново враћен у поданство и опет постао члан краљевске породице више нису смели да га нападају па су прибегавали алузијама. Додуше, било је примера да полиција забрани лист због напада на краља-оца Милана, али се суд правио невешт и намерно доносио ослобађајућу пресуду за сатиричне листове. О свему томе биће речи у овом одељку.

Сатирични лист „Бршљан” појавио се крајем фебруара 1889. као додатак „Малих новина”. Уређивао га је и својим прилозима испуњавао власник Пера Тодоровић. За нас је овде од важности сатирична проза започета у овом листу „Источњачки мудрац”. Стиче се утисак да је овај лист и покренут само зато да би био објављен овај кратак путопис са Блиског истока. Тодоровић је тада вероватно знао за намеру краља Милана да те исте, 1889. године, у марту, предузме путовање на Исток, на хаџилук, па је, као и увек, настојао да буде актуелан. Тодоровић свог мудраца са Истока описује као „лепог старца” који се одрекао великих привилегија а „сад је пустињак, философ, мудрац — луда, узмите како хоћете”. Уз ову путописну прозу у исто време Тодоровић је објављивао и роман у наставцима *Силазак с њресџола*.³² У свом личном дневнику Милан Пироћанац је 31. марта 1889. поводом овог подлистка из „Малих новина” забележио да је „Краљ Милан нашао” у Пери Тодоровићу — „свог правог историописца”.³³

Кад је престао да излази „Бршљан” појавио се нови сатирични лист „Бич”. Покренуо га је Сима Лукин Лазић, новинар и следбеник Ј. Ј. Змаја. Занимљиво је да је овај шаљиви лист на Видовдан 1889. изашао цео уоквирен црним линијама — због парастоса — косовским јунацима. Поводом миропомазања младог краља Александра Обреновића V у Жи-чи објављени су и ови стихови: „Млади краљу, српско поуздање... руко освештана, / Пуно рана има да се лечи... Бог те чуво... итд.” Затим је објављена мала полемика са Пером Тодоровићем: „’Малим новинама’ — уредник ’Бича’ не уме и неће да *џлонцује* ничије *хаџијске* чизме; али је те чизме *изџлонцовао* својим образом уредник ’Малих новина’ пре него што их је попала *анадолска* прашина. Кад је уредник ’Бича’ јавно и отворено осуђивао погрешке бив. Краља Милана, онда је уредник ’Малих новина’ пузио по буцацима и целивао чизме Краљу Милану. Уредник ’Бича’ данас нема ни мало разлога, да напада мирног грађанина, бив. краља Милана; али немирни грађанин, Пера Тодоровић, баш данас налази рачуна да мути и да напада све и свакога, ко год не уме да се спусти до — њега.

³² „Огледало”, 1903, 42, 527. (У тексту „Једна тајна краља Милана” Тодоровић наводи краљев прекор упућен њему, 1889, поводом преузимања „Малих новина”: „Дакле тебе спопао баш истински *furog scribendi* /бес за писањем/ те не даш мира ни себи, ни мени!...”)

³³ Милан Пироћанац, *Белешке*, 2004, 472.

Уредник 'Бича' ће и од сад па вазда смети и хтети да осуди и Краља Милана и све, што буде било за осуду..."³⁴ И заиста уредник „Бича” је одржао реч. Поводом брачне размирице краља Милана и краљице Наталије донета је уместо коментара карикатура — „Тукле се јетрве преко свекрве”.³⁵ На њој су нацртани краљ и краљица како се међусобно туку преко повијеног човека обученог у српско народно одело. Тај повијени човек је, погађате, српски народ. Можда је анегдота о разговору који воде Лала и Београђанин пред спомеником књазу Михаилу још занимљивија. Лала се буни што је Михаило представљен „без капе”, а Београђанин му објашњава да је то зато што није успео да „метне круну на главу”, т. ј. да „задобије Босну и Херцеговину”. Незадовољан Лала примећује да они „који напустише његову (Михаилову) мисао те Босну и Херцеговину уступише другима” наводно треба да буду — „представљени без главе”. Убрзо је Лазић напустио Србију и обуставио свој лист.

Од свих српских сатиричних листова покренутих у XIX веку најдуже се одржао „Брка”. Захваљући томе што је његов власник Љуба Бојовић био штампар и имао литографију лист је могао да одолева и материјалним тешкоћама. Пошто је то био лист Либералне странке према положају њеном, т. ј. да ли је била на влади или у опозицији, зависило је да ли ће нападати краља Милана. Очи овог листа биле су упрте — као и српске јавности уосталом — ка Паризу, одакле је у то време рас-краљ Милан вукао конце политичких збивања у земљи. Карактеристичан је прилог „Неће доћи никад више” у којем се између осталог каже: „Лепи тата / Тражи пуну врећу злата.”³⁶ Предосећајући скори повратак рас-краља Милана у Србију лист је опомињао: „Вели тата из Париза / Биће — криза.”³⁷ И, заиста, убрзо се то показало као тачно. О томе сведочи и краљица Наталија Обреновић у свом писму од 14/26. маја 1894.³⁸ Осим ових прилога у „Брки” је објављено више успешних карикатура рас-краља Милана. Нажалост немамо могућности да о свему томе овде говоримо.

³⁴ „Бич”, 1889, 18, 1.

³⁵ *Исто*, 1889, 22, 1.

³⁶ „Брка”, 1891, 91, 1.

³⁷ *Исто*, 1893, 86, 1.

³⁸ *Писма Краљице Наталије Обреновић*, Приредила Ивана Хаџи Поповић, 1996, 82: „Чим је краљ Милан напустио Париз, знала сам да је то због државног удара, који би могао да се избегне једино ако би краљ поверовао да ће издржавање добити на неки други начин. Зато и понашање радикала као и њихово одбијање да прихвате одређене услове, беху само речи које нису ништа могле да промене. Нови устав сте добили 1888. само да би се пажња скренула с неправедног чина — развода; девог августа радикали на власти одбили су да пунолетним прогласе краља Александра, као што је његов отац желео; први април је наступио јер је првог маја краљу Милану доспела меница од 250.000 франака. девети јануар се догодио јер је Сава (Грујић) одбио да Скупштини предложи издржавање за оба краљева родитеља (наравно, ја сам, као и за ускршњи указ, увек средство да краљ прогура своје замисли) а имаћете вероватно и нови устав, који ће садржати члан 66, који краљу Милану обезбеђује издржавање.” Кад је реч о фамозној меници од 250.000 франака треба уместо објашњења навести и ову вест објављену у *Малим новинама* (1. фебруара 1893): „Пре неколико дана у 'Франкфуртским Новинама' изашао је један допис из Београда у коме се вели да је позната париска играчица Сибра добила парницу против краља Милана и да тражи судским путем четврт милијуна динара, што јој вели, он дугује још из доба кад су били у блиским пријатељским односима.”

Помињемо само да је на успелим карикатурама у „Брки” краљ Милан приказан као: „српски Буланже”, „коцкар”, „бакалин”, „влашки мечкар” и сл.

Могло би се рећи да је лист за шалу и сатиру „Геџа” био један од највише забрањиваних у Србији. Овај лист радикала покренуо је Наум Димитријевић. Међу сарадницима налазили су се: Јован Скерлић, Милорад Ј. Митровић, Миле Павловић Крпа и Риста Одавић. У зависности од тренутне политичке ситуације, или још боље рећи од „дворске комбинације”, према којој се рачунало на партију тада највише по вољи краљевој, сарадници „Геџе” мењали су расположење према старом и младом краљу. У време када је краљ Милан био далеко од Србије а Намесништво владало уместо младог краља овај лист се показао равнодушним према односима између оца и сина. У 1892. години нема ни једног прилога о њима. Тек почетком 1893. године, у броју 3. од 17. јануара, донета је слика-цртеж на којој се поздравља измирење краљевих родитеља. После 1. априла, када су, захваљујући *дворској револуцији*, радикали у пуном тријумфу опет дошли на власт, почело је еуфорично величање младог краља Александра. На сликама су приказивани краљ Александар и краљица Наталија. Али ни на једној од ових слика нема краља Милана! Док су клицали краљу Александру: „Народна ти љубав име дала, / Красно име Народнога Краља...” радикали су можда највише стрепели од могућег потеза његовог оца — рас-краља Милана. Закон по којем краљ Милан није смео да се враћа у Србију био је и у 1893. години на снази, али су стрепње радикала биле оправдане. У септембру 1893. у Абацији су се састали Милан и Александар Обреновић. После тог састанка краљ Александар је потпуно изменио своје мишљење о радикалима. Слободан Јовановић је био уверен да је „Краљ Александар (био) само нека врста трубе, кроз коју су објављиване намере рас-краљеве”.³⁹ Које су то биле намере рас-краља Милана? Пошто је стално био у новчаним дуговима, то није тешко погодити: били су му потребни нови кредитори. Нова влада која ће му обезбедити богату апанажу. Стога је имао намеру да уједини све оне који су били против радикала како би им одузео владу. После државног удара који је изазвао рас-краљ Милан 12. јануара 1894. радикали су се опет нашли у опозицији, а за њих и сараднике „Геџе” краљ Александар „велики” постао је мањи од маковог зрна. Нису га више цртали као одраслог човека — „спаситеља” — него као дечарца. Могло би се рећи да је Александар био прави „првоаприлски краљ”. Ипак „Геџина” песница била је управљена највише на рас-краља Милана. На његов рачун уследио је читав бараж погрдних имена: „маковски краљ, пијанчура, коцкарчина, париска скитница, развратник, пијано величанство, вампир, пробисвет без части и имена, Шваба из Турске...” Затим је рас-краљ Милан доспео и на главу овог листа као тренутно најопаснији противник радикала. Да би показали да нису против целе династије Обреновића него само против рас-краља Милана — кроз карикатуре приказивали су славне претходнике ове династије, којих

³⁹ Живан Живановић, *Политичка историја Србије*, Књига трећа, 1924, 249.

је Милан био недостојан! На пример, књаз Милош је приказан како подиже таковски устанак. Он подиже барјак у Такову и позива Србе у борбу за ослобођење: „Ево мене ево вам и рата с Турцима.” Поред њега приказан је и детаљ из 1894. на којем Милан Аустрији предаје заставу на којој пише „Србија” и каже: „Ево мене ево вам и Србије”. Поред тога представљен је и као лакрдијаш у италијанском циркусу — „кловн Милано”, а у влашком — „кловн Миланеско”. Приказан је и као „дахија”! Чак и у последњем сачуваном броју „Геце”, који је изашао 27. априла 1895, објављена је карикатура „У Гецином хотелу”, на којој је представљен краљ Милан како излази из „Гециног хотела” (то јест Србије) док на друга врата улази краљица Наталија. И ова карикатура је доказ колико су сарадници „Геце” били добро обавештени и о највећим тајнама које су се догађале на српском Двору. Наиме, гостионичар Геца љубазно каже високој гошћи показујући на претходног госта који брзо „вата маглу”: „Изволте Госпођо, радо Вас примам, само овај несрећник да ми се једанпут одвуче. Он ми за све време што је кркао, ништа није платио; па и то му је било мало, но ми је и чекмеце разбио и све новце дигао. Бог га убио!” То је у ствари коментар на скандал који се догодио 21. априла 1895, када је рас-краљ Милан нагло био напустио Србију незадовољан што није одобрен такозвани „Вукашинов зајам”, којим би се решавало његово финансијско питање. Александар је у то време био у Нишу, где се одржавала Скупштина, и напустио је све државне послове и „дојурио у Београд”, али тамо није више било рас-краља Милана — уместо њега затекао је своју касу обијену и празну.⁴⁰ Живан Живановић у својој *Историји* каже и ово: „Прибележићемо само гласове, који су се *далеко доцније* (подвукао Ж. Р.) проносили о томе, како се Краљ отац, дошав у Београд, снабдео из средстава свога сина путним трошком, јер би иначе без игде ичега морао поћи у свет.”⁴¹ Међу прилозима о рас-краљу Милану у „Геци” налази се и „Нова Содом и Гомора”. Главни јунак ове трагедије је Хаџија (рас-краљ Милан) који се на почетку комада жали свом „ортаку” Ђаволу да је остао без пара: „Што је било — а било је нешто, / Цуцике су све спириле вешто. / То је једно. Она друга пола / Планула је крај коцкарског стола.” Да дође до пара — рас-краљ Милан намерава да прода отаџбину. Међутим, Ђаво не може да му у томе помогне: „Јесам синак ноћи, / Али за ту гадост немам моћи.”⁴² Зато мора да нађе новог ортака горег и од самог Ђавола, а то је — „Аустрија”. Сени српских владара су гневне на Миланову одлуку. Карађорђе, на пример, каже: „Ђубре, гаду, најгаднији гноју, / Ти да продаш отаџбину своју!” А Кнез Михаило га куне: „Кости моје не могу да труну — / Земљу хоћеш да продаш и круну; / Нек те гута црне смрти без’на — / За грех овај ни Бог казну не зна!”. И док српски народ тражи да се „устав самоштује” — Хаџија (рас-краљ Милан) одговара: „Ја ћу све то згазит својом чизмом.” Драма се прекида репликом у којој „ортак” саветује рас-краља

⁴⁰ Живан Живановић, *Наведено дело*, Књига трећа, 1924, 296—297.

⁴¹ *Исто*, 296—297.

⁴² „Геца”, 1894, 18, 2.

Милана како да поступа са својим незахвалним народом: „Чизме ваше нек их газе бију, / Док вам нису заврнули шију; / А да вам се и то од њих спрема, / То је јасно, о том сумње нема.”⁴³ Пошто је још био на снази Закон од 14. марта 1892. и Одлука Народне скупштине од 31. марта 1891. према којима се краљ Милан одрекао свих династичких права као и држављанства Србије, судови нису уважавали полицијске забране због нанете увреде бившем краљу Милану. Тако је овај лист могао да настави објављивање карикатура екс-краља Милана. Ево примера како су пролазиле у то време забране „Геце”. Пошто га је виши суд ослободио — 26. број из 1894. — лист се сада обраћа лично рас-краљу Милану:

„На прочитање Милану М. Обреновићу IV.”

Управа в. Београда решењем својим од 6. ов. м. о. године бр. 6822 узаптила је ванредни број 26. број 'Геце' стога што су у том броју изашле две слике са насловом Два споменика потомству на сећање на данашњи дан и на Обреновича III. и IV, од којих једна у 1867. год. представља: како паша београдски предаје кључеве Кнезу Михаилу као Обреновићу III, а друга с десне стране, која представља како Краљ Милан као Обреновић IV 1894 год. предаје кључеве градске Аустрији. Ово своје решење управа је послала суду на размотрење и решење.

Разлоз суда:

Суд је размотрио горње решење управе в. Београда па је нашао:

1. Да се оптуж. сликом у 26. бр. 'Геце' на левој страни изнетом, у којој се представља како турски паша предаје кључеве Кнезу Михаилу ни у колико не наноси увреда Њ. В. Краљу Александру I, јер се у њој приказује у доста лепом облику факт, који дому Обреновића и српству за понос служи, и

2. Да се сликом на десној страни такође не наноси увреда Дому Обреновића, јер тим што се у слици претставља, како б. Краљ Милан предаје кључеве Аустрији ни у колико се Дом Обреновића не излаже мрзости и презрењу, као што управа вар. Београда наводи, јер је зак. о б. Краљу Милану од 14. марта 1892. год. збор. 48 стр. 64 утврђено да је бивши краљ Милан не само престао бити члан Краљ. српског Владајућег Дома, но чак и грађанин српски.

Стога првост. суд за варош Београд на основу овога решава:

Да се решење управе в. Београда од 6. априла т.г. Бр. 6822 о забрани 26. бр. листа 'Геце' због слике 'Два споменика...' поништи и забрана дигне, о чему решењем извести управу и уредништво дотичног листа.

Решено у првостеп. суду в. Београда 7. Априла 1894. год. Бр. 7368 у Београду.”⁴⁴

Али кад су, указом од 17. априла 1894, краљеви родитељи били „враћени у сва права” више се није смело писати о рас-краљу Милану у сатиричној штампи.

Пошто је обуставио „Бич” Сима Лукин Лазић је отишао у Загреб и тамо 1896. покренуо свој нови сатирични лист — „Врач погађач”. И овај

⁴³ *Истио*, 1894, 27, 1.

⁴⁴ „Геца”, 1894, 27, 1—2.

лист је био радикалски оријентисан. Наишао је на леп пријем код чита- лаца и достигао тираж од 6.000 примерака. Био је то можда наш најти- ражнији сатирични лист у XIX веку. Овог српског шаљивца забрањивала је често цензура у Загребу, али и она у Београду. На пример од 10 броје- ва — чак 4 је било забрањено и уништено само од стране српске цензу- ре. После познатих демонстрација против Срба у Загребу 1902. уредник „Врача погађач” био је принуђен да се исели у Нови Сад и тамо наста- ви објављивање свог листа. Издавач Лазић наставио је исту издавачку политику коју је водио и у Београду. Нападао је противнике радикала, а посебно рас-краља Милана. Нарочито су успеле карикатуре које је цртао познати карикатуриста Јосип Даниловац. На карикатурама је бивши краљ представљен као „колега” разбојника и хајдука. Атентат који је 1899. по- кушан на рас-краља Милана коментарисан је у овом листу да „генера- лисимуса” Бог чува јер наводно има „дебелу кожу”. Ни конференција у Хагу није могла да прође без пецкања рас-краља. Тако је то што посла- ник у Хагу није потписао предлог о разоружању и „укидању бомби” протумачено овако: када би се у Србији укинуле бомбе чиме би онда „Милан пунио — ’Мале новине?’” На тему Срби у Хагу у овом листу има више прилога.⁴⁵ Један од занимљивијих је и карикатура „Мало па- родије на Јовановићеву слику *Деда учи свој унука мачевању*”. На њој су нацртани краљеви Милан и Александар. Милан учи Александра како се држе мачеви, на којима пише: „преки суд”, „неуставност”, „терор”. По- маже им Владан Ђорђевић који такође држи мач са текстом: „Мамелуч- ка скупштина”.⁴⁶ „Час мачевања” и „јатаганце” посматрају, загрљени, Никола Пашић и Пера Тодоровић. Према пародираној слици Паје Јова- новића ту је и жена са бебом „на сиси” — али на карикатури та је „сна- ша” — Артемиза Христић, љубавница краља Милана, са ванбрачним си- ном Ђорђем! Опис карикатуре сажето приказује актуелну политичку си- туацију у Србији: Владан Ђорђевић је председник владе и тај период је познат под именом „владановштина”, Никола Пашић се није добро др- жао на преком суду када су осуђени радикали због атентата на рас-кра- ља Милана, Артемиза је имала претензије да њен ванбрачни син поста- не владар Србије и сл.⁴⁷ Како је Милан Обреновић после силаска с пре-

⁴⁵ „Врач погађач”, 1907, 14—15, 114: „Из Хага (Мал те не би врага!) / У Хагу се др- жо збор, / Дрешио се ратни чвор. / Не нађоше чвору крај / Сад је већи замршај. // Ал зал- луду збор и Хаг, / Кад управља с њиме враг. / И смеје се на наш јад, / Та ми смо му си- тан рад!”

⁴⁶ Т. ј. потпуно послушничка, „аминашка”, скупштина.

⁴⁷ „Врач погађач”, 1899, 20, 164. О замршеној политичкој ситуацији у Србији видети текст Белгијанца Сепела „Српски народ”: „Колико перипетије у сувременој историји Ср- бије! Рат против Бугарске, пораз на Сливници, развод брака код владара, оставка краља Милана; његово непрестано одилажење и долажење у Београд; регенство отерато држав- ним ударом; процес противу министара, који су се огрешили о основни закон земље; и док су они још на оптуженичкој клупи позивају се у двор да састављају нове кабинете; не- колико револуционарних покрета; непрестане промене у унутрашњој и спољашњој поли- тици; непрестано растење заплета између Милана и Наталије, између Кара-Ђорђевића и Обреновића, између Аустрије и Русије; разнолике финансијске групе, које нуде своје услу- ге земљи, радикали, напредњаци, либерали, једном речи све је то збркано, од свега тога јед- дан хаос. Ето то вам је политички биланс Србије у најближој прошлости” („Народни при- јатељ”, петак 28. јануара 1894, 16, 2).

стола узео титулу „гроф од Такова”, сатирични листови су овој титули додавали још — „гроф од Макова” и „гроф од Монакова” — алудирајући на његову склоност ка коцкању. Осим тога у овом листу називају га и „Таковским шакалом”, „сатанским створом, јазбином српских зала” и све најгоре што су могли да му прикаче.

Како је „Врач погађач” реаговао на смрт рас-краља Милана? У броју од 1. (14) фебруара 1901. забележено је ово: „Наша нада у сретнија времена Србијина, већ почиње да се остварује. Баш кад је овај број 'Врача' понешен у машину, сазнадосмо, да је *рас-краљ Милан умро.*” Уредник је хитро реаговао и у истом броју објавио „некролог”: „Питања која сама себи одговарају”. Навешћемо га у целости.

Ко није био своје часне ријечи господа	— Р
Коме је и краљевска круна била играчк	— А
Ко је у Србији проиграо њезин добар гла	— С
Ко је издао свој народ, а не зове се Ву	— К
Коме је и највећа светиња само роба за паза	— Р
Ко је прокоцкао и љубав свога рођеног син	— А
Ко је сваке слободе заклети непријате	— Љ
Ко је завадио Србију са Црном Горо	— М
Ко је удесио лањски атентат ивандањск	— И
Коме је најстрашнија ствар, чути име радика	— Л
Ко је слободу штампе попео на вјешал	— А
Ко је из своје домовине срамно прогна	— Н

Но овај лист се није задовољавао само овом ругалицом него је наставио на исти начин да коментарише смрт Милана Обреновића. У наредном, 4. броју за 1901. годину представљена је на карикатури „смрт” како косом сече гране а на једној одсеченој је и име „Милан Обреновић”. Наводно „смрт” каже да њен занат није „груб” и да она уме „корисна бити”. Стога ће, док се Срби свађају, „продужити рад”. Затим је краљ Милан увршћен међу „прве жртве XX века”. А на питање „шта ко моли Бога да не снива” — један од „сугерисаних” одговора је — „Србија моли Бога, да не снива пок. Милана”.⁴⁸ Међутим, помињање краља Милана у овом листу неочекивано је завршено на повољнији начин по њега! Седам година после смрти краља Милана у рубрици „С онога свијета” помиње се и краљ Милан. Ако је веровати овом листу, у рају се држала велика скупштина на којој се решавало питање о земљама Јужних Словена. За „тајника” те скупштине изабран је Пера Тодоровић? Откуд „комунац” у рају? Ево објашњења: „Треба знати, да је на лично заузимање пок. краља Милана грешном Пери Тодоровићу на оном свету опроштено и он сад ужива *рајско насеље*. За краља Милана је лако, јер краљеви су и тамо *нейрикосновени*”.⁴⁹

⁴⁸ *Исто*, 1901, 4, 33.

⁴⁹ *Исто*, 1908, 6, 4.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

На крају овог рада, у којем сам покушао да сагледам лик краља Милана Обреновића IV онаквим каквим га представља, у свом кривом огледалу, српска сатирична штампа — морам признати да ми се та представа приказује као сувише једнострана. Ову једнострано негативну оцену као да је настојао да процени, са нешто другачијег стајалишта, и историчар Живан Живановић. Он је, поводом абдикације краља Милана, али и доношења Устава од 1888, записао: „Силазећи с престола, краљ Милан је дао сатисфакцију добу, у коме је починио своје погрешке и нараштају, који је патио од притисака његове владавине. Али се ипак намеће питање: да ли ће краљ Милан бити сам и без саучесника, одговоран и пред историјом за све оно, што је Србија преживела у овом периоду?”⁵⁰ Истраживањем сатиричне штампе, којој су и задатак и циљ да се усмери само на оно што је негативно у деловању њених „главних јунака” — владара и његове најближе околине — нећемо стићи до непосредног одговора на ово важно Живановићево питање, али ћемо можда стићи до посредног. Прилози о краљу Милану у сатиричној штампи казују колико о њему толико, а можда још и више, о онима који су га карикирали, као и о разлозима због којих су га излагали подсмеху: као што знамо, увек постоји и она друга страна политичког понашања, како оних који су на власти, тако и оних који су у опозицији. О тој другој страни узимам сада, на крају овог рада, као „сведока” некога ко је увек настојао да остане политички независан, без обзира на дужности које је обављао, и ко није припадао ни карађорђевићевцима ни обреновићевцима. Реч је о најпознатијем српском полицајцу Таси Миленковићу. Стицајем околности он се 1900. био нашао у Бечу и о краљу Милану оставио овај потресан запис: „У подне полазећи на ручак код Дреера, наиђем на краља Милана баш кад је улазио у хотел Сахер... Сав блед у лицу... Опао... изнурен... Замишљен... Иде несигурним кораком... рекао бих — једва се држи на ногама... Очи оборио... Ја застадох, те га посмотрих... Боже мој! Где је она његова снага... Она сила Миланова... Са целим својим народом хватао се годинама у коштац — и увек победе односио. Силне царе и краљеве варао... Своју краљицу протеривао, свога рођеног сина изигравао. Покоравао толике велике људе, обарао све редом партије, играо се догађајима сасвим по својој вољи, читав један народ држао у својој песници. И данас (23. јула 1900) дан венчања (Александра и Драге Машин). Ко да га сломи... ко да га обори... Једна обична жена!...”⁵¹

Можда је још занимљивије оно што је Миленковић записао после краљеве смрти, наводећи речи једног бившег опозиционара, бившег противника краља Милана, који је почео да га се сећа са носталгијом и признањем: „Ништа не ваља ово што се ради. Не зна се: ни ко пије ни ко плаћа у овој земљи... ех... Нема краља Милана... Бог да га прости...

⁵⁰ Живан Живановић, *Наведено дело*, Књига друга, 1924, 11.

⁵¹ *Тасин дневник*, 1991, 328.

Да је сада да устане, да види: шта се ради са овим несретним народом... Оде све бестрага у пропаст... Славно беше оно време... А сада кажем ти, господине мој, све ударило у грабеж и пљачку... Краду сви од реда... И они горе и они доле... Нема ни правде ни поштења..."⁵² Да ли се у овим речима крије једно од објашњења како се могло догодити да је, после свега, српска сатирична штампа ипак свом главном јунаку „дала” да ужива „рајско насеље”? У сваком случају данас је општа слика о краљу Милану много позитивнија и верујемо да ће, у овом времену, и историографија употпунити свој суд о једном од наших модерних и несрећних владара.⁵³

Žarko Rošulj

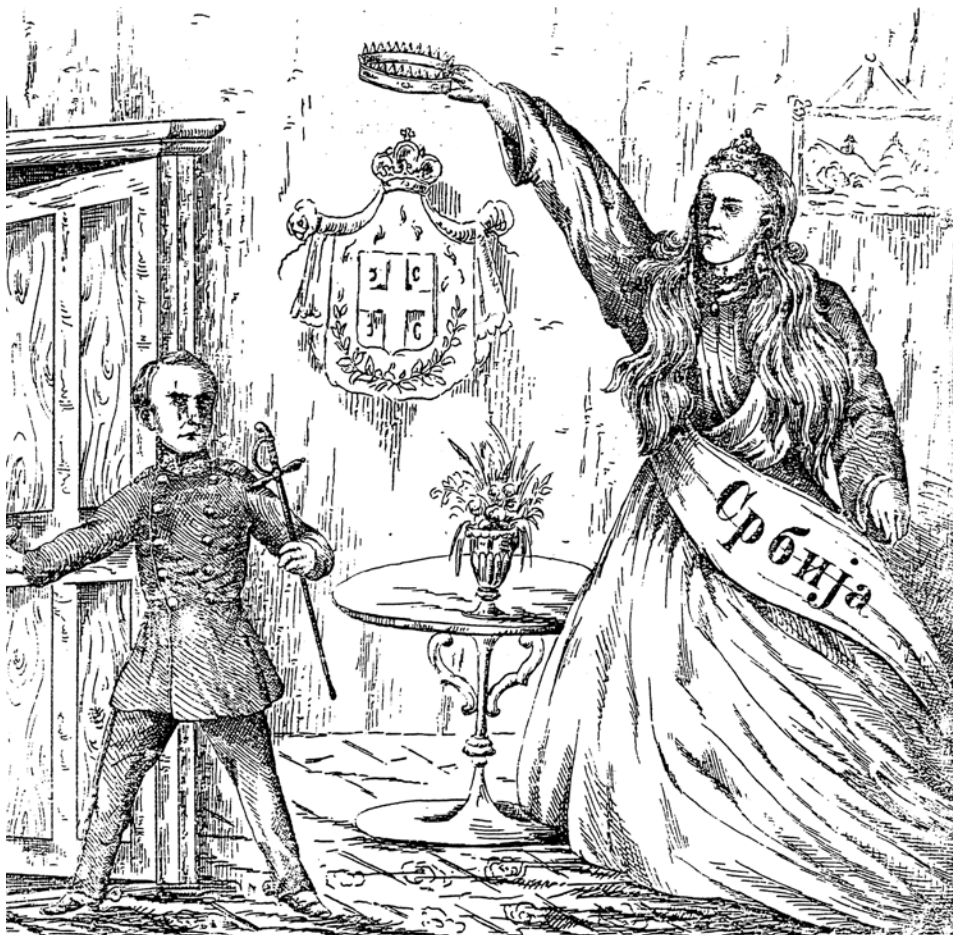
SATIRICAL PRESS ON KING MILAN

S u m m a r y

This paper deals with the writing of satirical press on King Milan M. Obrenović IV (1854—1901). During his rule, the Serbian press flourished. It is specially the case with the satirical press: from Milan Obrenović's coming to the throne in 1868 till his death in 1901, 70 satirical newspapers were published in our capital. King Milan was their hero. It is believed that he, not only among the Serbian, but also the European rulers, was the king whom the satirical press attacked most while he held the throne. The image of King Milan, "taken" in a distorted mirror of the satirical press, usually both one-sided and negative, changes in our time: it becomes significantly more comprehensive and complex, and the recent Serbian historiography gave its considerable contribution to that change.

⁵² *Истѳо*, 267.

⁵³ Др Радош Љушић, „Милан Обреновић”. У: *Сѳо најзнамениѳијих Срба*, 2001, 343—350.



Прва карикатура краља Милана објављена је у новосадском „Комарцу”
16. јануара 1869. године. Њен аутор је сликар Луриа.



Краљ Милан даје под кирију министарске фотеље,
карикатаура из „Брке“ (1893)



Краљ Милан држи све партије у цењу,
карикатура из „Брке“ (1893)



„Игра мечка” краља Милана,
 карикатура из „Брке” (1893): игра мечка пред „кућом” либерала,
 доћи ће и пред кућу напредњака и радикала

ЛИЦИТАЦИЈА

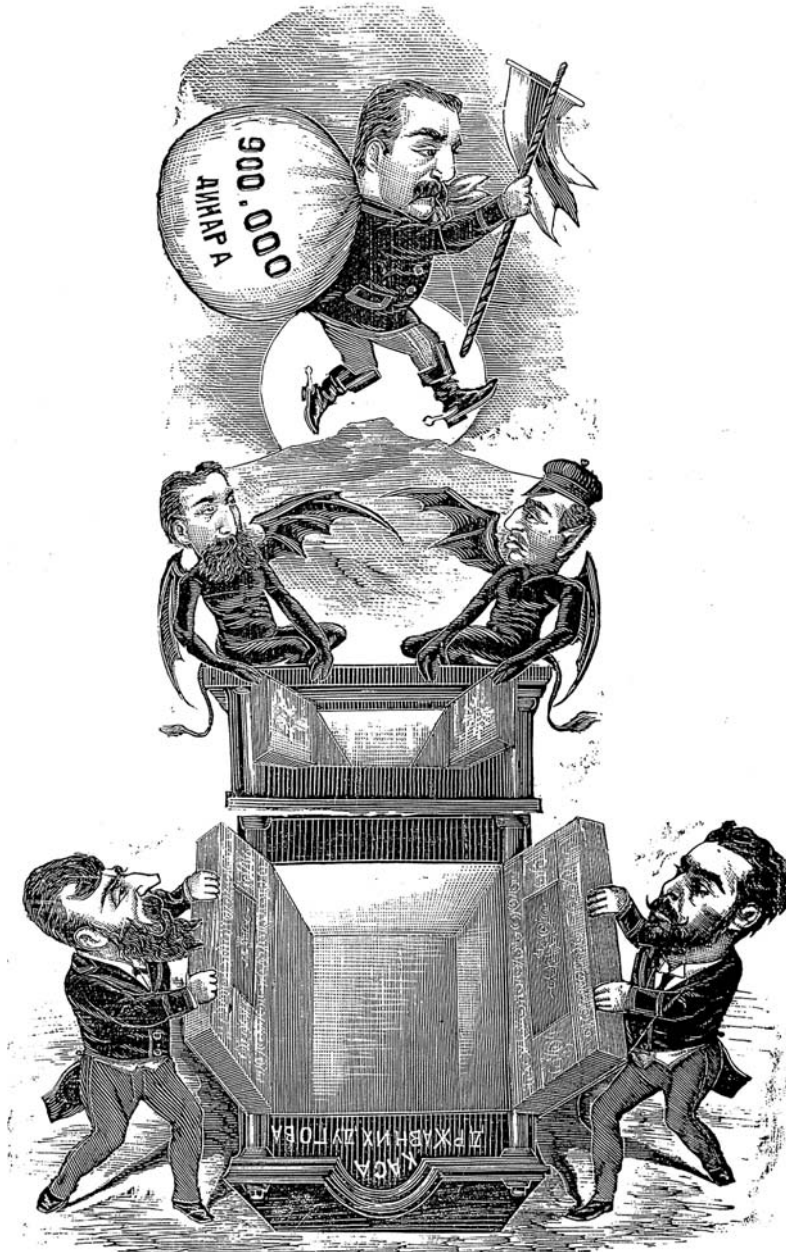


Карикатура из „Геце” (1894): краљ Милан продаје Србију



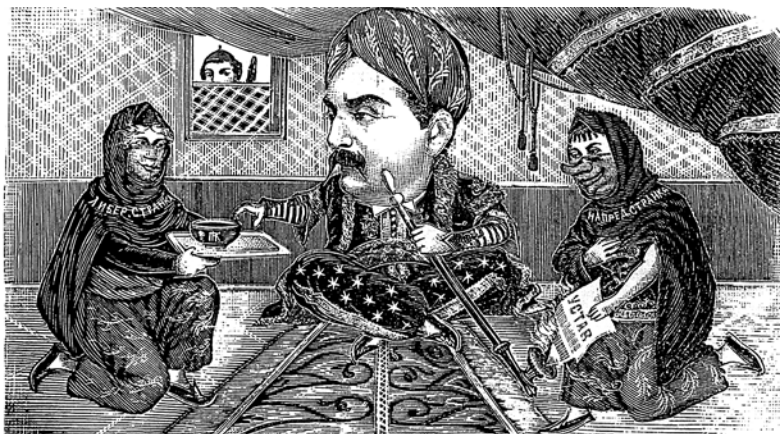
Карикатура из „Геце” (1894): српски народ „испуцава” краља Милана „преко Саве”

ВАСКРЕСЕЊЕ АНТИ-ХРИСТОВО



СЛИКА БЕЗ КОМЕНТАРА

„Геца”, 1894.



I Пева: Ја ћу верно Аџо да те саужим,
Дај ми власти ал да дуже траје
Што је сласти свећу да ти пружим,
Ево узми кафу татзија је.

II. Пева: Само Аџо дај ми опет владу,
Све ћени имат као у Паризу;
И сам знадеш да сам добра неза,
Наћи ћу ти другу Артемизу.

Аџаја: Та лако би удесили ствари
Јер од власти нема ништа слађе,
Но мука је ја сам доста стари
А ви пусто да сте мало млађе

Краљ Милан као дахија,
карикатура из „Геце” (1894)



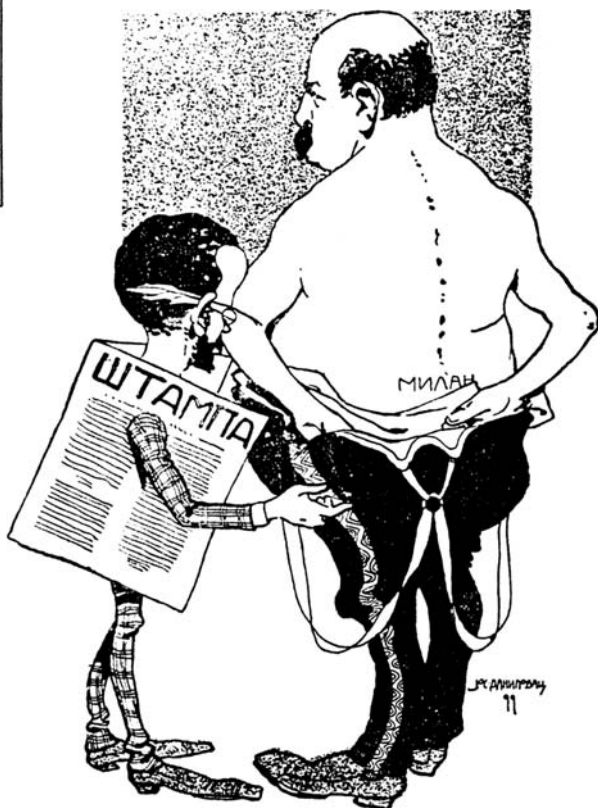
Карикатура из „Геце” (1894): краљ Милан („Шваба из Турске” — центурише)
„тера у апс” уредника „Геце”

ИЗ „ГЕЦИНЕ“ ФАБРИКЕ КАРТА



Маковски краљ

Карикатура из „Геце“ (1894)



Милан: Ђо, јесте л' ми прегледали леђа? Јесте л' се сад уверили, да менне Бог чува?

Штампа: Ах, генералисима! Нема тог агентата и куршума, који би могао вашем „драгоценем животу“ нашкодити!

Милан: Но, на шта ћете сад писати?

Штампа: Ах, генералисима! као увек, баш као увек; да имате врло, врло дебелу — *кожу!*

После неуспелог атентата
на краља Милана:
карикатура из
„Врача погађача“ (1899)
— нацртао
Јосип Даниловић

!!! ЦИРКУС „ТАКОВО“ !!!

На великој пијаци. Отворено сваки дан.



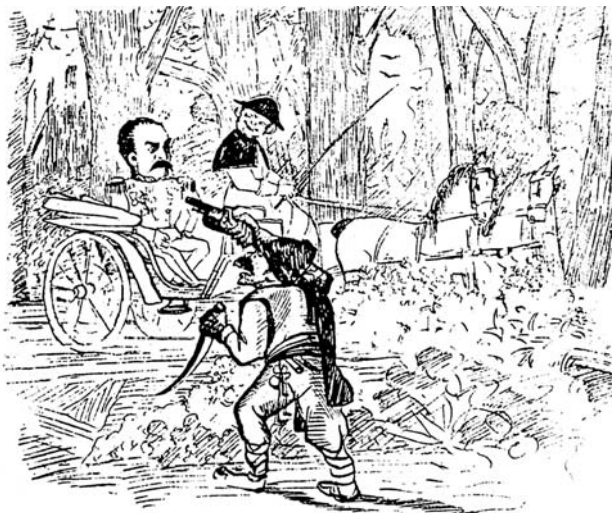
Врач: О, славу му гоклерову! Па баш никако до краја да дође!

Карикатура из „Врача погађача“ (1899): „Што је више клевета и лажи“ — краљ Милан као клоун изводи своју „чувену тачку“ пред одушевљеном публиком (краљем Александром, Владаном Ђорђевићем и осталим „неутралним“ министрима)



Српски народ: Ама, где ли је тај мој краљ? Ја све чујем: „У име Његовог Величанства!“ „У име Његовог Величанства краља!“ али краља нигде ни од корова, већ место њега свуд видим само неку — трбушину!

Карикатура из „Врача погађача“ (1899)



Разбојник: Стој! Новце или живот!
Путник: Новаца немам, а за мој живот не да Чивут ни пребијене паре.
Разбојник: Па ко си ти, несретни човјече?
Путник: Ја сам генералисимус Милан.
Разбојник: О, пардон, колега, можеш проћи!

Карикатура из „Врача погађача“ (1899)



Врач: Господо, господо! Што сте се тако укметили? Зар не видите, да већ куца последњи час? Узалуд сте објесили оне мамедучке притеге, јер шеталица се неће ни макнути, докле год се ви не макнете с тога мјеста.....

Карикатура из „Врача погађача” (1899)

ТРАГАЊЕ ЗА ВЕЗАМА У ПРЕКИДУ

— *Позиција њујојисца у њујојисима Милоша Црњанског* —

Слађана Јаћимовић

САЖЕТАК: Путопис као жанр опстојава на непрекидном успостављању релација између познатог — непознатог, страног — завичајног, блиског — другачијег, очекиваног — изненађујућег. Путописац је обједињујућа инстанца и централни конституент путописне структуре који ове полове сучељава и везује их у јединственој замисли, а у раду се тумачи позиција путописца у делима Милоша Црњанског, понајвише у *Писмима из Париза* и *Љубави у Тоскани*. Изразитом субјективизацијом путописног модела аутобиографско *ја* се удваја у *ја* фиктивног путописног наратора и, како је на склиској међи чињеничног и фикционалног изграђен путопис Црњанског, тако се и глас путописца наизменично јавља са различито утемељених позиција. Односно, овај авангардни писац у својим путописима, али и делима мемоарског карактера, неретко користи поступке фикционалне прозе, наративизује путописни текст организујући и преобликујући елементе искуствене реалности по личним законима уметничког доживљаја, а не по логици стварности и чињеница. Може се рећи да се путописно *ја* у делима ове врсте удваја — једно већим делом припада историјском лику писца, засновано је на аутобиографској основи његовог животног пута и његових путописних реалија, а друго је *ја* суматраистичког које тежи да иза видљивог уочи свет метафизичке равнотеже и дубоких веза које повезују распарчан свет. Поетичка концепција суматраизма се на различите начине реализује у жанровски различитим делима, а посебно је путописни образац пружао многобројне могућности за успостављање разнородних суматраистичких релација. Из овакве путописне позиције следи све оно што путописе Црњанског чини необичнима када их меримо према традиционалном жанровском моделу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: путопис, путописац, традиционални жанровски образац, авангарда, суматраистичка поетика, мемоари, укрштање временских перспектива, ренесанса, романтизам, профанизација светог, завичајни комплекс

Путопис је жанр сложене структуре и кроз његов вишевековни развој начини његовог обликовања и остваривања путописне слике света постајали су све комплекснији. У периоду авангарде писци су његове растегљиве границе додатно ширили, чинећи да ова жанровска форма постане сасвим хибридна и кадра да у себе асимилује елементе романа, дневника, приповетке, лирике, есеја. У путопису су тако, више но у било којем другом жанру, они могли да сучељавају различите приповедне/путописне перспективе, укључују и активирају дискурсе различитог порекла, укрштају стилске технике и поступке, као и да успостављају релације на различитим текстуалним нивоима.

Путовања су битна одредница животне судбине Милоша Црњанског, а мотив пута је стално место његовог књижевног опуса. Другачије речено, путовање се при приступу делу овог писца може сагледавати на два плана: као незанемарљива ванкњижевна чињеница и као литерарни мотив и поступак који улазе у основу његовог писања. За Милоша Црњанског заиста важи квалификација Јована Деретића која га сврстава међу оне српске писце чије је књижевне биографије обележило путовање, то јест који су били велики путници српске књижевности: „Чињеница што су личности с највећим и најтрајнијим утицајем у српској књижевности били путници у стране земље јесте појава да јој се посвети много више пажње него што је то досад учињено.”¹ Када се сагледа мапа његовог странствовања, види се да је измештање из завичаја (мада је и појам завичаја код овог писца донекле проблематичан) константа Црњанскове биографије. Почев од ране сеобе из Чонграда у Темишвар, студирања у Риједи и Бечу, прихватања Београда као завичајног одређишта, ратовања у Галицији, Црњански ће, вођен страшћу за новим и непознатим, али и различитим пословима које је обављао, пропутovati готово целу Европу (Француска, Италија, Немачка, Шпанија, Португалија, Данска, Шведска, Исланд) све до њеног крајњег севера и острва Јан Мајен, да би се његова путна амплитуда завршила боравком у Лондону, где се његова жеђ за путовањем угасила у две и по деценије дугом изгнанству. Завичај и туђина, драговољно упознавање другачијих кутура и невољно старење у изгнанству, различити су полови између којих је трајао живот Милоша Црњанског. Отуда, са мало слободе можемо рећи: као да му је и сама биографија наметнула жанр путописа, који је управо у време авангарде неосетно а нагло са књижевне маргине ушао у средиште авангардног превирања и превредновања.

Оно што поред све разноликости мотивског и стилског материјала обезбеђује јединственост путописног остварења свакако је путописац, чије је постојање први услов заснованости жанра путописа. Једноставније, без путописца, оног који путује и који путовање описује, и не може бити путописа. „Због саме важности путовања и писања о њему као индивидуалног чина”, каже Владимир Гвозден, „кључно је разумевање положаја приповедача у путопису, јер се кроз њега дословно преобража-

¹ Јован Деретић, *Пути српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1996, стр. 213.

ва у психолошко и симболичко путовање.”² У цитату употребљен термин „приповедач” сасвим је на месту и у тумачењима путописа неретко се инстанце приповедача и путописца напоредо и истовремено комбинују, па и поистовећују. Путописац и није нико други него онај ко нам приповеда о путовању, односно онај који на основу фактографске подлоге гради литерарну, фикционалну концепцију стварног путовања у којем су све чињенице, у чију нас веродостојност путописац убеђује, пропуштене кроз филтер његове личне прецепције и доживљаја. Без обзира што се путопис често непрецизно тумачи као нефикционалан жанр, његова документарност мора се доводити у питање, јер је у питању књижевно дело, а не туристички бедкер. Отуда се ни путописац не сме дословно поистовећивати са писцем који је описани простор заиста посетио у једном временском одсечку своје биографије. Путописац, као и приповедач, увек је с оне стране границе која дели књижевни од ванкњижевног света, то јест увек је конститутивни елемент моделоване књижевне фикције. Наравно, аутобиографске чињенице не могу се занемарити — Црњански је заиста пропутовао све земље које су, после краће или дуже временске дистанце, постале предмет његових путописа. Удео аутобиографског и мемоарског у његовом свеукупном делу је изузетно битан и наглашен, али су њихова улога и статус веома сложени, неретко измењени поетичком позицијом или комплексношћу путописне замисли. У предговору за Флоберов *Новембар* Црњански ће, у често цитираној реченици, јасно исказати свој став о веродостојности прозе чија је основа документарне природе: „Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито кад нису дословце верни.”³ Као велики љубитељ мемоарске књижевности, Црњански је и своје романи, а посебно своје путописе доводио у везу са овом врстом литературе. Познато је да је преводио Казановине мемоаре, читао и често спомињао Стендала, који је такође писао под великим утицајем мемоарске књижевности.⁴ Али је Црњански, попут писаца које је волео, мемоарске елементе преносио на други ниво и мењао их уграђујући их у друге жанрове. И у својим путописима он је фикционализовао путописну грађу, а позицију путописца усложњавао у односу на своје аутобиографско *ја*. Другачије речено, у путописима (а посебно у онима насталим у оквиру авангарде) аутобиографски елементи се транспонују у субјективну визију радозналост и сен-

² Владимир Гвозден је један од најбољих познавалаца путописне књижевности код нас. Његова појава посебно је значајна због упознавања наше књижевне јавности са страном теоријском литературом о овом књижевном жанру, те због занимљивог и доследно спроведеног имаголошког приступа у студији о путописима Јована Дучића (Владимир Гвозден, *Јован Дучић, путописац*, Светови, Нови Сад 2003). Цитирано према: Владимир Гвозден, „Тензије путописа”, у: *Чинови присвајања*, Светови, Нови Сад 2005, стр. 55.

³ Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L’Age d’Homme, Београд, Lausanne 1999, стр. 231.

⁴ О функцији мемоарске димензије и литературе у делу Милоша Црњанског више је писано у раду Зорице Бабић *Милош Црњански: Љубав у Тоскани*. Ауторка се изузетно прецизно и посвећено бави интертекстуалношћу у овом Црњанском путопису и занимљиво је да је овај дипломски рад, уз одређене почетничке стилске мањкавости, један од најбољих радова посвећених *Љубави у Тоскани*.

зибилног путника. Описано путовање је по књижевним законима моделован свет, у којем су елементи реалности структурирани и подређени путопишчевој визији и путописној намери.

Поглед путописца увек је поглед странца који упознаје нов простор и културу и самерава их према завичајном полазишту. Путопис као жанр опстојава на непрекидном успостављању релација између познатог — непознатог, страног — завичајног, блиског — другачијег, очекиваног — изненађујућег. Путописац је обједињујућа инстанца и централни конституент путописне структуре који ове половине сучељава и везује их у јединственој замисли. Ако се свему овоме дода Црњанскова намера да у путопису покаже делотворност и функционисање суматраистичке поетике, јасно је да су пред нама дела сложене структуре и значења. Пишући путописе више од пола века, Црњански је непрестано испробавао могућности овог жанра. Од Париза до Хипербореје, у освајању разних географских простора, мењала се биографија овог великог путника српске књижевности, као и позиција путописца и начини писања о путовању.

Писма из Париза почињу писмом из Беча и то није случајно изабрано полазиште у опису боравка у центру западноевропске културе. Беч је град који је обележио пишчеву предратну биографију, град у којем је писац провео добар део своје младости и у којем се, у складу са својим младалачким и бунтовничким сензибилитетом, први пут суочио са кризом европског духа и цивилизације. Сам почетак путописа сигнализира специфичну позицију путописца према граду који посећује: „Он се сад дими ноћу. Снег и блатна вода, што цури са његових црних кровова, испарава се. Ја сам га гледао како умире; сад је набрекао као лешина. Не, он се није смањио; мрачан и празан изгледа много већи него пре.”⁵ Временске одреднице *сад* и *пре* упућују на чињеницу поновног доласка на исти простор. Предратни и поратни Беч самеравају се у путопишчевој свести и то самеравање иде од поређења опште друштвене климе до микро детаља и уочавања дубоких промена у појединцима као представницима друштвених слојева (гости хотела нису исти као пре рата, босански трговци су ношњу и обојке заменили за западњачка одела и свилене пицаме, фијакеристи су, такође, другачији). У првом писму из Беча позиција путописца је такорећи удвостручена, то јест он не пролази само улицама града у садашњости него виђење изазива слике и доживљај истог простора у прошлости који се активирају, те се на тај начин додатно усложњава структура путописа. Другачије речено, путописац се не креће само кроз простор (што је његова уобичајена покретљивост), него и по временској вертикали, при чему се спроводи својеврсно јукстапонирање два времена, две друштвене ситуације, две перспективе. Путописац се удваја и себе бившег гледа са стране, неретко са извесном дозом ироније коју му доноси искуство садашње путописне позиције („Ишао сам да видим зелене сфинге и замрзле басене у дворцу Белведера. Тамо сам, некад, у пролеће, мислио да је љубав тужна ствар” или „Видим се-

⁵ Милош Црњански, *Путописи I*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme, Београд, Lausanne 1995, стр. 9.

бе пред вратима кућа где сам становао; пред кућама у које сам се враћао зором”⁶). На тај начин, пред читаоцем истовремено опстојавају и укрштају се две позиције, а путописац све време клизи од једног до другог временског плана. Он, дакле, шета кроз два Беча: у једном види сенке бивших људи и трагове некадашње веселости српске омладине, а у другом крајњи исход младалачких заноса („Ја мирно идем за гомилом сенки које су туда пролазиле у оваква зимска јутра. Наши су се ђаци увек враћали у зору кући”, односно „како је смешан сад тај грдни град који нам је одузимао руменило с лица. Прадеда, деда, отац и ја, сви смо ту изгубили веру”⁷). Подвојене описе лајт-мотивски пресецају различито интонирани искази: од констатације да су се и градски пејзаж и атмосфера из основа изменили („Како се све сврши! Ту су прошле хиљаде наших судбина”⁸), до свести да је људска судбина једнако трагична у свим временима и да су разлике у основи само привидне („Дан је пролазио. Дани пролазе. Уосталом, све је по старом”⁹).

Позиција путописца и његови различити емоционални приступи опису аустријске престонице постају јаснији када се у обзир узму *Ишака и Коментари* објављени у издању Просвете 1959. године. *Коментари* су жанровски доста неуобичајено дело. Ретко се срећемо са оваквом врстом аутобиографије која је конципирана да буде биографска подлога песмама из једине збирке Милоша Црњанског. Укрштање аутобиографског и књижевног, још од „Објашњења ‘Суматре’ ” постаје на неки начин заштитни знак овог писца. Анализа односа између појединачних песама и биографског штива датог у *Коментарима* захтева посебну студију, тим пре што су релације између лирског и документарног изведене по различитим принципима. Каткада се чини да је лирика само повод да се писац, поштујући хронологију сопственог животног пута, оствари на плану мемоарске књижевности коју је поштовао и која га је толико заокупљала да се може рећи да му је постала и нека врста личне литерарне опсесије. Некад су везе са песмама очигледне и представљају њихово својеврсно тумачење у биографском кључу. „Коментар уз ‘Пролог’ ” има сасвим програмски карактер као и песма чију подлогу представља. „Биографски подаци о песнику”, пак, што се и у наслову назначавало, представљају почетак пишчеве биографије (без сугерисања ближе, директне везе ни са једном конкретном песмом из збирке) која се исказује у овом необичном споју фактографског и лирског.

Боравак у Бечу је окосница пишчеве ране биографије и овде је његова функција изразита јер је утростручена, то јест описује се у три временска одсечка. Први опис везан је за 1913. и 1914. годину: за период школовања, првих младалачких љубавних и националних страсти. То је Беч српских друштава и удружења, пансиона и Женевљанке Маријет Лориол, теревенки и веселе младости, али и Гаврила Принципа, који ће постати кључна фигура *Лирике Ишаке*, преко које ће песник успоставити

⁶ Нав. дело, стр. 10—11.

⁷ Нав. дело, стр. 10.

⁸ Нав. дело, стр. 12.

⁹ Нав. дело, стр. 10.

нов и превратнички однос према дотадашњој родољубивој традицији. Тај слој *Коментшара* активира је у *Писмима из Париза*, у сликама које су носиоци значења изгубљене веселости, пробуђеног романтичарског комплекса љубавничког и националног буђења — а све под знаком путописчеве накнадне десентиментализације.¹⁰ Други боравак у Бечу фиксиран је за ратну 1915. годину, када се писац, после трауматичног искуства галицијског фронта, привремено склања у град своје младости, а трећи временски план одвија се непуне три године касније и везан је за мотив повратка из рата. „То више није био онај Беч” — град у који се писац враћа дат је у одсуству свега што је обележавало некадашњу пуноћу живљења. Беч је у оба дела симбол пропасти велике царевине и, посредно, целокупне европске цивилизације. Отуда се ратни Беч именује као „велика јавна кућа” у којој су преокренути сви закони, морални и друштвени обзир, све предратне вредности доведене у питање. Лице и наличје су заменили места, поредак се изокренуо, а град постао савремена симболизација митских градова греха и вавилонског проклетства: „Постојала су тада два Беча. Један: здрав, млад, који је одлазио на бојишта, да се врати у болнице, без руку, ногу, или глава. А други: богат, крезубав, шкарт, забушант, који се парио код куће са остављеним женама. Једни су ишли у смрт — најбољи део становништва — а други — који су се богатали на рачун њихов — окретали су се још увек на музику валса. То је била селекција.”¹¹ Повратак из рата као „најтужнији догађај у животу човека” је за Црњанског, пре свега, повратак у Беч, јер се ту суочава са пропашћу Европе. Отуда је Беч и у *Писмима из Париза* и у *Коментшарима* готово по правилу дат у сасвим негативном контексту.

Писац слику града најчешће гради спроводећи поступак тропа, односно сликовито уобличавајући модел града као тропичну слику људског тела. Али, да је тако назовемо, телесност Беча није антропоморфни приказ виталности него, напротив, распадања и умирања. Дакле, Црњански оживљује град не би ли га приказао мртвим: „У Галицији сам видео рат. У Бечу: како се једно царство и једна престоница распадају.”¹² На почетку путописа град „умире” и „набрекао је као лешина”, односно, нешто касније, путописац шета градом „што заудару лешином”.¹³ Град који умире је ратни Беч, а персонификовано приказивање његове атмосфере у натуралистичкој слици труљења тела везано је за позицију повратника из рата, али и за ону, нешто каснију, путописну. Видимо да опис Беча у *Писмима из Париза*, дакле, није дуплиран у две временске перспективе

¹⁰ И у *Коментшарима* писац ће себе некадашњег такође посматрати са дистанце, не без извесне дозе аутоироније: „Ја сам из Беча био пошао у жакету боје благо зелених маслина, у ципелама белим, од коже јелена, са шеширом црним играча тангоа. Био сам типична појава свог времена” (Милош Црњански, *Лирика*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme, Београд, Lausanne 1993, стр. 197). Ако се сетимо лика Петра Рајића из *Дневника о Чарнојевићу*, те наглашавања његовог рококовског кицоштва, поново се потврђује теза о фикционализовању елемената пишчеве биографије у књижевном делу Милоша Црњанског.

¹¹ Милош Црњански, *Лирика*, стр. 224.

¹² *Нав. дело*, стр. 223.

¹³ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 11.

путописца, него, имајући у виду *Коментаре*, он је вишеструк и сложенији него што се чини. Беч је у путовањима Црњанског носилац негативне семантичке тежине: он је град који симболише мрску монархију, али, истовремено, потенцира родољубиво осећање путописца;¹⁴ отелотворује распад предратне Европе и њене духовности и морала; представља просторно маркирану прекретницу пишчеве биографије и отрежњење од младалачких заноса и сентименталности.¹⁵ У делу Милоша Црњанског једино се још Лондон може мерити са оваквом изразито деструктивном визијом града. Беч и Лондон у делу Милоша Црњанског угрожавају онага ко их искуствено доживљава. Они су негативни полови који стоје на почетку и крају пишчеве путописне биографије и који битно обликују његову животну судбину, као и његов однос према туђини и судбини појединца у њој.

Путописац *Писама из Париза* веома често се оглашава са метапоетичког нивоа, износи своје књижевне ставове и сложено схватање уметничког стварања, али их истовремено и тумачи са стране укључујући у путопис и глас потенцијалних неистомишљеника. Позиција путописца отуда је блиска позицији писца, који путописни жанр користи да би исказао своју поетичку оријентацију која је константа у свим жанровским остварењима Црњанског. На тај начин као да се додатно наглашава и биографска, нефикционална подлога путописа, те читалац лако може помислити да има право да поистовети историјску личност Црњанског са исказаним *ја* које му се у путопису обраћа, као и да стварно путовање изједначи са оним чији је сведок у делу. Међутим, ипак је све време јасно да нас ово поистовећивање доводи у заблуду. Аутобиографски аспект непоректив је путописима Црњанског, али није једини, то јест дело не смемо сводити само на овај смисаони слој. Изразитом субјективизацијом путописног модела аутобиографско *ја* се удваја у *ја* фиктивног путописног наратора и, како је на склиској међи чињеничног и фикционалног изграђен путопис Милоша Црњанског, тако се и глас путописца наизменично јавља са различито утемељених позиција. Односно, Црњански у својим путописима, али и делима мемоарског карактера, неретко користи поступке фикционалне прозе, наративизује путописни текст организујући и преобликујући елементе искуствене реалности по личним законима уметничког доживљаја, а не по логици стварности и чињеница. У интервјуима, које је често давао у познијем животном добу, Црњански ће у више наврата говорити о потреби разграничавања путо-

¹⁴ „Моја мржња на Аустрију била је тада постала толика, да бих муцао, при разговору о алејама вешала, која је Аустрија била у Србији подигла. А моје родољубље имало је, каткад, облик једног наслеђеног породичног лудила”, Милош Црњански, *Лирика*, стр. 228.

¹⁵ Политику Аустрије према Србији, касније Краљевини СХС, те историјске разлоге за Црњансков изразито негативски став према аустријској престоници тумачи Зоран Аврамовић: „Беч је био центар антијугословенства и антисрпства и, као такав, стална претња новој држави подигнутој на рушевинама Монархије. То што Србију прати рђав глас у европској јавности, заслуга је 'отровног паука'. Предратни Беч је ковао интриге о Србима и ширио 'фантастичне лажи и бургије' против српског народа. Требало је да прође рат, закључује Црњански, да би војничка Србија рекла истину о себи”, Зоран Аврамовић, *Полишка и књижевност у делу Милоша Црњанског*, стр. 79.

писца и писца, односно о погрешном поистовећивању литерарног дела (без обзира на заводљивост жанровских специфичности) са личном пишчевом биографијом: „То ће бити збирка путописа (*Код Хийерборејаца* — С. Ј.). Такав назив сам изабрао јер у једној причи описујем пут за Шпицберг. Описујем и лутања Римом. Молим вас, нагласите да то није аутобиографија, јер чак кад писац и пише у првом лицу, његово 'ја' је комплекс познаника и људи који га окружују”,¹⁶ односно: „Погрешно је, међутим, мишљење да су моја дела 'аутобиографска'. Прави писац увек пише жива бића, али она умиру и мењају се у његовом перу. Не би се препознала, кад би могла да се читају (...) Историјска су, на пример, у *Сеобама*, само имена, али не људи и жене који та имена носе. Кад би личности, из мог романа могле да оживе, прошле би поред мене као да ме никад виделе нису. Јадан је то писац који прича свога деду, или бабу.”¹⁷

Наративизација путописног исказа и његово измештање из стварносне подлоге вид је путописног поступка већ у *Писмима из Париза*.¹⁸ То је посебно уочљиво у последњем писму, *Finistère*, у којем нема ни трага од експлицитног изношења поетичких ставова, него се поетика остварује као принцип структурирања самог књижевног текста. Укидање миметичког принципа видно је већ на почетку када се, укључивањем суматраистичког доживљаја, стварносна грађа дематеријализује и реорганизује по поетском принципу: „Ја сам прешао преко њега (моста — С. Ј.), високо, између дубоке воде, далеких брда, и бескрајног неба, лак и прозрачан и миран, први пут у животу.”¹⁹ Путопишчев прелазак преко воде је веома често место код Црњанског и готово по правилу читаоца усмерава ка губљењу материјалних својстава предела и онога ко кроз предео пролази, као што и назначавача улазак у свет у којем закони физике и логике губе важење: „У неком лудом заносу, чим одем у туђину, једнако наилазим на бића која милујем, и једнако говорим да је све у вези. А чим се, у зору, пробудим, и отворим прозор, над овим непознатим градићима, ја, опет, све више, осећам да ове куће лебде у зраку, и певам.”²⁰ Мотив миловања руком удаљених пејзажа симболички је гест суматраистичког субјекта и срећемо га у „Суматри”, где представља лирско програмско начело успостављања веза по принципу свеобухватне љубави. У „Објашњењу 'Суматре' ” приповедач ће „као у некој лудој халуцинацији” миловати Урал, острва и мора индијска и тако у хаосу стварног света обе-

¹⁶ „Позориште је публице ради”, Одјек, Сарајево, 15. марта 1963, а цитирано према: М. Црњански, *Есеји и чланци II*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme, Београд, Lausanne 1999, стр. 473.

¹⁷ „*Ламени*, то сам ја, од речи до речи”, Борба, 1. септембра 1973, а цитирано према: М. Црњански, *Есеји и чланци II*, стр. 577.

¹⁸ Марко Недић у тексту „Нови облик путописа” истиче наглашеност наративних елемената и присуство јаких поетских интонација као основна диференцијална својства која путописе Милоша Црњанског, али и читаве авангарде, издвајају од дотадашње путописне традиције. У зборнику: *Савремена српска проза — Јосиф Вишњић и Црњански*, Народни универзитет, Трстеник 1994, стр. 51—58.

¹⁹ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 35.

²⁰ *Нав. дело*, стр. 43.

леженог ратном трагедијом успоставити нов поредак метафизичке хармоније и смисла. На почетку *Љубави у Тоскани* после преласка преко Алпа путописац се пресликава у лик картагинског освајача Ханибала и улази у Италију која је онеобичена у осећању сопствене бестелесности: „Прошли смо били кроз планине и стене и миловали смо се са брдима и видицима, јурећи и обилазећи их.”²¹ У путописима, жанру на граници документарног и фикционалног, овим гестом путописац сигнализира битно својство своје путописне концепције и организовање текста и по суматраистичком начелу.

Може се рећи да се путописно *ја* у делима ове врсте удваја — једно већим делом припада историјском лику писца, засновано је на аутобиографској основи његовог животног пута и његових путописних реалија, а друго је *ја* суматраистичког субјекта које, како каже Марко Цар, „описује авантуре своје душе и своје фантазије”. Суматраистичко *ја* тежи да иза видљивог уочи свет метафизичке равнотеже и дубоких веза које повезују распарчан свет. Из овакве путописне позиције следи све оно што путописе Црњанског чини необичнима када их меримо према традиционалном жанровском моделу. Путописи овог писца, да употребимо термин Новице Петковића уведен поводом *Хиџерборејаца*, јесу проза паралелних светова, удвојених простора и приповедача. Први ниво припада стварном пропутованом простору, стварној географији пишчевих путовања, а други суматраистички обликованој визији деформисане реалности. Суматраистички слој заснован је на укидању рационалне датости и дематеријализацији стварности и субјекта који јој припада. Суматраистичко *ја* укида просторне и временске везе, тежи да литерарно конституише паралелну имагинативну стварност, уређену и хармонизовану на супрот хаосу и свему што га у реалном свету окружује. Стварно путовање и свет чињеница којима манипулише путописац представљају стварносну подлогу из које се лако прекорачи у свет имагинарног који надилази историјску ограниченост и путописца измешта у другачији универзум. Отуда он, у наведеном примеру, осећа да „куће лебде у зраку”, јер свет губи своју материјалну чврстину. Пејзаж применом суматраистичког лирског начела постаје флуидан и неопипљив: „Мрак, као прах, падао је по крововима. Месечина, која није могла да пробије мрачна небеса, испунила их је неким вампирским бледилом, које се ширило над зидовима, дрвећем, широко, бескрајно. У њему су пловиле цркве, са огромним сенкама, и врховима покривеним оловом, као копча. Нека зелена боја, од старости, од ветрова са мора, или нека чудна светлост поднебља, или самог камена, облила је куле и зидове цркава. Ослобођен сам веза, закона, љубави.”²² Тропичан опис простора само је донекле рационализован мраком и одсуством месечине у ноћном пејзажу; вампирско бледило (сугерисано и Казановиним и Стендаловим путописима и мемоарима) уноси мистичну и натчулну димензију у путописну дескрипцију, укида просторне димензије објеката, а путописцу омогућава да пређе на другу

²¹ *Нав. дело*, стр. 54.

²² *Нав. дело*, стр. 47.

раван путописа. Место на којем се налази престаје да буде уобичајена, географски маркирана тачка у простору и постаје граница која дели имажинарни од реалног света: „Био сам на крају света; место живота, видех једну благу, бескрајну, зелену светлост.”²³ Атрибути светлости (а исту светлост срећемо и *Код Хиџборејаца*, и то баш у опису крајњег севера, пределу приповедачеве жудње, који нуди смирење, али и у *Сеобама*, у чежњи Аранђела Исаковича да се живот проживи: „као под неком зеленом, бескрајном водом, у којој би ублажена била светлост дана, у којој би му тело кретало се као у сну”) сигнализирају укидање телесног, материјалног и болног и коначно преводе путописца из географије и историје у суматраистичку бескрајност.

Позиција путописца посебно је специфична и сложена у *Љубави у Тоскани*. Путописна тензија настаје сталним сучељавањем два момента: први је у вези са засићеношћу овог дела историјом, документарном подлогом историјских хроника тосканских градова које писац непрестано зазива, полемише са историчарима, ревидира историју уметности, писце и сликаре сагледава из новог угла.²⁴ Други моменат, супротстављен историјској текстуалности путописа, јесте наглашена суматраистичка позиција путописца који у Италију стиже са сасвим неуобичајеним циљем и чија перспектива онеобичава и простор и историју, те је граница између стварносног и фикционалног сасвим нестабилна и неодредљива. Историчност и лирски поступци који су променили путописну концепцију (те отуда толика жестина књижевне критике која је пратила објављивање овог дела) учинили су да читалац непрестано самерава различите перспективе обликовања путописне визије. Сам почетак путописа наговештава необичност путописне замисли: „Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре. Страст која подједнако потреса колена девојачка, ребра хртова и крила буба, измождила је била и моје тело. Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух, где ништа више не боли.”²⁵ О овом почетку већ је било речи у књижевној критици и није чудно што је изазивао пажњу тумача, јер је сасвим несвојствен путопису. Уместо по просторној хоризонталности, путописац се, одбацујући рационалну логику, пење увис ка небесима, те се назначава да његова намера није да оствари уобичајену дескрипцију Италије и њене културе, него да одбацујући телесно и материјално (жудња за ваздухом где чула престају да буду сведоци човекове телесности) зађе у метафизичке просторе суматраистичког универзума. Спаја при томе сасвим удаљене појмове (људско и животињско; колена-ребра-крила) и уводи у писање о културној колевици Европе мотив варвара, те је читаоцу јасно да је пред њим са-

²³ *Истио*.

²⁴ Утврђујући почетак описа путовања по Италији у шестом и осмом писму *Живоћа и прикљученија* Доситеја Обрадовића, Олга Ступаревећ указује на дугу традицију путописа ове тематике у српској књижевности: „Путопис о Италији у српској књижевности има посебно значење. То је ходочашће ка југу, култури, уметности, које је одувек трајало у нашој књижевности, песничко или путничко, али увек део исте 'медитеранске инспирације'”, Олга Ступаревећ, „Српски путопис о Италији”, у: *Упоредна испитивања I*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1975, стр. 103.

²⁵ *Нав. дело*, стр. 53.

свим лирски померена слика и да је визуелизација описаног предела готово незамислива и без пандана у реалности.

После описа пизанске архитектуре, који би били тежиште традиционалног путописа, путописац наглашава своју различитост у односу на друге путнике, а она се сагледава у осећању сопствене изопштености и отуђености, као и посебности циља путовања: „Али ја нисам, као други путници, весело и безбрижно, дошао да то видим. Из мојих крајева ни десеторо овде били нису. Ја сам дошао да дрхћућом руком успоставим везе, невидљиве и невероватне, милујући ову цркву. Ништа ме не занима што уоколо говоре (...). Питам, о судбини нашој, крв и лешине што су окусиле со мора средоземног. Путујем, безначајан и прашњав, али за душу двеста милиона нагих и дивљих, који иду из даљине за мном, несвесним, тешким и зверским кораком.”²⁶ Путописно *ја* идентично је лирском суматраистичком субјекту који не трага за видљивим и очигледним, али његова намера није лични циљ, није једино ширење поља властитог искуства, него путописац себи приписује и месијанску улогу освешћивања Словена. Путописац, дакле, прати своје суматраистичко надахнуће са своје позиције усамљеника, песника, Словена, варварина, али и, поново, повратника уз рата. Мотив Плаве гробнице из наведеног цитата допуњује се уласком у Италију „са бедним и страшним бившим временом у наручју”, те реминисценцијама на нешто конкретније лично ратно искуство: „обузела ме беше, као несвест, нека извесност да је време поћи онамо где ми се мисли морају јавити јасније и блаже, без оних завезаних висоравни галицијских, са грмљавином топова, које још увек, ноћу, сањам.”²⁷ Оваква историјска и лична позадина путописца додатан је подстрек потреби да се свет реалности и историјске датости превазиђе конструисањем нивоа-света метафизичких квалитета и суматраистичких значења.

У традиционалном путопису путписац је често исказан као носилац колективног менталитета, те се путописно *ја* преображава у путописно *ми*, као инстанцу националног идентитета. Али у *Љубави у Тоскани* путописац нема намеру да успостави једноставни поредбени однос између завичајне културе и новог света који упознаје. Он трага за дубљим везама које ће донети препород народу којем припада, али и свеукупном Словенству, не потирући снагу варварског принципа, које ће се препродити и прочистити у додиру са ренесансном културом Италије. Путописац, свестан снаге дионизијског паганског наслеђа, прати „рогатог бога” и путује, како каже „јер осетих једног дана јасно своју судбину Словенства”,²⁸ у име „свих читалаца” и „бедника Гогољевих.”²⁹ Идеја о

²⁶ *Нав. дело*, стр. 62.

²⁷ *Нав. дело*, стр. 64.

²⁸ *Нав. дело*, стр. 64. У студији *Есеји Милоша Црњанског* Горана Раичевић објашњава због чега извориште бакхијског Црњански проналази у Италији а не у словенском паганству, осврћући се при томе на најчувенијег филозофа дионизијског феномена, Фридриха Ничеа: „Иако је обожавање неке врсте дионисијског божанства својствено свим паганским народима, средиште њихових светковина било је 'у безмерној полној распојасаности', 'а најдивљачније звери природе пуштене су да слободно махнитају, све до одвратне мешавине похоте и свирепости'. Од тих и таквих страсти које могу донети само деструкцију, а ни-

буђењу маргинализованих народа, о такозваној ренесанси Словена и, са друге стране, пропасти западне цивилизације (под којом се пре свега подразумевају велике романске и германске краљевине) веома је заступљена с почетка двадесетог века. И Црњански је са својом суматраистичком песничком филозофијом у складу са духовном климом свога времена. Замисао о прочишћењу и буђењу словенских нација, које су овде посредоване литературом и Гогољевим страдалницима-бедницима (руски писац се овде не именује случајно — он судбину Руса обликује као трагичну и пише о патњи као предуслову за истинску уметност, а и сам напушта отаџбину да би удаљен од ње спознао њене праве вредности и завршио свој велики роман *Мртве душе*), путописац спроводи активирајући паганску подлогу, односно свдећи словенство на варварско порекло. Он хотимично не бира православље као обједињујући елемент Словена из два разлога: на тај начин шири суматраистичко деловање на ширу групацију (иако се у нашој културној средини под словенском припадношћу најчешће подразумева његов православни део), а, са друге стране, сам Црњански није хтео да у овом путопису сувише потенцира хришћански, православни аспект. Словенство се обједињује паганском енергијом представљеном у митској слици дионизијских свечаности са рогатим богом као предводником („Рогати бог игра пред нама, а ми селјаци, напојени биљем и крвљу животињском, играмо, скачемо, урламо имена река”³⁰).

Путописац жели да препороди словенски дух трагике и патништва, јаким аутодеструктивних страсти (најбоље исказаних у делима великих руских писаца које Црњански, у различитим текстовима, наводи као своју омиљену лектуру: Гогољ, Достојевски, Толстој), тежи да у својој неретко екстатичкој лирској визији из италијанске ренесансе, утиснуте у тоскански пејзаж, пренесе радост живота и начело љубави и рађања. Став авангардног писца према ренесансној епохи, њеној стилској особености и духовној клими, веома је близак схватању Хајнриха Велфлина изнетом у његовој познатој студији *Ренесанса и барок* из 1888. године: „Ренесанса је уметност ведрога и спокојнога постојања. Она нам пружа ону избављу-

како креацију, дошао је Црњански да се ослободи на месту где је ускрснула хеленска култура, која је од таквих нагона била, како каже Ниче, заштићена ’поносно усправљеним ликом Аполоновим’. Помирење Диониса и Аполона представља, према Ничеу, ’најважнији тренутак у историји хеленског култа’ и тек у светлу овога могуће је схватити значај хеленских светковина ’у славу избављења света и дана преображења’ ”, Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 2005, стр. 127.

²⁹ Позицију Словенства, кроз наглашавање искуства патње у Гогољевим делима, писац ће сугерисати и у *Књижи о Немачкој*, где оваква *гогољевска* перспектива додатно отежава прихватање германске строгости и начина живота који се одвија по механичкој условљености: „Због упињања из петних жила да се врати та немачка прошлост, за странца који је читао Гогоља, понеки делови Немачке биће занимљиви, али и суморни. Не може се замислити ништа очајније од кишовитог вечера, по пивницама Аугсбурга, при читању баварских новина, њиних уводних чланака и дневних вести, или нека свечаност јутарња и корпоративна манифестација студентства, у Јени, са тихим величањем реванша”, Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 260.

³⁰ *Нав. дело*, стр. 82.

јућу лепоту коју ми доживљавамо као опште осећање пријатности и равномерно увећање наше животне снаге. На њеним савршеним творевинама не налазимо ништа што би било тешко или спутано, неспокојно или узнемирујуће.”³¹ „Избављујућа лепота” ренесансе требало би да има катарзичко дејство на потомке „Гогољевих бедника”, она треба да се под руком путописца накалеми на словенску филозофију патње и готово анималну чулност. Само наизглед чини се да путописац жели да направи спој неспојивог. Веза која ће бити активирана у овој суматраистичкој замисли пронађена је у великом византијском утицају на рану ренесансу, односно предренесансу или пизанску ренесансу.³² Путописац зачетак ренесансе „премешта” из римских саркофага у „крило Теодоре, дрхћуће и красно”. Као што су Словени у средњем веку свеобухватном рецепцијом византијске духовности из паганског прешли у културне, неварварске европске народе, тако је и предренесанса пуна утицаја византијског: „У теорије, нарочито, уписаћемо и ове старе, беле путеве што се, ено, пењу преко брда, тврди и вечни, непоправљани, још од времена константинских. Али и ове стубове који су, пре него што су амо дошли, цветали негде под Византом, узроком свега страшног и нежног у средњем веку.”³³ Рана ренесанса није за путописца прекид са хришћанском традицијом, него настављање на византијско наслеђе; ренесанса је прожета хришћанском мишљу, мотиви из Библије теме су готово свих ренесансних уметника, а уметник се слави као гениј надахнут божанском искром (отуда и именована: божански Рафаело, божански Микеланђело).³⁴

Црњански у *Љубави у Тоскани* остварује веома сложену мрежу веза и односа и примењујући суматраистички поступак гради композиционо

³¹ Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 2000, стр. 39.

³² Путописац свуда препознаје византијске трагове на основу којих и тежи да успостави релацију између Словена и италијанске ренесансе: њих види у облику грађевина, као и на фрескама и сликама ренесансних уметника, а посебно у ликовима Богородице, где су сачувани трагови византијског ликовног израза. Обилазак Асизија повод је да се унутар путописног описа развије епизода, нешто као специфична Црњанскова мини-биографија неког од његових омиљених уметника, овог пута сликара Ђота. Путописац ревидира његово место у историји уметности, при томе посебно наглашавајући византијски утицај који препознаје на његовим делима: „Помешавши тај живот са животом Христовим, без икаквих других намера сем причања, простог и јасног, Ђото је ипак, занесен сликарским мислима, створио фреске у којима има више византинског, но што би есејисте желеле”, Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 145.

³³ *Нав. дело*, стр. 63.

³⁴ Ђорђо Вазари, са чијим ставовима Црњански полемише и које се труди да оспори, поводом библијских приказа из Сикстинске капеле екстатично хвали Микеланђелов уметнички гениј представљајући га као претечу и узор будућим уметничким генерацијама: „О, заиста срећно наше доба, о, блажени уметници, који се с правом тако морате звати откада сте у наше време могли на извору толике јасности да разгрнете таму са очију и да видите како се, захваљујући тако дивном и јединственом уметнику, остварује све оно што је било тешко! Свакако захваљујући слави његових напора, и ви сте познати и цењени, јер је он скинуо ону траку коју сте носили преко очију свести тако пуних таме; открио вам је истину од лажи, која вам је замрачивала разум. Захвалите за то, дакле, небу, и трудите се да у свим стварима подражавате Микеланђела”, Ђорђо Вазари, *Животи славних сликара, вајара и архитекта*, TERRA PRESS, Београд 1995, стр. 262.

сложено и често по лирским начелима организовано дело. Суматраизам као поетика „спајања” опире се дисконтинуитету у историји и простору. Спроведећи га у путопису, Црњански, да употребимо термин који је сам користио, антитрадира концепцију прекида у историји уметности, односно проблематизује начело развоја као супротстављања претходној стилској формацији: „Узалуд назив *la renaissance avorté*: прекида у историји уметности никада није било”,³⁵ то јест, поново критикујући академизам каже: „нема прекида између XII и XIV века: њега виде само старе, универзитетске наочари.”³⁶ Ренесанса није прекид са средњовековним, византијским и хришћанским, само је, по пишчевом дубоком поетичком уверењу, веза дубља и изван очигледности. Овакав доживљај ренесансе, који се супротставља устаљеним становиштима о овој епохи као радикалним одбацивањем средњовековног погледа на свет, заступа и француски историчар Жан Делимо у својој познатој студији *Цивилизација ренесансе*, почињући је, не случајно, расправом о предрасудама на које наводи и уврежена терминологија ових контактних периода: „Када би се из историјских књига уклонила два сродна — на сродан начин нетачна — израза 'средњи век' и 'ренесанса', било би знатно олакшано наше разумевање раздобља које се протеже од Филипа Лепог до Анрија IV. Напустио би се у исти мах читав низ предрасуда. Ослободили бисмо се посебно, идеје да некакав нагли прекид одваја време таме од раздобља светлости.”³⁷ При тумачењу комплекса ренесансе, Делимо упозорава да се заокрет који је с њоме настао у западноевропској култури не може поједностављено тумачити, јер су хришћанска мисао и дубока религиозност уметника и филозофа и даље битно и одређујуће присутни, само су подвргнути преиспитивању и својеврсно надграђени у ренесансном поимању света и месту човека у њему: „Хришћанство се тада суочило са новим и сложеним менталитетом, што су га чинили страх од проклетства, потреба за личношћу побожношћу, тежња ка световној култури и жеља да се живот и лепота уклопе у религију. Религиозни анархизам XIV и XV века довео је, додуше, до извесног прекида, али и до подмлађеног и боље структурираног хришћанства, отворенијег ка свакодневности стварности, удобнијег за световњаке, попустљивијег према лепоти тела и света. Ренесанса је зацело била путена; чак се погледа, као у Падови, залагала за извесну материјалистичку филозофију. Али њено паганство, више привидно но стварно, варало је духове који су трагали нарочито за анегдотом и саблазни. Засењена лепотом тела, она је успела да му да његово легитимно место у уметности и животу. Но, због тога она није тежила да раскине са хришћанством. Већина сликара је са подједнаким уверењем приказивала библијске призоре и митолошку нагост. Чинећи то, нису имали осећај да су у противуречности са самим собом.”³⁸

³⁵ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 67.

³⁶ *Нав. дело*, стр. 68.

³⁷ Жан Делимо, *Цивилизација ренесансе*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1989, стр. 5.

³⁸ Жан Делимо, *нав. дело*, стр. 10—11.

Сличну идеју Црњански ће варирати у *Љубави у Тоскани*, али и у текстовима о Микеланђелу, сврстаним под корице *Књиже о Микеланђелу*: „И почетак ренесансе треба антедатирати, мало. Нема прекида. Чак је и хришћанство паралела. Обнова античких, азијских религија. Обнова Калхаса. Наставак азијских сујеверја. Наставак античких тотема. Па и Орфизма. То је моје приватно мишљење”,³⁹ односно „Не могу да се сложим, кажем, ни са његовом тезом, да је било неког прекида у историји човечанства, за које је Хришћанство криво. Иако ми до Хришћанства није много стало. Нема прекида има веза и у прекиду.”⁴⁰ Последња реченица цитата може се сагледати као суштина Црњанскове поетичке концепције: трагање за везама у прекиду јесте основа и његовог суматраистичког усмерења, као и путописне оријентације. Посебно је Италија била погодно културно тле за успостављање оваквих веза између удаљених култура, а ренесанса и њени уметници (који су били највећа инспирација нашем авангардном писцу) иницирали су, више но иједна друга епоха, успостављање дослуха и остваривање сасвим песничке визије света у свеукупном јединству и повезаности. У следећем одломку из *Љубави у Тоскани* путописац ће у суматраистичкој екстази избрисати просторне и хронолошке границе, повезати уметности различитих удаљених меридијана, супротставити се академском принципу каталогизације успостављањем сродности између разнородних уметничких појава: „Предренесанса, пизанска ренесанса, безбројне хипотезе, огромна збрка есејиста. Равенски пејзаж са цртежом индијских пећина, Готика, пуна персијских утицаја, преко Сијера Неваде и Провансе, на љубавним сликама крсташког хришћанства. Никола Пизанац као Етрурац, Латин, Сицилијанац, геније, имитатор, хистерик. Треченто под утицајем јапанских лакова, Леонардови пејзажи под школом иранских примитива — уморни мозгови историчара уметности. А све те везе, у ствари, једно једноставно и вечно јединство земаља, брда и уметности.”⁴¹

Успостављање суматраистичке равни свеопште хармоније и јединства путописац ће неретко доводити у везу са једном од основних фигура хришћанства — ликом Девике Марије, који се варира и постаје својеврсни културни лајт мотив путописа. Централна женска фигура Новог Завета у *Љубави у Тоскани* најчешће ће бити именована као *девојка йородиља* и већ у таквом именовању сугерисана је другачија перспектива са које се хришћанска светица уводи у авангардни путопис. Називом се упућује пре свега на њену смртну и телесну природу, те се уместо дистанце између човека и божанског бића успоставља релација заснована на присности и разумевању њене патње и жртве. Све ово је и у вези са темом путописа, односно са ликовима Девике Марије које путописац сусреће у делима ренесансних сликара. Представљање Богородице, али и Христа, уз истицање њихове људске и телесне димензије, дакле не у

³⁹ Милош Црњански, *Књиже о Микеланђелу*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга; Lausanne, L'Age d'Homme, 1998, стр. 230.

⁴⁰ *Нав. дело*, стр. 248.

⁴¹ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 67.

стилу средњовековног фрескосликарства него увођењем реалистичке стилизације, покренуће управо уметници ране ренесансе.⁴² „Ренесанса је”, каже путописац, „љубав према породиљи, што значи мешање плахог са благим, свемоћним”,⁴³ то јест, целокупан путописни простор лиризован је присуством симболичког значења свете мајке: „Запупеле гране висе над свим тим ћакнутим варошима Тоскане, пуним Богородица, финога струка и светлих, зачешљаних затиљака. Девојка носи цео свет на дојци, не већи од сазрела воћа, и љуља га ходом својим, по пролећу. По свим сликама и грађевинама Сијене, виде се облици тврдих оклопа и слабих девојачких удова, а из све сијенске земље шири се снага и благодот младога тела што рађа.”⁴⁴ Богородица се у *Љубави у Тоскани* сагледава искључиво као млада породиља, симболични спој телесне младости и идеала рађања и обнове. Она превазилази хришћански контекст и испољава се као свепрожимајућа енергија природног обнављања и очишћења кроз рађање које се супротставља крвавој историји тосканских хроника.

Оно што је необично у опису Богородице као тежишног симбола путописа, а није необично када се у обзир узме да га је писао авангардни путописац, јесте истицање чулне, телесне стране светачке фигуре. Девица Марија неретко је представљена готово бласфемично, кроз спој светачког и појудног, наглашено чулног и божанског. Путописац везује сасвим удаљене полове културолошке лествице: приземно са узвишеним, еротско са светим, телесно са божанским. То необично, а сасвим авангардно својство спајања супротстављених семантичких и вредносних квалитета уочили су и први критичари *Љубави у Тоскани*, а, уз Цара, на ову особину Црњансковог поступка указује и Исидора Секулић: „Г. Црњански види у Богородицама, светицама, анђелима, скоро искључиво знаке пролетњих, мутних немира и немера, а као инспирацију за уметничко изражавање кроз иконе, једно те исто: глад и силу плоти (...) Одвише дефинитивно нас уверава Г. Црњански не само о чулности, него о блуди. 'Блуд' је у овој књизи поезије сувише честа реч.”⁴⁵ На тосканским фрескама, виђеним очима авангардног путописца, очи Богородице су „мутне и појудне”, „уста и нос јој дрхте, лако и осетљиво, као морско

⁴² „Ликовну и сликарску уметност ренесансе не треба објашњавати подражавањем античких споменика. И у Италији, као и на северу и истоку Француске, постојала је у XIV веку прва ренесанса, која се није угледала, или се угледала врло мало, на античку уметност. То беше логичан развитак великог готског стила који поступно пређе натурализму, од уметности вајара из доба св. Луја ка уметности фабриканата слика из доба Шарла V. Готски натурализам продре у Италију, где пробуди италијански реализам, успаван још од III века. Али докле се у Француској и у Фландрији натурализам развијао необуздано и пао у тривијалност, дотле у Италији, захваљујући хуманизму који се рађаше и узорима које пружаху споменици античке уметности, натурализам се умерио, опаметио и научио је да већма тражи лепоту него израз. На тај начин, улога античке уметности била је улога васпитачице, а не мајке; она ренесансу није створила, него уредила”, Саломон Ренак, *Айоло: ошћта историја ликовних уметности*, Српска књижевна задруга, Београд 1990, стр. 214—215.

⁴³ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 67.

⁴⁴ *Нав. дело*, стр. 85.

⁴⁵ Исидора Секулић, „Белешка уз путопис *Љубав у Тоскани*”, Српски књижевни гласник, 16. новембра 1930, стр. 459—465.

биље”,⁴⁶ смеше се „жалосним и оштрим осмехом блуди”,⁴⁷ а она сама је „прецизна и первезна.” Посебно су бласфемична поређења која Црњански успоставља (и на која је и Марко Цар указивао у својој критици): њен поглед сличан је сиријским и персијским играчицама, а у сликању Богородице путописац препознаје елементе претхришћанских епоха: „сву прошлост малоазијску, виткост и болну префињеност кћери Аменофиса, на египатским фрескама и тишину и мир асирских тапета.”⁴⁸ Врло често је путопишчева тачка гледишта мотивациона подлога да се дескрипција онеобичи и да се, између осталог, и појмови из религијског корпуса преведу на план људског и профаног. Приликом дескрипције путописац неретко онеобичава опис реализујући ову методу: тако, као и у *Писмима из Париза*, где следећи активизам футуризма споменици напуштају статичну позицију, у путопису из Пизе покретност статуе у опису израз је специфичне Црњанскове профанизације и бласфемичности: „Међу зидовима можда још има Јупитерових глава. Понеки сувоњави хришћански светац уплашено се попео на кров и стрехе. Све је наслаганно тешко, као стење.”⁴⁹

Поступак профанизације светог Милош Црњански спроводи и у другим својим путописима. У тексту „Острво Раб”, у опису слика из цркве Светог Јустина, укида се дистанца између смртника и божанског бића, тачније свето се детронизује тако што му се приписују телесна и профана својства: „У једној старој композицији, све на једном платну, спава с ножем под мишком Петар у Гетсеманској башти. Христос, мек и пун као жена, клечи пред анђелом, што личи на венецијанског љубавника (...) Лево од стубова, црни Игњатије Лојола и једна красна слика Виваринија, с трагом византинским. Марија је стала плава и астрална на змију и држи на крилу неко чупаво Талијанче.”⁵⁰ Без обзира да ли путописац овде критикује извесну сликарску невештину и манир, иронична перспектива снижава патос узвишене представе на платну и укида границу између светог и профаног. Дете Христос сагледано је на слици кроз фигуру сликарског модела („чупаво Талијанче”), па се таквим поступком замене са кључном хришћанском појавом коју представља, свакодневно и помало банално поистовећује са божанским, те се узвишено депатетизује и иронично снижава. Укидање оштре границе између удаљених појава и семантичких квалитета, донекле је и у функцији суматраистичке опсесије за повезивањем удаљених и неретко диспаратних појмова и појава: „Све је у вези, самоћа и нагост пустињака и румен и блудна збрка мозаика (...) Стубови коринтски, који држе све векове радосно, бели и глатки, као тела хетера.”⁵¹ Детронизација и бласфемични

⁴⁶ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 85

⁴⁷ *Нав. дело*, стр. 65.

⁴⁸ *Нав. дело*, стр. 104.

⁴⁹ *Нав. дело*, стр. 58.

⁵⁰ Милош Црњански, „Острво Раб”, у: *Путописи I*, стр. 170—171.

⁵¹ *Нав. дело*, стр. 61.

спојевима могу се схватити и као својеврсна припрема за остваривање песничке замисли суматраистичког јединства.⁵²

Наглашавање телесности светачких фигура и ликова посебно је потенцирано у поглављу „Сијена”, о граду који по историјским ломовима и културној специфичности Црњански издваја од осталих тосканских вароши: „Пошао сам у Сијену, општину што се заветовала Деви, коју је звала, ридајући, заштитницом својом, при свакој опсади и паљевини, у метежима грађанских ратова и куга. Пошао сам у Сијену, град по облику своме и бићу и нежан и опор, који је видео више покоља и сузног рађања, од свих других у Тоскани, чувених по лепоти и прошлости.”⁵³ Водећи, по свом путописном обичају, интертекстуалну полемику са хроникама посвећеним тосканским градовима, путописац из различитих перспектива конструише опис „крвавог и развратног града” чији је културни развој, али и неумерену склоност као раскоши и расипању, прекинула епидемија куге у 14. веку, да би њен пад био коначан средином 16. века, када је покорава Фиренца („Лепша од славе”, каже Црњански, „је њена пропаст”). Притисак историјског на путописни текст најјачи је у овом поглављу, као што је посебно наглашена потрага путопишчева за траговима историјски интензивне прошлости скривеним испод баналне свакодневице. Град за који су у средњем веку савременици говорили „Затворите јој само капије, луда кућа је готова”, описан је код Црњанског као „град блудника и монаха, содомије и пролећа, и мистичних падавица”.⁵⁴ Јаке раздируће страсти и склоност ка неумереној раскоши и претераном уживању у свим видовима чине срж сијенске историје. Отуда Црњански, реализујући поступак тропа, овај град на више места назива „ћакнутом вароши” или „лудом Сијеном”, антропоморфизујући град тако што на њега преноси особине његових становника. На крају путописа путописац за себе каже да „сав ћакнут” напушта Сијену, односно пренос постаје вишеструк: грађани → град → путописац (онај који га са позиције странца упознаје). Врло често, једноставним механизмом метонимије, Сијена се идентификује са својим грађанством („Сијена је била дошла боса, покајничка, излудела од плача, путем једнако клечећи и молећи се међу сијенским хумкама”), које и у бој полази у некој врсти религијског лудила и мистичног заноса у којем се меша богохулно са светим: „младићи, лепи као св. Ђорђе, беху перверзни, бели лабудови, са својом тужном песмом; дечаци, врели у својој лудој жељи да што пре отворе своја грла ножу, за Марију и Сијену.”⁵⁵ Тропичност при опису

⁵² Исти поступак детронизације и онеобичавања светаца кроз опис њихове реализације у уметничким делима срећемо и у путописима из Шпаније. У тексту „Мескита” виђена је и описана, на готово blasphemичан начин, статуа Христа: „У једном тренутку Христ се јавља, са сребрним трњем у глави, огромним као пера, са косом разбарушеном, начињеном од праве косе, нафарбаним лицем. Утисак је непријатан. Изгледа у тој дивној мошеји као Индијанац” (*Путописи I*, стр. 468). Овде је у питању вид католичког начина приказивања богочовека који је у оваквој реализацији удружен са елементима народне културе, где се на поједностављен и улечатљив начин остварује гротескна слика укрштања светог и профаног, узвишеног и смешног, стилизованог и баналног.

⁵³ *Нав. дело*, стр. 70.

⁵⁴ *Нав. дело*, стр. 81.

⁵⁵ *Нав. дело*, стр. 82.

града најизразитија и најсугестивнија је пред крај текста о Сијени: „Пред полазак из Сијене, она ми још једном отвори своје ружичасто, делирично месо и своју падавичаву и горућу душу, огрнуту црно белим плаштом.”⁵⁶ Град у Црњанском путопису добија телесност, тропизује се у слику тела истакнутих чулних својстава, преносом по блискости постаје путописни приказ истоветности човек—град. Антропоморфизам у примеру постаје јаснији нешто касније, када се види да је дескрипција делиричне телесности Сијене у ствари на други план пренет опис чувене светитељке Катарине Сијенске. Мазохистичка и страсна религиозност Сијењана, као друга крајност порочности и профане раскалашности, оличена је и исказана у лику веренице Христове, св. Катарине. Њена занимљива биографија давала је подстрека Црњанском да активира сагледавање друге стране монашког аскетизма који је, гледано са овог аспекта, изузетно чулна и страсна посвећеност одређеном религијском феномену. Катарина је, за нашег авангардног путописца, пре свега „сладо-страсница” чији еротски афинитети (и доживљаји) према централном лику хришћанства нису нимало духовне природе, него сасвим у знаку пути и телесног. Отуда не чуди што она постаје омиљена појава и сликарска тема Црњанском омиљеној Содоми.⁵⁷ И једно и друго своју преданост и таленат доводе до крајњих могућности када се губи граница између телесног и духовног, односно у којима је страст чула израз интензитета духовног доживљаја.

Али у *Љубави у Тоскани* превредновање канонизованих вредности, а посебно мотива Богородице којој се приписују чулна и паганска својства, ипак није у смислу обесмишљавања онога ко је предмет описа. „Девојка породила” се спушта на народно и телесно, не да би се обесветила, него да би се њен смртни елемент узвисио и „бол породиле”, као и радост рађања, примили као залог обнове света и човека. Односно, у Богородицама тосканских сликара путописац препознаје спој паганског, народног и хришћанског, те се на тај начин превазилази дистинкција између ових удаљених цивилизацијских равни. „Девојка породила”, посебно у делима сијенских сликара, за путописца постаје, у божанском виду, симбол слављења младости тела и рађања, као и својеврсни сурогат за паганске богиње: „Само је Марија, од почетка, личила на царице византинске и глумице сиријске и заменила, гомилама, Венеру.”⁵⁸ Она је, истовремено, и хришћанско преиначење паганског култа

⁵⁶ *Нав. дело*, стр. 109.

⁵⁷ „Содома пак, тајанствено мутан и ванредан, остаће сликар више од свих других у том добу, баш ради својих дивних, меких површина и цртежа, финијег и лепшег и од Рафаселовог. Никада, нико, ко је једном видео, у галерији Уфици, цртеж за *Несвесит свейе Катарине*, неће га заборавити. Та клонула жена је најлепше тело које је пало”, *нав. дело*, стр. 113.

⁵⁸ *Нав. дело*, стр. 97. Антички мотиви и митови донекле су присутни и у средњем веку, али су тумачени дидактички (успостављањем далеких аналогја и симболизације), као алегорије одређених хришћанских тема. Спој хришћанског и паганског уметничког виђења света у ренесанси је подржан и филозофијом неоплатонизма: „За стапање хришћанске вере и античке митологије, а не само повезивање, било је потребно ученије образложење. Њега су дали неоплатонски филозофи, чији је најистакнутији представник Marsilio Ficino уживао огroman углед у последњим годинама 15. века и касније. Фицинова филозо-

плодности и животног обнављања, као другог пола смрти и деструкције. Отуда се у путопису непрестано варира Овидијев стих „Непрекидно је пролеће”, који постаје својеврсни рефрен преко којег се успостављају паралелна стварност суматраистичке утехе и бег од хаоса ближе и далеке историје.

Од Богородице до симболике пролећа путописац успоставља релацију којом доводи у везу претхришћанско и хришћанско време, а ренесансу не доживљава као рез у духовној и културној клими Европе него као везу која спаја удаљене половине у ток јединственог трајања. Он сâм и Словени у чије име путује дати су, иако као део европске цивилизације, ипак изопштени и отуђени од напредних европских култура, различити, пре свега по позицији своје трагичне историјске судбине (која је сва у знаку страдања и патње), али и по специфичном словенском менталитету јаким страсти и ирационалних, неретко и аутодеструктивних нагона („страховита чулност и зверање”, „страшна словенска жалост”, „бесвесна и бедна, урођена туга”). Отуда је са такве позиције и циљ путовања другачији него што је уобичајено и очекивано: „У жељи да се не задовољим баналним тумачењем ломбардског и римског, готског и византинског, у талијанској уметности, тражио сам тајанствено нешто, опште, урођено, што осетих одмах чим зађох у овај дивљи и суморни крај.”⁵⁹ Потрага за тајанственим је суматраистичко трагање за скривеним смислом и везама на основу којих ће се догодити препород путописца и народа којем припада, односно који ће бити основа својеврсног путописног калемљења ренесансне обновитељске гранчице на словенско завицајно стабло. Богородица је истовремено и света мајка, али и паганска, грчка као и словенска богиња пролећа, радости рађања и обнављања, те се зато овај мотив техником лирског рефрена варира у путописном тексту. Сукобљавање и спајање божанског и људског, трајног и пропадљивог, вечног и историјски коначног премрежавају *Љубав у Тоскани* и терају читаоца да се непрестано помера са једне на другу раван текста, суочавајући га са јединственом сложеношћу путописне замисли.

Мотиви рађања и пролећа, који сублимирају семантику хришћанских и паганских симбола преводећи их из простора религије у песничку суматраистичку филозофију, подупиру путопишчеву поетичку намеру о личној месијанској улози обновитеља Словенства. Словенској патњи и трагичности историјског трајања путописац налази „лек” кроз катарзично дејство италијанске ренесансе која је „веза у прекиду” и са народом ко-

фија, заснована исто толико на мистицизму Плотина колико и на аутентичним делима Платона, била је права супротност срећеном систему средњевековног схоластицизма. Он је веровао да је живот свемира, укључујући и човеков, везан за бога духовном кружном линијом која се стално успиње и спушта, тако да је свако откривење било из Светог Писма, Платона или класичних митова, једно. Исто тако, он је проглашавао да су лепота, љубав и блаженство, као фазе исте кружне линије, једно. На тај начин, неоплатонисти су могли наизменично са Богородицом призвати 'небеску Венеру', као извор 'божанске љубави' (у смислу сазнања божанске лепоте)”, Н. W. Janson, *Историја уметности*, ИЗ Југославија, Београд 1975, стр. 345.

⁵⁹ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 95.

јем путописац припада. „Измучен, равнодушан за све,” вели путописац, „кад је пролеће дошло, пођох у Италију, да изменим и душу и тело. Тамо куд одоше сви народи, изузев словенских, одох и ја збуњено да нађем звезду зорњачу.”⁶⁰ Рађање, обнова, Богородица, звезда зорњача, све су то мотиви из заједничког семантичког круга који су супротстављени смрти, словенској патњи, „мрачном хришћанском мистицизму”, профаној порочности.

Занимљиво је да исте опозиције двадесетих година прошлог века Црњански више или мање изражено реализује и у другим својим делима. У есеју посвећеном стогодишњици рођења предромантичарског песника Васе Живковића писац ће варирати исте идеје, што није чудно када се узме у обзир да је текст написан 1922. године, дакле свега годину дана након његовог путовања по Италији, те је природно да се исти литерарни сензибилитет препознаје у овим текстовима различите жанровске природе. Панчевачког проту и песника који је претеча Бранка Радичевића („За њим је дошао Бранко”) Црњански сагледава као прекретничку појаву у развоју српске поезије и српског културног духа уопште. У поглављу о специфичном односу према романтичарској традицији видели смо да значај ове епохе у српској култури Црњански поистовећује са енергијом обновитељског духа и начела препорода које је у развијеним земљама Европе остварила ренесанса. Живковић је померио клатно српске књижевности од бола ка радости, од словенске патње ка ренесансној ведрини: „Прошлост и сва наша етика славиле су патњу. Били смо народ умирања и туге. Није се знао сребрни смех, нити снага расцветаног дрвећа. Али знајте да се то мења. Под Фрушком Гором, где се и Живковић школовао, зачала се нова књижевност, ново мишљење, нова етика, на највишој вредности људског бића: на радовању.”⁶¹ Песник који је „место нарицања и кукања” донео „господствену свест” и „маглу пролећа” а његове песме, изразите предромантичарске сентименталности и лирске патетике душе, знали су сви, те је и оваква њихова популарност доказ да је народ у њима препознао нову поетику пролећа (Црњански наглашава да, не случајно, многе његове песме у наслову садрже мотив пролећа) и радости у поезији.

Говорећи у свом есеју изузетно надахнуто и екстатично о квалитету и прекретничкој улози овог песника, Црњански као да на изванредан начин описује и сопствену путописну замисао коју је покушао да спроведе у свом најнеобичнијем путопису *Љубави у Тоскани*. Песник који је певао да се „из туге радост рађа” пева у оквиру предромантичарске, али и, по даљој аналогiji, ренесансне поетике која слави рађање и препород, а која се на фону хришћанског мистицизма тог времена указује као нов пут који ће отворити простор за велику поезију српског романтизма: „На свету је све у вези и ништа се не губи. Сетите се да су до тога доба, свуд по нашим покрајинама, живот и људска мисао били једно страхо-

⁶⁰ *Нав. дело*, стр. 161.

⁶¹ Милош Црњански, „О стогодишњици Васе Живковића” (говор је одржан у Панчеву 2. априла 1922, а касније, 3. децембра исте године, објављен је у „Времену”, цитирано према: Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, стр. 34).

вито хришћанство, мртвачко хришћанство. Живковић вам шапуће кроз своје песме нове и благе речи. Тамо, на дну Балкана, била је, некад, стара Грчка, где су се радосне речи родиле, из вечног, плавог мора”⁶² И у овом есеју Црњански остаје доследан уверењу о универзалној повезаности света („На свету је све у вези и ништа се не губи”), доводећи суматраистичке поставке у говору о панчевачком проти до екстатичне визије метафизичке условљености: „Верујте у то да је живот једне околине, и ваше околине, састављен из физичких, али и метафизичких, невидљивих узрока и веза. Осетите да бол и љубав појединца рађају веселост и тугу околине. Столетна раздраганост људског духа и живота, око Болоње и Падове, можда је само измаглица и еманација млађахних телеса која су се са свих страна света сакупила, у лакој ђачкој одећи, да проиграју и да пропевају младост, а сад леже сахрањена, у гробљима тих прастарих универзитета. Ко зна колико је боја и веселих платна прешло преко сињег нашег Јадранског мора, јер је пред њима весело скакутао ђак из породице Златарића, који је окупао свој дух у провидном и бистром ваздуху, пуном ласта, града Сијене.”⁶³ Радост која се рађа из туге, односно пуноћа живота и раздраганост духа европских вароши које су произашле из смрти фрушкогорских ђака јесте јединствена идеја о дубоким, натчулним сагласјима и утицајима у које авангардни писац жели да верује. Може се рећи да после овог есеја постаје разумљивије шта за Црњанског заправо значи поетика радости и ведрине која је уграђена у основу Црњансковог суматраизма и његове функције пружања смисла и утехе ономе ко у успостављене релације верује. Оваквим суматраистичким виђењем умирања младости, неостварених живота и неживљене ведрине, не доживљавају се до краја узалудно, него им се приписује моћ да оно што им је ускраћено исијава у дух и атмосферу будућег живота, мењајући својим оностраним витализмом цео простор, који је донекле и простор Црњанских путописа.

Поетичка концепција суматраизма се, као што видимо, на различите начине реализује у жанровски различитим делима, а посебно је путописни образац пружао многобројне могућности за успостављање разнородних суматраистичких релација. Путовање кроз простор, али, активирањем културне прошлости, и кроз време, допуштало је путописцу да непрестано самерава различите појаве и да проналази суматраистички судбинску сродност између разнородних ствари. Успостављање веза одвија се по различитим принципима. О везама којима се успоставља континуитет у току историје уметности, те се по стилској сличности проналази сродност чак између уметности различитих континетата и сасвим удаљених епоха, већ је било речи. Црњански је посебно био склон да описујући своје омиљене уметнике развије веома сложену и разуђену мрежу дослуха и сличности. Споменимо овом приликом само његово тумачење Ђотовог сликарства. Путописац не остаје само на поменутој византијској основи његовог стила, него, у складу са својом суматраи-

⁶² *Истио*.

⁶³ Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, стр. 32–33.

стичком опсесијом, можемо рећи да учитава сасвим необичне и удаљене паралеле. Тако дрвеће на његовим фрескама има „финоћу кинеског”, да би, нешто касније, на слици распећа Христа уочио да је дрвеће „као у јапанских сликара, бело и пепељасто”, односно описујући тему о проповеди Св. Фрање генерализовао да дрвеће слика „лако, азијски”. Описујући Ђотове фреске из доње цркве у Асизију, он ће закључити да оне у себи имају квалитет и чар великих и старих слика, односно да у себи носе утицаје разних епоха и поднебља („Као неке пећинске фреске из Индије, или црвене слике египатске; као оронуте александријске фреске, са дивним очима, или зидне слике помпејске, оне су велике и мутне, дуж два зида, који се, као ходник, завршавају великом и светлом ружом од стакла”⁶⁴).

Веома често путописац успоставља релације на тај начин што се по одређеном заједничком својству (то може бити визуелна, али и акустична аналогија) доводе у везу појаве из различитих временских равни. Примењујући авангардни принцип асоцијативне скоковитости, он ће се неретко из путописне садашњости пребацити у прошло време. Овакви временски скокови присутни су у свим Црњансковим путописним књигама, али су посебно чести у делу *Код Хийерборејаца*, где је непосредност временских планова битна одлика позиције из које се путописац оглашава. У *Писмима из Париза* виђено на путу обнавља и активира путописчева ратна искуства. Снажан доживљај буре, грмљавине и светлосних сензација призива у путописну садашњост трауматично искуство са бојишта: „Грмљавина нас је тресла цео дан. Некад сам, уморно, лежао у земљи, која се расипала под топовском паљбом, и никад нећу заборавити лишће расцветаног кромпира, које се тресло, као од града, од танади, око моје главе.”⁶⁵ Идентично искуство срећемо и у *Дневнику о Чарнојевцићу*, те се још једном потврђује чињеница о лутању мотива кроз жанровски различита дела овог писца. Блискост између удаљених временских планова успоставља се и кроз уочавање колоритне сличности, а око Црњанског изузетно је осетљиво на боје: „Гледам ове модре земље иза кућа, и сећам се пољске оранице, кроз коју сам се враћао зором, из једног шлеског градића. И та су поља била исто овако модра, увече, као ова земља. Све је у вези и све се слива.”⁶⁶ Боје у Црњансковим текстовима ретко имају једноставну миметичку функцију подражавања реалног колорита. Може се рећи да су оне дате сасвим експресионистички, односно нису само виђене него провучене кроз филтер приповедачеве душе, придодата им је емоционална носивост („Мрак свуд, неки провидан, жут мрак који гуши”, прозори су „љубичасти од влаге”, камење је „румено”; у тексту „Наша небеса” небеса су подстакнута колико сензацијама у путописчевом оку, спојем доњег простора пејзажа и горњег небеског, толико и интегралним доживљајем пејзажа и културе који се сублимира у опису надземаљског простора: тако је небо Барање „зелено”, сремско „боје дивљих голубова што излећу из дугог сна”, а небеса Босне

⁶⁴ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 146.

⁶⁵ *Нав. дело*, стр. 40.

⁶⁶ *Нав. дело*, стр. 36.

„шарена и кадифена, којима се плови као на некој раскошној, турској галији, пуној блага и разблуде”⁶⁷). Некада се веза успоставља преко препознавања познатог облика у новом појму: „обуће су им дрвене, дугуљасте, неотесане, сећају малих циганских корита у моме завичају”⁶⁸ или је сродност успостављена преко тактилних својстава која изазивају код путописца: „Колико сам белог камења, опрана морем, нашао, које је било глатко и тврдо, као слепоочница моје девојке.”⁶⁹ У путописима Милоша Црњанског све је у дубоком сагласју које прожима природу, културу, удаљене просторе, стварност и оно што је део сећања.

Најчешћи вид успостављања суматраистичких аналогичности одвија се на релацији туђина — завичај. Завичај је увек полазиште путописца које у великој мери (психолошкој, историјској, културолошкој) одређује виђење новог простора и нове културе. Путописац Црњанских путописа, без обзира куда путује, непрестано самерава страни простор са завичајним простором, који му је регулатива свега новог виђеног и доживљеног. Може се рећи да му се, одлазећи све даље од њега и боравећи све дуже у туђини, све више приближавао. Везе су најчешће успостављане преко сличности у пејзажу. При путовању Бретањом и Тосканом посебно га воде у туђини асоцирају на завичајне реке: „Преда мном стоји и тече залив, тежак и мутан, сасвим као наш Дунав, мокри и модри, тропи пуж мога завичаја”,⁷⁰ односно „пејзажи око Пизе, нежни, зелени, са ваздухом тиренским, крију своје лепе обронке и често замарају. Личе понекад на давно познате околине, сасвим других, обичних крајева; тако да се, у подне, обала Арна, жута и зарасла, претвара у савску.”⁷¹ Сличности се успостављају и преко чула мириса: „спазих сличност, исти мирис и јединосусност мог Срема и Тоскане, и све се смири и на добро окрете.”⁷² Суматраистичке релације између туђине и завичаја заснивају се и на сличностима које се уочавају у предметима и обичајима („На пример, када се буде у Штокхолм вратила, може отићи да потражи, може отићи да потражи, не само исте треношце који су исти и у мојој земљи и у Шведској, у прастара доба, него може видети и преслице, које су, из Албаније и Црне Горе, отишле до Штокхолма, у прастара времена. Те су се преслице давале, и код њих у Шведској, при удадби, невестама”⁷³), као и споменицима („У Норвешкој, у Торњему, има споменик краљу Олафу, у средњем веку. Исти је, сасвим исти, као споменик Победника, у мојој земљи, у првом светском рату. Ту скулптуру, не тумачим крајом идеја, међу скулпторима, него као неку неочекивану везу, између два народа, који се једва знају, између мог живота у мојој земљи,

⁶⁷ Милош Црњански, „Наша небеса”, Време, 23—26. априла 1927, цитирано према: *Путописи I*, стр. 165—167.

⁶⁸ *Нав. дело*, стр. 36.

⁶⁹ *Нав. дело*, стр. 42.

⁷⁰ *Нав. дело*, стр. 36.

⁷¹ *Нав. дело*, стр. 63.

⁷² *Нав. дело*, стр. 86.

⁷³ Милош Црњански, *Код Хийерборејаца*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L’Age d’Homme, Београд, Lausanne 1993, стр. 51.

и у Риму, и мог путовања у ту северну земљу”⁷⁴), али и грађевинама (тако зграда просветног друштва у Мадриду буди мрежу сећања на културне установе из отаџбине: „Улазећи у њу имао сам утисак да залазим у Матицу, или у стару нашу Академију, са трошним олуком и старим плеханим прозорима. На степеницама њеним, чинило ми се да се пењем на први спрат у собе Друштва хрватских књижевника”⁷⁵). Везе се успостављају и на нивоу звучних сензација, тако што звуци из туђине активирају у свести звуке из родног краја. Тако га ударци чекића при поправљању трамваја у Паризу сећају на „игру звона” из наших цркава, а у Мадриду у песми коју слуша препознаје „неки мотив битолски”, да би нешто касније из народне шпанске песме „јаукало нешто босанско.”⁷⁶

Било куда да путује, Црњански је усредсређен на описе и маркирање суматраистичких сличности које уочава. То постаје нека врста путне и литерарне опсесије која каткада и збуњује путописца, јер се везе успостављају на различитим равнима и неретко спајају сасвим разнородне појаве. Тако се у *Хийерборејцима* везе успостављају по начелу уочавања сличности између људског и животињског: „Са запрепашћењем сам видео, колико сличности има, између људског лица, неког угојеног старијег главурдана, из прошлог, XIX века, и арктичких, лавова мора, моржа међу фокама. Брци, ноздрве, очи, главурда, са наслагама сланине о врату, исти, као у неког човека, кога сам видео у ресторану, уз пиво. Оно што је најчудније, није само та сличност бркова, из прошлости, испод носа, ни сличност очију, него ПОГЛЕДА.”⁷⁷ У тексту „Атенео де Мадрид” из серије шпанских путописа мрежа успостављених дослуха изузетно је густа. Готово да је цео текст о прослави којој путописац присуствује остварен у паралелама које се успостављају између садашњости и прошлости, доживљају новог, које више и није ново него је понављање познатог и блиског. Психолошко стање свести блиско је пуноћи чулне сензације у снажном доживљају „већ виђеног” и до краја текста интензитет обнављања познатог у новоме појачаваће се, те се и емоције путописца условљене оваквим сензацијама мењају од равнодушности до чуђења и запрепашћености „језивом мрежом обмане о сличности у свету”. Зграда у коју улази буди сећања на наше културне институције, шпански специјалитети у ствари су само другачије названа наша јела, лица студена су лица која је виђао у Београду, са портрета такође га сусрећу ликови из наше културе, а појава председника владе и знаменитог шпанског писца постаје, у оваквој перспективи, готово гротескна: „Пошто сам, већ пре подне, био забезекнут невероватном сличношћу председника шпанске владе г. Азање и Тоше Манојловића, мал нисам пао са столице кад је ушао Унамуно и лично, невероватно, сасвим, на слику Ђуре Даничића. Чак је и белу огрлицу кошуље носио ван прслука и имао златне наочари”⁷⁸. Притисак сличности у тексту толики је да оне више

⁷⁴ *Нав. дело*, стр. 398.

⁷⁵ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 426.

⁷⁶ *Нав. дело*, стр. 427.

⁷⁷ Милош Црњански, *Код Хийерборејца*, стр. 546.

⁷⁸ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 426.

не нуде утеху и смирење (што је једна од главних функција суматраистичких веза у Црњансковим делима⁷⁹), него несигурност и страх, те их путописац именује као „језиву мрежу обмане”, „јединство грозно” између далеких предела и људи, „безумно премештање не само идеја и епоха, него и ликова и навика”. Од запрепашћења и пренеражености он ће, самеравајући све што види са оним што је претходно виђено и доживљено, прећи у аутоироничну перспективу сопствене позиције, те на тај начин доводити у питање и суматраистичку поетику успостављања релација као нечега што је можда функционално само у његовој свести, што је лабава конструкција која нема подршку у реалитету путописног простора.⁸⁰

Позиција путописца у Црњансковим делима ове врсте, видели смо, сасвим је специфична и необична када се његови путописи читају на фону традиционалног жанровског обрасца. Она је додатно необична суматраистичком перспективом и намером која га води путовању, а које се понајвише држи управо у *Љубави у Тоскани*. Суматраизам се у овом делу не остварује само на нивоу метапоетичког тока, него је уграђен у путописни модел, постаје структурно начело обликовања путописног текста и главни фактор дестабилизације жанра. Потрага за *везама у Њрекиду* најсликовитије је дата у метафоричној слици, у којој путописац своје животно и песничко опредељење сагледава са стране, опредмећене у тосканском пејзажу: „Пољана, зидине, облаци и река протичу, и над њима гледам живот свој, пеливана, јадног и витког, на ужету разапетом заљуљаном са облака на облак, са столећа на столеће, са предела на предео, како игра и дрхти. Старост Пизе од десет столећа, лежи негде под њим, у пролећу, на трави. Земља лежи полеђушке, као пастир и свира у фрулу. Месечина пада на Апенине, што се љуљају у ваздуху као у колевци.”⁸¹ Само је оквир пејзажа донекле реалистичан, јер садржи географске елементе на основу којих можемо успоставити аналогност са пропутованим простором: пољане, зидине, река, Пиза, Апенини. Али позиција путописца је изван стварне просторне слике: он је удвојен у посматрача са стране, уз присуство одређене ироничне дистанце, а у пределу је, тачније изнад њега, персонификовна и опредмећена фигура путописног двојника и његових суматраистичких покушаја.

⁷⁹ Успостављање суматраистичких релација *Код Хиперборејаца* готово по правилу је у функцији утехе и успостављања равнотеже вишег и невидљивог смисла уочи блиске катастрофе Другог светског рата: „Док моји познаници нагађају разлоге таквих мојих прекупација, у Риму, мене те везе Европе, Азије, Америке, теше као неко мирно, бистро, плаво море, кроз које корачам, лагано, одлазећи према Северу, у Хипербореју” (Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 301). Истовремено, као што видимо у наведеном примеру, суматраизам има и функцију путописног искључења из реалности, римске путописне садашњости, и на темељима ове песничке филозофије засновано је грађење паралелног надсвета, идеализованог утопијског простора у чијем се крилу путописац смирује и изопштава од свега што га у стварности окружује и угрожава.

⁸⁰ „Био сам љут на себе самог што проналазим, и сад, те сличности. Сетио сам се, подругљиво, неке бабе из романа Анатола Франса што је тако, по галеријама фиорентинским, на сликама, налазила своје покојне”, Милош Црњански, *Пушћиси I* стр. 427.

⁸¹ *Нав. дело*, стр. 58.

Живот-пеливан симболична је представа поетске тежње да се одржи равнотежа у суматраистичкој намери која је ушла у основе Црњансковог путописа. Он је, врло често, што је путопису ретко својствено, изван/изнад реалне путописне географије, која и није тежиште његове дескрипције. Можда је тачније рећи да је простор и све оно са чим се у њему упознаје (култура, људи, судар споменика историје и баналне свакодневице) само полазиште за овакво „разапињање ужета” на којем балансира путописни субјект. И у другим својим путописима он ће непрестано тежити да изнад фактографског слоја развије мрежу веза које, у његовој филозофској и песничкој визији, повезују удаљене просторе, али се успостављају и по временској вертикали чинећи истинитом његову тврдњу да нема прекида у историјском и културном трајању. У наведеном примеру видљива је и аутоиронична свест о узалудности сопствених поетских и животних покушаја, као и, код Црњанског толико пута исказивано, поимање судбине као нечега што се не може избећи а ни предвидети. Отуда пеливан „игра и дрхти”, „витак” је (што је код Црњанског увек атрибут младости и виталности), али и „јадан”, јер му суматраистичка визија, и поред развијеног концепта ренесансе као калема за словенску и његову личну трагичну чулност, схватања о животу у којем тријумфује принцип рађања и девојке породиле, не нуди потпуно смирење и утеху.

У последњем поглављу *Љубави у Тоскани* веру у суматраистичку визију надјачава и потискује свест о испразности путописне мисије, односно о томе како је тежак и утопијски покушај „излечења Словена” под благом руком путописца, миловањем пејзажа и буђењем историјских успомена. Долазак у Сан Ђимињано у ствари је, бар донекле, излазак из суматраистичке утопије, а боравак у овом граду, који је на крају путописне маршруте, доживљен је као отрежњење. Отуда се дотадашња путна искуства именују као „уображења” јер онај ко путује не пристаје на варку и варљиву наду која га је на путу водила: „У њему први пут осетих умор путовања талијанског и сумњу: да ли, на дну све те измене душе и тела, није једна горка, и безброј пута поновљена, опојност и лаж.”⁸² Опијеност путовањем, туђим простором и културом која у себи спаја искуство векова и позива да се у њу урони, жеђ за новим и другачијим из којег ће се понети благородан калем за духовну обнову народа којем припада, биће испражњени у последњем поглављу и у свести путописца они ће престати да буду она окрепљујућа покретачка снага његовог путописног и суматраистичког заноса. Отрежњење је нагло и путописац као да се буди из сна на чије варке више не жели да пристаје: „Расплинуше се од тог *загрљаја* сва моја пизанска и сијенска уображења.”⁸³ Загрљај који раскида илузију је дотицај са сликом завичаја која се у путопишчевом сећању активира поново преко сродности тосканске природе са завичајним пејзажом. „Нити се може, видех, на ничему сазидати свет, нити се у туђини налази топла падина брда рађања, са које све мо-

⁸² *Нав. дело*, стр. 162.

⁸³ *Исто*.

же да се дохвати и помилује руком. (...) Сеоска тишина и мирис жита освестише ме и ја видех да ме је Италија залудела, а да није опасност у томе да се вратим своме, већ да се не вратим.”⁸⁴ Завичајни комплекс Срема код Црњанског достиже меру хронотопа идеализованог простора одређеног кључним елементима — брда, воде, небеса — а, истовремено, када се узму у обзир други текстови, а посебно есеј *О стогодишњици рођења Васе Живковића*, то је језгро романтичарске концепције, стражиловски повлашћени простор који се и у есеју о Живковићу и у путопису из Италије и у поеми *Стражилово* пресликава и одражава у простору Тоскане. Страст за путовањем на крају путовања јењава и бива замењена другом путопишчевом потребом, чежњом за родним крајем. Иако се све време пута туђ простор и култура самеравају са завичајним, тек на крају *Љубави у Тоскани* потреба за загрљајем и утехом коју нуди завичај потискује жељу за упознавањем са страним и другачијим.

У *Писмима из Париза*, уз сталност успостављања паралела завичај—туђина, нема овако јасно исказаног става о драгоцености завичаја који неутрализује све остале квалитете који путника обогаћују и шире му нове видике. У *Љубави у Тоскани* силазак, бар у свести, из туђине у родни крај, сасвим је нагао и неочекиван. Неочекиван пре свега зато што је читалац све време био сведок путописног заноса пред откривањем културног богатства Италије, као и напора да се успостављене везе у прекиду учине делотворнима и уверљивима. Одједном као да се путописац пред нама преокреће и доводи у сумњу и саму суматраистичку визију коју је до тада са жаром успостављао или је, прецизније речено, рационализује и приземљује. Склон самоанализи, уз смену самоуверености и аутоскептицизма, путописац као да се одриче дотадашњег себе, односно релативизује и прихватљивост сопственог виђења и успостављених релација и закључака. Италија га је, каже, „залудела”, Сијену (којој је у путопису посветио највише простора) напушта „сав ћакнут”, а тек враћање завичајних слика у свести чини потпуним његово отржење („освестише ме”), а даље путовање чине излишним. Тако се путопис о Тоскани, резом који се на овај начин чини и који враћа завичај у емоционално и смисаоно тежиште, завршава пре него што се завршило путовање. Шапутање имена Срема није у тренутку када се Италија напушта, него када би је можда тек имало смисла описивати. На крају, путописац је на улазу у Фиренцу, приближава се граду црвеног Крина, али га не описује него му супротставља завичај и нагло прекида путописање. Откуда такво хотимично одбацивање да пише о централном граду Тоскане и њене културе и да пре логичног краја прекине свој путописни опис? И овим поетичким гестом руши се жанровска стабилност класичног путописа, а читаоцу се још једном сугерише да путописне реалне географске одреднице нису оно чиме се руководи путописац и да његова намера није једноставно литерарно маркирање пропутоване Тоскане (традиционалног путописцу било би, рецимо, несхватљиво да пише о Француској и њеној култури, а да сасвим занемари Париз као културни центар).

⁸⁴ Исто.

Црњански ради оно што је сасвим необичајено за путописни образац, тачније, да поједноставимо, пишући о Тоскани и ренесанси, одбацује да пише о граду који је био центар и културно средиште италијанске ренесансе. Овакво хотимично потискивање још је теже разумљиво када се има у виду да је у питању град у којем су живели и стварали путописчеви омиљени уметници, Данте и Микеланђело. Мора се напоменути да је сасвим посредан говор о Фиренци, али потпуно лишен путописне основе, присутан у поглављу посвећеном Дантеу „О фиорентинској Беатричи”. У *Књизи о Микеланђелу*, недовршеном и фрагментарном литерарном сведоштву о опсесији Милоша Црњанског великим генијем ренесансе, писац ће у више наврата наглашавати значај који је Фиренца имала за Микеланђела: „Факт је само један, да Медичи остају, целог века, послодавци Буонаротију. Какви, то је друго питање. Ја бих, у тој почетној епохи Микеланђела, место принца, истакао варош *Фиоренцу*. (...) Мецена не може бити, ни уз најбољу вољу, духовни отац уметника. Читава једна варош, заједница, може. То је *Фиоренца*.”⁸⁵ Због чега онда Црњански у путопису избегава да прецизније опише Фиренцу није довољно јасно (избегавању да тематизује посету Фиренци чуди се у поменутом тексту и Исидора Секулић). Откуда то да га као путописца и тумача ренесансе нису привукли богатство и културно обиље центра европске ренесансе и због чега га хотимично одбацује? Али могло би се рећи да је управо то ренесансно жариште које Фиренца нуди одбило авангардног путописца. Овај град као опште место ренесансе, али и путописа по Италији, био је изгледа сувише клишетизован у литератури, и оној из историје уметности и у путописној, па га Црњански „прескаче” и у својој путописној карти оставља празнину. Ту празнину на необичан начин надомешта поглављем посвећеном Дантеу и његовом *Новом животи*, односно, како га он доживљава, дневнику о љубави према Беатричи илити, реалној, девојци Биче Портинари.⁸⁶ Називајући то Дантеово дело „младићким, фиорентинским романом”, путописац се супротставља увреженим тумачењима дантеиста који га схватају у алегоријском кључу и тумаче независно од Фиренце, њене историје и ондашњег начина живота. Односно, пишући о Дантеу, те повезујући дело чувеног песника са његовим животом, он даје извесни литераризовани, посредни приказ Фиренце онога доба, који је у овом поглављу најудаљенији од уобичајене путописне концепције. Користећи могућност растељивости граница путописног жанра, Црњански есејизује путописни модел, то јест путописни опис центра ренесансе замењује есејом о фиорентинској љубави која је одредила биографију и дело знаменитог ренесансног песника. При томе, кроз Дантеово виђење и искуство, Црњански даје слику менталитета Фирентинаца који су били пре свега „дебели и доброћудни бакали и занатлије” и за које брак није подразумевао љубав, него

⁸⁵ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme, Београд, Lausanne 1998, стр. 25.

⁸⁶ Најбоље тумачење овог поглавља *Љубави у Тоскани* налазимо у поменутом раду Зорице Бабић, у којем се указује на Црњансково мемоарско читање *Новог животи*, али се, донекле, тумачи и сам Данте и објашњава, уз Црњанског, и Бокачово виђење овог писца.

прорачунат породични уговор. Тако је у путопису, и на овај начин, Фиренца представљала рационалност и приземност, насупротив Сијени, која је оличавала страсну религиозност и чулност у свим видовима, сведеним под атрибут *ћакнујосџи* којој и путописац подлеже. У старом и дугом историјском сукобу између ова два града, и свега што они оличавају и симболизују, јасно је на чијој страни је био Црњански. Уз то, Фиренца свакако представља високу ренесансу, њен зенит и испуњење на свим пољима, а Црњансково интересовање било је више усмерено на њене почетке и оно што се у историјама уметности назива њеном раном фазом, где су утицаји и уметнички дослуси били огољенији и видљивији. Све ово су разлози који објашњавају због чега се у путопису изоставља Фиренца, а тежиште, у склопу јединствене путописне замисли, пребацује на друге градове који би традиционалном путописцу били мање занимљиви. А оно што је путописац свакако желео да нагласи јесте да се у Сан Ђимињану круг затворио, а путописни занос испразнио. Клатно путопишчевог интересовања померило се ка завичају, а путопис ка своме завршетку.

Заиста, ретки су путописи у којима је присуство завичаја толико јако као што је то у делима ове врсте Милоша Црњанског. Споменимо само да у путописима његовог авангардног савременика Растка Петровића чежње за завичајем у емоционалном регистру путописца нема, а да је пре упознавања афричког континента једна од основних интенција путописца одбацивање завичајног пртљага и уопште европоцентризма. Завичајна и цивилизацијска подлога је оно што отежава доживљај аутентичности егзотичног простора, те је стога сувишан баласт који онемогућава истинско разумевање нове примитивне културе која је предмет путописног интересовања.⁸⁷ Код Црњанског завичај је увек присутан фон који се на различите начине и у различитим видовима зазива у његовим путописним текстовима. Релација између два пола *завичај—џуђина* битан је структурни фактор путописног жанра, а код овог писца завичајни простор и култура јесу унутарње језгро око којег се шири поимање новог и другачијег поднебља. И што је више путовао јаче се наглашавала потреба за родним крајем, која је, као што је случај са *Љубављу у Тоскани*, увек у извесној мери смишљено релативизовала значај путовања и његово литерарно моделовање у путопису. У путописима из Шпаније такође провејавају искази о вредности завичаја и дома као сталности без које би свако путовање било без сврхе и без добробити за путника: „Треба много путовати — каже арапски стих — да би се знала оценити пријатност места, где се зажели свој дом. Треба много бити напаћен, да би се осетио мир који се најпосле нађе.”⁸⁸ Смисао и вредност путовања за онога ко му се препушта нигде нису толико доведени у питање колико у прози *Код Хийерборејаца*. То је и разумљиво, јер, за разлику од претходних путописа, овај пише више не млад писац, него путописац великог иску-

⁸⁷ О овом аспекту Петровићеве *Африке* видети у књизи: С. Јаћимовић, *Путописи српске авангарде*, Српска књижевна задруга, Београд 2005, поглавље „Авангарда и традиција”.

⁸⁸ Милош Црњански, *Путописи I*, стр. 469.

ства и дугогодишњи изгнаник из отаџбине. „Требао је”, говори нам овај Црњански, „остати у својој земљи. Не треба ићи даље од свог родног краја”.⁸⁹ Односно: „И питам се, откуд та страшна лакомисленост, којом се, у младости, одлази у страну земљу? Је ли то зато, што нам се чини да је живот дуг и да има времена да се вратимо?”⁹⁰ Наведени искази дати су у првом поглављу књиге као полазиште описа боравка у Италији пред сâм рат из којег ће се писац у отаџбину вратити тек двадесет пет година касније. Услед специфичне позиције приповедача, који и није путописац у класичном смислу јер је и структурни опсег књиге великим делом проширен на друге жанрове, сасвим су природни овакви искази у којима се своде рачуни са младалачким илузијама и где горко животном искуство путовање преводи у изгнанство, а путопис у мемоаре о немоћи појединца да у бурном историјском времену управља својом судбином.

Sladana Jaćimović

SEARCH FOR BROKEN LINKS
POSITION OF THE TRAVEL-WRITER IN MILOŠ CRNJANSKI'S
TRAVELOGUES

S u m m a r y

Travelogue as a genre survives in the continual establishment of relations between the known — unknown, foreign — domestic, close — different, expected — surprising. The travel-writer is a unifying instance and a central constituent of the travelogue structure which confronts these poles and links them in a unique concept. The paper interprets the position of the travel-writer in Miloš Crnjanski's works, particularly in *Letters from Paris* and *Love in Tuscany*. In the pronounced subjectivization of the travelogue model, the autobiographic *I* is doubled into *I* of the fictitious travelogue narrator and, as Crnjanski's travelogue was built in the slippery border-line between the factual and fictitious, thus the voice of the travel-writer alternatively appears from differently established positions. Actually, this avant-garde writer in his travelogues, but also in his works of memoir character, quite often uses the procedures of fictional prose, narrativizes the travelogue text organizing and reshaping the elements of empirical reality according to the personal rules of artistic experience, and not according to the logic of reality and facts. One can say that the travelogue *I* doubles in the works of this kind — the one mostly belonging to the historical personality of the writer is based on the autobiographical foundation of his life path and his travelogue reality, while the second *I* is Sumatraistic and tends to notice, behind the visible world, the world of metaphysical balance and the deep relations linking the disintegrated world. The poetic concept of Sumatraism is realized in different ways in works of different genre, and specially the travelogue pattern offered numerous possibilities for the establishment of diverse Sumatraistic relations. Such travelogue position creates everything which makes Crnjanski's travelogues unusual when we measure them according to the traditional genre model.

⁸⁹ Милош Црњански, *Код Хийерборејаца*, стр. 21.

⁹⁰ *Нав. дело*, стр. 16.

ЛИКОВИ У АНДРИЋЕВОМ ДЕЛУ И ПРОБЛЕМ С БОЈОМ ЛИЦА

Здравко Шолак

САЖЕТАК: Начин на који је нобеловац Иво Андрић наводи боју лица описујући поједине ликове у својим приповеткама и романима могуће је потпуније сагледати тек ако се у обзир узме укупно његово дело. За потребе овог рада издвојено је око 390 места на којим је поменута боја лица. Међу бојама које он бира су бела, жута, ређе црвена и црна, а доста ретко зелена, маслинаста, риђа, љубичаста, модра, ружичаста. Поред црвене, неким ликовима додељује и „нездрово црвену боју”. Помињући тон, он је наводио да је лице бледо или румено, понекад да је тамно, а ретко да је светло или сјајно. Ретко се ослањао на поређење када су боје лица у питању; допушта да се нека поређења понекад и понове. Контраст блед/румен јавља се на више места при напоредном опису два лика (два брата, две сестре, муж и жена). Доследан је када је у питању непромењива боја лица као трајна одлика неке личности ако се навођење понавља на различитим местима у истом делу. Боја се усклађује са другим одликама као што су здравље, стил живота, породичне карактеристике. Ако се боја лица неке личности мења, промена је усклађена са догађајима о којима се приповеда. Андрић је веома ефектно користио промену боје лица описујући догађаје који на драматичан начин уносе обрт у односу неке личности према њеној околини и ономе што се у њој дешава. У приповеткама које претходе роману *На Дрини ћуприја* он је чешће наводио боју лица појединих ликова него у делима која су настала касније.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: боја лица, Андрић, поређење, контраст, економија речи

УВОД

У кратком критичком осврту на књигу *Последњи Ненадић*. Андра Ковачевића, Андрић пише¹: „ту је и главни јунак ’дуголаста, блиједа²

¹ Андрић, Иво, Андро Ковачевић: „Последњи Ненадић”, у: *Уметник и његово дело*, Сабрана дела Иве Андрића, Просвета, 1978. године, Београд, књига XIII, стр. 251. И остала навођења Андрићевог текста у овом осврту из овог су издања. Због тога ћемо надаље

лица', које је — ви погађате — 'готово женски њежно, правилно и лијепо, тек нешто преблиједо и као испаћено' ". Наводећи изразе који му се код Ковачевића нису допали, називајући их „артиклима из плачевних наших романа", Андрић међу њима помиње и израз „самостанско блиједило". У краткој али оштрој критици Косорове књиге *Миме*, посебно се осврћући на пречесту употребу речи „азур" и „азурно", Андрић наводи као пример и реченицу „Лице азурно неслућене љепоте!" (13, 288).³ Прва од ових критика објављена је 1914, а друга 1918. године. Андрић тада вероватно није претпостављао да није лако изаћи на крај са бојом лица — поготову писцу романсијеру који уводи много ликова и притом се често задржи на њиховом лицу, детаљно га описујући.

Андрић је био велики мајстор у опису људског лица. У његовом делу велик је број ликова чије је лице описано са доста детаља. У књизи *Сјазе, лица, ђредели* налази се и кратак текст *Лице*, са следећим запажањем: „Откако знам за себе, човеково лице је за мене најјаче осветљени и најпривлачнији делић света који ме окружује" (10, 173). На људском лицу има много детаља за описивање: очи, обрве, зенице, трепавице, очни капци, нос, уста, усне, образи, брада, јагодице, чело, боре. Ти описи код Андрића, без обзира на то колико су дуги, нису досадни. Њихово читање не одаје рутинера ни увежбан поступак који се с малим варијацијама понавља. На многим местима где је описано лице читалац среће (поготову ако је опис дужи) понеки посебан детаљ на који раније није наишао. Остаје утисак да је Андрић с лакоћом описивао лица својих јунака. Он је могао да у те описе унесе многе појединости, карактеристичне или необичне детаље, да прави поређења, контрасте, да се прецизно изражава, а да, притом, избегне поновљен склоп речи и изрази. Остао је само мали проблем са бојом лица.

У чему је, заправо, проблем? Ако писац уводи много ликова и за већину њих даје детаљан опис лица, наводећи, притом, и боју, неизбежно се јавља понављање. Код других елемената на лицу писац има на располагању знатно шири избор могућности него када је боја лица у питању. Непомињање боје јесте једноставан, тривијалан начин да се реши проблем боје лица. У том случају може се десити да се помену појединости које су за стварање представе о лику мање важне од боје лица која се изоставља. Ако писац описује људско лице уочавајући на њему многе детаље и посвети томе неколико редова у штампаном тексту, редовно

користити практичнији начин позивања који се ослања на употребу два броја од којих први означава број књиге у сабраним делима, а други број стране у тој књизи. Тако би за навођење Косорове књиге упута била (13, 251).

² У Ковачевићевом роману је наведено: дугољасто, бијело лице (не блиједо). Андрић има у виду реченицу: „Дугољасто, бијело лице било му готово женски њежно, правилно и лијепо, тек нешто преблиједо и као испаћено." Видети: Ковачевић, А. (1913) *Посљедњи Ненадић*, роман, Матица хрватска, стр. 3. (О грешкама у издањима Андрићевих дела говорио је Мирослав Пантић. Видети: Станић, Р. (2001) Издаја Нобеловца? Књижевни гласник, бр. 2, март-април: „Врте се лоша издања. Погледајте, рецимо, Просветино. Пуно је грешака." стр. 14).

³ Код Косора постоји реченица у којој се каже „наслућена", а не „неслућена љепота": „Њезино је лице од необичне, тек азурно наслућене, љепоте, [...]”, Косор (1916), стр. 6.

избегавање да се помене боја било би, у ствари, признање немоћи. Друга могућност је да се у скупу ликова чија су лица детаљно описана боја лица наведе само за неке ликове, а да се за друге изостави. Али и ово решење има недостатака: књижевно дело би личило на незавршену слику на којој су неки ликови осликани, а неки само нацртани. Могла би да се изостави боја, а да се наведе тон, да се каже само: блед, румен или таман у лицу. Проблем се овако може мало ублажити, али не и до краја решити јер се увећава број бледих. Излаз би писац могао да потражи и у поређењима, контрастима и другим коментарима уз боју лица па да тако у своје описе унесе нешто разноврсности. Видећемо, међутим, да се и ту јављају знатне тешкоће.

У овом осврту имамо у виду боју лица Андрићевих ликова из целокупног његовог дела. У табелама 3—13, у прилогу, наведени су поједини ликови и кратак део Андрићевог текста који се односи на боју њиховог лица. Коришћено је издање сабраних дела из 1978. године. При помињању пишчевих коментара који се односе на поједине ликове у овом осврту обично се даје у загради ознака књиге у сабраним делима и број стране у књизи на којој се помињани коментар налази (књига, страна). Ако то није наведено у самом тексту чланка онда је дато у табелама у прилогу. Напомињемо да при састављању прилога није коришћен електронски запис појединих дела и, самим тим, ни електронско претраживање. Због тога је сасвим могуће да су изостали неки ликови и нека навођења боје лица. У табелама у прилогу наведена су 392 места у Андрићевом делу на којима су поменути боја лица, тон или коментар који се на боју лица. Намера је била да се постигне што већи обухват. Процена потпуности обухвата није рађена. Нека запажања која се наводе у наредном тексту довољно су илустрована и скупом примера који је дат у табелама у прилогу. Претпостављамо да ни потпуни преглед не би у знатнијој мери изменио основне оцене које се односе на учесталост јављања појединих боја и коментара.

ПОРЕЂЕЊА

Ограничене су могућности да се поређењем унесе нешто разноврсности и тако ублажи проблем боје лица у делима с много ликова чија се лица описују. Ту би се убрзо јавиле, можда на први поглед неочекиване, тешкоће.⁴ Ако се за један лик каже да му је лице жуто као дуња, шта да се каже за других седам-осам, за чије лице се такође наводи да је жуто. Ако се уводи много ликова, тешко је наћи довољан број добрих

⁴ Препоруке за примену поређења при опису човековог лица налазимо у једном уџбенику теорије књижевности: „На пример, неко хоће да покаже румену, црвену, жуту или белу боју лица неке непознате особе; он то чини на тај начин што упоређује боју лица те особе са бојом коју имају други, познати предмети или појаве, и вели: лице је румено као ружа, или: црвено као крв, или: жуто као смиље, или бело као снег и сл. Оно што је било непознато [...] сада је постало познато и потпуно јасно. [...] поређењу је први циљ чисто сазнајни, да нешто непознато или нејасно учини познатим и јасним [...]”, Димитријевић, Р. (1962) *Теорија књижевности са примерима*, Савремена школа, Београд, стр. 150.

поређења. Андрић је то, вероватно, рано осетио. Бирајући поређење за боју лица он није настојао да увек задовољи сопствене, високе критеријуме: „Поређење треба да је оштро као сечиво бријача” (14, 301). Обично је избегавао да боју лица пореди с нечим другим. Када је посезао за поређењем ограничавао се на опште познате, и у обичном говорном језику распрострањене, успоредбе (бео као креч, блед као мртац, жут као дуња, таман као угљен, црн као угарак). Друга поређења ретко се код њега јављају, мада их има. Тако је, на пример, за Мехмед-пашу (*Травничка хроника*) и његово лице речено: „Необично црвено лице, као у помораца, [...] било је отворено и насмејано” (2, 38). Професор Херцеговац у *Госпођици* је „блед као испосник” (3, 209). А утопљеник (*Мила и Прелац*) је „као восак блед” (9, 41).

Осим наведеног уступка, Андрић је прибегавао још једном: дозвољавао је да се понови коментар већ једном дат уз боју лица, да се, ту и тамо, при навођењу боје понеко поређење понови. Знао се понекад приклонити том решењу, мада је, успут да поменемо, поновљена поређења сматрао слабошћу у Кочићевом делу („поређења и читави изрази понављају се”⁵). У причи *Мустафа Маџар* за Мустафу се најпре каже да му је лице „као угљен тамно” (5, 32) да би касније опет било речено да је „таман као угљен у лицу” (5, 38). За Осман-ефендију Караманлију (*На Дрини ћурија*) речено је да је „блед човек” (стр. 137). Нешто касније наведено је да је „још блеђи и мршавији” (стр. 139), а затим је поновљено „био је још блеђи” (стр. 141). Аника је најпре „белога лица без осмејка” (7, 40), а касније се каже: „лице јој је велико и бело”, стр. 59. У причи *Суседи* даје се коментар уз опис лица госпођице Маријане: „[...] женино лице је било бело, али нездравом белином затворених просторија [...]” (8, 240). А за Ђамилово лице у *Проклетој авлији* наводи се да је: „бело и бледо оним собним бледилом” (4, 46). Изрази „белина затворених просторија” и „собно бледило” скоро су еквивалентни, а понављање речи је избегнуто. Једна стара особа, у причи *Шећња*, има „као креч бело лице” (8, 259), а у *Травничкој хронци* већ се појавио један софта са „као креч бледим лицем” (2, 327). Фазло (*У зиндану*) је „жут као дуња у подбулом лицу” (6, 24), а за Бакија (*Травничка хроника*) каже се да је „жут као увећана дуња” (2, 202). Девојчица у причи *Змија* имала је „лице земљане боје” (9, 110). И Плевљак је, у роману *На Дрини ћурија*, „земљане боје у лицу” (1, 51). И за целата Хајрудина казано је да је мрк и мутних очију „у [...] лицу земљане боје” (1, 106). Баба Кокотовићка у причи *Прозор* је „безбојног лица” (9, 55); узгред поменута мајка *Жене на камену* је „мека, бела и безбојна” (7, 212). Прото Порубовић, из *Аникиних времена*, у једној од неколико ситуација у којима се боја његовог лица као промењена помиње, појављује се „блед и непомичан као мртац” (7, 71). И Наилбег

⁵ У осврту на Кочићево књижевно дело, говорећи о ономе што убраја у „недостатке и слабости”, Андрић каже: „целокупно књижевно дело Петра Кочића почива на уској платформи као код мало којег нашег писца. [...] На тој уској сцени Кочићевог дела личности се нужно сударају и поново јављају, поређења и читави изрази понављају се, итд.”, Андрић, Иво, „Земља, људи и језик код Петра Кочића” у: *Сабрана дела Иве Андрића*, књига 13, стр. 173—4.

(*На Дрини ћурија*) је „блед као мртац” (1, 358), Лице кнегиње Павловићке у причи *Излеј* постаје „мртвачки бледо од беса” (9, 155). Поменута девојчица коју је ујела змија постала је „мртвачки блед” (9, 114). У роману *Османџаца Лаџас* за лице једног бега из Високог каже се: „самртнички бледо бегово лице” (16, 70). У *Травничкој хроници*, за Давну који се нашао очи у очи с опасним побуњеницима, речено је: „Био је самртнички блед.” (2, 180)

Поред поновљених поређења јављају се и склопови речи који се понављају при навођењу боје лица, на пример изрази: „него иначе”, „него обично”. Тако су „блеђи него иначе” Мехмедбег Биоградлија, Тане кујунџија, Алојзије Мишић Бан. „Још блеђи него обично” су Мазхар-паша, Карас и Костаке, а „нешто блеђи него обично” је Мула Ибрахим. „Црвенији него обично” је фра-Марко Крнета, док је Густав „црвен у лицу и закрвављених очију, још више него обично” (видети табеле 4, 6, 7 и 11 у прилогу).

Понавља се и форма: боја + човек. У *Травничкој хроници* Франц Вагнер је сив човек (стр. 135), а јављају се и: „један жут човек” (стр. 179), „два црна човека” (стр. 328), као и „црн човечулак” (стр. 385). И Зујин је отац, у причи *Зуја*, црн човек (15, 119). Риђ човек је професор у причи *Књиџа* (9, 65), као и жандарм у новели *Занос и сјрадања Томе Галуса* (13, 39). У роману *На Дрини ћурија* форма је употребљена неколико пута: Авдага је румен човек, Франц Фурлан је риђ човек, као и Мехмедбег, а и капетан. А за више њих речено је „блед човек” (Осман-ефендија, Милан Гласинчанин, Давид Леви, Сабљак, Караманлија). У *Немирној години* Алибег је плав човек. „Црвен и млад човјек” појављује се у причи *Ноћ у Алхамбри*. У *Знаковима њоред љуша* (14, 328) „један мршав блед човек” проси. Шимун је „риђ човјек, црвен и подбуо у лицу” у приповеци *Мара милосница*.

При помињању боје лица понегде су наведене две боје.⁶ У једном од записа у *Знаковима њоред љуша* полицијски писар је „жут и црн у ли-

⁶ Понекад су у једној реченици наведене две или три боје при чему се оне односе на лице, очи, косу. Наводимо неколико примера: а) „То је био црномањаст човек, жута лица, [...]” (2, 116), б) „Станкови најближи суседи су Наум кафеџија, пун, плав и румен Македонац, сав предан послу, и без много речи” (5, 247), в) „Командант, висок плав човек средњих година, црвен у лицу, [...]” (5, 112), г) „Плав, онизак, румен и насмијан, са модрим очима увек заливеним неким радосним сузама, нови учитељ је био средишна тачка свих механских шала, теферича и веселих друштава” (8, 152), д) „Прегојен, посве кратка врата, црвен и модар у лицу, крезуб, увек влажних и закрвављених очију, он дотрајава последње дане ту на Козјој ћуприји, где често остане и по два-три дана” (8, 169). У примеру д бег је „црвен и модар у лицу”. Обе боје се односе на лице. Наум кафеџија је „плав и румен Македонац”. Лице је румено, коса плава. Командант је црвен у лицу, учитељ је румен, а оба имају плаву косу (примери в и д). Малу конфузију може да изазове употреба речи риђ, која може да се односи како на боју лица, тако и на боју косе, браде и бркова. Забуне нема ако се каже да је лице риђе или ако се употребе речи: риђокос, риђобрад и риђобрк. [У *Речнику* Матице српске, књига V, стр. 536, уз реч „риђ” наводи се: „а. који је боје рђе, црвенкастожут” и „б. који има црвенкасту косу (браду, бркове)”.]. Андрић је наводећи боју поштаровог лица у *Госпођици* рекао да је оно риђе (значање а): „Она погледа у писмоношино лице. Давнашње, риђе, измучено, добро знано” (3, 140). Крстиница (*Аникина времена*) је риђокоса (7, 31). А за једног путника у *Травничкој хроници* каже се: „Исмаил Раиф је био риђ и црвен у лицу” (2, 431).

цу” (14, 319). У приповеци *Мара милосница* писац за Невенку каже да је имала „жуто лице посве бијело” (7, 152), што је вероватно грешка у прештампавању.⁷ У опису Хусеин-ефендијиног лица наводи се за његову браду да је „у правилном овалу око белог и руменог лица” (1, 153). И Милан (*Зеко*) је „румен и бео” (5, 298). При опису Заимовог лица употребљене су две боје, тон и једно поређење: „Он је блед, зеленкаст и црн у лицу, као да болује од жутице” (4, 103). Салихбег (*Прича о кмету Симану*) је „црвен и модар у лицу” (8, 169). Андрић је често наводио да је лице бледо или румено, понекад да је тамно, али ретко да је загасито, светло, односно сјајно. [У приповеци *Бајрон у Синџири* појављује се девојчица „са загаситим полуафриканским лицем” (7, 240). Светлог лица је девојка у причи *Сарачи* (15, 215), а сјајно је лице старе Памуковићке (7, 143). Ту је и фра-Марково „лице, сјајно од зноја” (6, 59)].

Андрић је био опрезан са зеленом бојом. Ако је помињао зелену боју на лицу онда је обично наводио да је лице, уз то, и бледо. Давна је „блед и зелен” (2, 170). И професор у причи *Шећња* је „блед и зелен”. У причи *Јулски дан* бакалин је „зелен од једа” (15, 150). Професор Дурхцуг је „зелен у лицу од изливене жучи” (15, 174). При помињању зелене боје Андрић је понегде користио ублажавање: помало зелен, зеленкаст, зелене сенке. Мехмедбег Биоградлија (*Код казана*) има „блиједо лице са зеленим сјенкама” (6, 58). Менто (*Бифе „Тиџаник”*) је „блед и помало зелен” (5, 217). Заим „је блед, зеленкаст” (4, 103).

Ретко су спојени боја лица и тонови светло/тамно. Карађозово лице је тамно маслинасто (Омерпашино лице је маслинасто); мајор Сафет је тамно жут (7, 120), као и младић из Кладова (8, 211). Марија, у приповеци *Зеко*, тешко је подносила нападе савезничке авијације на Београд. При једном таквом нападу „њено бледо лице добило је, истина, танможућкасту боју” (5, 312). Употребљени су и изрази „бакарно црвеног лица” (16, 142) и „мркожут” (7, 265).

КОНТРАСТ

Ако се у једној реченици, пасусу или блиским пасусима, један иза другог, уведе два лика, на пример: два брата, две сестре, два друга, муж и жена — може и контраст, када је боја лица у питању, да поприми форму која се понавља, може да постане клише (на пример: старија особа је румена, а млађа бледа). Старији Морић је румен, а млађи блед (*Пућ Алије Берзелеза*). Памуковићка, старија кћи, румена је, а млађа бледа (*Мара милосница*). У причи *Змија* млађа сестра је блеђа од старије. Старији козулов син Пјер је бледуњав, а млађи Жан-Пол је румених образа (*Травничка хроника*). Миле је блед, а Палика румен, у причи *Деца*. Ристићкина снаха је бледа, а син румен (*Аникина времена*). Маргарита је бледа, а њен муж румен (*Панорама*). Сличан клише пренет је и у

⁷ За жуто лице каже се да је и бледо: Тосун-ефендија (*На Дрини ћурија*) је „блед и жут”, стр. 29.

кратку причу у којој се јављају две личности: писар Дражеслав је блед, а доктор Италијан румен, у причи *Предвечерњи час*. Контраст румен/блед може да буде придружен и јасно одељеним групама особа које чине један скуп: девојке у колу су румене, а младићи бледи (*На Дрини ћурија*). У опису вишеградских магаза каже се да „љут дах камена и метала [...] ствара од румених и живахних шегрта [...] бледе и подбуле [...] калфе”. (1, 337)

ЦРВЕНА БОЈА ЛИЦА

У време када су настајала Андрићева дела туберкулоза плућа била је велик здравствени проблем. Израз „црвени се у лицу” везивао се у народном говору у Босни за добро здравље. Андрић уочава и оно друго црвенило лица као знак болести, називајући га „нездрово црвеним”. У троделној раној прози *Писмо из Кракова*, из 1914. године, један стари господин је „болесно црвена лица” (10, 13). Андрић се касније враћао овом изразу и употребио га још неколико пута. У приповеци *Пућ Алије Берзелеза*, на самом почетку, међу светом који се окупио у хану, каже се да је и „један трговац са сином нездрово црвених образа” (8, 10). То запажање унело је нешто равнотеже у причу где доминирају бледа лица. Можемо претпоставити да је писац, много година касније, рекавши у роману *На Дрини ћурија*, за Абидагу, да је „нездрово црвеног лица” (1, 28), знао да се понавља. Поновио се још неколико пута: у *Травничкој хроници* помиње се, као што је већ наведено, Мехмед-пашино „необично црвено лице” (2, 38). И Еро у причи *На државном имању* има „лице, црвено и нездрово” (6, 226). За Ибру Солака у причи *Снојићи* каже се да је „нездрово црвена лица” (8, 175). У новели *На сунчаној страни* студент права имао је „нездрово руменило на лицу” (10, 96). У кратком приказу *Иза илиме* појављује се израз „мало нездрог руменила у лицу” (13, 254). У тексту о Његошу Андрић каже: „Јагодице би му се нездрово зарумењеле и усходао би се по соби” (13, 36). И трговачки помоћник у Вишеграду је „нездрово румених образа” (14, 446)

ДОСЛЕДНОСТ

Скучене су могућности избора кад је боја лица у питању. Видимо да је Андрић бирајући тон наводио да је лице бледо, румено или тамно, а ретко да је загасито, светло или сјајно. Као изабране боје ту су, жута, бела и црвена, а ређе црна, и зелена. Ту су и оне које је ретко наводио: риђа, маслинаста, љубичаста, модра, ружичаста. (Нека равномерност при навођењу, наравно, није ни долазила у обзир.)

Поред тешкоћа да се нађе довољан број добрих поређења, и скромног учинка када је у питању ослонац на контраст, оно што даље ограничава пишчеве изборе јесте неопходност да се при навођењу боје лица — буде доследан. Боја лица у складу је са другим, на дужи време фиксираним одликама понашања или сталним карактеристикама које се тичу

стила живота, здравља, порекла, позива и службе. Боја лица усклађена је и с тренутним околностима у којима се особа налази. Интензиван осећај страха праћен је бледилом у лицу, а румено лице јавља се уз осећај стида или повређеног поноса. Доследност треба да дође до изражаја и у компаративима: после бледог долази још блеђе лице, ако неугодности којима је изложена једна личност кулминирају. Лако је уверити се у то да је Андрић о томе водио рачуна.

Ако се боја лица додељује групи људи онда се особе које тој групи припадају одликују јаким заједничким својством. За Хамзиће (*На Дрини ћуџрија*) то је породична карактеристика: „Сви Хамзићи [...] су [...] бледи у лицу”. И за Атијасе такође: „сви су били ситни и бледи, као да су у подруму расли” (*Травничка хроника*, 255). И Памуковићи имају заједничку одлику: они су румени (7, 137). Хусари, млади људи, одабрани селекцијом која подразумева способност за војну службу, такође су румени. Тренутне околности у којима се људи налазе могу да се одразе на боју њиховог лица: погођени поплавом су бледи, сви изведени пред окупацијске власти такође су бледи (*На Дрини ћуџрија*). И ухапшеници су бледи у *Проклејој авлији*. У приповеци *Зеко*, за људе који су изашли из склоништа, где су били склоњени док је бомбардовање трајало, каже се: „сви су били бледи”. (5, 320)

Боја лица често је усклађена са здрављем. Туберкулозни Симан је најпре потамнео у лицу, а затим постао црн. У причи *Јелена жена које нема сопственик* радње је „мркожут и нагризен болешћу”. Фон Митерер, жут у лицу, има болесну јетру. Боја лица одговара и нездравом стилу живота. Писар Дражеслав, очити хедонист, блед је. Порочни Мехмедбег Биоградлија је такође блед. Алкоголичар Љуљ-хоџа (*Травничка хроника*) жут је у лицу. Бојом лица понегде је наговештена и судбина личности. Боја је унапред усклађена с каснијим животним догађајима који се тичу здравља и његовог погоршања које угрожава живот. За лице Рајке Радаковић (*Госпођица*) каже се да је жуто; потом се код ње откривају најпре симптоми срчане слабости, а затим се и лекарском дијагнозом потврђује срчана болест која на крају постаје и узрок смрти главне јунакиње.

Боја лица једне личности може да буде на дуже време фиксирана, али и да се промени у зависности од околности. У већим делима, романима и обимнијим приповеткама Андрић је доследан када је у питању поновно навођење боје лица неке личности. Ако дође до промене, она је усклађена с околностима у којима се личност налази и догађајима о којима је приповедано. Алихоџа је румен на 135. страни, није више „онако црвен у лицу” на 254, а на 357. страни је узбуђен, са „руменилом на лицу”. Фон Митерер је жут у лицу (стр. 109 и 116), а касније, изложен посебним тешкоћама, осећајући се сам, разоружан и немоћан, он је блед (стр. 341) и поново жут у сећању Давиловом (стр. 376 и стр. 393). Госпођа Давил има „здраву боју лица”, а бледа је после порођаја. За девојчицу коју је ујела змија најпре је речено да има „лице земљане боје”, а нешто мало касније она је постала „мртвачки бледа” (стр. 110 и 114). Многе Андрићеве личности често се налазе у околностима за њих

неугодним, околностима које се понекад и погоршавају, па се и боја лица с тиме усклађује. Могуће су и индивидуалне реакције због којих се код појединаца промена боје лица разликује и кад је изазвана истим узроком. После обилног обеда фра-Ивино „иначе црвено лице постало је [...] љубичасто”. А „код младог капелана дејство обилног ручка било је обрнуто, од масног јела он је постао блеђи [...]” (2, 401)

БОЈА ЛИЦА И ДРУГЕ ОДЛИКЕ

Анализа којом се бавимо у овом осврту може да се прошири укључивањем других људских карактеристика које се наводе при помињању боје лица. У табелама 1 и 2 наведене су одлике поменуте уз бледо лице у групи речи: „*блед* и [одлика]” и „[одлика] и *блед*”.

Табела 1. Боја лица и друге одлике у групи речи: „*блед* и [одлика]”

	део текста	лик	дело	страна
1	с блиједим и мршавим лицем	Катинка	<i>Пућ Алије Берзелеза</i>	29
2	блеђи и мршавији	Караманлија	<i>На Дрини ћурија</i>	139
3	бледи и мршави	младићи	<i>На Дрини ћурија</i>	286
4	блиједа и разумна лица	Француз	<i>Ноћ у Алхамбри</i>	212
5	блед и стиснутих вилица	висок момак	<i>Мила и Прелац</i>	7
6	блед и непомичан	прото Порубовић	<i>Аникина времена</i>	81
7	блиједа и упорно мирна	Невенка	<i>Мара милосница</i>	151
8	блиједећи и дрхтећи	Невенка	<i>Мара милосница</i>	145
9	блиједа и погружена	Мула Сулејман Јакубовић	<i>Мара милосница</i>	120
10	блед и погружен	фон Митерер	<i>Травничка хроника</i>	229
11	блед и жут	Тосун-ефендија	<i>На Дрини ћурија</i>	29
12	блед и крут	Плевљак	<i>На Дрини ћурија</i>	40
13	блед и крут	Никола Гласинчанин	<i>На Дрини ћурија</i>	293
14	бледи и узбуђени	људи	<i>На Дрини ћурија</i>	158
15	блед и погнут	Милан Гласинчанин	<i>На Дрини ћурија</i>	174
16	блед и неиспаван	Милан Гласинчанин	<i>На Дрини ћурија</i>	175
17	бледо и пуно [...] лице	Крчмар	<i>На Дрини ћурија</i>	198
18	убледела и ослабила	Зорка	<i>На Дрини ћурија</i>	345
19	бледи и подбуле	калфе	<i>На Дрини ћурија</i>	337
20	бледи и забринути	[касабалије]*	<i>На Дрини ћурија</i>	357
21	бледим и уздржљивим	јеромонах Пахомије	<i>Травничка хроника</i>	79
22	блед и сам	фон Митерер	<i>Травничка хроника</i>	341
23	блед и зелен	Давна	<i>Травничка хроника</i>	170
24	блед и зелен	професор	<i>Шејња</i>	260
25	блеђи и тужнији	Салко	<i>Травничка хроника</i>	210
26	бледа и свечана	Ана Марија	<i>Травничка хроника</i>	252
27	бледи и грбави	Рота	<i>Травничка хроника</i>	329
28	блед и бунован	Колоња	<i>Травничка хроника</i>	313
29	блед и необријан	Танасије	<i>Травничка хроника</i>	481
30	блиједа и снуждена	Госпавин муж	<i>Госпођица</i>	116
31	бледи и потуљени	хапсеници	<i>Проклећа авлија</i>	16

	део текста	лик	дело	страна
32	блед и ћутљив	Дорош	<i>Зеко</i>	324
33	бледи и прашњави	људи у склоништу	<i>Зеко</i>	331
34	бледу и атлетски развијену	Маргита	<i>Зеко</i>	227
35	блед и рано оседео	Никола	<i>Породична слика</i>	285

* У питању су личности из романа: Наилбег Турковић, Османага Шабановић, Суљага Мезилџић.

Навођење обојености лица у групи речи: „*блед и [одлика]*” и „*[одлика] и блед*” Андрић је поновио велик број пута у свом делу. Али поновљених комбинација је свега неколико (блед и круг, блед и зелен, блед и мршав, ситан и блед, пун и блед). До изражаја долази изразита разноврсност када је у питању друго својство које се помиње уз бледо лице. Писац је нашао велик број могућности да боју лица удружи с телесним и другим карактеристикама и да их додели ликовима у свом делу. Ако би се укључило још једно или два својства, поновљена комбинација била би вероватно сасвим ретка. Тако се ликови диференцирају, постају непоновљиви кроз укупно пишево дело. Диференцираност ликова не постиже се случајно нити је то резултат који је сам по себи последица даровитости. Увођењем великог броја ликова у делима која ствара током дужег низа година писац стиже до границе људских способности меморисања атрибута додељених појединим личностима. Очигледно је да је Андрић водио рачуна о диференцираности ликова док је стварао своје приповетке и романе. Остаје тајна самог техничког поступка. Да ли се ослањао само на памћење и поновно враћање објављеним текстовима, поновном читању и проверавању или је можда имао устројену неку евиденцију, неку своју „базу података” о ликовима?

Чешћа је комбинација „*блед и [одлика]*” него „*[одлика] и блед*”. Неко друго својство ређе је стављано испред навођења да је лице бледо. Ако је тако учињено у питању је била обично нека „јака” одлика која је упечатљивија од боје лица, која оставља јачи дојам (укочен, изможден, омршао, ситан, необријан).

Табела 2. Боја лица и друге одлике у групи речи: „*[одлика] и блед*”

	део текста	лик	дело	страна
1	измождено и блиједо	Мехмедбег Биоградлија	<i>Код казана</i>	59
2	мрка и бледа	Мато	<i>На Дрини ћурија</i>	45
3	неспретан и блед	Андрија Филиповац	<i>На Дрини ћурија</i>	48
4	необријани и бледи	[Срби]	<i>На Дрини ћурија</i>	60
5	меким и блиједим	царски мубашир	<i>На Дрини ћурија</i>	111
6	мршави и бледи	јеромонах Пахомије	<i>Травничка хроника</i>	406
7	мршав и блед	Караманлија	<i>Травничка хроника</i>	137
8	ситан и блед	Давид Леви	<i>На Дрини ћурија</i>	259
9	ситна и бледа	госпођа Давил	<i>На Дрини ћурија</i>	360
10	ситни и бледи	Атијаси	<i>Травничка хроника</i>	255
11	ситни и бледуњава	Пјер	<i>Травничка хроника</i>	366
12	пун и блед	Сабљак	<i>На Дрини ћурија</i>	356

	део текста	лик	дело	страница
13	пуном и бледом	песник	<i>Госпођица</i>	219
14	пуно и бледо	Ана Марија	<i>Травничка хроника</i>	252
15	омршао и убледео	сељак	<i>Травничка хроника</i>	258
16	упалих и бледих образа	један висок човек	<i>Травничка хроника</i>	232
17	укочен и блед	старац	<i>Знакови поред њуџа</i>	455
18	ослабљен и блеђи	Алојзије Мишић	<i>Свечаност</i>	66

ПРОМЕНЉИВОСТ БОЈЕ ЛИЦА

Понекад боја лица, њена нагла промена, или поновљено навођење боје која се не мења, наговештавају бурна и драматична збивања повезана са судбином личности о којој се приповеда. Такви обрти изазвани су обично неочекиваним или нежељеним догађајима који једну личност понекад ломе, понекад покрећу, а понекад, опет, спутавају или пак потпуно заустављају сваку њену акцију. У опис таквих догађаја Андрић је веома ефектно уносио боју лица погођене личности.

Три пута, очигледно намерно, поновљено је на једној страници текста (стр. 40), као наговештај онога што ће му се убрзо догодити, да је Плевљак (*На Дрини ћуџрија*) — блед. А затим је пре него што је погођен наступом потпуног нервног растројства за њега још речено да је био „земљане боје у лицу” (1, 51). Прото Порубовић је најпре „сив у лицу”, затим „црн и блед”, па опет сив, и на крају, „блед и непомичан као мртвац”. Од увођења у причу па до описа догађаја услед којих је протино понашање почело да измиче самоконтроли лик проте Порубовића довољно је развијен па промене боје на његовом лицу прихватамо као логичан одраз ситуације у којој се нашао. Погођена Костакеевом смрћу, Саида ханума нагло се променила у лицу: „То лице је било страшно. Црвени, неправилни печати искочили по финој кожи, [...]” (16, 257). „Његово лице је мењало боју”, каже се за изненађеног и нападнутог султана Селима. Пошто је задављен, његово лице је помодрело. (2, 247—8). Боја лица се доводи у везу и с непосредним узроком који је довео до њене промене. У причи *Црвени цвети* ђаци су „румени од узбуђења” (15, 170), док су грађани у роману *На Дрини ћуџрија* „бледи од узбуђења” (1, 210). Исто тако су „бледи од узбуђења” и младићи који одлазе у војску. „Бледа од узбуђења” је и Ана Марија у *Травничкој хроници* (2, 281). „Бледе од узбуђења” су и штрајкачице, раднице ћилимаре (5, 176). За регуте се каже: „већина је ... румена од пића” (1, 208). У групи кафанских гостију који теревенче један човек је „црвен у лицу од пића” (3, 219). Изложене интензивном страху личности постају обично бледе, на пример група људи која прати Ђоркана док се он креће по залеђеној огради моста (1, 244). Каваз Хусеин је „блед од срцбе” (2, 184). Видели смо да је професор Дурхцуг „зелен у лицу од разливене жучи” (15, 174). Такође смо видели и да је у причи *Јулски дан* један бакалин „зелен од јада” (15, 150). Кнегиња Павловићка има лице „мртвачки бледо од беса” (9, 155). У причи *Шећња* за лице младе девојке каже се да је „румено и од себе и од хода и од ваздуха” (8, 255). Фра-Иво је „црвен од доброг ручка” (2, 287). Дефосе је „румен од јахања” (2, 311).

Војник (*Лица*) који носи неексплодирану гранату изложен је интензивном осећају страха: „А лице [...] пребледело. У том тренутном бледилу наслућује се и непотпуно савладан страх и неопходност дужности, [...]” (10, 176). Овај мотив Андрић је забележио и у *Знаковима поред њуша*. Ту је за војника који на рамену носи гранату једноставно речено: „Блед је у лицу оборених очију” (14, 336). Нагло је пребледела и Роза Калина у причи *На обали*: „Изненађена, девојчица се није много бранила, само је нагло пребледела, и усне су јој постале бледе и изгубиле се у неприродном бледилу лица, а очи потамнеле и добиле мркозелен, злослутан сјај”. Била је „још увек бледа” (9, 90) када се вратила од куће с очевом сабљом и њеним вршком убола у груди дечака који јој је подигао сукњицу. Менто, црвеног лица с почетка приче *Бифе „Тишаник”*, касније, у животной опасности, постаје „блед и помало зелен”, да би потом, кад му је затражен новац и накит, пребледео. У причи *Разарања* прате се промене на лицу једног човека док траје бомбардовање Београда: један „белолик” мушкарац, изложен интензивном страху, наслоњен на своју жену у склоништу је са другим станарима зграде у којој станује. „А чим се зачује тутањ немачке одбрамбене артиљерије или звук савезничких авиона, високи човек пребледи и клоне [...]. Он тихо јечи, склопљених очију, са изразом самртног страха на бледом лицу [...]. Па и кад прође опасност, пре него пође из склоништа, он је још једнако блед.” (5, 186—7)

УКУПНО ДЕЛО

Обједињен приказ ликова у табелама 3—13 омогућује да се уоче сличности и разлике Андрићевог приступа проблему боје лица у појединим приповеткама и романима имајући у виду, поред осталог, и време објављивања појединих дела. У табелама су наведени ликови из прича објављених пре романа, затим ликови из романа, па ликови из приповедака објављених после Другог светског рата и, на крају, из недовршеног романа *Омерџица Лајнас*. Већ и летимичан преглед садржаја табела у прилогу открива да је Андрић, стварајући своје дело, у појединим периодима свог живота на различит начин решавао проблем боје лица стварајући поједине ликове. Сасвим је могуће да се између два светска рата, поготову током двадесетих година, није посебно ни бринуо о томе. Велик број ликова чије лице у то време детаљно описује, добија и боју. У појављивању појединих боја постоји нека равнотежа, има поређења и коментара везаних за боју лица. И у причама насталим тридесетих година често је уз опис појединих детаља на лицу поменуто и боја. У приповеткама објављеним између два светска рата, помињући боју и описујући лице, писац није штедео оскудан ресурс нити је посебно бринуо о економији речи.⁸ Боја лица наведена је и тамо где су неки ликови скоро уз-

⁸ Израз „економија речи” Андрић је употребио у краткој белешци о Матошу: („Не зна економије мисли ни ријечи, не штеди ни себе ни друге; расипа се [...]”, Андрић, Иво: *А. Г. Матош* (13, 212).

гред поменути. Понекад и тамо где се, осим указивања на боју, опис њиховог лица уопште и не даје. Тако, на пример, у приповеци *Пуџ Алије Берзелеза*, само поменути, ђаци су бледи, а после указивања на његово присуство међу ханским гостима, трговчев син, „нездрави црвених образа”, не добија касније никакву улогу у причи. А искоришћена је добра могућност да се навођењем необичне боје лица употпуни представа о једном лику. У роману *На Дрини ћуџија*, ако се наводи боја њиховог лица (што се често и чини) личности су најчешће бледе, понекад румене, и неколико пута жуте или црвене у лицу. У *Травничкој хроници* мало је редукован број личности чија је боја лица наведена. Вишеструким навођењем жутог лица које одликује и фон Митерера и Бакија повећана је фреквентност жуте боје. Осим тога, умањена је пропорција бледих и румених лица. Андрић је вероватно после окончаног рада на роману *На Дрини ћуџија* дошао до закључка да нешто треба променити када је у питању навођење боје лица. А промена коју је унео видљива је у делима која су настала касније. У *Госпођици* је боја лица наведена за главне ликове, а за успут поменуте људе и жене она се наводи углавном ако је од посебног значаја. (На пример, Госпавин муж излази на улицу блед јер се плаши. А за лице жене која је дошла код Госпођице да узајми новац каже се да је лако поруменело.) Описујући ликове у приповеткама насталим после Другог светског рата, Андрић ређе наводи боју лица него раније. То се најбоље види ако се упореде дуже приповетке: *Бифе* „*Титаник*”, *Прича о везировом слону* и *Зеко* с приповеткама *Пуџ Алије Берзелеза*, *Мара милосница* и *Аникина времена*. Он је, водећи рачуна о укупном делу, таквом променом на подношљиву меру свео поновљена поређења и коментаре уз боју лица. У *Проклејој авлији* навођење боје лица знатно је ређе него у ранијим пишчевим делима. Она се наводи само за неке личности из овог романа. Саме боје пажљиво су одабране. Писац је за Карађозово лице имао на располагању сачувану тамно маслинасту боју. Хаимово лице је црно, а за Ђамилово лице се каже: „Лице младића, мало подбуло, било је бело и бледо, оним собним бледилом, друкчије од свега што се овде могло очекивати [...]” (4, 46). А Заимово лице, као што је већ наведено, црно је и жуто и упоређено с лицем човека који болује од жутице. За утамничене људе као посебну популацију могло је згодно да се каже збирно да су бледи, што је за многе од њих могло да буде последица тамничког смештаја, односно околности у којима су се налазили.

* * *

Обједињени поглед на Андрићеве ликове открива тешкоће на које наилази писац ако уводи много ликова и притом детаљно описује њихово лице, наводећи, поред осталог, и боју. Мноштво ликова и коментара који се односе на боју њиховог лица, затим многобројне околности услед којих се боја лица неких личности у приповеткама и романима мења, нагло или постепено, омогућују да се сагледа Андрићев начин навођења боје лица. Стварајући своје дело, уводећи поједине ликове чији се број увећавао како је број објављених дела растао, он је постепено

модификовао свој приступ и бирао компромисно решење када је у питању навођење боје лица. Видљив заокрет начинио је после окончања рада на роману *На Дрини ћуприја*. То потврђује да је он водио рачуна не само о сваком новом појединачном делу на којем је радио него и о укупном делу, о ономе што је већ био написао и објавио. Тежећи задовољавајућем миксу, он редукује број ликова чија лица детаљно описује, штедљиво се односи према ресурсима које има на располагању када су боје лица у питању, штеди поређења и коментаре уз поменућу боју. Тако је економија употребе речи временом дошла до изражаја као неизбежна, готово изнуђена одлика пишчевог избора у условима ограничених изражајних могућности.

Табела 3. Ликови из приповедака и боја лица

књига	дело	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
X	<i>Писмо из Кракова</i>	стар господин	28						*	болесно црвена лица
IX	<i>Ex Ponto</i>	дјевојка	78	*						блиједа, лијепа дјевојко
		ја	79	*						ићи блијед, уморан
		ми	79	*						наша блиједа [...] лица
		син	81	*						лице блиједо
	<i>Немири</i>	побједници	100	*						побједници су блиједи
VIII	<i>Пуш Алије Берзелеза</i>	трговчев син	10						*	нездравио црвених образа
		питомац	10	*						блијед питомац војне школе
		Морић старији	17		*					румено с напућеним уснама
		Морић млађи	17	*						висок и блијед
		Земка	19	*						имала је блиједо лице
		Бакаревић	26		*					зелених очију и румена лица
		Арнаућин	27						*	његово лице, жуто
			27	*						оборивши блиједо лице
		луди Алија	27						*	лице лудог Алије, жута [...] идиота
		ђаци	27	*						блиједи од жеље
	Катинка	29	*						с блиједим и мршавим лицем	
	<i>Ноћ у Алхамбри</i>	Антонеску	210	*						са моноклом на блиједом лицу
		младић из Кладова	211						*	тамножут у лицу
		млад човек	211						*	црвен и млад човјек
		Француз	212	*						блиједа и разумна лица
Нијемац из Ердеља		215						*	дебео, црвен	
	Кимиђикић	14				*			лице му жуто с прћастим носом	

књига	дело	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
V	<i>За логоровања</i>	Мула Јусуф	20				*		жут и таман	
			17						лице посивље	
		поп Јово	24	*					мрк	
	<i>Мустафа Маџар</i>	Мустафа Маџар	24	*					ублиједио	
			32						лице [...] као угљен тамно	
			35					*	мртвачки жуто чело и лице	
			38						Таман као угљен у лицу.	
		Авдага Маџар	28					*	црвен у лицу	
		изасланик	37	*					блијед, погнут	

Табела 4. Ликови из приповедака и боја лица

књига	дело	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
VI	<i>Мост на Жеји</i>	неимар	186		*				сед, а румен и младолик у лицу	
	<i>У зиндану</i>	Фазло	24					*	жут као дуња у подбулом лицу	
		фра-Марко Крнета	25						лице помодрило од силне крви	
	<i>Исиовијед</i>	фра-Марко	41					*	био је жут у лицу и обливен знојем	
	<i>Код казана</i>	Мехмедбег Биоградлија	56	*				*	лице ужугило; то блиједо лице	
			58	*					блиједо лице са зеленим сјенкама	
			59	*					измождено и блиједо, [...] још бљеђе	
		фра-Марко	59					*	лице, сјајно, [...] црвеније него обично	
<i>Труј</i>	Турчин	115	*					блиједи пресамићени Турчин		
<i>У воденици</i>	фра-Петар	120			*			бело, као код људи који [...] болују		
VII	<i>Љубав у касаби</i>	девојчица	184					*	мала [...] црвени	
IX	<i>Деца</i>	Миле	47	*					блед, оштар	
		Палика	47		*				буцмаст и румен	
	<i>Мила и Прелац</i>	висок момак	27	*					блед и стиснутих вилица	
		Прелац	41	*					као восак блед	
		Мато	45	*					за неког Мату, мрка и бледа	

књига	дело	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
Х	<i>Аникина времена</i>	поп Вујадин	10	*						мршав, блед
		девојка	15			*				на лицу, белом [...] избиле црвене пеге
		Лале	25			*				белолик, танак и висок дечак
		Ристићкин син	46		*					ситан, румен у лицу
		Ристићкина снаха	47	*						витка, бледа, црне косе
		Андрија Филиповић	48	*						неспретан и блед младић
		прото Порубовић	51							сив у лицу
			55							сив у лицу
			66	*			*			црн и блед
			69							сиво лице
		Аника	71	*						блед и непомичан као мртац
			40				*			белога лица без осмејка
			59				*			Лице јој је велико и бијело.
Тане кујунџија	63	*						блеђи него иначе		
Петар Филиповић	74							мрк и подадуо		

Табела 5. Ликови из приповетке *Мара милосница*, боја лица

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
Велудин-паша	99		*					мало [...] зарумењен
	110	*						Лице му је било блиједо, а рана на лијевом образу помодрила.
Мара	99		*					с једнолично руменим лицем
	103					*		она се сва зацрвене
	104					*		лице пуно црвених пјега
	158	*						раширених очију и блиједа
Мазхар-паша	111	*						још бљеђи него обично
Исмет-паша Узунић	111					*		гојан и црвен и задовољан
хаџи-Хафз Каукџић	112		*					имао је румено лице
	168							црни и крупни Каукџић
Мехмед Капетановић	113		*					очице у великом руменом лицу
мајор Сафет	120					*		тамножута тупа лица
Мула Сулејман Јакубовић	120	*						нашао га је блиједа и погружена
младић	127	*						био је блијед, земљав
тетка-Анђа	137					*		била је угојена и црвена у лицу
Памуковићка старија	137		*					румена као сви Памуковићи
Памуковићка млађа	137	*						лице јој је било блиједо

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
стара Памуковићка	138						*	лице пуно црвених и модрих жилица
Јела	139					*		жута и подбула у лицу
Невенка	140	*						малена, блиједа, жустра у ходу
	142	*						није плакала, али је била блиједа
	145	*						блиједећи и дрхтећи од студени
	151	*						блиједа и упорно мирна
	152			*		*		жуто лице посве бијело
Никола Памуковић	143	*						И он је дошао [...], блијед, и изишао још блеђи водећи жену за собом.
Шимун	144	*						блиједолик
	145					*		сив и жут у лицу
	158						*	риђ човјек, црвен и подбуо у лицу
Матан Банштор	153				*			црн и рохав у лицу
енглески вицеkonzул	154						*	млад и крупан и црвен у лицу

Табела 6. Ликови из романа *На дрини ћурџија* и боја лица

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
Абидага	28						*	нездравио црвеног лица и зелених очију
Тосун-ефендија	29	*				*		ситан, блед и жуто
Радисав	36							човек мрка лица
Плевљак	40	*						Позвао је Плевљака [...] бледог и нездравог
		*						овом бледом потурчењаку
		*						блед и круто
	51							земљане боје у лицу
каменоресци	58	*						бледи, стегнутих вилица
(Срби)	60	*						каљави, влажни, необријани и бледи
Ахмет Шета	73					*		висок, жуто и усукан
десетак газда	89	*						мокри, бледи, стегнутих вилица
Хаџи Лиачо	92		*					румен и насмејан
Миле	104	*						он је био блед
целат Хајрудин	106							мрк, у [...] подбулом лицу земљане боје
царски мубашир	111	*						меким и блиједим
Авдага	122		*					Он је стасит и румен човек, [...]
сви Хамзићи	125	*						сви Хамзићи [...] су [...] бледи у лицу
Караманлија	137	*						висок, мршав и блед човек
	139	*						још блеђи и мршавији
	141	*						био је још блеђи

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
Алихоџа	137		*					румени, омалени, уочљиви и пргави Алихоџа
	254						(*)	није више онако црвен у лицу
	357		*					узбуђен, са руменилом на лицу
Хусеин-ефендија	153		*	*				око белог и руменог лица
Давид Леви	154	*						млад, ситан и блед човек
Мула Ибрахим	156	*						нешто блеђи него обично
хусари	157		*					румени и препланули младићи уфитиљених брчића
људи	158	*						бледи и узбуђени људи
офцири	158			*				за разлику од белоликих и утегнутих офцира
Шемсибег	166							лице му је мрко [...] изнутра тамни
куварице	172						*	стегнуте у пасу, црвене у лицу
Милан Гласинчанин	174	*						Висок, мршав, блед и погнут човек.
	175	*						блед и неиспаван као да је боловао
Крчмар	198	*						то бледо и пуно, готово женско лице
поп Јозо	206							мршав и црн као угарак

Табела 7. Ликови из романа *На дрини ћурија* и боја лица

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
поп Никола	206		*					лице, широко, још румено
регрути	208		*					већина је [...] румена од пића
грађани	210	*						бледи од узбуђења
младићи	210	*						бледи од узбуђења
бег из Црнче	223	*						млад, блед, укочена погледа
Франц Фурлан	230							риђ човек
пијани људи	244	*						бледи од страха
Мехмедбег	275							риђ, висок и пун човек
фелдвобел	276							риђе, избријано лице
младићи	286	*						већином бледи и мршави
газда Павле Радаковић	224	*						у крупном бледом лицу
	356						*	жут у лицу
Никола Гласинчанин	293	*						блед и крут младић
	353	*						блед, са шеширом на глави
Тома Галус	299		*					висок младић румених образа
Лотика	323						*	мршава је, жута у лицу
Зорка	294	*						бледа лица и жарких очију
	345	*						убледела и ослабила
	354	*						бледа, раширених очију
шегрти	337		*					од румених живахних шегрта

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
калфе	337	*						бледи и подбуле [...] калфе
Санто	337					*		пун је и тежак, жуто у лицу
Рафин син	338	*						То је блед, кратковид [...] дечак
младићи	351	*						Младићи су играли [...] бледи
девојке	351		*					са руменим колутовима [...] крви на лицу
наредник	351	*						пред бледим лицем
Сабљак	356	*						пун и блед човек
Наилбег Турковић	357	*						бледи и забринут
Османага Шабановић	357	*						
Суљага Мезилцић	357	*						
Наилбег	358	*						
Густав	360						*	блед као мртвац црвен у лицу [...] више него обично
	360						*	то црвено лице

Табела 8. Ликови из романа *Травничка хроника* и боја лица

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
Давил	22						*	црвена лица
	444		*					лице је било још румено
Мехмед-паша	38						*	необично црвено лице, као у помораца
госпођа Давил	63							живо лице, са здравом бојом
	360	*						ситна и бледи
Дефосе	67		*					румен у лицу
	299		*					румено лице
	300		*					руменији но обично
	311		*					румен од јахања
Наполеон	72	*						мучнички бледог лица
	79	*						бледим и уздржљивим
јетомонах Пахомије	406	*						мршави и бледи јеромонах
	406					*		жути и слабачки јеромонах
фон Митерер	109					*		на жутом лицу
	116					*		црномањаст човек, жута лица
	164	*						види себе, црномањастог, бледоликог
	229	*						блед и погружен
	252					*		жутог и забринутог
	341	*						блед и сам
	376					*		жута лица
	393					*		лице [...] жуто и јадно
393	*						лице бива све блеђе	
Петар Марковец	135		*					румен у лицу; црних уфитиљених брчића
Ибрахим-хоца	139					*		жуто лице

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
Муса Пјевач	146	*						измењен, обрратио, убледео, танак
Давна	170	*						блед и зелен
	180	*						Био је самртнички блед.
	244	*						блед као покојник
дућанције	184	*						блед као после теревенке
абација	179					*		мален и жуто човек
каваз Хусеин	185	*						блед од срџбе
конзулова кћи	208	*						са лицем које је [...] још дуже и блеђе
Салко	210	*						још блеђи и тужнији
слушкиња	210					*		жута и зборана лица

Табела 9. Ликови из романа *Травничка хроника* и боја лица

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		бледо	румено	бело	црно	жуто	црвено	
Салкова мајка	210					*		жута и рано остарела жена
Баки	197					*		жути образи
	202					*		жут је и руке му дрхте
						*		жут као увела дуња
						*		он се родио жуто
Јованка	217		*					румена, насмејана а стидљива
	218			*				широко, бело лице
	220	*						лице јој је одједном постало бледо
Ахмет-бег	237		*					румено, девојачко лице Ахмет-бегово
султан Селим	247							Његово лице је мењало боју.
	248							помодрела лица, изубијан
Ана Марија	252	*						Она је била бледа и свечана.
		*						у бледом лицу
		*						лице пуно и бледо
	281	*						бледа од узбуђења
	299	*						жена побледе
	300	*						у бледом лицу
Атијаси	255	*						сви су били ситни и бледи
сељак	258	*						кошчат, омршао и убледео сељак
један софта	327	*						са [...] као креч бледим лицем
Рота	329	*						бледи и грбави тумач
	410						*	надувен, раскорачен, црвен у лицу
Колоња	313	*						блед и бунован
	335						*	његово увек сиво и бескрвно лице било је лако поцрвенело
један висок човек	332	*						висок човек, упалих и бледих образа
долачке газдарице	360		*					румене и ушушкане

лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
		бледо	румено	бело	црно	жуто	црвено	
Пјер	366	*						ситни и бледуњави Пјер
Жан Пол			*					румених образа
Љуљ-хоца	385					*		на жутом и ситном лицу
фра-Иво	287						*	црвен од доброг ручка
	401						*	иначе црвено лице постало [му је] љубичасто
млади капелан	401	*						од многог јела он је постао блеђи
Фресине	418							лице добило нездраву боју
Исмаил Раиф	431						*	риђ и црвен у лицу
Танасије	481	*						увек блед и необријан

Табела 10. Ликови из дела: *Госпођица, Проклећа авлија, Змија, Разарања, Бифе „Тишаник”*

књига	дело	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица	
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено		
III	<i>Госпођица</i>	Рајка Радаковић	15					*		њено лице је жуто	
			234	*						мрка и бледа	
		Весо	41		*						са руменим [...] збораним лицем
			148		*						лице озарено и румено
		висока жена	66		*	*					бело [...] лице [...] лако поруменело
		Рафо	72		*						био је румен, тежак и прегојен
			72						*		црвен у лицу и насмејан
			150						*		жут и таман у лицу
		Госпавин муж	116	*							Чим те [...] види тако блиједа и снужена
		писмоноша	140								писмоношино лице, [...] риђе
професор	209	*							Танак је и блед као испосник.		
песник	219	*							пуном и бледом човеку		
онизак човек	219							*	пун и онизак човек, црвен у лицу од пића		
газда Ђорђе	239	*							бледило лица		
IV	<i>Проклећа авлија</i>	хапшеници	16	*						бледи и потуљени јадници	
		Карађоз	30							[лице] тамномаслинасте боје	
		Ѓамил	46	*		*					бело и бледо оним собним бледилом
			113	*							неиспаван, блијед, сузних очију
		Хаим	51				*				Тужно је [...] његово црно лице.
		Џем-султан	84								таман у лицу
Заим	103	*			*				Он је блед, зеленкаст и црн у лицу, као да болује од жутице		
IX	<i>Змија</i>	девојчица	110							лице земљане боје	
			114	*						мртвачки бледа	
		Смиља Србијанка	109		*						била је румена и јака жена

књига	дело	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
XIV	<i>Знакови и поред њих</i>	полициски писар	319				*	*	жути и црни у лицу	
		један човек	328	*					мршав блед човек	
		млад војник	336	*					Блед је у лицу, оборених очију	
		дечак и девојчица	371		*				румена буцмаста лица	
		помоћник	446		*				нездорово румених образа	
		старац	455	*					укочен и блед	
IX	<i>Панорама</i>	Маргаритин муж	140		*				крупног, руменог и веселог	
		Маргарита	141	*					била је бледа, то се видело	
			142	*	*				мало руменила на лицу које је некад било тако бледо	
		Нина	145		*				живе очи у руменом лицу	

Табела 12. Ликови из приповедака и боја лица

књига	дело	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
V	<i>Прича о вези-ровом слому</i>	Целалудин паша	46			*				А у том лицу беле коже
		Аљо Казас	68		*					румено лице са црним очима
		Тосун-ага	69	*						још блеђи
	<i>Зеко</i>	Маргита	226	*						на бледом гојазном лицу
			227	*						бледу и атлетски развијену
			235	*						црних [...] очију у бледом лицу
		Марија	312	*				*		њено бледо лице добило је, истина, танмжоућкасту боју
				Наум Кафеџија	247		*			
		мајсторица Милена	253			*				белолика и уредна
		Даница	268		*					Даница се зарумени.
		Зеко	268						*	црвенећи и замуцкујући
			301						*	црвенео и саплитао у говору
		Милан	298		*					румен и бео и снажан
		Тотица	317		*					ситној и руменој
		Дорош	324	*						необично блед и ћутљив
		људи у склоништу	331	*						сви су били бледи и прашњави
		сељанка	331		*					румена и насмејана
стара удовица	334			*				бело старачко лице		
Вуле	335		*					снажан, румен		

књига	дело	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
VIII	Шећуља	девојчица	255		*					лице [...] младо, румено
			261		*					румена девојка
		Циганин	258	*						бледо лице
		стара особа	259			*				као креч бело лице
			260	*						лице, бледо
		260	*						блед и зелен	
	Прича о кмету Симану	учитељ Алекса	152		*					плав, онизак, румен и насмејан
		Васо Генго	162	*						лице [му] дође још блеђе
		Коста Херман	166		*	*				бело са мало лаког руменила
		Салихбег	169						*	црвен и модар у лицу
		157							потамнео је и подбуо у лицу	
	169								црн лик Симе Васковића	
XV	Црвени цвети	ђаци	170		*					задихани и румени од узбуђења
		Дурхцуг	173							лице [...] за читав тон тамније
			174							

Табела 13. Ликови из приповедака и боја лица

књига	прича	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено	
V	1	Алибег	112						*	плав човек [...] црвен у лицу
		газда-Јеврем	125		*					румен је у лицу
	2	раднице	176	*						малокрвне, бледе од узбуђења
Барањски		179	*					*	на [...] мршавом бледом лицу избили су црвени печати	
VI	3	Серафим	78			*				ситан и белолик дечак
			79		*					сав је румен и још занесен
	4	Еро	226					*	црвено и нездрав	
	5	жена	247					*	црвена у лицу	
VII	6	сопственик радње	265					*		мркожут и нагризен болешћу
			265							сив, нечујан
	7	мајка	212						мека, бела, безбојна жена	
	8	девојчица	240						са загаситим полуафриканским лицем	
VIII	9	чичица	83		*					још увек малко руменом лицу
	10	Ибро Солак	175					*		нездрав црвена лица
	11	Алојзије Мишић	66	*						ослабљен и блеђи него иначе
	12	домаћин	93		*					румени и пуначки човек
		ја [наратор]	101	*						блед, збуњен и беспомоћан
	13	девојке	264		*					две румене девојке
	14	Никола	285	*						крут, блед и рано оседео
15	Аница	117			*				са белоликом, ћутљивом	

књига	прича	лик	страна	боја лица, тон						део текста који се односи на боју лица	
				блед	румен	бело	црно	жуто	црвено		
IX	16	професор	76							са [...] нездравом бојом	
	17	баба Кокотовићка	55							сало безбојног лица	
	18	Роза Калина	90	*							само је нагло побледела
			90	*							у неприродном бледилу
			95	*							побледивши сва одједном
100	*								Образ је био хладан, румен		
19	кнегиња	155	*							мртвачки бледо од беса	
X	20	Тома Галус	37						*	сузним очима у црвеном лицу	
		жандарм	39							висок и риђ човек	
	21	агент	45						*	црвен у лицу, ријетких бркова	
	22	стражар	82		*					румен онизак стражар	
	23	студент права	96		*					нездрово руменило на лицу	
	24	војник	176	*						лице [...] пребледело. У том [...] бледилу	
XIII	25	Његош	16		*					јагодице би му се нездрово зарумениле	
	26	рођак	254		*					нездрог руменила на лицу	
XV	27	Јулка	53						*	поцрвени у лицу	
	27	геометар	54							тамнији у лицу	
	28	жена	110			*				белолика, стасита и крупна	
	29	писар Дражеслав	175	*							у бледом, подбулом лицу
		лекар Италијан	175		*						румена лица и светлих, плавих очију
	30	Дубровчанин	199	*						бледуњави	
	31	девојка	215							светлог лица и оборених очију	
	32	тркач	137						*	са лицем смртно жути	
	33	жена	128	*							сва блиједа
129			*							Била је блиједа иако је сва горила.	

Напомена: 1 — *Немирна година*, 2 — *Штрајк у тикаоници ћилима*, 3 — *Проба*, 4 — *На државном имању*, 5 — *Лешовање на јуџу*, 6 — *Јелена жена које нема*, 7 — *Жена на камену*, 8 — *Бајрон у Синџири*, 9 — *Речи*, 10 — *Снојићи*, 11 — *Свечаност*, 12 — *Аутиобиографија*, 13 — *Заштворена вратица*, 14 — *Породична слика*, 15 — *Злосићавање*, 16 — *Књиџа*, 17 — *Прозор*, 18 — *На обали*, 19 — *Излећ*, 20 — *Занос и сирадања Томе Галуса*, 21 — *Први дан у силишкој шамници*, 22 — *Сунце*, 23 — *На сунчаној страни*, 24 — *Лица*, 25 — *Његош у Италији*, 26 — *Иза њиме*, 27 — *Геометар и Јулка*, 28 — *Љубави*, 29 — *Предвечерњи час*, 30 — *Сусрет*, 31 — *Сарачи*, 32 — *Победник*, 33 — *Кнез са шужним очима*

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво (1978): *Сабрана дела*, Просвета и удружени издавачи, Београд.
Ковачевић, Андро (1913): *Последњи Ненадић*, роман, Загреб, Матица хрватска.
Косор, Јосип (1916): *Миме, њријовјестии*, Загреб, Матица хрватска.
Станић, Раде (2001): *Издаја Нобеловца?*, *Књижевни гласник*, бр. 2, март, стр. 14–15.
Димитријевић, Радмило (1962): *Теорија књижевности са примерима*, Савремена школа, Београд.

CHARACTERS IN ANDRIĆ'S WORKS AND PROBLEMS
WITH THE FACE COLOUR

S u m m a r y

The way in which the Nobel Prize laureate, Ivo Andrić, talked about the face colour while describing certain characters in his short stories and novels can be analysed more comprehensively only when we take into account his entire literary opus. About 390 places at which the face colour was mentioned were singled out for the needs of this paper. The colour that he chose included white, yellow, less frequently red and black and quite seldom green, olive, purple, pink. Besides red he also attributed an unhealthy red colour to some of his characters. Talking about shades he mentioned faces that were pale or flushing, sometimes dark and rarely light or glowing. He rarely relied on comparisons when it comes to face colours and he even allowed some of the comparisons to repeat. The contrast between pale and flushing occurs at several places when he described two characters comparatively (two brothers, two sisters, a husband and his wife etc.). He is consistent when it comes to an unchangeable face colour as a permanent characteristic of certain character although the description repeats at different places in the same work. The colour is being harmonised with other properties such as health, life style and family characteristics. If the face colour of certain character changes, the subject change is adjusted to the sequence of events that are being told. Andrić used changes in face colour highly efficiently to describe events that introduce the turn in relation of certain character towards its surroundings and things that happen within it in a dramatic way. In short stories that preceded his novel *The Bridge on the Drina* he quoted the face colour of certain characters more frequently than in the works that he wrote afterwards.

УСМЕНА КЊИЖЕВНОСТ У ДЕЛИМА ЗА ДЕЦУ И ОМЛАДИНУ БРАНКА ЋОПИЋА

Снежана Шаранчић-Ћуџура

САЖЕТАК: У раду се разматрају сложене везе између усмене књижевности и дела за децу и омладину Бранка Ћопића. Настоји се указати на могућности транспоновања неких кључних поетичких одлика усмене књижевности (илузија усменог казивања, понављања, варијантност, традиционализам), али и стилских, а посебно међужанровских преплитања усмене и писане књижевности. У том смислу пажња је посвећена међуодносу Ћопићевих дела (романа, прича, бајки, поема, поезије) и усмених прозних жанрова (предања, бајке, лагарије, шаљиве народне приче, басне, приче о животињама, новеле), народних веровања и обичаја, кратких прозних форми и усмене поезије. Осим сагледавања начина транспоновања, испитивање подразумева и сагледавање различитих функционалних веза два корпуса текстова, а посебно различите типове Ћопићевог пародирања елемената преузетих из усмене књижевности.

Основни закључак који се намеће јесте да повезивање са усменим књижевним наслеђем представља пре свега подстицај за стварање Ћопићевог поетског света, те овде није реч о израстању „из” окриља усмене традиције или „по угледу” на њу, него о способности самоостваривања у традицијском низу из које и израста особена модерност Бранка Ћопића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ћопић, књижевност за децу, усмена књижевност, поетика, жанрови, стил

Везе Ћопићевих дела и усмене књижевности представљају проблематику која је и раније привлачила пажњу. Оне су често процењиване као недостатак, као бреме које је Ћопића спутавало и ономогућавало његов развој ка савременим књижевним токовима. С друге стране, исте везе тумачене су и као вредност, квалитет особене врсте, извор „надахнућа”, као суштинска карактеристика Ћопићевог језика, наратије, стила, хумора... У оба случаја недостајало је темељније испитивање природе и распрострањености ових веза, њихове функционалности и удела у уобличавању Ћопићеве поетике. Полазећи од претпоставке да рефлектовање усмене традиције у Ћопићевом опусу премашује ниво модела за

углед или извора надахнућа, а посебно обрасца „певања и мишљења” понетог из детињства и завичаја, овде настојимо да испитамо сложене односе усмене књижевне традиције и дела за децу и омладину Бранка Ћопића и то најпре разматрањем могућности да се неке од кључних поетичких одлика усмене књижевности препознају у писаном стваралаштву, а потом и испитивањем садржинских, жанровских и стилских прожимања. Грађа на којој је дати проблем сагледан обухвата Ћопићева дела примарно намењена деци и младима, затим дела која су, условно речено, гранична — потенцијално намењена и једној и другој категорији читалаца, а потом и мањи избор из дела намењених одраслима, углавном одломака који су поетички блиски књижевности за децу.

Пажња је, прво, посвећена начинима остваривања *илузије усменог казивања*. Стилизација приповедања у форми неконвенционалног, усменог говора јесте типична стилска црта Бранка Ћопића. Његова нарација често настоји да репродукује појединости усменог комуникативног чина: редукцијама израза, елиптичношћу, фразеологијом, колоквијалношћу и дијалекатским бојењем, посебно употребом кратких прозних форми и реторичких облика својствених усменој комуникацији (клетве, заклетве, благослови, пословице, изреке...). Но, у писаном делу илузија усменог казивања може бити постигнута и дочаравањем живог говора описивањем мимике, гестова, осећања, понашања и причаоца и слушаоца — што јесте један од кључних елемената на којима се заснива Ћопићева поетика. Интимистичко окружење подразумева постојање поверења и у причаоца и у причу, као и изразит емотивни набој. Вечита сетa и стално уочаван лиризам Ћопићевог приповедања делимично настају и из те потребе: да се прича прича и када се чита. Ту се крије драж непосредног контакта која увек подразумева и хедонистичко уживљавање у фикцију. Ипак, Ћопићева дела тиме добијају понајвише у смислу стилске разумећности. То су повремена, али доследно присутна места у којима се нарација одваја од приповедачке линије у трећем лицу и добија драж приче „сада” и „овде” дате у присном окружју, уз равноправно учешће причаоца, приче и слушаоца.

У контексту могућих веза са поетичким одликама усмене књижевности тумачена је и Ћопићева склоност да понавља и варира појединости из властитих дела, или преобликоване сегменте из усмене књижевности (то, у оба случаја, могу бити исечци фабуле, слике, јунаци, реплике, а каткад и цела дела). Притом је реч о смишљеном ауторском поступку, а не о последици недостатка стваралачке имагинације. Као могућност намеће се тумачење да ова Ћопићева склоност може бити и особен вид проигравања различитих типова цитатности, најчешће аутоцитатности и интерлитерарне цитатности, која и у Ћопићевим делима функционише као „експлицитно памћење културе”. Ослањањем на делотворност „естетике препознавања” остварује се карактеристична привидно лака проходност Ћопићевог дела уопште. Но, према је у Ћопићевим делима најчешће реч о превласти цитатности по систему аналогича са познатим, јавља се и особен вид полемичког приступа цитатима, те стварање нових смислова на темељу уврежених. Отуда се проналази и

имитативна и креативна цитатност, и илустративни (који традицију схвата као ризницу вредну опонашања, а доминира у реализму и постмодернизму) и илуминативни (традиција није посвећена ризница, те се слободно осмишљава нов смисао) тип цитатности. У том смислу, Ђопићево дело је стални дијалог колико са усменом књижевношћу, толико и са собом, при чему се непрестано „одмеравају” могућности ауторског текста и траже варијанте које би естетски и функционално биле различито делотворне и ефектне. Управо у тој равни указује се и суштинска разлика у поређењу са начелом понављања у усменој књижевности. Наиме, „једнаки (то јест ’они који се понављају’) елементи нису функционално једнаки ако заузимају у структурноме погледу различите позиције”. Понављања у Ђопићевим делима, може бити, једним делом полазе од естетике и функционалности коју она имају у поетици усмене књижевности, али је и превазилазе управо због разгрананавања њихове функционалности у различитим контекстима.

Најзад, и традиционализам, у значењу које има у оквирима усмене књижевности, као вид индивидуалног интерпретирања традиције, појављује се и као својство Ђопићевог света. Њиме се понајвише слика менталитет људи и поднебља, али се, истовремено, досликава и она вечита лирска чежња, препознатљива сета за оним чега више нема, посебно за вредностима које симболишу неки од његових јунака. Традиционализам је отуда код Ђопића, често, искрено интимно уточиште. Врло ретко има пропагаторско-просветитељску улогу, а исто тако, ретко кад је реч о пуком ламентирању. Најчешће то је један од највитаљнијих импулса, који покреће и одржава живот готово свих Ђопићевих јунака.

Уопштено гледано, усмену књижевност у делима за децу Бранка Ђопића могуће је посматрати као један од највећих уметничких *изазова* за стварање сопственог литерарног света. Њено рефлектовање подразумева низ различитих (међужанровских, стилских, наративних, тематских, сижејних, мотивских...) укрштања, која, као крајњи исход, увек дају особено ауторско дело. Отуда је највећи део овог рада посвећен начинима транспоновања и функционалности одабраних елемената из усмених прозних жанрова (предања, бајке, шаљиве народне приче, лагарије, басне, приче о животињама, новеле), народних веровања и обичаја, кратких прозних форми и усмене реторике, те усмене поезије.

Поетику Ђопићевих дела у великој мери обележавају продор и преплитане различитих усмених прозних жанрова. Притом није реч о стварању експерименталних, хибридних књижевних врста, него о неспутаном, игривом истраживању могућности и усмене књижевности и књижевности за децу. Преузети и преобликовани елементи доприносе остваривању зачудности, стварају емотивну подлогу, спону са поетском визијом и песника и усмене традиције, могу бити само тематски или сижејни оквир, присутни као тек површна мотивска алузивност... Но, и када постоји отвореније и систематичније преношење њихове структуре и даље се не може говорити о дословном преузимању наративног модела. Он, по правилу, подлеже деконструкцијама најразличитијих типова: комич-

них, иронијских, гротескних, патетично-емотивних, отворено програмских...

Транспоновање усмене поезије представља подједнако интригантно поље у поетичком, семантичком и композиционом обликовању Ђопићевих дела. Сензибилитет усмене лирике показује се, у многим примерима, а посебно у збирци *Мала моја из Босанске Крује*, као сродан Ђопићевом. Интонација мирноће, сведених страсти, интимистички однос према неким од кључних поетских мотива и симбола лирске усмене песме, сликовитост и метафоричност — чине Ђопићев лирски израз блиским изразу усмене лирике. Али, као што је случај са народним бајкама, у неким Ђопићевим делима, и овде „бити сличан”, не значи истовремено „бити”. Ђопићева лирика је аутентичног, искреног и исповедног тона, којем дах усменог певања даје само још једну додатну ноту и истиче универзалност симболике. У Ђопићевим делима за децу и младе изразитије су заступљене кратке лирске форме, пре свега римовани десетерачки дистих. Поетика ових, бритких, најчешће безазлено-шаљивих, али каткад и „убојитије” ругалачких стихова, показује се као блиска Ђопићевој „слици света”. Они су (и када су аутентични и када су ауторски) епиграмски сажети искази о животним ситуацијама, карактеру јунака или времена, те увек представљају ефектно поентирање.

Разноликост транспоновања усмене поезије још је наглашенија када је реч о усменој епској поезији. Епски јунаци, мотиви или стихови у Ђопићевом стварању за децу и младе различито су употребљени: почев од стилизације говора ликова и јунака у маниру епске песме са одговарајућом лексиком, формулативношћу и десетерачким стихом, преко психолошке и метафоричке карактеризације, до повезивања појединих елемената властитог дела са ситуацијама из епских песама. У свим случајевима, махом, превладава хумор као жељени ефекат и последица измештања стварности Ђопићевих јунака у епски контекст. Отуда се пародијско-комични поступак и овде препознаје као примаран уметнички поступак.

Но, пародијска (де)конструкција епске, витешке прошлости не води подругивању традицији и сатиричном поништавању њеног света и смисла, него је потврђује као жив, доступан свет, као природан део живота Ђопићевих јунака. Пародирање важних елемената епског кодекса, као и појединих епских јунака и њихових атрибута, често има, као крајњи исход, осим хумора, и специфичан лирски призив, изразиту емоционалност. Пародија као уметнички поступак за Ђопића увек има важност пута и начина „отварања конкретног текста, не затварања”. Рачунајући на делотворност „естетике препознавања”, рецимо, у уобличавању појединих јунака (Баја Бајазит и Николетина Бурсаћ), или ситуација аналогних са ситуацијама из епских песама, или при обликовању читавих страница које садрже развијене сцене у епском маниру, Ђопићев пародијски приступ успева да „укаже на разлику у самом средишту сличности”. Тиме се наговештава сасвим известан полемички однос према усменој наследињу. Такво мешање уметничких „светова” обезбеђује његовим делима посебну слојевитост и семантичко богатство.

Томе у прилог иде и Ђопићева склоност обичајној пракси, усменим веровањима и сујеверјима, најчешће о појединим митским бићима или о поступцима које „ваља” или „не ваља” чинити. Но, бављење етнографском грађом у Ђопићевим делима ретко кад има документаристички или поучни карактер, некакав „виши” циљ, у смислу величања народног живота као обрасца норматива, моралности, погледа на свет... Исто тако, мало је примера у којима заступа просветитељски став према фолклорној грађи и у којима настоји да размађија свет и подсмехом га релативизује. Најчешће оставља простор за недоумицу, сумњу и тако чува „тајанствено лица света”. То је стална црта Ђопићевих дела и један од, вероватно, најважнијих захтева сваке фикције и сваке уметности.

Избегавање непосредне поучности видно је и у Ђопићевом односу према кратким прозним формама и усменој реторици. Усмене клетве, заклетве и благослови, пословице и изреке само једним делом функционишу као непосредно средство за стилизацију казивања у маниру усменог говорења. То су делови текста који имају засебну књижевну, пре свега стилску, вредност јер доприносе експресивности и динамичности приповедања, а притом сведоче и о особеној вербалној слободи јунака, о потреби да се каткад одступа од конвенција. Уопштено гледано, чини се да је природу усмене књижевности Ђопић понајбоље осећао баш у амбивалентности прича, сазнања, искустава и мудрости које она у себи садржи. Тако се ни у низу пословица или изрека, које наводи дословно или парафразирано, не читају само велике истине за углед и наук генерацијама, него се наслућује и постојање наличја истине и наличја живота. Таквим приступом Ђопић је успевао да не оштети комплексност сагледавања света, насталу као последица начина настајања, трајања и преношења усмене књижевности. Истанчан осећај за релативност и живота, и фикције, и човека, па и сваке мудрости — чини срж Ђопићевог односа према усменој књижевности уопште.

Ради синтетичније слике о резултатима аналитичког приступа одабраној проблематици, овај рад тумачи и рефлектовање усмене књижевности у неким од најважнијих, са становишта критичке и читалачке рецепције, Ђопићевих дела за децу.

У контексту сагледавања прича из прве Ђопићеве књиге за децу, збирке *У царстџу лејшпирова и медвједа* (1939), указано је на, сведено али ипак присутно, постојање пародијског приступа појединим усменим жанровима који ће у каснијим делима бивати све израженији. То ће потврдити приче из збирке *Приче исјод змајевих крила* (1953). Оне представљају Ђопићев начин иновирања приче за децу стварањем мешовитих форми по моделу неколико основних типова жанровских прожимања бајке, предања, шаљиве приче, лагарија... У том смислу, врхунац тзв. „фузије жанрова” препознаје се у роману *Доживљаји мачка Тоше* (1954), који се може тумачити као велика пародијска игра многобројним књижевним конвенцијама. Са друге стране, при разматрању прича из *Башиће сљезове боје* (1970) наметнуо се закључак да удео усмене књижевности није толико у преузимању жанровских својстава митске приче, бајке, легенде или анегдоте (мада је неспорно да њихових трагова има у овој

књизи), колико у стилу и језику којим се приповеда, а понајвише у стварању илузије усменог казивања и у наглашавању наративног модела блиског усменим причањима из живота, ако се она, бар условно, посматрају као засебан жанр усмене књижевности. У збирци поема за децу, *Чаробна шума* (1957) размотрени су удео и сврховитост уплива бајковитих светова, почев од најочитије равни (преузимање мотива, сижеа или јунака), преко остваривања ефекта зачудности песничке речи, до поетске наративности и настојања да се и поезијом прича прича. Поводом романа *Орлови рано леће* (1957) указано је како су појединости из усмене књижевности допринеле разгранавану његове симболичке и семантичке равни. Традиција, у Ђопићевим делима уопште, па и у роману *Орлови рано леће*, није „музеј, већ атеље, стални процес обликовања, непрекидним стварањем нових вредности”.

Сагледавање усмене књижевности у Ђопићевим делима за децу и младе показује се као двоструки изазов. Оно подразумева паралелно тумачење две поетике и разазнавање естетске оправданости, смислености и ефектности таквог укрштања. У таквом стапању, претпоставка је, на добитку би морале бити обе стране. У књижевном делу Бранка Ђопића јесте тако. Усмена књижевност показује сву своју виталност у новом контексту и у томе је један део Ђопићевог врсног умећа. Са друге стране, повезивањем са усменим књижевним наслеђем Ђопићева дела добијају не само аутентичну боју, сочност израза или лако препознатљиву стилизацију, не само извор имагинације и нарације, него, што је најважније, подстицај за стварање сопственог поетског света. Као својеврстан закључак намеће се запажање да овде није реч о израстању „из” окриља усмене традиције или „по угледу” на њу, него о способности самоостваривања у традицијском низу. У томе је други део Ђопићевог врсног умећа.

Из огледања у усменој традицији ниче и расте суштинска модерност Бранка Ђопића. Квалитет модерног, као ванвременског и свевременског, овде се појављује као досезање једне од највиших уметничких тачака — када дело почиње да бива *сложена једносјавношћу*, склад и сагласје многогласја, *изазовно* и *ошворено* за нова и другачија тумачења и интерпретације. Компаративним посматрањем оцртан је само један од путева који до њега могу довести.

Snežana Šarančić-Čutura

ORAL LITERATURE IN BRANKO ČOPIĆ'S WORKS FOR CHILDREN AND YOUTH

S u m m a r y

The paper discusses the complex relations between oral literature and Branko Čopić's works for children and youth. The author tries to point out the possibilities of transpositions of some key poetic features of oral literature (illusion of oral narration, repetitions, variance, traditionalism), but also of stylistic and specially inter-genre over-

lappings between oral and written literature. In that sense, attention is directed to the mutual relations within Ćopić's works (novels, short stories, fairy tales, long poems, poetry) and oral prose genres (oral tradition, fairy tales, deception naratives, humorous folk stories, fables, stories about animals, short stories), folk beliefs and customs, short prose forms and oral poetry. In addition the viewing the manner of transposition, the research also implies viewing of different functional relations between two corpora of texts, particularly the various types of Ćopić's parody of the elements taken from oral literature.

The basic conclusion to be reached is that linking with oral literary heritage primarily represents a stimulus for the creation of Ćopić's poetic world, so this is not the case of the development "from" the sphere of oral tradition or "in accordance to" it, but the possibility for self-realization in the traditional stream from which Branko Ćopić's specific modernism actually grew.

СИМБОЛИЧКО-МЕТАФОРИЧКИ СЛОЈ РОМАНА
ЦРВЕНИ ПЕТАО ЛЕТИ ПРЕМА НЕБУ
МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Слободанка Шаренац

САЖЕТАК: Симболичко-метафорички слој романа *Црвени петлао лети према небу* Миодрага Булатовића чини основу фабулативно-сижејних линија романа, где је фантастика обликотворно средство. Фигурира обртањем поља значења симболичке подлоге приче о петлу, која чини драмско чвориште романа и тачку у којој се сустичу линије мотивације приповедног тока. Грана се око својеврсног обреда жртвовања, који се раслојава у две паралелне епизоде: жртвовање Мухарема и петла и жртвовање луде Маре, при чему је жртвовање луде Маре пројекција обртања поља значења симболичко-метафоричког слоја романа. Крак симболичко-метафоричког слоја романа допуњује прича о срцу, која отвара питање идентитета смисаоно употпуњујући значењски фон романа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фантастика, симболичко-метафорички слој, обред жртвовања

Функционална диференцираност фантастичке основе романа *Црвени петлао лети према небу* Миодрага Булатовића опредељује сложеност нивоа значења романа, при чему се симболичко-метафорички слој романа намеће као индикативно поље значења романа.

а) НАГОВЕШТАЈ ФИГУРИРАЊА
ЗНАЧЕЊСКИХ ПОЉА СИМБОЛА

Пето поглавље романа *Петлао* уводи симболички слој у романескна збивања око којег се плету фабулативно-сижејне линије романа. Наслови поглавља и романа повезују се по симболичкој основи значења, а фабула романа се сужава око симболичке подлоге приче о петлу.

Власник петла, Мухарем, болестан, сиромашан, усамљен човек, одлучује да прода петла како би исплатио дугове и изједначио се са другим људима. У науко обичној причи о продаји петла постоји једно ограничење. Мухарема је страх од продаје петла, јер петлао омогућава његове сно-

ве о очовечењу. (Постоји и иронијска перспектива значења, која је од секундарног значаја за симболичко-метафорички слој романа.)

Мухарем ће постати човек, подвлачи се више пута у току романескних збивања, ако се изједначи са другим људима. То ће постићи продајом петла и отплаћивањем дугова.

Раздваја се симболичко значење петла на два засебна значењска поља:

- а) бити човек и
- б) бити као други људи,

при чему се гради наоко парадоксална ситуација.

Романескна збивања разрешавају конфузију око супротстављања значењских поља шифрираном причом, која се дели на два пола значења симбола. У овом поглављу подвлачи се митолошки слој симболичког слоја значења петла¹ (у *Српском митолошком речнику* петла је изразито демонска животиња, која у култу мртвих представља жртву замене). Потом се апострофира и могућа метафизичка димензија значења симбола у наговештеном петловом лету ка небу.

Наглашава се светачка посебност власника петла, Мухарема, рефлектована Иванкином тачком гледишта, при чему се отвара библијски фон значења симбола. У Мухаремовим очима запазила је нешто посебно што га је разликовало од других људи:

„Изгледа да је то била топла светлост с неба. Тако насмешено, плоснато и издужено лице видела је на зиду Петрове цркве у Бијелом пољу; био је то неки светац, апостол, испосник или неко слично чудо.”²

Обезбеђује се мотивација обреду жртвовања, који је суштинска основа симболичко-метафоричког слоја приче о петлу, а, са друге стране, аргументује се уобличавање гротескне форме представљене стварности.

б) СИМБОЛИЧКА ШИФРА ОБРЕДА ЖРТВОВАЊА

Обреду жртвовања са главним актерима Мухаремом и петлом претходи фантастични слој мотивације романескних збивања, који посредује апокалиптичку атмосферу ишчекивања краја света. Гротескна форма свадбе као оквира обреда жртвовања функционализује се. Фантастични фон романескних збивања апстрахује Мухаремову изузетност, изабран је за жртву. Притом се проблематизују ритуал жртвовања и симболичко значење жртве. Чудна љубав старца Илије према Мухарему као увод у

¹ *Српски митолошки речник*, Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Нолит, Београд 1970, стр. 234.

² *Црвени његао лећи према небу*, Миодраг Булатовић, „Напријед”, Загреб, 1959. год., стр. 49.

сам ритуал озакоњује нагонски, готово митски каузалитет збивања, с опорим значењем библијског кода у згуснутој симболици понуђене шифре.

„Било је у тој љубави и туге и ужаса.”³

„Нека чудна љубав која се граничила с жељом за мучењем, с жељом за злочиним.”⁴

Фантастични слој романескних збивања управља припремањем обреда жртвовања, који носи суштинску основу симболичке приче о петлу.

Оквир обреда жртвовања допуњује ретроспективан след догађаја, историја приче о Мухарему и петлу, у којој и иницијатор обреда жртвовања уз садо-мазохистичку пројекцију фантастичке теме у позадини, старац Илија открива природу греха.

У фантастичком осветљењу романескне сцене (гротескном оквиру свадбе) мотивише се структурирање лика жртве (присутна је хришћанска подлога жртвовања). Крећемо се фантастичном линијом мотивације, од наговештаја фигурирања два зачењска поља симбола ка симболичком зрачењу значења у приповедним линијама и гранању симболички кодиране приче фантастичног подтекста са основом у ритуалној обојености обреда жртвовања. Притом се издваја и подвлачи још једном Мухаремова изузетност. Пројекција Мухаремове личности или Илијине тачке гледишта пружа значењску линију ка Иванкиној тачки гледишта и њеном доживљају Мухарема, уз евокацију гротескних слика свадбе.

„Намештеном старцу пуче испред очију најлепша земаљска светлост.”⁵

Мухарем има нешто што га разликује од других људи, а то је бескрајна доброта и стрпљење. На Илијино мучење Мухарем одговара тако што му љуби руку.

Жртвовање Мухарема и петла централна је тачка обреда жртвовања. Међутим, обред жртвовања има своју пројекцију у жртвовању луде Маре и претходи жртвовању Мухарема и петла.

Апострофира се у паралелној епизоди тематска основа жртвовања и значењски уклапа у главну тачку приповедног тока, тачку у којој се сустичу мотивацијске линије, приповедни токови и симболичко-метафоричка основа приче.

Епизода жртвовања/силовања луде Маре значењски потцртава жртвовање Мухарема и петла. Најављена је фантастичким слојем приповедног тока. Марин страх од побешњелих свадбара психолошки је драматизован у фантастичкој слици, обојеној слојем фолклорне фантастике, посредован фантастичном формом привиђења и увођењем фантастичног бића кроз супституцију.

³ *Исто*, стр. 49.

⁴ *Исто*, стр. 50.

⁵ *Исто*, стр. 78.

„Река има тело. То је велика аждаја. Река има и врат који је срстао с трупом. Глава јој је широка, затупаста и рогата. На челу има круну од пене и горобила коју вечито носи све до ушћа.”⁶

Страх је манифестован фолклорно-фантастичним мотивом аждаје, демонског бића, у циљу посредовања принципа зла, присутног у подтексту коришћеног фантастичног слоја приповедног тока.

Фантастична слика је дводимензионална: представља Марин страх и сцену силовања.

Интересантна је функционална подлога сцене силовања луде Маре / жртвовања. Луда Мара у слоју симболичко-метафоричких слика обреда жртвовања види дејство ђавола, при чему се употпуњује фантастична мотивација романескних збивања.

Библијски фон обреда жртвовања открива се у Марином доживљају бола (силоватеље, у фантастичкој пројекцији / водену аждају, зове браћом). Марин бол интензивира и уопштава бол човека у дезинтегрисаном свету померених вредности. Отварају се два погледа на сцену жртвовања луде Маре:

а) Марино испаштање и бол (хришћанска милост према ближњем који јој задаје бол и чини је несрећном као катарзичка рефлексивна симболика жртве).

б) зло оваплоћено у људима (људска бездушност, анималност коју посредно нуди фантастичка пројекција, у обреду жртвовања).

Принципи добра и зла у свету фигурирају по логици замене. Ту се остварује и главни симболички слој значења петла (потврдиће га главна епизода жртвовања, жртвовање Мухарема и петла). Универзално важеће поруке посредује се слојем фолклорне фантастике, варирањем мотива вампира:

„Знају знање праотаца: да чудо под собом треба горети и сагорети; да му треба стати на реп, а онда му руку ставити у гркљан, да га треба дуго и дуго мучити и злостављати, тако да глогов колац, пободен у главу сматра за награду.”⁷

Пројекција правде на земљи, међу људима, последица је извршене супституције добро/зло и део је иронијско-пародијског слоја значења романа. Коментар луде Маре довољно је речит:

„И зато што су добри ово чине с тобом.”⁸

Враћамо се једном од значењских поља симболичког слоја — бити човек. Интензивирањем главног симболичког слоја, Мухаремове интенције — бити човек, долазимо до парадокса који показује епизода мучења/жртвовања луде Маре, видљивог из Мариног коментара:

⁶ *Истио*, стр. 106.

⁷ *Истио*, стр. 107.

⁸ *Истио*, стр. 108.

„... пусти их да се шале с тобом: можда ће им се учинити да тако постају људи.”⁹

Овде једно од два значењска поља има своју пројекцију. Бити човек, показује ова епизода, значи чинити другом зло. Марином мучењу/жртвовању претходило је започето мучење/жртвовање Мухарема и петла. У фантастичном осветљењу романескне сцене петао лети. Стално је присутна главна симболичка пројекција, наглашена летом у небу / Мухаремовим страхом од слуђеног лета. Потом, слика се фантастичним путем (посредованом формом привиђења) мења. Мухарем види петла час код Иванке, час код луде Маре.

На тај начин симболика петла, у фантастичним трансформацијама представљене стварности, одређује и Мухареву животну ситуацију: жељу да се ожени Иванком, која је у том тренутку још интензивна и слику стварне његове ситуације — једину могућност за женидбу имао је с лудом Маром. Више пута у току романескних збивања подвлачи се њихова једнакост — он и луда Мара су „гладна, жалосна и сложна браћа”.

Прекид главне епизоде обреда жртвовања наглашавањем епизоде силовања/жртвовања луде Маре има за циљ преусмеравање функције значењских поља симбола. Марином тачком гледишта, у којој се крије ауторова/приповедачаева тачка гледишта, пласира се фантастичка слика, која представља претварање Мухарема у петла:

„Мухарем поче да се претвара у ђавола. Показаше му се козје уши, никоше му рогови и реп. Руке му заменише крилца, а нос црвено-модра израслина. На раменима шареног ђавола стоји петао и млати крилима од пламена.”¹⁰

Наговештава се Мухаремов грех, удаљавање од првог пола симболичког значења петла и кретање ка другоме. Трансформисање Мухарема у ђавола путоказ је, посредован фантастичним слојем приповедног тока, ка изједначавању са другим људима, односно активирање другог пола значења симбола — бити као други људи. Укрштањем тачке гледишта луде Маре и аутора/приповедача варира се тај пол значења симбола. Мухарем ће се преобратити у човека чим му се прва зла мисао увуче у срце.

Луда Мара у жртвеном болу призива крај света. У фантастичној представи презентује се апокалиптичка атмосфера. Само тако је могућ заборав бола.

„Хтела бих да после изађемо чисти и лепи. И да још једном покушамо да будемо људи.”¹¹

⁹ *Исто*.

¹⁰ *Исто*, стр. 110.

¹¹ *Исто*, стр. 111.

Јавља се још једна од катарзичких рефлексива са универзалном, општом функцијом прочишћења. Отварање правог значења пола симболичког слоја — бити човек, најављује Марин бол. Увод је и најаву Мухаремовог уласка у ритуал жртвовања. Вишезначност обреда жртвовања смисаоно допуњује фантастичним слојем посредована шифрована прича о срцу.

ц) ПРИЧА О СРЦУ — ФАНТАСТИЧКА ПОДЛОГА ЗНАЧЕЊА / ОТВОРЕНО ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА

Дијалог Петра и Јована у поглављу „Дивља крушка и срце” отвара причу о симболичком значењу петла, чији је смисаони подтекст прича о срцу. Јовану срце личи:

„на брдо и реку која испод њега тече.”¹²

Петар, међутим, срце другачије замишља. Њему личи на великог црвеног петла (подвлачи се симболички слој значења романа). Порука Петрове приче о срцу односи се на љепоту живота уколико човек има срце.

То је још једна рефлексива значења симболичког пола — бити човек. Петрова прича пружа значењску смерницу ка Мариној жељи, отвореном значењском пољу симбола — остварењу човека, и један је од путоказа Мухаремовог настојања да постане човек.

Фантастична форма сна подвлачи значењску подлогу симболичке приче о срцу. У заједничком сну Петра и Јована срце транспоновано у петла бежи. Формулативно испуњење сна је наративна смерница ка свадби, на којој се спрема жртвовање Мухарема и петла / свадба прераста у обред жртвовања.

Прича о срцу има још један значењски круг симболичког слоја романа, а представља га прича о гробарима: Срећку и Исмету. Није случајно што су актери приче о сну скитнице Петар и Јован и што причу изговарају гробари Срећко и Исмет.

Јован и Петар су живот провели у лутању (репрезентују апсурд живота, механичко понављање истог). Срећко и Исмет су гробари који безуспешно покушавају да сахране мртваца (значењски допуњују отворено поље приче о апсурду људског живота).

Луда Мара у разговору са гробарима иницира причу о срцу. За Мухарема каже да ће постати човек кад му се грешне мисли увуку у срце. Остварује се други пол симболичког значења посредован причом о срцу. Овај пол симболичког значења о срцу завршава молитвом луде Маре, која поприма облик гротеске. Мара се моли за све њих, јер је и она изгубила срце у обреду жртвовања. Међутим, њена молитва открива свет

¹² Исто, стр. 127.

без наде, дезинтегрисан у суштини, оптерећен грехом и казном за праведне:

„Боже од крпа, земље и угљена...”¹³

„... наглуви и брадати главоња.”¹⁴

Свет без наде инсинуира гротескни доживљај Бога. Библијски фон значења жртве и жртвовања иронизује се због обртања симболичког поља значења.

Слика дезинтегрисаног света и у њему човека без срца оправдава жртвовање Мухарема и петла. Озакоњује га као логичан поступак. Прича о срцу подвлачи готово типску ситуацију — губљење срца у свету у којем се доброта кажњава.

Дакле, супституција суштинског начела добра у супротан принцип узрокована је губљењем срца — идентитета. Човек остаје без људске суштине, без онога што га одређује човеком.

Прича о срцу добија своје место у преусмеравању симболичког слоја значења. Фигурирање симболичких поља има циљ да подвуче значењски слој романа формулисан питањем очовечења.

Жртвовањем петла наступа Мухаремово кретање ка другом полу значења симбола, онако како је то најављено у епизоди силовања/жртвовања луде Маре. Други пол значења симбола — бити као други људи, истовремено је и проблематизовање приче о срцу. Мухаремова жеља за људским присуством расте јер је изгубио оно што га је одређивало као човека.

У епизоди са гробарима наставља се значењски крак приче о срцу. Гнусни Срећков предлог усмерава Мухаремову путању ка другом полу значења симбола. Мухарем, у жељи да се изједначи са другим људима, чини грех. Посредством фантастичног слоја приповедног тока уводи се мотив некрофилије. Мухарем је, ипак, свестан свог поступка, али хоће да ради што и други људи:

„Хоћу да постанем човек. А да бих то постао морам чинити све што они раде и све што они хоће.”¹⁵

Срећко је, у том гнусном подвигу, чинећи чистог Мухарема грешним, осетио да је изгубио срце. Наставља се симболички шифрирана прича о срцу. Симболички значај приче о срцу у критици се разматра као последица апсурда:

„Симболизација празнине (човјек без срца) дефинише апсурд постојања... Мотив срца тако варира стања отуђености.”¹⁶

¹³ *Истио*, стр. 134.

¹⁴ *Истио*, стр. 135.

¹⁵ *Истио*, стр. 151.

¹⁶ Лидија Томић, *Гротескни свијет Миодрага Булајковића*, „Јасен”, Никшић 2005, стр. 67.

Међутим, анализирањем значењских поља симболичког слоја романа долазимо до закључка да прича о срцу има шире и комплексније значење. Њено значење се само делимично исцрпљује у контексту разматрања апсурда и последица апсурда у роману. Суштина значења приче о срцу осцилира око анализираних значењских поља симболичко-метафоричког слоја романа.

Мухарем постаје свестан да тако није постао човек, чак осећа гађење. Сматра се превареним, изиграним и, што је најгоре, од свега грешним.

Варирањем другог пола симболичког значења индицира се питање жртве и уопште обреда жртвовања. Пружа се значењска смерница ка епизоди силовања/жртвовања луде Маре, такође и жртвовања петла, чија је последица Мухаремов грех. Ужаснути Мухарем сматра да није достојан ни луде Маре, иако жели да дође до ње. Луда Мара као симбол трпљења и жртвовања зна како се постаје човек. Прича о срцу „скреће” симболички слој романа ка главном значењском полу рефлектованом у епизоди Мариног жртвовања, фантастичним приказом представљено суштинско значење симбола романа — бити човек.

Мухарем мисли да једино повратком на место где је изгубио петла (т. ј. срце) може вратити своју људску суштину, и то тражењем опроштаја од свих. У гротескном декору свадбе појављује се петао.

Преображај петла у небеску жар-птицу (остварена метафизичка димензија значења симбола) сада има другу функцију — отварање фантастичког поља, које обезбеђује идентификацију Мухарем/петао, индицира могућу замену, која има за циљ заокруживање обреда жртвовања симболичком сликом постигнуте замене. Постигнута замена показује да су Мухарем и петао два пола раздвојеног идентитета личности човека. Обред жртвовања обезбеђује постигнуту замену (жртвовање петла индицира Мухаремово жртвовање). Потврђује се постојање фантастиком посредованог отвореног поља идентификације Мухарем/петао:

„Јер ми смо одавно једно те исто-два тела с једним јединим срцем. Зато се не чуди што ћемо истог тренутка и умрети.”¹⁷

Фантастичка пројекција представљене стварности романескних збивања обележава последње тренутке Мухаремовог живота, тренутке у којима осећа присуство смрти. Резимирајући своја дотадашња искуства, Мухарем долази до сазнања шта значи бити човек. Бити човек значи никога не вређати, никога не злостављати, истерати из срца зло, заборавити туђе неправде и гадости, потпуно сметнути с ума бедне, жалосне жеље (као што је била његова жеља везана за сањани живот са Иванком). Свестан је да није требало да сања — то је његов највећи грех, као што је свестан и да се не може изједначити са другим људима.

Опоро и горко је Мухаремово сазнање шта значи бити човек и део је иронијско-пародијског слоја значења романа.

¹⁷ Миодраг Булатовић, *Црвени ђеџао леђи према небу*, „Напријед”, Загреб 1959, стр. 166.

Мухаремовим и петловим жртвовањем као и жртвовањем луде Маре остварује се главни значењски пол симбола — бити човек. Тако се искупљују и греси свих осталих људи.

Симболички подтекст приче о срцу добија свој епилог у последњем поглављу романа. У причи о Петру и Јовану „отвара се” главно значење пола симболичког слоја романа — бити човек пласирано њиховим схватањем очовечења.

Петра боли што су њих двојица људи, а Јована боли што је Петар човек и што је захваљујући њему и он сам човек.

У фантастичним елементима иницираној ситуацији Петрова глад, уз чињеницу да Јован краде и проси, узрок је Петрове одлуке да поједе Јована. Проблематизује се питање очовечења у Петровој наглашеној анималности. Истовремено, за тренутак, прекида се апсурдна ситуација Петровог и Јовановог лутања, да би се опет наставила у новом кругу понављања истог, у новој апсурдној ситуацији.

Дијалог Петра и Јована прати певање петлова у њиховим грудима. Песма петлова добија фантастичне размере, претвара се у путеве који симболишу сегменте приповедног тока. Посредује се схема система приповедања и наглашава битна улога симболичко-метафоричког слоја романа.

Осим тога, издваја се значење приче о срцу наглашеном симболиком песме. Песма је допирала испод земље, с неба и из шуме — певали су петлићи у људским грудима. Мухаремов петао сипао је крв, ватру и перје. Симболика песме подвлачи смисао жртве и жртвовања.

У фантастичком „озрачењу” је и епилог романескних збивања, посредован значењем песме. Оживљавањем апсурдне ситуације (Петар једе Јована, али и даље заједно корачају) и симболика жртве и жртвовања добија своје право значење.

Slobodanka Šarenac

SYMBOLIC-METAPHORICAL LEVEL OF MIODRAG BULATOVIĆ'S NOVEL *RED ROOSTER FLIES TO THE SKY*

S u m m a r y

Symbolic-mataphorical level of Miodrag Bulatović's novel *Red Rooster Flies to the Sky* makes the basis of the plot-lines of the novel, where fantasy serves as a shaping means. It is present in the reversion of the semantic field of the symbolic foundation of the story about the rooster, which makes the dramatic knot of the novel and the point where the lines of the motivation of the narrative stream cross. It branches around a specific sacrifice ritual which is stratified into two parallel episodes: the sacrifice of Muharem and the rooster, and the sacrifice of crazy Mara, where the sacrifice of crazy Mara is a projection of the reversion of the semantic field of the symbolic-metaphorical level of the novel. A branch of the symbolic-metaphorical level of the novel is supplemented with the story about heart which opens the issue of identity, meaningfully contributing to the semantic strain of the novel.

ПОЕЗИЈА ДУШАНА ВАСИЉЕВА У ИНТЕРТЕКСТУАЛНИМ
РЕЛАЦИЈАМА ЕВРОПСКОГ И ЈУЖНОСЛОВЕНСКОГ
АВАНГАРДНОГ ПЕСНИШТВА

Драгана Вујаковић

САЖЕТАК: У раду се указује на духовне и поетичке сродности између поезије Душана Васиљева и песника различитих експресионистичких струја у немачкој књижевности (нихилизам Георга Хајма и Готфрида Бена, космизам Алфреда Момберта, Теодора Дојблера, активизам Јоханеса Бехера, Лудвига Рубинера и др.). Потом се шире истражују интертекстуалне везе са поезијом мађарског песника Ендреа Адија и јужнословенских песника експресионистичког раздобља (Мирослав Крлежа, Милош Црњански, Сречко Косовел). Поезија Душана Васиљева постављена је у шири, интернационални авангардни контекст како би се прецизније утврдила књижевноисторијска позиција овог песника између крајности експресионистичких струја — апстрактне и активистичке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Душан Васиљев, авангарда, експресионизам, активизам, космизам, нихилизам, експресионистички тополи, немачки експресионисти, Ади, Крлежа, Црњански, Косовел

Поезију рано преминулог српског песника Душана Васиљева (1900—1924) могуће је, по духовној, поетичкој и типолошкој сродности, довести у везу са поезијом најзначајнијих европских и јужнословенских песника друге и треће деценије XX века. Наиме, без обзира што је овај песник стварао на самој маргини књижевних и уметничких збивања, одвојен од књижевне престонице и осуђен на своју ченејску провинцију, он се својим трагичним егзистенцијалним искуством нашао у самом средишту ратне и цивилизацијске катастрофе.¹ Његово кратко и убрзано књижев-

¹ Да бисмо још једном потврдили песниково горко животно искуство, подсетићемо да је рођен 1900. год. у Кикинди, да је младост провео у ратном Темишвару, учествовао у рату 1918. год. као аустроугарски војник; у покушају да студира, кратко живео у Београду, радио као учитељ у Ченеју, а боловао и умро од туберкулозе у 24. години. Уз то, вечно на периферији важних политичких и уметничких збивања, жудео је да побегне из провинције и оствари своје књижевне амбиције, објави збирку песама, студира драматургију у Немачкој, а постао и остао само ченејски учитељ, без иједне објављене књиге, „песник пораза”. Најопсежнији приказ песниковог живота дао је Живан Милицаца у студији *Песник њораз* (МС, Н. Сад 1952), коју махом понављају сви каснији биографи.

но стварање и сазревање носи печат свих тада бурних преврата у животу и литератури, а одвија се управо у време најснажнијих авангардних превирања у српској књижевности, од 1919. године, када је почео да објављује, до 1924, када је смрт прекинула ту „кратку песничку авантуру, кратког, испрекиданог, загрцнутог даха”.² Као песник великог стваралачког потенцијала, Васиљев је за свега неколико година књижевног рада успео да проникне у дух времена и донесе читаву експресионистичку поетику „у малом”, сажимајући готово све њене разнородне токове и струје у неку врсту „синтетичког експресионизма”.

Данас је готово немогуће тумачење поезије независно од књижевноисторијског контекста и поређења са другим, сродним појавама у књижевности. Интертекстуално проучавање намеће се као нужност, јер интерпретација никад не може бити апсолутно везана за један текст — говор о једноме призива други,³ исто као што књижевно стварање подразумева мноштво „текстова у текстовима”, утицаја на које се песници, свесно или несвесно, стваралачки надовезују. То се нарочито односи на савремену и постмодерну књижевност, која се заснива управо на цитатности, интертекстуалности и сталном преиспитивању и преобликовању књижевне традиције.

Познато је да су и авангардни писци двадесетих година, и поред програмски оштрог супротстављања традицији, у процесу естетског превредновања увек успостављали и неку врсту корелације са њом. Јер, „да би се нешто оспорило, оспоравано мора бити означено или бар назочно у реципијентовој свијести”.⁴ Отуда је за разумевање авангардних текстова често пресудна управо њихова метатекстуална функција; они, наиме, своје пуно значење добијају „тек с позивом на традицију: било кад је изравно негирају... било кад је „цитирају”, уводећи исказе који припадају традицији у нове и неочекиване корелације”.⁵ У том смислу, можемо рећи да је већ авангарда двадесетих година, због наглашене метатекстуалности и аутопоетичког карактера, означила почетке постмодернима.⁶

Иако Васиљевљева поезија добро кореспондира и са традицијом српског романтизма и модерне (наслеђе импресионизма, симболизма, неоромантизма, декаденције), та традиција је унета у један сасвим другачији дискурс, одређен новом, промењеном сликом света и позицијом човека у њој. Модерно нихилистичко искуство, узроковано ратном катаклизмом и спознајом апсурда цивилизације, нужно је одвело Васиљева ка авангардном песничком концепту негације и оспоравања. Стога његову поезију, без обзира на њен „периферијски” карактер, морамо поставити у такав европски духовни и књижевни контекст који је након Првог светског рата довео до промене перцепције стварности и преиспитивања свих дотадашњих књижевних, друштвених и цивилизациј-

² Борислав Михајловић, *Душан Васиљев*, Поља, Н. Сад, 1955, бр. 4—5, стр. 4.

³ Видети, нпр., рад Цветана Тодорова „The place of style in the structure of the text”, у: S. Chatman, *Literary style*, London — New York 1971, стр. 29—39.

⁴ А. Флакер, *Поетика оспоравања*, Загреб 1984, стр. 27.

⁵ *Исто*, стр. 28.

⁶ Упоредити код Виктора Жмегача, „Провизориј садашњице: обриси постмодерне”, у књизи *Повијесна поетика романа*, Загреб 1987, стр. 394—417.

ских вредности, нарочито стога што су ратом избрисане националне разлике, па и границе, приближиле песнике у духовном и поетичком погледу, формирајући јединствену климу космополитизма и пацифизма.⁷ Генерацијска припадност песника, заједничко искуство проживљеног рата, сродност духовних сензибилитета и сличне стваралачке интенције допринели су стварању ширег, европског културног простора у којем су песници истовремено деловали у више центара и на темељу заједничких идеја оснивали групе, часописе, покрете.

Поетичка и уметничка слојевитост авангардног песништва види се у изразитој креативној индивидуалности и самосвојности песника, без обзира на њихову очигледну духовну и поетичку сродност. За све њих рат је био аутентично искуство, а нихилизам и дефетизам стање духа. Лична драма постаће колективна, национална, па универзална и космичка, и отуда код свих песника осећање катастрофе, апокалипсе, али и слућене обнове човека, пре свега у духу.

У таквом интернационалном, авангардном контексту могуће је пратити различите, индивидуалне поетичке варијанте експресионизма и компаративним проучавањем утврдити типолошке сродности и разлике између њих. Најважнија је, пре свега, паралела са немачким експресионизмом, који је у европском контексту хронолошки најстарији, и који је због историјских околности највише утицао на јужнословенске песнике. Наиме, немачка лирика, која је почетком друге деценије XX века донела низ тематских и формалних иновација, утицала је подједнако на српске, хрватске и словеначке експресионисте, о чему сведоче њихови многобројни критичко-есејистички написи и осврти на нову немачку лирику, као и преводи самих дела.⁸

Када је реч о могућим додирима Душана Васиљева са немачким експресионистима, тачније немачком књижевношћу, о томе постоје само посредни биографски подаци,⁹ али нам зато његово песничко дело пружа много повода за такво поређење.

⁷ У том смислу карактеристичан је наслов антологије *Другови човечанства*, коју је 1919. год. објавио Лудвиг Рубинер.

⁸ Крлежа, нпр., пише есеј *О немирима данашње немачке лирике*, Црњански у *Писмима из Париза* (1921) говори похвално о најновијој немачкој лирици, истичући њен „неизрециво нов, гибак и сјајан” песнички језик и посебно двојицу песника — Георга Тракла и Франца Верфела. Утицај немачког експресионизма могао се осетити и у критичкој и уређивачкој пракси многих часописа, који објављују приказе о новим уметничким тежњама немачких песника, као и преводе њихових дела. С друге стране, зенитизам Љубомира Мицића, као наш аутентични авангардни покрет, укључио се равноправно у интернационални авангардни контекст, естетски провокативан и у европским оквирима. У *Зенићу* сарађују значајни европски авангардни ствараоци (И. Гол, Х. Валден, Т. Дојблер), док водећи немачки часописи показују интересовање за наше младе песнике и њихове стваралачке пројекте (нпр. „Der Ararat” 1921. год. објављује Голов *Зенићистички манифест*), а „Der Sturm” 1925. год. Мицићев чланак *Зенићозофија или енергетика стваралачког зенићизма*).

⁹ Због јаких духовно-историјских веза са Аустро-Угарском и Васиљев се, као и сви српски песници у Војводини, развијао под утицајем мађарске и немачке литературе. Познато је да је хтео да студира драматургију у Немачкој, да је преводио са немачког и мађарског језика на српски, пратио часописе који су излазили у Београду и Загребу, у којима је сигурно могао доћи у додир са савременим токовима немачке књижевности. Такође, и наши савремени песници које је читао и ценио (Црњански, Крлежа, Манојловић, Стефа-

У његовој поезији уочљиве су многобројне тематске и структуралне сличности са поезијом немачких песника готово свих експресионистичких струја (виталистичком, активистичком, религиозном, космичком, нихилистичком), односно поезијом Франца Верфела, Јоханеса Бехера, Лудвига Рубинера, Георга Тракла, Георга Хајма, Готфрида Бена и др. Ту, пре свега, мислимо на различите експресионистичке топосе у Васиљевљевој поезији (топос тела, смрти, рата, апокалипсе, новог човека, бога, космоса), затим специфичну експресионистичку колористику и реторику, технику гротескног изобличења, спој слободног и везаног стиха, уз стално присутну имплицитну поетичку свест о природи и моћи певања, карактеристичну и за немачке експресионисте. Ако и није било непосредних утицаја и додира између њих, поетичке и типолошке сродности последица су истоветног доживљаја света и сличних литерарних тежњи и трагања.

Наиме, Васиљев је, попут већине немачких експресиониста, на трауматично искуство рата и духовну кризу савременог човека одговорио „готово суманутом побуном против свега што је творило пропалу западну цивилизацију”,¹⁰ побуном против Бога, „закона старих Поетика” и норми грађанског друштва, али и визионарском слутњом новог, препорођеног човечанства. Тако је једним полом своје поезије Васиљев типолошки близак „левој”, активистичкој струји немачког експресионизма и њеној апелативној, социјално-револуционарној поезији, чији су представници Франц Верфел, Јоханес Бехер, Карл Отен, Паул Цех, Лудвиг Рубинер. Ови песници цивилизацијском расулу и хаотизованој ратној стварности супротстављају визију Новог света, певајући о „отоку срећног човечанства”: „Та хтели смо оток — / Острво слободе!” (К. Отен, „Смрт револуционара”);¹¹ о револуцији и социјалној утопији, која доноси и ново братство свих људи:

„Отвори своје срце, брате:
Књигу освита, брате,
новог времена, брате.”

(К. Отен, „Устоличење срца”)

новић) стварали су под утицајем немачке поезије, па је тако и посредно дух немачког експресионизма могао да допре до њега. Видети студију Живана Милисавца *Песник ѿораза*, МС, Н. Сад 1952, стр. 115—158.

¹⁰ С. Богосављевић, „Душан Васиљев: Бура у зору”, у: Д. Васиљев, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци 2000, стр. 184.

¹¹ Сви цитирани стихови немачких експресиониста у овом раду преузети су из књиге З. Константиновића, *Експресионизам* (Обод, Цетиње 1967; поглавље „Стихови екстазе и немира”, стр. 71—88) и *Антологије експресионистичке лирике*, Срђана Богосављевића (Светови, Н. Сад 1998). Богосављевић је за ову антологију написао и поговор „Експресионистичка лирика: побуна и форма”, стр. 187—222, а значајна је и његова студија *Експресионистичка лирика* (Светови, Н. Сад 1998), у којој испитује основна исходишта експресионистичке поетике (естетика ружног, симултаност, однос југендстила и експресионизма), уз анализу песама најзначајнијих експресионистичких аутора: Г. Хајма, Г. Тракла, Г. Бена, А. Штрама и др.

„Моја је једина жеља, о човече, да теби будем сродан!”

(Ф. Верфел, „Читаоцу”)

Одједи оваквог утопијског пацифизма нашли су свој специфични израз и у Васиљевљевој поезији. У многим песмама („Колоси”, „Колон”, „Синови сутрашњег дана”, „Будућност”, „Дајте нам оно што није ваше”, „Песме о животу”) Васиљев варира експресионистичке топове новог света и човека, као и свебратства међу људима:

„Развићемо заставе свих вера, свих тежња,
и неће бити даха, љубави, заноса, чежња,
да наше прагове не обије.”

(Д. Васиљев, „Колоси”)

Поред тога, многе Васиљевљеве песме (нарочито „антиратне”) испеване су у препознатљивом апелативном тону и повишеној експресионистичкој реторици страдања и људског распећа („Ох, та ја сам Човек, Човек!”), што га такође приближава активистичком експресионизму и поменутих немачким песницима, блиским тзв. „О mensch” реторици.¹²

С друге стране, велик број Васиљевљевих песама писан је у духу и стилу космичког/трансцендентног експресионизма у немачкој књижевности. Као и у немачкој експресионистичкој лирици ове врсте, и у Васиљевљевим песмама приметна је учесталост мотива ноћи, звезда, месеца, облака, визуелизација плавог као слике више, метафизичке реалности и, наравно, карактеристични поступак одуховљења материје и апстраховања реалности.

Апстрактна струја немачког експресионизма (Алфред Момберт, Теодор Дојблер, Јакоб ван Ходис, Елзе Ласкер-Шилер) је у знаку необичних космичких визија, у којима је антропоцентрични дух песника постављен у само средиште универзума. Притом се жудња за космосом и вечношћу често преплиће са мотивом ероса, као космогонијским принципом уређења света. Тако се у Момбертовим визијама песник и космос стапају у једно („А море и месец чезну за мном” — „Мислилац”; „Косу ми мрсе сазвежђа” — „Стварање”), као што се у многим Васиљевљевим фантазмагоријама песнички дух прелива у космички:

„Са зором у утроби мора ноћивам,
...
Са месецом у ноћи с неба сиђем,
и душу своју у зраке уплетем...”

(Д. Васиљев, „Снови”)

Ипак, чини нам се да је од свих песника немачког експресионизма, Васиљевљева поезија, у стилском и типолошком смислу, најближа ниҳилистичкој поезији Георга Хајма и Готфрида Бена, с том разликом што је

¹² Silvio Vietta, Georg Kemper, *Expressionismus*, UTB, München 1979, стр. 153—154.

Хајмову и Бенову поезију обележио велеградски миље, који се код Васиљева јавља тек спорадично. Сродност између њих огледа се, пре свега, у споју натуралистичко-гротескних слика и фигура и експресионистичког топоса смрти, који доминира у њиховој поезији. Наиме, поезијом ових песника промичу читаве поворке „живих мртваца”, авети, наказних фигура богаља, сакатих, слепих, „крвавих чудовишта” смрти (нпр. Хајмове песме „Облаци”, „Предграђе”, „Мртва девојка у води”, „Лудаци”, „Берлин”, „Задушнице”):

„У поворци мртвих долазе деца
Која некуд беже. Богаљ жустро гази,
Палице слепих пипају по стази.
Сенке следе вриштећ немог жреца”.

(Г. Хајм, „Облаци”)

„Мртваци посматрају црвено пропадање
Из своје јаме...”

(Г. Хајм, „Берлин”)

У Васиљевљевој песми „Болнице” налазимо сличну ходајућу поворку смрти, што се „од грма до грма вуче”: „Завоји... крв... штаке / и жуте, зловне, велике бараке”. У песми „Коло” то је слика екстазе тела и помног плеса смрти:

„А даље, у болесном хладу,
где дршћући пиље у сваку младу
жену ћелави и сакати,
...
и песма им нема почетка,
и коло им нема краја...”

Васиљевљеви стихови добро кореспондирају и са многим Хајмовим призорима грозе смрти у рату (нпр. Васиљевљево песме: „У мраку”, „У колибама смрти”, „Болнице”, „Јунаци”, „Визија из рата”; Хајмове: „Рат”, „Umbra vitae”, „После битке” и др.):

„И пожар се ужасни похотно ваља
преко свих река, мора, земаља.”

(Д. Васиљев, „У колибама смрти”)

„Док дан лети, реке су већ пуне крви.
У трсци лешеви, сијасет, прострти,
Прекривени белим птичуринама смрти.”

(Т. Хајм, „Рат”)

Наиме, као и Хајм, и Васиљев је у својим песмама стварао злослутне, апокалиптичке визије смрти, рата, помора, певајући о разорној снази

нагона и ероса у човеку, и снагом крика изражавајући свој страх, бунт и немоћни очај пред судбином човечанства: „а тама се свија / око царева, жбира, судија, / око нас, крвавих, црних зверова” (Д. Васиљев, „Јунаци”).

Такође, осећања смрти, узнемирености и страха, као и гађења пред наказним изобличењем света и човека у Васиљевљевим песмама могу се лако довести у везу са Беновим натуралистичким сликама људске беде и болести, труљења и распадања, односно ништавности свега телесног (нпр. Бенове песме „Човек и жена иду кроз бараку за рак”, „Лепа младост”, „Лекар” и др.). Јован Делић је приметио да „постоји духовна симетрија између барак са болесницима Готфрида Бена, у којој се људи распадају од рака и барака, „болница са смрадом”, Душана Васиљева...”¹³

Ипак, можемо рећи да је темама и мотивима, као и снагом израза и екстазе, Васиљев најближи поезији Георга Хајма, који је по Зорану Константиновићу био и „најсилнији међу експресионистима”.¹⁴ У сваком случају, Васиљевљева експресионистичка поезија може се с правом поставити у исту поетичку и типолошку раван са поезијом најзначајнијих песника немачког експресионизма.

Свакако, овде треба да подсетимо и на велик утицај који је на Васиљева, као и на друге експресионисте јужнословенског духовног простора (највише Крлежу и Црњанског),¹⁵ имао велики мађарски песник-реформатор Ендре Ади. На ту чињеницу указивали су и сами песници својим написима о Адију,¹⁶ као и каснији истраживачи њихове поезије, не осветливши, међутим, у потпуности у чему се тај утицај огледао.¹⁷

Као што је приметио Драгиша Витошевић у студији о Црњанском, очигледно је у питању „слична судбина песника-интелектуалца... у ма-

¹³ Ј. Делић, „Горко сјећање на покољ”, предговор у књизи Д. Васиљева *Човек љева после рата*, Сарајево 1982, стр. 26.

¹⁴ З. Константиновић, *нав. дело*, стр. 47.

¹⁵ Исти духовни хоризонти ових песника приближиће и њихову поезију у поетичком и типолошком смислу, о чему ће бити више рећи у наставку рада.

¹⁶ М. Крлежа, „Мађарски лирик Ади Ендре”, *Есеји*, књ. 1, Загреб 1932, стр. 95—114; М. Црњански, „Ади Ендре”, *Есеји*, Сабрана дела, књ. 10, Београд 1966, стр. 164—167. Из Васиљевљеве биографије познато је да је био велики поклоник Адијеве поезије; пратио је и часопис „*Нугат*” („Запад”), који је Ади уређивао, преко којег се могао упознати са новим, револуционарним идејама у уметности. Видети код Ж. Милисавца, *нав. дело*, стр. 55—58, 142—143, 158.

¹⁷ Имре Бори у опсежној студији „Мађарска, српска и хрватска авангарда” („Израз”, 1972, бр. 1, стр. 96—114, бр. 2, стр. 218—231, бр. 3, стр. 319—342), испитује међусобне везе и додире мађарске, српске и хрватске авангардне литературе после Првог светског рата, указујући на значајне подстицаје које су војвођански песници (В. Петровић, М. Црњански, Д. Васиљев, Ж. Васиљевић) црпели из Адијеве поезије, као и М. Крлежа, с друге стране, у хрватској књижевности: „војвођански српски експресионисти... заправо на свој начин преваљују исти духовни пут који и Мирослав Крлежа у хрватској варијанти...” (стр. 219). Радован Вучковић у студији *Војвођанска књижевна авангарда* (Зрењанин 2006) каже да су „рубини делови српске књижевности, који су се развијали у оквиру Аустроугарске монархије, а тиме и Средње Европе”, били језгро експресионистичке авангарде код нас, а да су већину писаца те нове оријентације „чинили Војвођани, стилски припадајући експресионизму и онда кад нису узимали учешћа у његовим јавним активностима и кад су били удаљени једни од других” (стр. 7—8). У средњеевропској мешавини култура на њихово духовно формирање свакако су утицале немачка и мађарска литература, пре свих Ендре Ади.

лој, заосталој и зачауреној средње-европској земљи, а посебно Адијев отпор према озваниченом лику сопствене отаџбине...”¹⁸ „Поруга отаџбине и национални очај” у Адијевим стиховима, које помиње Црњански у свом есеју,¹⁹ као и Адијев снажни, бунтовно-револуционарни израз, били су блиски стваралачкој екстази и поетици наших експресиониста. Разочарење, горчина и резигнација над трагичном историјском судбином сопственог народа („Твој сам, у свом великом бесу, / у љубави, великом неверству, / тужно Мађар” — Е. Ади, „Увис бацан камен”),²⁰ рефлектовали су се и у поезији јужнословенских експресиониста у виду критичког родољубља и депоетизације националног мита.²¹ Наиме, приказујући ужас ратне збиље и духовну учмалост панонског човека, Ади је критички демистификовао лажне вредности грађанског друштва и националну митологију, онако како су нешто касније, у обрачуну са својом традицијом, у српској књижевности то чинили Душан Васиљев и Милош Црњански, а у хрватској Мирослав Крлежа. Тако је Ади, на неки начин, духовно припремио и најавио многе токове наше експресионистичке лирике (сlike рата, слутња смрти, апокалипсе, критички патриотизам, пацифизам).

Мрачне апокалиптичке визије пропасти света у Адијевим песмама („И сећам се ноћи страхотне, кобне / кад се свет руши” — „Сећање на једну летњу ноћ”), доживљај рата као бесмисленог крвопролића народа, кога се песник стиди и гнуша (песме „Молитва после рата”, „На челу мртвих”, „Човек усред нечовечности”, „Песма о несрећи”, „Леш у жити” и др.), имао је видног утицаја и на поезију наше „изгубљене генерације песника”, међу којима је и Васиљев. Нпр., Адијева песма „Молитва после рата” вероватно је била један од подстицаја за настанак чувене Васиљевљеве песме „Човек пева после рата”. Сличности у тону, осећању, песничком језику и сликама су више него очигледне:

„Ноге су ми газиле у крви
до колена по крвавој стази.”

(Е. Ади, „Молитва после рата”)

„Ја сам газио у крви до колена,
и немам више снова.”

(Д. Васиљев, „Човек пева после рата”)

Иако је Адијева песма написана у молитвеном тону обраћања Богу („О, Господе, долазим из рата, / свему је крај, стишао се вир. / Измири

¹⁸ Д. Витошевић, „Послератна авангарда и Милош Црњански”, *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова, ур. П. Палавестра и С. Радуловић, Београд 1972, стр. 39.

¹⁹ М. Црњански, „Ади Ендре”, белешка бр. 16, *истио*, стр. 165.

²⁰ Адијеви стихови у овом раду цитирани су из збирки: Е. Ади, *Песме*, избор и превод И. Ивањи, предговор Т. Манојловић, МС, Н. Сад, 1953; Е. Ади, *Песме*, избор, превод и поговор Д. Киш, Рад, Београд, 1964.

²¹ Vietta/Kemper говоре о критичком експресионизму, *нав. дело*.

ме с Тобом и са собом, / јер Ти си Мир”),²² исто осећање умора и кло-нућа, чежње за миром и спокојем, препознајемо и у Васиљевљевој пе-сми: „Ох, ја сам жељан зрака! И млека! / И беле јутарње росе!”

Такође, Адијев отпор традицији, дух негације и порицања митова („Нису ми потребни сањани снови” — „Новим водама газим”):

„Нова је песма глас крвави, гневни.

...

Тамо оплакују богове прошлих векова,
овде је већ давно сумрак тих истих богова.”

(Е. Ади, „Песма улице”)

значио је пут и само један корак до експресионистичке побуне и потраге за новим световима (новим језиком, осећањима, човеком, богом). И код Васиљева, као и код осталих експресиониста, та идеја је постављена у први план; препознајемо је у многим песмама, у револту „против старости, ма како се она звала” („Крвава песма”), у жудњи да „већ једном беле катарке / мисли ... похрле / у Непознато, у Ново!” („Колон”).

Експресионистичкој поетици и њеној активистичкој струји сродне су многе Адијеве револуционарне и социјалне песме („Песма мађарског јакобинца”, „Нама Мохач треба”, „Црвено сунце”, „Тужаљка опсене древне”, „Жалба незадовољног младића”), у којима песник гневним стиховима, у снажном, изломљеном ритму пева о проклетству мађарске земље и народа, о побуни и црвеном, „крвавом сунцу” револуције: „Грани, о грани, свето, крваво сунце” („Црвено сунце”). Његово призивање буне и социјалног преображаја света у ново, збратимљено човечанство,²³ у велико, имагинарно Сутра („Чека ме, чека: јурим пред Сутра” — „Сутра”; „А сутра све ће да буде наше, / будемо ли хтели и смели” — „Песма мађарског јакобинца”), утицало је и на стихове нашег песника:

„јер сутра
нова ће зора сванути
и ружа црвена биће расцветана.”

(Д. Васиљев, „Синови сутрашњег дана”)

Ипак, и поред типолошке сродности Адијевих и Васиљевљевих револуционарних песама, најснажнија духовна веза између њих огледа се у оном другом, дубоко меланхоличном и резигнираном току њихове поезије, који се везује, пре свега, за тему смрти, гробља и нестајања. То је, уједно, и лајтмотив целокупне њихове поезије, јер његовом варијацијом настају и сви остали. Слутња смрти, потенцирана болешћу ових песника

²² У Адијевим песмама уочљив је манир писања великог слова, нарочито именица апстрактног значења, што је карактеристично и за Васиљевљево, као и за поезију експресионизма уопште.

²³ Видети нпр. Адијеве стихове у *Песми мађарског јакобинца*: „Мађарска, влашка, словенска туга / увек је иста туга. / Наша срамота, наша патња / сродне су ко и наши јади. / Зашто се не сретнемо моћни / на идејној барикади?”

у раној младости, рађала је грозничаве ноћне визије, у којима се осећала њена близина и присуство:²⁴

„Чекати, док поноћни звон тиња,
да се донесе црна шкриња.

...

Срицати тестамент последњих сати
и плакати, плакати, плакати.”

(Е. Ади, „Плакати, плакати, плакати”)

„Јер ја ноћу и Тестамент пишем:
моје тело нека спале,
и пепео нека баце у вале...”

(Д. Васиљев, „Тестамент”)

„И моји летаргични снови,
као бели, суви, страшни костурови
са смехом ми пређу изнад главе...”

(Д. Васиљев, „Фантазија”)

Тако су се, у додиру са смрћу, витализам и активизам ових песника, жеђ за животом и друштвеном променом нагло гасили и прелазили у мрачни нихилизам и сумњу у постојање сваког смисла, идеје, вере и бога. У „Химни ништавилу” Ади пева: „Једина је стварност: ништа, / ђаво нам је брат, / ништа не постоји, / водимо с богом рат”, а тај „дивни живот лажи и крви”²⁵ презрео је и Васиљев, певајући и сам на крају „химну ђаволу”: „Добро, / у снове се моје уплети са јавом, / и понеси ме у бездане; / ја ћу покрити жутим заборавом све своје снове звездане” („Ђаволу”).

Дакле, несумњиво је да је Ади имао важну улогу у духовном формирању нашег песника, што се види по сличности тема, мотива и стилских поступака у њиховој поезији, који типолошки одговарају активистичкој и нихилистичкој струји експресионизма. Можемо зато рећи да је Ади значајан као претеча једне важне гране српског експресионизма, пре свега оне коју чине војвођански песници Васиљев и Црњански, а да поетичке сродности између њих долазе од сличности сензибилитета, односно духовног поднебља (средњеевропског, панонског), у којем су ови песници поникли.

²⁴ Упоредити нпр. Адијеве песме: „Рођак смрти”, „Последњи осмех”, „Близу гробља”, „Сахрана на мору”, „Плакати, плакати, плакати”, „Зли су мртваци” и Васиљевљеве: „Смрт негде на улици”, „Дијалог”, „Грозница”, „Тестамент”, „Резигнација”, „У гробљу”, „Последњи корак”.

²⁵ Ово је стих из познате Адијеве песме *Париско ђраскозорје*, у којој проговора сва горчина и очај песника-прогнанника, изгубљеног „на плочнику” веллеграда, и разапетог између Париза и завичаја: „Идем и ја, луталац, пагански јунак, / модерни Кихот, витез луди, / који убија и последње зраке / светих снова из својих груди.”

Када је у питању наша ужа, јужнословенска интерлитерарна заједница,²⁶ поетичке подударности између српских, хрватских и словеначких песника у раздобљу авангарде су сасвим разумљиве. Наиме, као што је познато, након уједињења 1918. године и стварања заједничке државе, за кратко је реализована вековна идеја југословенства у књижевности.²⁷ То је значило и повезивање у језичком погледу (већина писаца прихвата екавску штокавицу), као и мноштво „тематских, типолошких и структуралних подударности које нису ништа друго до знак истоимене поетичке револуције”.²⁸

Наступа период живих, динамичних књижевних веза и додира, нарочито између српских и хрватских писаца, који је најинтензивнији од 1917/1918. до 1923. године. Те везе су толико изукрштане да је готово немогуће разумети српски авангардни књижевни контекст без учешћа хрватских песника, и обрнуто — хрватску авангарду без српске.²⁹ Ове националне књижевности ће управо двадесетих година, у време свог суживота, по многима, достићи своја највећа уметничка достигнућа: „и са становишта историјске поетике и са становишта остварених уметничких вредности” — биће то „најважнија деценија тих књижевности у XX веку”.³⁰

Наравно, концепт заједничке књижевности није дуго потрајао.³¹ Под дејством првенствено политичких фактора, а онда и уз различите књи-

²⁶ Видети код Михајла Пантића, „Јужнословенска интерлитерарна заједница: односи српске и хрватске књижевности 1918—1930”, у књизи *Модернистичко приповедање*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999, стр. 9—36. Пантић појам „интерлитерарне заједнице” користи у смислу географски, историјски, духовно и језички блиских литература, какве су нпр. књижевности Словенског југа, стр. 11.

²⁷ М. Пантић у поменутој књизи наводи да је идеја југословенства, историјски посматрано, прошла кроз неколико фаза: „пансловенски и свесловенски утопизам, романтизам XIX века, деловање националистичке омладине у годинама пред Први светски рат”, да би најближа чину практичне реализације била управо у првим годинама прве Југославије, стр. 14.

²⁸ *Исто*, стр. 12. Пантић ове подударности утврђује у „приповедачком огранку српске и хрватске књижевности треће деценије”, али је то видно и у поезији.

²⁹ Навешћемо само неке примере: заједничко деловање српских и хрватских песника у крфском „Забавнику”, где 1917/1918. године објављују Светислав Стефановић, Тодор Манојловић, Станислав Винавер, Тин Ујевић, Сибе Миличић, Владимир Черина, Јосип Косор; затим, сарадња Иве Андрића и Милоша Црњанског у загребачком „Савременнику” и „Књижевном југу”, у којем је и Душан Васиљев 1919. године објавио неколико песама. Црњански и Андрић своја прва дела објављују управо у Загребу — Црњански поетичну комедију *Маска* (1918), а Андрић лирску прозу *Ex Ponto* (1918) и *Немири* (1920). Љубомир Мишић 1921. г. у Загребу покрене часопис „Зенит”, који је ту излазио до 1923, а потом у Београду, до 1926. г. С друге стране, многи хрватски песници (Тин Ујевић, Сибе Миличић, Јосип Косор, Јосип Кулунџић) активно делују у контексту српске књижевности треће деценије. Тин Ујевић у Београду објављује збирке *Лелек себра* (1920) и *Колајну* (1926), и сарађује у многим часописима („Хипнос”, „СКГ”, „Мисао”, „Путеви”, „Сведочанства”). Примера је много и сви потврђују јединство јужнословенског културног и духовног простора и концепт заједнице „југословенске” књижевности. Видети код Г. Тешића, „Прилог хронологији српске авангарде (1902—1934)”, у: *Антологија јесништва српске авангарде 1902—1934*, Светови, Н. Сад 1993, стр. 603—619.

³⁰ М. Пантић, *нав. дело*, стр. 41.

³¹ Упоредити код П. Палавестре, „Књижевност у рату за уједињење”, у књизи *Историја модерне српске књижевности*, СКЗ, Београд 1995, стр. 508—519.

жевне утицаје, српска, хрватска и словеначка књижевност су већ током треће деценије почеле да се диференцирају и развијају самостално: хрватска и словеначка у духу покрета нове стварности у тадашњој немачкој литератури, а српска под утицајем француског надреализма.³² Међутим, без обзира на све дезинтегративне чиниоце и трагични епилог југословенске идеје крајем XX века, она је управо у раздобљу авангарде доживела свој врхунац, и то у сфери литературе.

Упоредни стилски и поетички токови у јужнословенским књижевностима после Првог светског рата пружају могућност за многобројне компаративне анализе у свим књижевним жанровима, па тако и у поезији.³³ Будући да је експресионизам био доминантан књижевни правац тог времена, лако је уочити низ тематских, стилских и језичких подударности између поезије Душана Васиљева и других српских, односно хрватских и словеначких експресиониста. Пре свега, намеће се паралела са Крлежиним поетским радикализмом у *Симфонијама* и ратној лирици, као и са анархистичком и суматраистичком поезијом Милоша Црњанског у *Лирици Ийшаке*, а потом и са поезијом словеначког песника Сречка Косовела.

Како се наша књижевна наука овом проблематиком бавила спорадично, нису у довољној мери осветљени сви аспекти њихове експресионистичке поетике, у којима се ови песници међусобно додирују. Зато ћемо поетичке паралеле и компаративну анализу поезије Душана Васиљева и поменутих јужнословенских експресиониста приказати појединачно.

а) ВАСИЉЕВ — КРЛЕЖА

Магистрално књижевно дело Мирослава Крлеже, чија се генеза може пратити кроз неколико жанровских и поетичких фаза,³⁴ представља истовремено развојни пут свеколике савремене хрватске књижевности. Нас овде, због поређења са Васиљевим, занима само прва, експресионистичка фаза његовог рада, и то, пре свега, његова рана поезија (сим-

³² Видети код Р. Вучковића, *Авангардна поезија*, Бања Лука 1984, стр. 339—342.

³³ Упоредити код Р. Вучковића, „Значење књижевних поредби и књижевност експресионизма”, у: *Проблеми, њисци и дела*, II, Веселин Маслеша, Сарајево 1976, стр. 93—99.

³⁴ Истраживачи Крлежиног дела различито одређују раздобља односно фазе у његовом књижевном раду. Јан Вјежбишки, нпр., помиње чак осам раздобља (Ј. Вјежбишки, *Мирослав Крлежа*, Загреб 1980, стр. 46—49), Шиме Вучетић пет (Ш. Вучетић, *Крлежино књижевно дјело*, Сарајево 1958, стр. 297—318), док Радован Вучковић уместо раздобља или фаза предлаже типолошку систематизацију Крлежених дела (Р. Вучковић, *Крлежина дела*, Ослобођење, Сарајево 1986, стр. 5—11), посматрајући их „паралелно са општим цртама књижевности одговарајућег времена” (стр. 7). Тако би први тип дела чиниле његове симболистичко-експресионистичке или авангардне творевине (симфоније, легенде, *Хрвајска райсодија* и прве новеле); други тип — дела писана у духу модерног психолошког реализма (циклус драма и новела о Глембајевима, роман *Поврајак Филија Лајиновића*); трећи тип одговарао би облику политичке алегорије и сатире (*Баладе Пејрице Керемџуха*, романи *Нарубу њамети* и *Банкеи у Блешиви*, драма *Арешеј*), и четврти, који почиње објављивањем романа *Заставе* (1962), у знаку је синтезе већ реченог.

фоније и ратна лирика), која се поетички поклапа са авангардним тенденцијама предратне и поратне европске и јужнословенске књижевности.

Четири Крлежине симфоније, објављене 1917. године („Пан”, „Подне”, „Сутон” и „Ноћ”), иако целине за себе, структуриране су тако да својом симболиком и топосима представљају четири чина једне симболичке драме, засноване на сукобу светлости и таме, витализма и нихилизма, космичког пантеизма и хришћанског монотеизма.³⁵ Оне дају „пуну представу и о пишевој песничкој филозофији и стилским варијацијама у каледоскопу укрштања различитих линија младалачког еклектицизма.³⁶ Наиме, без обзира на Крлежино оспоравање свих „хрватских књижевних лажи”,³⁷ у њима је могуће препознати различите стилске поступке и утицаје домаће и европске књижевне традиције (утицаје симболизма, импресионизма, сецесионизма, натурализма, космичке лирике, интерес за паганске и словенске теме), уз најизраженије присуство експресионистичких елемената (експериментална форма, слободни стих који се обликује и варира према преображају мотива и осећања, екстатични ритам, динамизам свих ствари и појава у природи и космосу, колористичка вредност стихова).

Иако је сам Крлежа био критичан према експресионизму и сопственој ратној лирици,³⁸ неспорно је да је „дубоко повезан са својим раздобиљем и авангардним концепцијама”,³⁹ а типолошки најближи једној посебној врсти активистичког експресионизма: „Крлежине симфоније су егземпларне у погледу мешања два стилска модела: оног модерне и сецесионизма и оног нове авангарде. Но, брижљивије проучавање показује да их Крлежа синтетизира, различито у појединим симфонијама и ратној лирици, у тип њему својствене активистичко-експресионистичке поезије”.⁴⁰

Слично мешање стилова налазимо и у поезији Душана Васиљева, у споју импресионистичко-симболистичког и авангардно-експресионистичког израза. Независно од тога што су многе Васиљевљеве песме („Подне”, „Сутон”, „Сутонски мотив”, „Сунце”, „Јесење предвечерје”, „Магле”, „Сутон” — I, II, „Песма сунцу и облацима”, „Илузија”, „Ноктурно”), мотивисане метаморфозама дана и ноћи, које су основа и Крлежених симфонија (а што је утицај модерне), можемо уочити да су овим песницима заједнички експресионистички топоси сунца, облака,

³⁵ О Крлежиним симфонијама писао је Р. Вучковић у књигама *Авангардна поезија*, Бања Лука 1984, стр. 290—300 и *Крлежина дела*, Ослобођење, Сарајево 1986, стр. 17—35.

³⁶ Р. Вучковић, *Авангардна поезија*, стр. 293.

³⁷ Овде, наравно, мислимо на чувени Крлежин есеј из 1919. године, *Хрватска књижевна лажа*, у којем је оспорио готово целокупну хрватску књижевну традицију.

³⁸ Видети Крлежине есеје „Експресионизам”, у: *Есеји*, књ. 2, Зора, Загреб 1962, стр. 91—121 и „Моја ратна лирика”, у: *Есеји и њујойиси*, Матица хрватска, Зора, Загреб 1973, стр. 226—232.

³⁹ А. Флакер, *Поешика оспоравања*, Загреб 1984, стр. 341.

⁴⁰ Р. Вучковић, *нав. дело*, стр. 292. Природу Крлежиног активизма, његовог односа према Ничеу и немачком експресионизму, Вучковић је посебно осветлио у *Поешици хрватској и српској експресионизма*, Свјетлост, Сарајево 1979, стр. 132—159.

звезда, ноћи, космоса, самоће, ероса, као и експресионистичка техника „обојеног стиха”, уз доминацију црвене, црне и жуте.

Формално и поетички сродне Крлежиним симфонијама су две Васиљевљеве драматизоване поеме, „Молитва” и „Песма о жити”, у којима су спојене поезија и музика (смењују се соло и хорске деонице), у јединствену визију вечног тока живота и природе, рађања и умирања. Ако додамо ту и експресионистичку сликарску технику, где је боја „средство којим се делује директно на душу”⁴¹ и којим се динамизира, звуковно оживљава и онеобичује песничка слика, видимо да су и Крлежа и Васиљев, у духу експресионистичких теорија, трагали за новим, аутентичним изразом и интегралном, синкретичном и синтетичком формом уметности.

У првој Крлежиној симфонији („Пан”) преовладава виталистичка филозофија живота, у слици природе, доживљене у њеном чистом, паганском, прасловенском руху. Драмски сукоб је овде заснован на човековом страху од греха, с једне, и жудње за слободним животом и препуштањем свим поривима природе, са друге стране. Тај сукоб је дат преко сучељавања два света и два система вредности: паганског, слободног и неспутаног, оличеног у лику Пана, и хришћанског, мистичног и аскетског, представљеног у поворци верника.

Основу овог драмског сукоба лако је препознати у многим Васиљевљевим песмама, где је песнички субјекат разапет између осећања кривице и греха („Грех, то је ја, / и ја сам живи симбол Греха!” — „Један нов минут”) и побуне против Бога и свих лажи којима он заробљава и спутава човека: „Ја сам свећеник паганских вера, / што воду слави, вино пије.../ јер немам бога, и немам стида” („Моја песма”).

Крлежин Пан, противећи се осуди верника да је грешан, узвикује: „Да паднем, пред богом да паднем, / зар и ја нисам бог? ... / жив сам да живим, а не да будем крив”,⁴² док Васиљев сличну мисао варира у многим песмама („И пред Човеком ће пасти бог!” — „Песма буне”).

И мотиви осталих Крлежиних симфонија јављају се као саставни део Васиљевљеве поетске визије: сунце, облаци, дивови (из Крлежине симфоније „Подне”), сутон, ноћ и звезде (из симфонија „Сутон” и „Ноћ”), постаће актери космичке драме исказане у неким од Васиљевљевих најбољих експресионистичких песама („Звезде”, „Пред буру”, „На кордуну”, „Ноћ”, „Бура у зору”).

Најизразитији пример сродности два песника везује се за симбол облака. Они су, наиме, централни мотив Крлежине симфоније „Подне” и један од најчешћих мотива целокупне Васиљевљеве поезије, уз то и наслов једине његове целовите збирке песама. Значење овог симбола у њиховој поезији је врло слично и варира у појединим песмама, односно стиховима. Они су симболи далеких и недокучивих космичких сфера,

⁴¹ В. Кандински, „О духовном у уметности”; цитат преузет из књиге Р. Вучковића, *Поетика хрватског и српског експресионизма*, стр. 333.

⁴² Сви стихови из Крлежиних симфонија цитирани су из књиге: М. Крлежа, *Симфоније*, Сарајево 1989.

слутњи пред непознатим космичким тајнама, које истовремено маме и застрашују:

„Облаци, ко црни, проклети
цинови, скамењени, повешани,
са очима сузним
нетремице пазе.”

(Д. Васиљев, „Пред буру”)

„Кријете л’ муњу у крилу?
Вијете л’ сунчану свилу?
Облаци!”

(М. Крлежа, „Подне”)

Крлежина симфонија „Подне”, као химна сунцу и облацима („Хосана! Хосана!”), испевана је у духу експресионистичке соларне утопије, честе и код Васиљева, у слици космичког положаја и усамљености човека који кличе и вапи за светлошћу („просјак један нариче Сунцу” — „Јесен”). Мотив сунца и светлости ови песници често повезују и са мотивом ероса, буђења животне снаге, тела: „Смеју се девојке и дрхте, а старци чешљају браде,... / у врењу вруће, победоносне пути.../ Све спрже, сагоревају зраци, пуни снаге” (Васиљев, „Поподне”); „О, Сунце! / Женски ти се дајем, / палиш ме и сишеш, / и више Мене нема” (Крлежа, „Подне”).

Наредна Крлежина симфонија, „Сутон”, експресионистички представља „спровод дана” и драму човека у самоћи и стрепњи, уплашеног и упитаног пред великом тајном Бога („Тко си, о Боже! Силни! Крвави! Ужасни Боже!”). Неодређене експресионистичке фигуре (песник, самотни човек, грешник, резигнирани, тријумфатор, циник, католик), „у какофонији европске улице, у паклу модерног живота”, постају симболи свих човекових егзистенцијалних и метафизичких немира. Ипак, човек Тријумфатор надвладава Циника и Католика, односно сумњу и страх у себи. Он, попут модерног Пана, пева химну животу: „Смијех, / смијех је живот, / сунчани свијетли смијех, / а није болесна тама...”, оличавајући тако Крлежину активистичку и виталистичку визију живота.

Оваква унутрашња борба између побуне и резигнације, вере и сумње, мисли и чина (симболично тријумфатора, циника и верника), пулсира и у Васиљевљевој поезији, у метаморфозама лирског „ја”, од активизма до нихилизма: „Наш живот је титрање атома тела / кроз поља црна и бела, /и душе/ од победе до слома...” („Кактуси”).

Осећање стравичне усамљености модерног човека, суоченог са бедом и ништавилом живота, кулминира у четвртој Крлежиној симфонији, „Ноћ” или „Ноктурно”. Ова симфонија је истовремено и „расплет”, лирско финале драматичног сукоба човека и космоса, светлости и таме, паганског и хришћанског виђења света. Као симбол космичког бескраја и човекове усамљености у њему, овде се јављају звезде, експресионистички обојене (црвена, црна, зелена), тако да доприносе онеобичењу слике.

Мотив ноћи и звезда присутан је и у Васиљевљевим песама („Звезде”, „На кордуну”, „Ноћ”, „Ноћне страве падају по нама”, „Бура у зору”, „Утопије”, „Тунели”), као део мистичног, често и злослутног ноћног пејзажа:

„Као да су неки стооки цинови отворили полако зене,
звезда се за звездом јавља, и отвара немо очи.”

(Д. Васиљев, „Звезде”)

У Васиљевљевим песмама звезде су доживљене као „чаробне раскалашне кћери” Ноћи („Утопије”), које „пјане плешу и певају” („Врт у пролеће”), а сличну експресионистичку слику налазимо и код Крлеже: „обијесне ... шећу чаробне звијезде кроз ватру мојих трака и хихоћу и плешу...” („Ноћ”). Међутим, и овај симбол, као и претходни симбол облака, у њиховој поезији има широко значење и варира од осећања застрашујуће космичке пустоши и метафизичке језе, до слутње неке више, далеке и недостижне среће, за којом човек трага: „Ја већ живот један у молитви и шутњи / чекам своју звијезду” (Крлежа, „Ноћ”).

И један и други песник, дакле, сликају човекову космичку драму: док на земљи човек „вапије из дубљине”, трагајући за својом звездом, све његове молитве губе се у „каосу звјезданијех стаза” и враћају „натраг у мртвило жуто” (Крлежа, „Ноћ”). Земаљски живот обележен је бедом, болешћу и смрћу и отуда се као његова доминантна ознака у поезији оба песника јавља жута боја. У Крлежином „Ноктурну” „све је жута мртвачка гримаса”, „плима жута дима”, „над пирамидом жутих лешева”, „кавана, жута, ужасна”, „жуте блуднице”, „ја жут и биједан, самотан и блијед”. И Васиљев слично „боји” пролазност земаљског света: „образи румени жуте” („Ласте”), жута је „жудња у оку” („Магле”), „наша су тела широки канали, / и њима жуте болнице плове” („Болнице”), „ја ћу покрити жутим забором / све своје снове звездане” („Баволу”), интимно слутећи да и сам постаје жртва смрти.

Наравно, заједничко осећање овим песницима је и ничеовски нихилизам и идеја о смрти бога.⁴³ У Крлежином „Ноктурну” умирући људи („умирем ја и моја свијетла Мисао”), „ко воштане фигуре — сви луђачки зуре” у празну ноћ, у Ништа, јер је свака нада, идеја, вера („Мадоне? Кристоси!”) само варка „од дрва и шарена папира”. Још већом скепсом и антиутопистичким криком прожети су Васиљевљеве стихови: „са смењом пљујемо Еванђеље, Коран и Веде... / ми, крвници, свакој идеји” („Нараштаји”).

Међутим, док је Крлежа излаз из нихилизма видео у чину катарзичне спознаје о неминовности борбе и утопистичкој визији „Новог Дана”, Васиљев је остао заплетен у мрежи властите безизлазности живота и ту

⁴³ О Ничеовом утицају на младог Крлежу писао је Данило Пејовић: „Сумрак свијета и тражење новог човјека. Филозофски извори и идејне компоненте експресионизма”, у: *Експресионизам и хрвајска књижевност*, посебно издање часописа *Кришика*, св. 3, Загреб 1969, стр. 17–24.

се његов активизам спонтано угасио. Наиме, као епилог лирске космичке драме, Крлежина симфонија „Нoћ” на крају доноси слутњу Зоре и Новог Дана („плеше црвени Дан, / Дан Сунца, Живота, Прастрасти, Праснаге!”), поентирајући песникову виталистичку и активистичку концепцију живота. Епилог исте драме у Васиљевљевој поезији остаје без одговора, без могућности излаза („Ни са облака нема спаса” — „Нараштаји”); уместо Решења, Зоре долазе „увек празних шака” („Дан кајања”), или доносе саму смрт („Дијалог”). Визија будућности („А сутра / нова ће зора сванути... / јер ми смо синови Сутрашњег Дана!”) и борбени поклич овог песника утихнуће под теретом личне драме, преточивши се у поезију смрти и потпуног ниҳилизма.

Тематски и стилски сродне Васиљевљевој поезији су још две Крлежине симфоније, „Содомски баканал” (1918) и „Улица у јесење јутро” (1919), које у натуралистичко-експресионистичком маниру обрађују теме ероса, жене, рата, приближавајући се тако поетици и тематици Крлежине ратне лирике,⁴⁴ која окупља разнородне експресионистичке топосе.⁴⁵

Експресионистичком топосу полова Крлежа и Васиљев приступају на сличан начин, приказујући жену као демонско, истовремено дијаболлично и анђеоско биће, које у човеку буди занос, страст, страх, очај, мржњу.⁴⁶ Жена је ту она „иста, Жена са библијских вода”, „блудница и мати”, „света имагинарна Ева”, „визија, змија, крвава, бијесна пантера” (Крлежа, „Патетична пјесма о госпођи Еви”), „Животу је... Алфа и Омега” (Крлежа, „Содомски баканал”): „Жена је Простор. Жена је Време. / Жена је Човеку историја” (Васиљев, „Жена”).

Сверазорна снага ероса, у чијој власти су све природне и космичке силе, у Крлежиној симфонији „Содомски баканал” представљена је у слици Содоме, „блуднога града, / у вртлогу гдје... / месо људско гњије и све дубље пада”, а сличну слику „Плачне Долине” налазимо у Васиљевљевој песми „Жене у мраку”: „и пашће све врлине, / и процветаће греси, и неће на земљи замирити врт”. Доживљена као извор застрашујуће, деструктивне чулности, жена се у поезији ових песника често јавља у облици блуднице,⁴⁷ пред којом се клањају сви. Тако „црвена легендарна блудница Саис” у Крлежином „Содомском баканалу” обзнањује: „Ја Каос сам и Магла, и Пламен, и Сфинга, / и Анђео, и Ђаво, и блудница и Сјена... / сви ви људи мени сте Арена”, док у Васиљевљевој песми „Ек-

⁴⁴ *Пјесме I и II*, 1918; *Пјесме III*, 1918; *Лирика*, 1919. г. у: М. Крлежа, *Поезија*, Сарајево 1989.

⁴⁵ Као што је познато, Крлежина ратна лирика „није само лирика са темама рата... већ су то песме настајале за време рата”, у којима се јављају готово сви мотиви Крлежине поезије: рат, револуција, жена, смрт, бог, поезија и др. Видети: „Метаморфозе Крлежине поезије”, у књизи Р. Вучковића *Крлежина дела*, белешка бр. 34, *истио*, стр. 35—36.

⁴⁶ Упоредити нпр. Крлежине песме: „Содомски баканал”, „Патетична пјесма о госпођи Еви”, „Амен”, „Пјесма о мртвој љубави”, „Еротична пјесма”, „Раздрти псалом”, „Салома”, са Васиљевљевим: „Коло”, „Екстаза тела”, „Жене у мраку”, „Жена”, „Салома”, „Доћи ћу”, „Увертира”, „Благо мени”.

⁴⁷ Нпр., и један и други песник обрађују мотив библијске грешнице Саломе, која постаје „симболом сваког порока”, „мајком ових слома / душа; и страсти што пале” (Васиљев, „Салома”). Салома у истоименој Крлежиној песми округло казује: „Све то је Ништа! / Све то је само скрвчен луди грч! / Све цјелов је и крв, и месо и празнина!”

стаза тела” одјекује њен демонски глас: „Нагнаћу очеве да прокуну децу / и калуђере, / црне и свете, / да се са осмехом одричу вере...”

У колективној опсесији еросом, која избија у екстатичном колу страшних девојака и гротескних, наказних фигура (стараца, сакатих кљастих...), које плешу у колу смрти, препознајемо експресионистички топос „живих мртваца”:

„Дршћу и пиље у коло сакати
и усне им се мичу,
крв им и срце химне кличу
женама витким, што играју голе...
И они моле, понизно моле...”

(Д. Васиљев, „Коло”)

„један црни мртвац све за женом кличе,
...
и пјева о жени и плесу поврх гробова.”

(М. Крлежа, „Еротична пјесма”)

Дакле, и у Крлежиној и у Васиљевљевој поезији, ерос и танатос најчешће се јављају заједно: „танатос стимулише ерос, телесна жудња је трансформисана и преименована жудња за смрћу”.⁴⁸

Са друге стране, насупрот оваквом нагонском, телесном доживљају жене, стоји апстрактна визија „Жене које нема” (Крлежа, „Пјесма Човјека и Жене у предвечерје”), која је непостојећи идеал, само „биједно људско привиђење” (Крлежа, „Содомски баканал”), или визија свете Мајке (Васиљевљева „Песма о мајци Марији”), несрећне мајке Човекове (Васиљевљева песма „Плач матере човекове”, Крлежина „Пијета”), што само потврђује амбивалентност овог топоса у њиховој поезији, између телесног и духовног, чулног и спиритуалног, божанског и сатанског доживљаја љубави.

Следећи заједнички топос у поезији ових песника свакако је топос рата, као заједничко исходиште и опште место целокупне послератне књижевности. Крлежа и Васиљев га тематизују у сличном експресионистичком маниру, на начин близак раним немачким експресионистима: ту је нагла, динамична измена слика, симултанализам доживљаја, призори моралног пада и пораза човека, којим дивљају нагони, потпуно расуло етичких вредности у рату, исказано гротескно-натуралистичким сликама:

„Ја пјевам пјесму гробља, ровова и јама,
...
пјесму продане цркве и палих болесних дама,
...
У касарни и смраду, балеги и гаду.”

(М. Крлежа, „Свибањска пјесма”)

⁴⁸ М. Панџић, *Модернистичко ириведање*, Београд 1999, стр. 229.

„Ја сам газио у крви до колена,
и немам више снова.
Сестра ми се продала
и мајци су ми посекали седе косе.”

(Д. Васиљев, „Човек пева после рата”)

Рат у њиховој визији поприма библијски апокалиптичке размере; открива се као „Бог Потреса и Тмине и Мртвачке Косе” (Крлежа, „Улица у јесење јутро”):

„Крвави Апсурд коље и гута милијуне.”

(М. Крлежа, „Пјесма наших дана”)

„и тече црвена крв реком.
... по кућама нашим сенке костура шећу.”

(Д. Васиљев, „У колибама смрти”)⁴⁹

Мрачни демон рата у Крлежиној поезији представљен је као тајанствени, застрашујући „Непознат Нетко”, док је у Васиљевљевој поезији ближи „Случају комедијанту” (М. Црњански), који се на бизаран начин поиграва судбином света и човека: „и верујемо да је све то / била шала / пјаног једног, лудог Карневала / који је у крви отпловио...” („Немоћ”).

Као симбол страдања човека у рату, и код Крлеже и код Васиљева јавља се мотив пијете, мајке која оплакује мртвог сина, који прераста у крик побуне против бога и свих човекових заблуда:

„А све је Лаж, Лаж грозна, ни црна ни бијела,
Лаж барикаде, књиге, ријечи и распела,
и ничега нема, ни бога ни врага.”

(М. Крлежа, „Пијета”)

„... бог је лаж,
и наши су га душмани изумели.

...

Устани, Сине, да грозне лажи
које се рађају у име Оца и Сина
сахране Син и Мати...”

(Д. Васиљев, „Плач матере човекове”)⁵⁰

⁴⁹ Овде можемо додати да Васиљевљева поезија добро кореспондира и са Крлежином ратном новелистиком у збирци *Хрвајски боџ Марс*. Нпр., експресионистички померена слика болнице у Васиљевљевој истоименој песми („Вуку се друмом болнице са смрадом, / и видимо их свуда, / у себи, у сну, у молитви, / у облаку над градом...”) аналогна је сликама колективног ропца „живих мртваца” у Крлежиној новели *Барака Пећ Бе*, када се, нпр., студенту Видовићу на издисају чини да је цео свет једна велика болница, „шпитал и сами шпитали”.

⁵⁰ У поезији оба песника, у демистификацији свих националних, религиозних, историјских и књижевних митова, приметна је фреквентност речи „лаж”. Познат је, наравно,

Дакле, у вези са мотивом рата је и топос бога, односно смрти бога, као још један од општих топоса експресионистичке лирике, у којем се „рефлектује чин атеизације некадашњег верника”,⁵¹ који је у рату изгубио све илузије и веру у његову праведност и постојање:

„И знадем: крв је Твоја текла стубама
и Ти си пао. И Тебе нема, нема...”

(М. Крлежа, „Песма хромога ђавола”)

„Овде је пао бог, свемоћан и свезнајућ и свет,
и бога више нема.”

(Д. Васиљев, „Песма буне”)

Врло заступљен у њиховој поезији,⁵² овај топос варира од атеистичког изазова и побуне („Хеј! Чујеш ли? Господине! Ти први генерале...” — Крлежа, „Пјесма хромога ђавола”), до религиозног мистицизма и осећања људске ништавности спрам божје величине и тајне. Очигледно је у питању сложенији однос песника, који у непрестаном саморазрачунавању истовремено трагају за Богом и поричу га.

Крлежу и Васиљева повезује и изразити аутопоетички карактер стихова, којим посредно или непосредно тумаче властиту поезију. У том смислу, индикативни су и сами наслови њихових песама, који ту поезију тематски, стилски и идејно одређују као поезију негације и побуне (нпр. Крлежине песме: „Пламени вјетар”, „Пјесма наших дана”, „Ријеч

Крлежин обрачун са хрватском књижевном традицијом у есеју *Хрвајска књижевна лаж* из 1919. г., мада он тај обрачун и самообрачун наставља кроз целокупно своје књижевно дело. Навешћемо само неке примере из његове поезије: „Матере дојенчад бијелу хрватском лажи доје,... / а лађа Хрватске Лажи у крвавом потоку тоне” („На Тргу светога Марка”); „и свака нова ријеч опет је нова лаж” („Улица у јесење јутро”); „Тек мисао је једна стална. Црна, смиона: / да лаж је ово подне, црква и васиона” („Подне”). Слично је и са Васиљевљевом поезијом, којом као да лајтмотивски одјекује рефрен „све је лаж”. У једној алегоријској фантазми о „крилатом екипажу” бога Лажи, Васиљев пева о свим човековим заблудама, понављајући реч „лаж” чак осам пута: „Све што је лепо то је лаж, / плаветнило високог свода,... / и младост, пролеће, и бог, и храм,... / Све је лаж, све је лаж...” („Крилати екипаж”). У питању је, очигледно, веза по духовној сродности и утицај који је Крлежа (као већ тада велики књижевни ауторитет) имао на нову генерацију јужнословенских песника, међу којима је био и Васиљев. Уосталом, сам Васиљев је у више наврата исказивао своје дивљење према Крлежи, у чијим стиховима је видео највећи домет савремене књижевности. Видети: С. Васиљев, „Сећања на брата Душана”, Гласник историјског друштва у Новом Саду, књ. XII, св. 3—4, Н. Сад, 1939, стр. 469; Ж. Милисавец, *Песник йораз*, белешка 9, *исто*, стр. 158; А. Пејовић, „Преписка Душана Васиљева”, Годишњак Народне библиотеке Србије, Београд 1979, стр. 176.

⁵¹ Р. Вучковић, „Метаморфозе Крлежине поезије”, у: *Крлежина дела*, белешка бр. 34, *исто*, стр. 41.

⁵² Многе њихове песме инспирисане су библијским темама и симболима Голготе, распетог Христа, ускрснућа, Саломе; нпр. Крлежине песме: „Бадња ноћ”, „Пјесма Господину који је над мојим складом и мојим грчем”, „Пјесма безименог човјека на Голготи”, „Ја Теби пјевам”, „Господе”, „Пјесма Боговима и једном Богу”, „Пјесма Њему кога нема” и др.; Васиљевљеве: „Песма буне”, „Христ”, „Најсветија тајна”, „Јуда”, „Христос пред Пилатом”, „Мистерија”.

Мати Чина”, „Пјесма Њему кога нема” и др.;⁵³ Васиљевљеве: „Човек пева после рата”, „Крвава песма”, „Песма буне”, „Гласник”, „Смрт поколења”).

„Човјек борац двадесетог вијека” у Крлежиној „Свибањској пјесми” оглашава се у име свих човекових пораза и патњи, али и будућих великих подвига: „Ја пјевам борбе пјесму сабласну, / пјесму тужних касарна у копрени кише... / Ја пјевам пјесму Човјека који лети, ја пјевам пјесму Генија који свијети...” Сличну поетику песника који „пева после рата” налазимо у многим програмским песмама Душана Васиљева: „Певам прљаве крчме са границе наших спознаја... / Не лепе тоалете... / него напор хоћу да певам... / Певам живот што с дана у дан / постаје шири” („Песме о животу”).

Питање смисла поезије оба песника схватају месијански, као последњу могућност спаса и избављења од бесмисла и хаоса који их окружује. Наиме, у свеопштем расулу света једина преостала вера била је вера у светост стварања и моћ песничке речи, представљена често преко религиозних симбола светог тројства и свете недеље. За Васиљева је поезија нека врста божанства, на чији олтар песник приноси „све своје вере, и молитве, и адете” („Свете моје недеље”), молећи за светле тренутке песничког надахнућа и спознаје („Часови мојих надахнућа, / ох, свете моје Недеље, / зашто ми се чешће не прикратете?”), док Крлежа у многим песмама са овим мотивом пева о „божанству стиха” („Дуга стиха”) и „песми светог свитања” („Божјићна пјесма године 1917”).

Дакле, поезија је и овде, као и код већине експресиониста, доживљена као катаризичко просветљење и пут ка духовном прочишћењу света и човека.

Друга могућност катарзе откривала се у чину револуционарне акције и друштвене промене света, у визији Новог, преображеног човечанства. Тако, на идејном плану, Крлежину и Васиљевљеву поезију повезују социјалне и револуционарне тежње, а на језичко-стилском, снажни реторичко-патетични тон, којим прокламују револуцију и призивају буну:

„О, Улицо,
данас —
буди црвени талас!”

(М. Крлежа, „Пламени вјетар”)

„И свакодневно ћемо пити
из чаше црвеног безверја.
И опет ћемо победити!”

(Д. Васиљев, „Песма буне”)

⁵³ Целокупна Крлежина ратна лирика прожета је свешћу о песми и песничком позвању, што се види и по насловима у којима доминира песма као мотив. Те песме као да сажимају Крлежину имплицитну поетику и све фазе његовог песничког стварања, од настанка песме („Пјесма о пјесми”, „Пјесма”, „Стих”), преко стваралачких сумњи и раздирарања (у „Пјесми наших дана” каже: „Крвави апсурд коље и гута милијуне / и која корист ако — Мирослав Крлежа / проклиње и куне”), до вере у моћ речи и песничког преображаја света („Дуга стиха”, „Свибањска пјесма”).

Притом у изразитој колористичности њихових стихова доминира црвена боја (као ознака активистичког експресионизма), боја крви, страдања, али и побуне и револуције.

Објава нове истине лирског субјекта код оба песника креће се између личне „ја” и колективне „ми” форме: „То смо Ми, Ми, дјеца кржаве Европе!” (Крлежа, „Улица у јесење јутро”); „ми ... / тужни проклети јеретици” (Васиљев, „Песме о животу”).⁵⁴

Са друге стране, насупротив њиховим бунтовно-револуционарним песмама, стоје меланхолично-резигнирани стихови, који показују противречност њихове песничке инспирације, у којој се сви узлети духа и вере брзо гасе у понорима сумње и бесмисла. Међутим, Крлежа је и овде излаз из ратног и поратног дефетизма и хаоса видео у револуционарном интернационализму („што може хрватски човјек / на Европски Велики Петак? / Кад Сина Човечјег кољу, ране му пале и деру... / Ал’ ништа! Свиће. Интернационала” — „Велики петак године 1919”), за разлику од Васиљева, који након екстазе побуне поново тоне у нихилистичко безнађе. Док је Крлежин даљи песнички пут ишао у правцу социјалних идеја и лево оријентисаног експресионизма, касније и у правцу „нове стварности”,⁵⁵ Васиљевљев социјални утопизам остао је тек једна од назначених могућности, у склопу других, сасвим опречних идеја.

Дакле, иако је Васиљев близак Крлежи снагом израза и визије, темама и мотивима, по духовном ставу, осећању социјалног револта и слутње радикалне, револуционарне промене света, по схватању улоге и смисла поезије, од Крлежиног раног витализма и активизма уметности раздвајају га многе сентименталне и космичке егзалтације, које га приближавају и другој, апстрактној струји експресионизма и једном од њених најзначајнијих представника код нас, Милошу Црњанском.

б) ВАСИЉЕВ — ЦРЊАНСКИ

У науци широко осветљена, у српској поезији већ класична у једном модерном смислу, поезија Милоша Црњанског и данас несмањено привлачи пажњу критичара.⁵⁶ Могућа тумачења његове поезије, наравно,

⁵⁴ У поезији ових песника приметна је и учестала употреба великог слова, нарочито у писању општих, апстрактних именица, којима они дају значење симбола, што је такође битна одлика експресионистичког стила.

⁵⁵ Видети код Р. Вучковића, „Метаморфозе Крлежине поезије”, у књизи *Крлежина дела*, белешка бр. 34, *истио*, стр. 50—67.

⁵⁶ Црњански је у тумачењима критичара најчешће представљен као негатор традиције, један од водећих авангардних песника после рата, велики иноватор на плану језика и стиха, али и као следбеник „стражиловске линије” српске поезије, такође и творац једне нове, модерне песничке традиције, на коју се надовезују наши савремени песници. А. Петров у књизи *Поезија Црњанског и српско њесништво* (Нолит, Београд 1988) каже да „у Црњанскомом песничком делу не живи само ранија српска песничка традиција већ да је и оно жива и присутна традиција српске поезије...”, стр. 405. Ту констатацију најбоље потврђује књига Б. Стојановић-Пантовић *Наслеђе суматраизма: њоеишчке фигуре у српском њеснишћу деведесетих* (Рад, Београд 1998), у којој ауторка испитује различите облике преименовања и „реинтерпретације традиције” у српској поезији с краја XX века и у њој оне

превазилазе оквире експресионизма,⁵⁷ али је он у знатној мери основа и полазиште за њено разумевање.

Када је реч о поетици Црњанског и његовој припадности авангардном покрету двадесетих година, уочено је да се у његовом случају радило о „постепеној еволуцији уметничке и политичке доктрине”,⁵⁸ а не о радикалном раскиду са традицијом и „радикалној ревизији свих вредности”.⁵⁹

Но, нас пре свега интересује практична песничка реализација његових авангардних идеја у чувеној *Лирици Ишаке* (1919), којом је у потпуности остварио концепт авангардног преобликовања и превредновања традиције, на свим нивоима песничке структуре (семантичком, синтаксичком, језичком, метричком, формалном, жанровском).⁶⁰ Наиме, поступком изневереног очекивања, деструкцијом и деканонизацијом жанрова,⁶¹ разграђивањем синтаксе, пародирањем националних и историј-

песнике чији „непоновљиви песнички рукопис... почива на специфичном наслеђу суматраизма”, стр. 12.

⁵⁷ Из богате библиографије радова о поезији М. Црњанског издвајамо следеће: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова (ур. П. Палавистра и С. Радуловић), Београд 1972; П. Цацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Нолит, Београд 1976, стр. 43—61 и 127—140; Р. Константиновић, „Милош Црњански”, у: *Биће и језик...*, књ. 1, Београд — Нови Сад 1983, стр. 349—407; Р. Вучковић, *Авангардна поезија*, Глас, Бања Лука 1984, стр. 82—93 и 104—109; А. Петров, *Поезија Црњанског и српско јесништво*, Београд 1988; Н. Петковић, *Лирика Милоша Црњанског*, Београд 1994. и *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд 1996; Б. Стојановић-Пантовић, *Српски експресионизам*, МС, Н. Сад 1998, стр. 64—69.

⁵⁸ Р. Вучковић, *Поетика хрвајског и српског експресионизма*, Свјетлост, Сарајево 1979, стр. 189.

⁵⁹ *Ишто*, стр. 191. Р. Вучковић у наведеном делу (стр. 186—199), приказује поетичке идеје М. Црњанског и њихову генезу у склопу поетике српског експресионизма. Наиме, развој критичко-теоријских ставова М. Црњанског у послератном периоду ишао је постепено, од његових „умерено” авангардних текстова у „Књижевном југу” из 1919. г. (осврт на Андрићев *Ех Ропто*, *Ади Ендре*, *Нови Мађари*), преко јасног раскида са традицијом и трагања за новом, суматраистичком уметношћу, која ће изразити дух новог доба (критички прилози у „Дану” из 1919, манифест *Објашњење Сумајтре* из 1920, есеји *За слободни стих* и *Моја анџологија кинеске лирике* из 1922. г.), до трансформације његових идеја ка некој врсти „авангардног неокласицизма”, видног у његовим написима из 1923. и 1924. године (нпр. текст „*Откровења* Растка Петровића”). Упоредити код А. Петрова, *нав. дело*, поглавље „Песничко опредељење”, стр. 145—174.

⁶⁰ Савремена књижевна наука одавно је потврдила да је Црњански управо таквим синтаксичким и жанровским померањима текста, којима је у своје време изазивао забуну и негодовање критике, отварао нове језичке могућности и тиме трајно утицао на развој савремене српске књижевности. Тај „преврат у речи, у осећању, у мишљењу” (*Објашњење Сумајтре*), пре свега у разградњи синтаксе, Црњански је започео управо лириком, а затим га пренео и у прозу и роман, извршивши у пуној мери његову поетизацију. Упоредити код Н. Петковића, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, белешка 57, *исто*, стр. 7—117.

⁶¹ Поступак дехијерархизације жанрова, заснован на изневереном жанровском „хоризонту очекивања”, видан је не само по жанровским насловима песама („Химна”, „Дитирамб”, „Здравица”, „Ода вешалима”, „Карикатура”, „Молитва”, „Наша елегија”), него и у њиховом дубљем, значајском слоју, односно гротескној неслагласности између облика и садржаја (видети код Н. Петковића, *нав. дело*, стр. 26—38). Иста тежња ка дехијерархизацији и укрштању жанрова долази до изражаја и у његовим прозним делима (*Приче о мущком*, *Дневник о Чарнојевићу*, *Писма из Париза*, *Коменџари уз Лирику Ишаке*, *Код Хийерборејаца*), у којима је Црњански, трагајући за „претпостављеном, слућеном (мета)формом”

ских митова, иронијским обртањем вредносног поретка (химна крви, здравица смрти, ода вешалима, дитирамб роду који „весело мре”, молитва богу „на дрвеној раги”), Црњански гради нову, експресионистичку, гротескну слику изобличености и поремећености света после рата.⁶²

На слично анархистичко разарање свих канонизованих вредности националне (грађанске) културе наилазимо и у поезији Душана Васиљева.⁶³

Велику сличност, пре свега, показују њихове програмске песме, у којима оба песника износе своје поетско „Вјерују” једним новим, иронично-грубим, готово прозним језиком, из којег проговарају горчина, бунт и очај оних који су у рату „видели све” и изгубили све. Одисеја модерног песника отуда је лишена патетике и поетизације прошлости:

„Свеједно са или без риме,
нема важности опрема и сјај,
ако душа болна
болним осмехом над прошлошћу бди.”

(Д. Васиљев, „Пролог”)

„Ја нисам певач проданих права,
ни ласкало отмених крава.
Ја певам тужнима:
да туга од свега ослобођава.

(М. Црњански, „Пролог”)⁶⁴

(М. Пантић: „... и друга проза Милоша Црњанског”, у књизи *Модернистичко приповедање*, Београд 1999, стр. 141), антиципирао многобројне постмодернистичке токове савремене српске књижевности. О жанровским померањима у Црњансковим делима писао је и Мило Ломпар у књизи *Ајолонови џутокази*, Београд, 2004. Овај савремени истраживач Црњансковог дела приредио је и значајан зборник радова, у којима је Црњански представљен као „модерни класик” српске књижевности (*Књига о Црњанском*, СКЗ, Београд 2005). Божана Стојановић-Пантовић указује и на „деконструкцију патријархално схваћеног мушког бића” у делима Милоша Црњанског, представљајући га и као аутора својеврсног женског писма (*Српски експресионизам*, МС, Н. Сад 1998, стр. 67).

⁶² Овде треба подсетити на оно што су углавном сви савремени тумачи Црњанскове поезије истицали — да рушење једног система књижевних вредности подразумева стварање другог, или, како А. Флакер каже, оспоравање постојећих и изградњу нових структура „минус поступцима” (*Стилске формације*, Загреб 1986, стр. 202—205).

⁶³ Веза између Црњанског и Васиљева, наравно, није новост у књижевној науци. На њу су спорадично указивали наши значајни критичари: Д. Витошевић, „Послератна авангарда и Милош Црњански”, у зборнику *Књижевно дело Милоша Црњанског*, белешка бр. 57, *истио*, стр. 5—53; Ј. Делић, *Горко сјећање на јокољ*, белешка бр. 13, *истио*, стр. 36—43; А. Петров, *Поезија Црњанског и српско јесништво*, белешка бр. 57, *истио*, стр. 245—247; З. Константиновић, „Душан Васиљев”, *Књижевна историја*, Београд 1971, бр. 12, стр. 727—728 и „Душан Васиљев”, у: *Биће и језик...*, књ. 8, Београд — Н. Сад 1983, стр. 216—217. М. Пантић указује и на сродност у њиховом приповедачком раду: „Васиљев и Црњански: једна могућа паралела”, *Летопис МС, Н. Сад* 2002, књ. 470, стр. 531—537. Ипак, нигде у целисти нису осветљене заједничке поетичке и стилске карактеристике њихове поезије.

⁶⁴ У раду смо користили збирку М. Црњанског *Лирика Ишаке и коменћари*, БИГЗ-СКЗ, Београд 1993.

У духу активистичког експресионизма Црњански и Васиљев на готово истовестан начин прокламују буну „против оца и његова ривала,... / и закона старих Поетика” (Васиљев, „Крвава песма”): „Нисам патриотска трибина. / Нит марим за славу Поетика” (Црњански, „Пролог”), персифлирајући лажни естетизам и аристократизам предратне поезије:

„Да ли да певам професорима
...
Или ћу великим патриотама,
што говоре само о сељаку,
што не сме мирисат на балегу,
него на месечину млаку?”

(М. Црњански, „Епилог”)

„Место пудера и парфема
и крила мека
и месечине млаке,
...
ми смо певали крваву буну
против бога.”

(Д. Васиљев, „Песма буне”)⁶⁵

Поетски захтев за променом и оним тек слућеним, а још далеким и неоткривеним Новим светом, показује се као једина и искључива могућност повратка (након рата) животу:

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

(М. Црњански, „Пролог”)

Притом је песми, односно песнику, дата профетска улога објаве Нове истине о свету, у складу са фанатичним уверењем „да постоје нове вредности, које поезија, одувек пре него живот, налази”:⁶⁶ „Не, том је крај! / На Итаки ће да се удари / у сасвим друге жице. Свеједно да ли ја / или ко други” (Црњански, „Епилог”).

Овакав бескомпромисни песнички став немирења са прошлошћу исказује и Душан Васиљев, стиховима истог типа „или-или”:

⁶⁵ Могу се упоредити и друге њихове програмске песме, у којима, у име новог песничког нараштаја, одбацују све митове прошлости: „Пред нама нема божанства! / Ми ничија нисмо деца! / Ми и у екстази пијанства, / кад нам нога од страсти клеца, / још увек све можемо” (Васиљев, *Нарацштају*); „Ми више томе не верујемо, / нит ишта на свету поштујемо. / Ништа жељно не очекујемо, / ми ништа не оплакујемо” (Црњански, *Наша елегија*).

⁶⁶ М. Црњански, „Објашњење Суматре”, у: *Лирика, проза, есеји*, Н. Сад — Београд 1972, стр. 432.

„Наша ће будућност бити:
горди један, соколски лет,
који ће скинути са неба Небо;
препородни преокрет —
или тешка једна тама.”

(Д. Васиљев, „Будућност”)

У тежњи за „Новим” и „Непознатим” Васиљевљев лирски субјекат у песми „Колон” екстатично узвикује: „И Смрт, ил’ живот! / Низ мука, / или ред сјајних славолука, / али се поћи мора!”

Ако говоримо о некој врсти њихове експресионистичке родољубиве поезије (ту мислимо на *Видовданске ѿесме* Црњанског и „ратне” Д. Васиљева), онда је она, пре свега, заснована на критичком духу националног отржењења и критичког сагледавања националног мита (видовданског, херојског):

„Гладан и крвав је народ мој.
А сјајна прошлост је лаж.”

(М. Црњански, „Спомен Принципу”)

„О, крвава браћо у снегу,
љубав и бог и живот су трице;
стварност је јаук што царује на брегу,
бомбе и камиони и крилатице.”

(Д. Васиљев, „У мраку”)⁶⁷

Црнхуморна послератна стварност и ново братство људи „у сраму, покору, беди”, пројектована је у њиховим песмама „Југославији” (Црњански: „Ниједна чаша што се пије, ниједна тробојка што се вије, / наша није”) и „Смрт поколења” (Васиљев: „Ми срећни нисмо били. / Нисмо опрали на врелу братства очи...”), које су нека врста полемичког одговора победничкој реторици традиционалне родољубиве поезије.⁶⁸

Певајући о „отаџбини” углавном у негативним категоријама („Отаџбина је пијана улица, / а очинство прљава страст” — Црњански, „Вечни слуга”), Црњански и Васиљев славе смрт, крв и мртве читавог пораженог човечанства, оглашавајући се управо у њихово име. Отуда се глас лирског „ја”, у којем су умножени „мртви који пружају руке” („Објашњење Суматре”), може схватити и као варијација експресионистичког топоса „живих мртваца”. Црњански овај топос уопштава на цео народ („Још је весео народ један / у крви, пепелу и праху” — „Здравица”), а слично је и код Васиљева и његових „јунака” у рату, који се попут „крвавих чудовишта” селе „од рова до рова”: „Хоћу да пођем бледом / мртва-

⁶⁷ Подсетићемо да је такво отржењење и разочарење песника последица ратног апсурда, који је у нашим историјским условима био још изразитији, будући да су наши песници у њему учествовали под туђом заставом, борећи се против властитог народа.

⁶⁸ Непосредан повод била је Шантићева песма „Пролог / Ново поколење”, која слави победу народа у рату и уједињење Југословена.

цу у рову, / и да се весело вратим” („Хоћу”). Крв постаје ново знамење, заједнички симбол нараштаја; Црњански га посвећује до божанства („Наш Бог је крв” — „Химна”), а Васиљев уздиже на „олимпијски престо бегова и злотвора” („Крвава песма”).

Мотив сеоба и узалудног страдања национа, који ће Црњански касније виртуозно уобличити у роману *Сеобе*, најављен је већ у *Лирици Ишаке*: „Ни мајке, ни дома не имадосмо, / селисмо нашу крв” („Химна”). Исти мотив срећемо и код Васиљева, у снажној експресионистичкој слици болница и „живих мртваца”, што се „од грма до грма” вуку: „велика једна, страшна сеоба / савести, што се од гроба до гроба / тихим јецајем селе” („Болнице”).

Утицај Црњанског на Васиљева препознајемо у многим стиховима и сликама рата или самог живота као „шале”, „веселе маскарале” (Црњански, „Куга”), „пјаног једног, лудог Карневала” (Васиљев, „Немоћ”),⁶⁹ што је, у суштини, израз „оног обесвећујућег, пародијског, карневалског расположења које буја у првим поратним годинама”.⁷⁰ Тај обесвећујући, пародијски дух песника разобличава све лажне култове прошлости, у очајничком покушају да у опустошеном свету, без Бога, пронађе неку нову Истину. Као да је песник ту „страшну слободу духа... тај лиризам лутања, нашао усред своје залуталости у залуталом свету”:⁷¹

„Христос, па Нерон, па Лењин.

...

Хиљаде година вуку нас за нос,
песници, месије, цареви и комунисти.”

(М. Црњански, „Куга”)

„и свеједно: Исуси или Ахасвери!
Други би нас само облици спасли.”

(Д. Васиљев, „Пролог”)

Нажалост, једина истина до које је Васиљев могао доћи била је истина једног пораженог света и човечанства, без могућности спаса, јер „спас је само острво заборав” („Нараштаји”), док ће Црњански, у даљој песничкој потрази за њом, доћи до откrojeња Суматре, као жуђеног острва мира.

Иако не у тој мери, стилски и језички уверљива као Црњанскова, Васиљевљева критичко-активистичка („родољубива”) поезија носи исту

⁶⁹ Видети, нпр., Васиљевљеву песму „Јунаци”, где је рат виђен као „крвава земаљска маскарала”, или песму „Дуга”: „и празнину у моме срцу / не могу да испуним смехом / или овом шареном маскаралом, / овим лутањем без циља, што се / зове животом...” Да потврдимо истинску духовну сродност и заједнички сензибилитет ових песника, а не једносмеран утицај Црњанског, рећи ћемо да Васиљевљева поезија добро кореспондира и са Црњансковом каснијом прозом и осећањем света у њој, осећањем меланхолије и хаотичности живота којим управља „Случај комедијант”.

⁷⁰ М. Пантић, *Модернистичко приповедање*, Београд 1999, стр. 83.

⁷¹ Р. Константиновић, „Милош Црњански”, у: *Биће и језик...*, белешка 57, *истио*, стр. 355.

снагу бунта, крика и револта против свеколиког земаљског и космичког устројства света.

Друго и можда важније питање сродности експресионистичке поетике ових песника односи се на питање суматраизма, које је, наравно, и кључно питање Црњанскове поетике у целини.⁷² Као специфична космоичко-идеалистичка филозофија, блиска апстрактној струји експресионизма, она пре свега почива на осећању универзалних сагласности, чије корене можемо тражити не само код Бодлера него и у далекоисточној лирици коју је Црњански преводио.⁷³ Код Црњанског је та идеја веза уобличена на нов песнички начин, као осећање истовремене, интуитивне повезаности песничког субјекта са свим природним и космичким облицима постојања, расутих у просторним и временским даљинама. Ова идеја има чисто трансцендентално значење песничке потраге за „химичком земљом”, „у којој се релаксира биће земаљске егзистенције и човек постаје, морално и физички, чист, лак, етеричан, једнак својој властитој суштини, у додиру с правом универзалном домовином коју на земљи није могао наћи”.⁷⁴

Такав суматраистички отклон од реалности, од ужасавајуће празнине и пустоши живота, био је излаз из послератног ниҳилизма, могућност катарзе, очишћења и узнесења бића у новооткривене „просторе среће” (П. Џацић). Слутња тог вишег, космичког склада дата је већ у „Прологу Итаке” (небо „што високо, звездано, мирише”), присутна је у циклусима *Нове сенке* и *Стихови улица*, у меланхоличном стапању с природом, јунака уморног од лутања, љубави, живота („Разочаран од твог уморног тела, / радознало милујем блудне и меке / велике очи биља” — „Очи”), да би своје пуно метафизичко значење добила у „Суматри”, у осећању халуцинантног лебдења бића, преображеног у сенку и зрак, као и у песмама након ње („Стење”, „Посланица из Париза”, „Стражилово”, „Беспућа”, „Живот”, „Девојка”, „Благовести”, „Србија”, „Лето у Дубровнику године 1927”, „Привиђења”), које се доживљавају као „четврти циклус *Лирике Ишаке*”.⁷⁵

⁷² У савременој књижевној науци довољно је осветљена индивидуална поетичка варијанта експресионизма Милоша Црњанског, коју је он, на себи својствен песнички начин, именовао појмом суматраизма. О томе је опширније писао М. Лончар („Обзори суматраизма”, у зборнику *Књижевно дело Милоша Црњанског*, белешка 57, *исто*, стр. 93—118), закључујући да „суматраизам измиче схемама стила и доба и, захваљујући изворном надахнућу и поетској креацији Милоша Црњанског, превладава и надилази експресионистичке оквири, те постаје она битна емотивно-мисаона и стилска константа која прожима књижевно дјело овог писца у цјелини”, стр. 118. Питањем Црњансковог суматраизма бавили су се и Р. Вучковић: *Поетика хрватског и српског експресионизма*, белешка 58, *исто*, стр. 193—196; П. Џацић: *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, белешка 57, *исто*, стр. 43—61; Б. Стојановић-Пантовић: *Српски експресионизам*, белешка 57, *исто*, стр. 46—47.

⁷³ На такве корене експресионизма упућивао је и сам Црњански, истичући да је „ђак Кинеза, који су први видели да је све љубав... ја ћу узети љубављу и оно што је далеко једно од другога, и наћи везу између бића неједнаких: осмех који утиче на траву, безбрижност коју дају воде, и мир који нам дају беле завејане јеле” („Писма из Париза, у: *Лирика, проза, есеји*, белешка бр. 66, *исто*, стр. 289).

⁷⁴ Р. Вучковић, нав. дело, стр. 194.

⁷⁵ А. Петров, нав. дело, стр. 11. Наравно, осећање суматраистичког сагласја и благиости прожима и остала, прозна дела М. Црњанског, од *Дневника о Чарнојевићу* (1921), пре-

Одблесци суматраизма могу се препознати и у многим песмама Душана Васиљева, у чежњи песничког субјекта за даљинама, миром, спокојем, „острвом заборавља”, слутњи смрти и коначног смирења у бореалним пределима, ишчезнућу бића у космичким привидима:

„Једва чекам да доспем до гроба северна,
и да се покријем велом бескрајних даљина.”

(Д. Васиљев, „Гроб на северу”)

„Далеко, негде, око света,
где снег и лед и небо цвета
све ће се слити,
и од свега бити:
Мир,
мир,
мир...”

(М. Црњански, „Беспућа”)

Земаљска одисеја песника, обележена поразом и страдањем, продужава се у космичку и метафизичку, у којој песнички дух „само у сну... по свету блуди” (Црњански, „Моја песма”): „и душе што блуде... / у далеком, далеком, / родним, / надземаљским плантажама...” (Васиљев, „Кровињаре”).⁷⁶

Суматраистички мотиви јабланова („Само су јаблани... / на нашој страни” — „Обале”), потока („И све то, та чуда / у песми проноси поток што тече овуда” — „У непроходним шумама”), месеца („...загрли беле цесте / куд Месец сребром огрнут ходи, / па ме у светли бели Мир води” — „Понор”), који се спорадично јављају у Васиљевљевој поезији, и они чешће заступљени, симболи ноћи, звезда и нарочито облака, сугеришу на бескрајне космичке даљине, везе и сагласја, али и на сусрет са оностраним („Ноћне страве падају по нама”, „Пред буру”, „Звезде”, „На кордуну”, „Бура у зору”).

Такође, у неким Васиљевљевим песмама осете се утицаји „стражиловске” поезије клонућа, луталаштва, неспокоја („Душа се у нама јецајући клати / од Севера до Југа” — „У непроходним шумама”): „И блудимо тако без речи о своме циљу / ко да нас ноћи некуд далеко шиљу, / одакле повратка нема” („Светлост”). Ови стихови као да призивају чувени рефрен из поеме „Стражилово” („Лутам, још, витак, са сребрним луком”), односно њен лајтмотив: „И, тако, већ слутим... / тишина ће стићи, кад све ово свене, / и мене, и мене”. Свакако да је овај мотив боле-

ко путописа *Писма из Париза* (1921) и *Љубав у Тоскани* (1930), до *Сеоба* (1929, 1962) и књиге *Код Хиперборејаца* (1966).

⁷⁶ Иста жудња за новим, неоткривеним просторима космичког бескраја приметна је у Васиљевљевим песмама „Хоћу”, „Колон”, „Навише”, „Пред полазак”, „Понор”, „Последњи корак”, „Открића”, у којима свакако просијавају одблесци Црњансковог космизма/суматраизма: „Заронити у душу Свемира, / и у крилу тога вампира / открити светове скривене, / и стићи до извора светлости / лаве, и беле, и црвене” (*Колон*).

сти и слутње смрти присутан, чак и доминантан, у Васиљевљевој поезији, а да је начин на који је исказан близак Црњанском. Стога можемо рећи да ове песнике повезује сетно и меланхолично осећање болне младости, гашења чула и страсти, умирања љубави и живота: „Са сваким нам је пољупцем живот краћи” (Васиљев, „Носталгија”); „видим да је, у раном умирању, / моја, и туђа, младост, горка и једна иста” (Црњански, „Стражилово”).⁷⁷

И код Црњанског и код Васиљева топос ероса је у блиској вези са топосом смрти, односно пролазности чулног задовољства и празнине љубави, која их, опет, упућује ка космичком свету и трансценденцији. Исто тако, у њиховој поезији приметан је и својеврсни нарцизам, односно антропоцентризам лирског „ја”:

„Ноћу сам се на месец пео;
а са женама кад сам се срео —
мислим да рекоше да све за мном жуде.”

(Д. Васиљев, „Прошлост”)

„Жене пролазе и облик губе,
смеше се, па ми приђу да ме љубе,
а ја им нову сенку дам”.

(М. Црњански, „На улици”)⁷⁸

као и блага (само)иронија, па и карикатуралност песничке слике: „И шта ће остати од овог живота? / Да л само горке, исмејане сете? / Ил, можда, једно црнооко дете? / Ил, само једна карикатура?...” (Васиљев, „Карикатура”).

Међутим, и поред тога што разарају илузију љубави, ови песници трагају и за неким њеним новим, метафизичким обликом, у вечитој подвојености између блудног и светог, чулног и духовног. Отуда се у њиховој поезији често јављају религиозни симболи, који су код Васиљева увек директно присутни (Голгота, света Недеља, разапети Христ, света Мајка, Салома), а код Црњанског скривени и затамњени у дубљем слоју песама, што свакако потврђује мотивску изукрштаност и сложеност његове поезије. На пример, у песми „Моја Раваница” Црњански спаја мотиве ероса и Богородице, „једине драге пред којом клечи”, док у песми „Под Крком”, захваљујући разградњи синтаксе, говори о постојању бога хипотетички, као о изневереној могућности, узалудном очекивању, питању без одговора („И оставља ме загледаног / у бездане воде”). „Као да је, парадоксално говорећи, онострано (божанско) присутно својом одсутношћу, што је несумњиво један вид негативне, односно празне транс-

⁷⁷ Могу се, нпр., по истом сентиментално-елегичном тону упоредити њихове љубавне песме: „Серената”, „Самоћа”, „Беле руже”, „Љубав” (Црњански) и „Носталгија”, „Бесмисленост”, „Бол”, „Наша љубав” (Васиљев).

⁷⁸ Тај снажни антропоцентрични дух песника, који преплављује цео универзум, највише долази до изражаја у њиховим песмама „На улици” и „Снови”: „Кад махнем руком, нехотице, / нове звезде сину” (Црњански, „На улици”); „Са месецом у ноћи с неба сиђем, / и душу своју у зраке уплетем” (Васиљев, „Снови”).

ценденције.”⁷⁹ Тако поступак одуховљења материје или етеризације, који Новица Петковић назива „трентком лирске епифаније”,⁸⁰ код Црњанског постаје „објава другог, оностраног света: заносног, али празног. Прелепог, али застрашујућег.”⁸¹ Стога и осећање суматраистичке благодсти и смираја граничи са нестајањем, односно непостојањем и смрћу као коначном, метафизичком утехом. Црњански је овај прелазак бића у небеса, преображај тела у „зрак само” („Привиђења”), језички тако сугестивно транспоновано у слику света у којој се „на изглед, од ваздуха и у ваздуху гради све”.⁸²

Оваквих тренутака „лирске епифаније” није било много у поезији Душана Васиљева, бар не оних у којима је процес трансценденције праћен и језички. Наиме, након сваког космичког узлета и „нових открића облака” („Открића”), у песнику се јавља сверазорни дух сумње („Увек ме стража ума мог прати” — „Стража”), који доводи у питање сваку илузију смисла, љубави, наде, Суматре („Јер није важно да л’ је Ватра / оно што све изгара, / или је циљ наш Суматра” — „Прошлост”), остављајући га пораженог, у сазнању да нема заборав: „и никад ничег нема / до луде, сумануте гриже” („Открића”).

Суматраистички јунаци Црњанскових дела проналазе утеху и заборава бекством у имагинацију, кидајући све везе са реалношћу и сопственом моралном свешћу,⁸³ ослободивши се тако терета свега рационалног, земаљског и телесног. Васиљевљев лирски јунак сачувао је те везе са околином и стварношћу, према томе и њене моралне норме, због којих осећа сву тежину свог земаљског греха. Ипак, иако се одрекао свега што би „понело душу у зраке” („Станице”) и сахранио „снове своје лепе” („Ђаволу”), суматраистички пејзаж још живи у њему као други, удвојени део његовог бића, онај прозрачни, лаки, бестелесни, који и даље жуди и трага за изгубљеном Лепотом:

„И покаткад, као преко снова,
дознам да живе
још у мени
облаци, шуме и мора,
и румени
обронци брегова...”

(Д. Васиљев, *Станице*)

⁷⁹ Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, белешка бр. 57, *исто*, стр. 53.

⁸⁰ *Исто*, стр. 19.

⁸¹ *Исто*.

⁸² П. Цацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, белешка бр. 57, *исто*, стр. 34. Цацић овде каже: „Дела младог Црњанског открила су нам опсесију етеричним као главном супстанцом стварности и бића... Требало је разложити на елементарне састојке нешто нерашчлањиво, као што је етар, открити атоме даха, ваздуха. Материјализовати, стварношћу песничке слике, лелујаву нематеријалност која нас окружује...”, стр. 34 и 37.

⁸³ Црњански јунаци и усред ратног и поратног кошмара проналазе мир и утеху. Пред моралним питањима они тону у потпуну индиферентност и меланхолију, а осећање кривице као да потискују до потпуног заборавља. Говорећи о јунаку *Дневника о Чарнојевићу*, Цацић каже да његова свест „одбија да се конституише. Фундаментални морални проблем у *Дневнику* јесте: не постављати морални проблем”. *Нав. дело*, стр. 68.

Тако се Васиљев само у појединим песмама приближио Црњанском меком, етеричном лиризму, оној благи и прозрачности која његову поезију чини естетски тако снажном. У тим драгоценим, просветљујућим тренуцима, успевао је и језичком материјом да искаже неизрециву тајну и тишину космичког ништавила, па се у његовим најбољим песмама ове врсте („Понор”, „Последњи корак”, „Навише”, „Пред полазак”, „Открића”), као и код Црњанског, назире блага меланхолична насмешеност над празнином трансценденције:

„И ипак на раскршћима
где плове по ливади бели косачи
пролети са ветром моја сенка.”

(Д. Васиљев, „Пред полазак”)

в) ВАСИЉЕВ — КОСОВЕЛ

Док су везе, односно поетичке сродности Душана Васиљева са српским и хрватским експресионистима у књижевној науци до сада уочене и релативно осветљене, паралеле са словеначким експресионистима готово да су изостале.⁸⁴ Зато се нама намећу зачуђујуће животне и стваралачке коинциденције између Васиљева и једног од најзначајнијих песника словеначког експресионизма, Сречка Косовела.

Њихов кратак животни и стваралачки век, посвећен уметности,⁸⁵ и велике стваралачке тежње — да уметношћу и револуцијом духа мењају свест човека и друштвену стварност, брзина, фрагментарност, грозничавост и екстаза стварања, а изнад свега унутрашње противречности песничког „ја”, разапетог између крајности активизма и нихилизма, чине и њихову поезију духовно и поетички блиском. Свакако, не треба занемарити ни заједничко европско културно и књижевно наслеђе (романтизма, импресионизма), потом уплив савремене немачке литературе, као и општа идејна и литерарна струјања у европској књижевности после Првог светског рата, која су духовно обликовала и поетички приближила ове песнике.⁸⁶

⁸⁴ Б. Стојановић-Пантовић се у раду „Нацрт за упоредну анализу топоса у песничтву експресионизма” (у књизи *Линија додира*, Горњи Милановац 1995, стр. 93—107) бавила анализом карактеристичних топоса у поезији јужнословенских експресиониста, закључујући да се они „појављују у међусобној, дијалектичкој повезаности, да један често наговештава други и да су њихова симболичка значења блиска у српској, словеначкој и хрватској литератури”, стр. 107.

⁸⁵ Васиљев је живео свега 24 године (1900—1924), у страсном и грчевитом настојању да се оствари у уметности, док је Косовел за само 22 године живота (1904—1926) и неколико година праве песничке екстазе успео да пређе велик стваралачки пут и да оствари „велику синтезу”. По речима Алека Вукадиновића, Косовел је песник чије стваралачко искуство претходи сваком животном, према томе, песник по рођењу, чија снага духа и визионарство надилазе његов кратки земаљски век. Видети: А. Вукадиновић, „Косовелове песничке екстазе”, предговор збирци С. Косовела, *Изабране њесме*, Рад, Београд 1975, стр. 5—6.

⁸⁶ На везу С. Косовела са европском и домаћом романтичарском традицијом указао је А. Флакер („Авангарда и романтизам”, у: *Поешика осйоравања*, Загреб 1984, стр. 47—55),

Васиљев и Косовел нису за живота објавили ни једну збирку песама, иако су за свега неколико година интензивног књижевног рада иза себе оставили много: Васиљев око тристо, а Косовел чак преко хиљаду песама.⁸⁷ Поезија и једног и другог песника је поетички сложена и не-сводљива на један правац и стил; у њој се преплићу црте импресионизма, симболизма, експресионизма, футуризма, дадаизма, али су ипак доминантни експресионистички елементи, топоси, језик и стил. „Драматични набој супротности”,⁸⁸ укрштај различитих стилова и струја, који је обележио Косовелову поезију, главно је обележје и Васиљевљеве. Повезује их рана импресионистичка благост и меланхоличност стихова,⁸⁹ али убрзо потом и експресионистички бунт, крик и „нервоза израза”,⁹⁰ као

истичући да је та традиција уткана и преобликована у нови авангардни концепт песничтва. С друге стране, Косовелов однос према актуелним књижевним збивањима у југословенском контексту, пре свега однос према зенитизму, Флакер је осветлио у тексту „Косовелова конструктивна поезија и југославенски контекст”, у: *Obdobja* 5, Љубљана 1984, стр. 173—182. Истражујући генезу Косовеловог експресионизма, књижевни историчари су истicali и његову „укоријењеност у поетској структури словеначке модерне или нове романтике, односно Мурновог импресионизма” (Јурај Мартиновић, „Типолошка одређења експресионизма А. Б. Шимића и Сречка Косовела”, у: *Obdobja* 5, *истіо*, стр. 188). Зато Марија Митровић, говорећи о поетској синтези овог песника и „фазама” кроз које је прошао (импресионистичка, експресионистичка, конструктивистичка), каже: „Већ сама чињеница да је Косовел за највише шест година прошао и на свој начин освојио бар три различита стилска начина изражавања (наравно, са низом нијанси још и симболистичких и романтичарских елемената), сведочи да је овај песник био изузетно динамична личност, отворена за књижевно наслеђе и нове токове” („Поетска синтеза Сречка Косовела”, *Књижевна историја*, XVII, 65—66, Београд 1984, стр. 112). Исту црту стваралачког темперамента види смо и у Васиљевљевој поезији, јер се и он „као песник батргао међу крајностима и дело му је, у правом смислу, дело прелаза, отворено свим могућим стилским и духовним струјањима” (Р. Вучковић, *Авангардна поезија*, Глас, Бања Лука 1984, стр. 94).

⁸⁷ Иако је Косовел за штампу припремио две збирке песама, *Златни чун* (1925) и *Инићерали* (1926), а Васиљев збирку *Облаци*, њихова настојања да их објаве изјаловила су се, колико због материјалних разлога, толико и због преране смрти. Постхумно је изашло неколико издања њихове изабране поезије, али то је било недовољно да се њихов опус сагледа у целини, због чега су дуго били запостављени, на самој маргини књижевне историје. Тек 1977. г. завршено је штампање Косовелових сабраних дела, у четири тома (*Zbrano delo, I—IV*, уредио Антон Оцвирк, Љубљана 1946—1977), што је допринело свестранијем и поузданијем научном тумачењу његове поезије, прозе, есеја и расправа. Васиљевљева сабрана дела, како је познато, нису објављена до данас. Занимљиво је да су и Васиљев и Косовел водили богату преписку, из које можемо много сазнати о њиховим стваралачким тежњама, али и кризама и клонућима. Та преписка свакако потврђује потребу ових младих стваралаца за објашњењем и провером властитог поетског става пред собом и другима. Такође, и један и други песник огледали су се и у кратким прозним врстама (песме у прози, кратке приче), што је још једна „линија додира” јужнословенских писаца овог раздобља. Видети код Б. Стојановић-Пантовић, „Кратка експресионистичка проза у јужнословенским књижевностима”, у књизи *Линија додира*, белешка бр. 84, *истіо*, стр. 187—202 и *Морфологија експресионистичке прозе*, Београд 2003.

⁸⁸ М. Митровић, *Преглед словеначке књижевности*, Сремски Карловци — Нови Сад 1995, стр. 273.

⁸⁹ Иако је пејзаж у њиховом „импресионистичким” песмама заичајни (Косовелов родни Крас, Васиљевљев панонски), заједничко им је осећање самоће и смрти, због чега њихов песнички импресионизам спонтано прераста у заоштрено осећање бола, патње и крика, својственог експресионистичком изразу.

⁹⁰ Крлежа у свом критичком есеју о експресионизму (видети белешку бр. 38) говори о „нервној снази израза”, који је потенциран „до шока, до хистеричног усхита, до узнемиреног патоса”, стр. 118.

последица „истовременог деловања различитих, опречних идеја и слика у песничковој свести”.⁹¹ О томе је Косовел и експлицитно писао: „Данас је столеће нервозних... Кроз нервозу спознајем ствари што их људи столећима неће спознати. Нервозни човек је медиј космичких трагедија... Тај немир што је у мени, ту нервозу, то желим да изразим”.⁹²

Ову идеју Косовел преноси и на ниво имплицитне поетике, изражавајући својом поезијом, као и Васиљев, само екстазу, „екстазу свега у свему” (Васиљев, „Навише”):

„Наша песма је страсна, наша снага жива
и хаос ватре у срцу нам гори,
жестока страст живота, неукротива
која у себи неће да изгори.”

(С. Косовел, „Наша песма”)⁹³

„Ми и у екстази пијанства,
кад нам нога од страсти клеца,
још увек све можемо.”

(Д. Васиљев, „Нараштаји”)

Тако уместо хладне, „музејске” естетике прошлости („Рушити, рушити! / Све те музеје фараона, / све те престоле уметности” — Косовел, „Деструкција”), њихова песма постаје израз властите унутарње подвојености, узнемирености и тескобе, „експлозија”, „дисхармонија”, крик:

„моја песма је — моје лице”

(С. Косовел, „Моја песма”)

„све што је лепо у мени
слива се у песму,
у којој ритам крв моја бије.”

(Д. Васиљев, „Ноћи”)

У оваквим песмама изразитог аутопоетичког карактера, у којима одређују природу властитог стваралачког „ја”, они износе и експресионистички захтев за слободом стиха и форме, која треба да пренесе експресију и изрази све екстазе душе: „Риме су изгубиле своју вредност. / Ри-

⁹¹ М. Митровић, „Поетска синтеза Сречка Косовела”, белешка бр. 86, *истио*, стр. 126.

⁹² Писмо Фаници Обидовој, 12. јула 1925. г. Цитат преузет из наведене студије М. Митровић, стр. 114.

⁹³ У раду смо користили следеће збирке Косовелове изабране поезије, преведене на српски језик: *Изабране ђесме*, избор и предговор А. Вукадиновић, превели Г. Јањушевић и Д. Познановић, Рад, Београд 1975; *Златни чун*, избор А. Гспан, препевао Г. Јањушевић, МС, Н. Сад 1981; збирку словеначке експресионистичке лирике *Црвени ајшом* (приредио Ф. Задрavec, превео М. Живанчевић, МС, Н. Сад 1987), са значајним, репрезентативним избором Косовелових експресионистичких песама.

ме су неуверљиве... / Песма нек буде трење бола” (С. Косовел, „Риме”); „Свеједно са или без риме, / нема важности опрема и сјај...” (Д. Васиљев, „Пролог”).

Значајним делом своје поезије ови песници стоје на линији активистичког експресионизма и експресионистичке утопије Новог света и човека:⁹⁴

„Ми смо Нововерци,
и наша нова вера
потиче из Срца и крви и рана...”

(Д. Васиљев, „Дајте нам оно што није ваше”)

„...за њиме ће да ступа здраво племе
и у нашем делу сила да омлади
која ће свет да сруши и нови изгради.”

(С. Косовел, „Црвени атом”)

Певајући о „преображају света у свет” (Косовел), „препородном преокрету” (Васиљев), Косовел и Васиљев, попут многих песника тог времена, призивају „браћу” целокупног човечанства: „Дођи, друже из Уганде или Бразилије, / а дом ти је, ко и мој, свуд” (Васиљев, „Песме о животу”); „браћа из Индије, Персије, Африке, / биће наши другови, наша браћа биће” (Косовел, „Музика пролећа”). Притом, у рађању новог човечанства и борби за „оживотворење Велике Истине” (Косовел, „Медитације”), они визионарски слуте распад европске цивилизације, потонуле у греху и кривици:

„Све је екстаза, екстаза смрти!
Златне куле западне Европе,
куполе беле...
све тоне у врелом, црвеном мору.”

(С. Косовел, „Екстаза смрти”)

„испод звездане васионе
што у црвеној екстази крви у сумрак сваки тоне.”

(Д. Васиљев, „Песма о мајци Марији”)

Овакве апокалиптичке слике сумрака цивилизације последица су рата, јер је модерна уметност, по Косовеловим речима, „прва осетила страву пред ратом као милионским убиством. Након рата: хаос, анархија, нихилизам; последице рата: морална депресија, уништење етоса... Једино светло које је обасјало рушевине човечанства и људскости јесте чо-

⁹⁴ Најзначајније Косовелове песме ове врсте су: „Музика пролећа”, „Црвени атом”, „Медитације”, „Аларм”, „Песма о преображају света у свет”, „Кличем вас”, „Конс: новом добу” и др., а Васиљевљеве: „Колоси”, „Будућност”, „Дајте нам оно што није ваше”, „Сини нови сутрашњег дана”, „Борцима”, „Сужањ”.

век. Човек као персонификовани етос. Одатле експресионизам... он тражи спас човечанства.”⁹⁵

Познато је колико је снажно Васиљев у својим песмама („Немоћ”, „Смрт поколења”, „У колибама смрти”, „Болнице”, „Жице”, „Визија из рата”, „Јунаци”, „У мраку”...) испевао грозу рата, немоћ и трагичну спознају човека о сопственом људском паду и бесповратно изгубљеној младости: „О, место младости, / те бескрајне, безмерне гадости!” („Визија из рата”). Слично осећање човека „згасла ока и на умору”, који је у рату изгубио и сахранио све своје младалачке илузије и снове, налазимо и у Косовеловој песми „Старци”: „речи су мртви слапови, без пене... / наша младост је сатрвена, / гробови су наше успомене”.

Доминантна тема у Васиљевљевој и Косовеловој поезији је тема смрти,⁹⁶ доживљена не само експресионистички, као визија апокалипсе и смрти човечанства, него и врло лично и емотивно, као слутња сопственог краја и опсесивна жудња за смрћу: „Смрт ми је данас ближа но јуче... / у гробљу седим, скрстивши руке” (Васиљев, „У гробљу”); „Дај ми, Боже, да лагано мрем / и тихо да се покријем тамом” (Косовел, „Жуђење смрти”).

Поезију оба песника карактерише веома широк распон у обради ове теме, који се креће од езгистенцијалног до метафизичког доживљаја смрти и осећања њене свеprisутности у свету.⁹⁷ Смрт је ту схваћена и као људски удес, извор страха, самоће и патње, али и као спас и уточиште, ослобођење од земаљског страдања, пут ка Богу и вечном миру космичких предела:

„понеси душу не мислећи ништа
на вечна, и светла и тајна изворишта
среће, радости, смеха.”

(Д. Васиљев, „Радост смеха”)

„О, нема смрти, нема смрти!
Само падаш, само падаш,
...
у понор бескрајне плавети.”

(С. Косовел, „О, нема смрти”)

⁹⁵ Ово је део из Косовеловог познатог програмског чланка *Криза* из 1925. год., важног за његово поимање експресионизма. Цитирано према студији Ј. Погачника, „Песништво Сречка Косовела”, предговор у књизи С. Косовела, *Злајни чун*, МС, Н. Сад 1981, стр. 16—17.

⁹⁶ Упоредити код Б. Стојановић-Пантовић, „Комплексност теме смрти у поезији Сречка Косовела”, „Знак”, 1981, бр. 14, стр. 73—76 и М. Митровић, „Поетска синтеза Сречка Косовела”, белешка бр. 86, *истио*, стр. 123—127.

⁹⁷ Видети, нпр., Косовелове песме: „Људи с крстовима”, „Екстаза смрти”, „Из тежишта”, „Предсмртница”, „Слутња”, „На колосеку мртвих”, „Сонет смрти”, „Жуђење смрти”, „У поноћ”, „Нихиломеланхолија”, „На бела врата”, „Смрт”; Васиљевљево: „Смрт негде на улици”, „Грозница”, „Дијалог”, „Тестамент”, „Сутон”, „Споменик”, „У гробљу”, „Тиха смрт у пола ноћи”, „Смрт живих бића”, „Гроб на северу”, „Последњи корак”.

Мотив смрти прожима и све остале мотиве њихове поезије (природа, љубав, бог, космос); назире се готово иза сваке појаве и слике, чинећи суштинско језгро у којем се сабирају и преламају сви слојеви и значења њиховог песништва. Стиче се утисак да су ови песници својим стиховима живели, осећали и исписивали властиту смрт.

Занимљиво је да је у Косовеловој и Васиљевљевој поезији изразито заступљен и мотив мајке, уздигнуте до култа свете љубави, милости и доброте: „Несрећна мајко, Маријо бела, / љубимо на твом путу трагове твога тела” (Васиљев, „Песма о мајци Марији”). Мајка је у њиховој поезији метафора жуђене утехе и мира, искупљења од свих животних пораза, лутања и греха. Као симбол страдања и жртве, она на себе преузима грех Сина; Косовел, нпр., у песми „Мати” каже: „Помрачиле би ти очи због мог греха”, а Васиљев у песми „Звона”: „и у мору мојих греха / моја црна Мајка тоне”. Симбол мајке прераста у виши, божански принцип апсолутне љубави, који након „разорења храма” замењује све срушене олтане прошлости: „А ми смо једну имали само сврху: / да у светлости, на врху, увек намучена, крвава мати / постане идолом” (Васиљев, „Облаци”). Стога ови песници, несумњиво сличног, меланхоличног и трагичног осећања живота, у трагању за сопственом изгубљеном душом, једину утеху и уточиште проналазе у топлом окриљу мајчине љубави, а на крају пута, и у вишем, космичком завичају и загрљају смрти.

Тиме долазимо до још једног важног тока њихове поезије, који типолошки можемо сврстати у струју апстрактног експресионизма. У њиховим песмама ове врсте доминирају мотиви космоса, хаоса, вечности, самоће, смрти, чежње за оностраним, за потпуним и коначним смирењем у космичком бескрају, исказани препознатљивим поступком одуховљења материје:

„Сам, сам, сам морам бити,
себе у вечности и вечност у себи открити,
прозирна крила у бескрај раскрилити
и мир предела с оног света у себе упити.”

(С. Косовел, „Препород”)

„Ветар би ми размрсио власи
црне и дуге;
и ја бих без галаме, неприметно
залио своје избелеле туге
и срећан пошао у плави Бескрај!”

(Д. Васиљев, „Последњи корак”)

Друштвени активизам ових песника тако се нагло стишава и прелази у осећање космичке хармоније, тачније космичког ништавила. Ово осећање суштински произилази из нихилистичког незнања и стравичног суочавања са хаосом и бесмислом живота (Васиљев: „Ноћне страве падају по нама...”); „Само страва, а та је страва: бити — / усред хаоса, усред ноћи, / тражити излаз и слутити / да спаса нема, да неће доћи”

(Косовел, „Само страва“). Отуда и сви путеви њихове грчевите младачке побуне и потраге за смислом, завршавају прихватањем апсурда и призивањем смрти, као коначног метафизичког уточишта: „Све, о све је било узаман... / свет се преда мном затворен њиха, / сада бих с тобом, Смрти тиха” (Косовел, „Све, о све“).

На крају, указали бисмо на још једну занимљиву подударност између ових песника, која се односи на сужену критичку рецепцију њихове поезије, најчешће свођене на социјалну димензију и лево оријентисани експресионизам. Несумњиво је да су Косовел и Васиљев значајни и као песници социјалног хуманизма и визионарске објаве Новог света, али овај део њиховог песничког опуса није и најзначајнији. Те песме су испеване тоном снажног револта и побуне против свих видова друштвене неправде, с једне, и топлог саосећања са патњом малих, унижених људи, с друге стране. Међутим, њихова друштвена ангажованост и нескривена тенденциозност најчешће су водиле у декламацију и патос „плакатске” поезије, због чега и немају већу књижевну вредност.⁹⁸

Свако свођење поезије на једну димензију одузима њен суштински, интегрални карактер. Како у сложености и парадоксалности света једна идеја не искључује другу, тако се и у Косовеловој и Васиљевљевој експресионистичкој поезији међусобно додирују и осветљавају сасвим опречни токови и мотиви нихилизма и активизма, негације и афирмације живота.

Намеће се закључак да су Косовел и Васиљев у свом кратком књижевном раду готово истовремено прешли исти стваралачки пут, од импресионизма, преко експресионизма и социјалне литературе, до нових идеја, које су се у Косовеловој поезији искристалисале у конструктивизам, а у Васиљевљевој остале у сфери експресионистичког нихилизма. Ипак, без обзира на неку врсту њиховог заједничког синтетичког / интегралног авангардизма, тачније експресионизма, Васиљевљева поезија није у целисти достигла ону естетску вредност и снагу Косовелових прочишћених и сведених песничких визија.

Зато је ова компаративна анализа, као и претходне, пре свега потврда сродности, па и истоветности, тематских, стилских и идејних структура у поезији јужнословенских песника експресионистичког раздобља.

Можемо на крају закључити да је, сам по себи, историјски и књижевни контекст Васиљева усмеравао ка индивидуалној песничкој трансформацији општих експресионистичких топоса и стилских поступака. Исто тако, сродност по духовном сензибилитету спонтано га је упућивала на поезију најзначајнијих европских и јужнословенских експресиониста, па се у његовој лирици лако могу уочити рефлекси Крлежиног активизма, Црњансковог анархизма и суматраизма, одједи различитих струја немачког експресионизма (поезије Георга Хајма, Готфрида Бена, Лудвига Рубинера, Јоханеса Бехера) и, наравно, Адијеве поезије, која је

⁹⁸ Нпр. Косовелове песме: „Револуција”, „Радам градимо”, „Свечери”, „Старица покрај села”; Васиљевљеве: „Молба на берзу рада”, „Песма роба у подне”, „Две сироте”, „Сироче”.

својим духом била блиска експресионизму. Међутим, Васиљев је све те литерарне утицаје, „све гене својих лектира” (Киш), стваралачки асимиловао у самосвојну песничку визију, која сажима различите експресионистичке токове у неку врсту „синтетичког експресионизма”, изражавајући на тај начин све противречности свог узнемиреног песничког бића. Тај синтетички / интегрални карактер поезије приближава га и поетици словеначког песника Сречка Косовела.

Ипак, остаје питање у ком би се смеру Васиљевљева поезија даље развијала, будући да је у себи носила велик поетички потенцијал и могућност гранања у различитим стилским правцима. Посматрајући развој песника његове генерације, а сличног стваралачког потенцијала и поетике, утиска смо да би најбоље тек створио. Јер, иако је већини поменутих песника експресионизам био само почетна стваралачка фаза, „крик њихове младости”⁹⁹ (а по речима Готфрида Бена, песник не може целог живота бити експресиониста), ипак се „не може оспорити да им је управо он помогао да се пробију до властитога изворног израза”¹⁰⁰ и остварења каснијих, врхунских дела књижевности.

Dragana Vujaković

DUŠAN VASILJEV'S POETRY IN THE INTERTEXTUAL RELATIONS OF EUROPEAN AND SOUTH SLAVIC AVANT-GARDE POETRY-WRITING

S u m m a r y

The paper points out the spiritual and poetic similarities between the poetry of Dušan Vasiljev and the poets of different expressionist streams in the German literature (nihilism of Georg Heym and Gottfried Benn, cosmism of Alfred Mombert, Theodor Deubler, activism of Johannes Becher, Ludwig Rubiner and others). The author then more extensively investigates the intertextual relations with the poetry of the Hungarian poet Endre Ady and the south Slavic poets of the expressionist period (Miroslav Krleža, Miloš Crnjanski, Srećko Kosovel). Dušan Vasiljev's poetry is placed in a broader, international avant-garde context to establish more precisely the literary-historical position of this poet between the extremes of the expressionist streams — the abstract and activist ones.

⁹⁹ Д. Пејовић, „Сумрак свијета и тражење новог човјека”, белешка бр. 43, *ИСТО*, стр. 4.

¹⁰⁰ *ИСТО*.

ПЕСНИК „БУРЕ, ОЛУЈЕ И ГРМЉАВЕ”

Зорана Ойачић

Књижевна заоставштина Станислава Кракова (1895—1968) доспела је у архив Народне библиотеке Србије не вољом аутора или његове породице, него зато што је писац био приморан да емигрира из земље као припадник бившег режима, Недићев сарадник и рођак (мајка С. Кракова, Персида, била је рођена сестра Милана Недића) и, самим тим, државни непријатељ. Официр и добровољац (још од своје седамнаесте године) балканских ратова и Првог светског рата, вишеструко одликовани херој и истакнути родољуб, одлуком власти на крају Другог светског рата бива осуђен и губи сва грађанска права у домовини за коју се свим срцем борио. Као што је познато, Краков је умро у изгнанству 1968. не дочекавши повратак у Србију, а ни њему ни његовој породици нису враћена грађанска права. Због свега тога, сваки приређивач његових дела приступа његовој архиви са помешаним осећањима, горчине, због тога што проучава грађу која му је доступна независно од воље аутора, и жеље да стављањем на увид јавности сачува књижевно дело и историјски значај писца „утуљене баштине” од заборава.

Заоставштина овог аутора је обимна и разноврсна; она, између осталог, обухвата личну документацију, дневнике, преписку, једном речју интимну историју целе породице Краков (супруге Иванке Иванић-Краков, писца и стоматолога, и ћерке Милице Краков-Арсенијевић). Фотографије, писма, позивнице за свечане вечере и пријеме откривају испуњен друштвени живот грађанске породице између два светска рата, а пасоши С. Кракова, испуњени печатима, сведоче о многобројним путовањима која је он, најчешће у својству новинара, предузимао. Такође, сачувани телеграми од књижевника, државника и припадника краљевске лозе сведоче и о пријатељским и књижевним везама аутора са савременицима. У рукописној заоставштини налази се најмање књижевних рукописа. Најдрагоценији су, свакако, дневници из балканских ратова и Првог светског рата, писани у свескама, али и на формуларима за требовање муниције у рату. Сем тога, ту су и сценарио документарног филма *Голгоџа Србије (За часић ошацибине)* са планом снимања одређених сцена и руком дописаним коментарима режисера Кракова, па и руком

забележене народне бајке и приче.¹ За сада су од свега тога објављени одломци из дневника² и сценарио за филм,³ трудом Гојка Тешића.

У Краковљевој заоставштини налазе се и четири лирска прозна текста, који у поднаслову садрже одредницу „песма у прози”. Реч је о патриотским песмама: „За отаџбину (песма у прози)”, „Оковани Прометеј (песма у прози)”, „Allons enfants (песма у прози)” и „На Светој Јелени (песма у прози)”.⁴ Текстови су исписани црним мастилом на засебним папирима, препознатљивим ситним рукописом аутора, налик на странице из његових ратних дневника. Нема никаквих података или најава да је аутор имао намеру да их објави. Песме нису датиране и сам аутор их, такође, не спомиње у осталим својим списима, али не само по рукопису, него и по стилским и тематским особеностима закључујемо да је, без сумње, реч о Краковљевим ауторским текстовима. Утолико је чудније што се ове песме нигде не спомињу међу проучаваоцима његових књижевних дела. Како је укупан књижевни опус писца фрагментарно сачуван, делимично објављен, а један део његовог дела заувек нестао, сматрам да је проговарање о било ком неоткривеном делу овог књижевника драгоцен задатак који помаже да се Краковљево књижевно стварање отргне од заборава и, макар делимично, заокружи.

Књижевно дело С. Кракова у целини је фрагментарно сачувано, делимично и заслугом самог аутора. Наиме, аутор је на корицама својих књига често најављивао своја дела „у штампи” а она се нису никада појавила (бар не за његова живота). Роман *Човек који је издубио прошлости* никада није издат (постоји претпоставка да је главнина овог рукописа уграђена у први део мемоарске књиге *Животи човека са Балкана*); више пута најављивана новелистичка збирка *Црвени ђјеро и друге новеле* такође није објављена него ју је, почетком 90-их, на основу новела расутих по периодици, реконструисао Г. Тешић; изван број путописних, мемоарских чланака остао је у „загубљен” у међуратној периодици,⁵ и, конач-

¹ Краков је у периоду између два рата забележио десетак бајки, прича и предања. Уз сваку причу бележио је датум записивања, место и име особе од које је причу чуо. Међу особама које је навео као изворе навео је и свог ујака, Милана Недића, али и В. (Виду?) Црњански. Реч је о причама: „Златна јабука” (Миодраг (Мина) Лисица, чуо од браће, записано у селу Горњи Ступањ 24. 3. 1923); „Лисица наводацика” (27. 3. 1923, чуо у војсци); „Вилина мазалица” (27. 3. 1923); „Лисица судија” (2. 4. 1923, чуо од В. Црњански); „Алабија” (22. 4. 1923, Јелена из Горњег Ступња); „Вампир” (11. 5. 1923, Милан Недић, од бабе); „Липове јабуке” (11. 5. 1923, М. Недић, од оца чуо).

² С. Краков, *Епизоде из рајтова (одломци из рајних дневника)*, одабрао и приредио Гојко Тешић, Књижевни магазин, 2001, бр. 1, стр. 153–158.

³ С. Краков, *За часи отаџбине (Пожар на Балкану)*, приредио Гојко Тешић, Народна књига/Алфа, Београд 2000.

⁴ Одељење књижевних рукописа, Народна библиотека Србије, сигнатура П/707/1/3а.

⁵ У међуратној периодици Краков је објављивао разноврсне текстове. Међу онима који превазилазе ниво новинског чланка издвајају се мемоарски текстови: *Борба на Калин-камену (одломци из дневника седамнаестогодишњег добровољца)*, Време, 21. 4. 1923, стр. 3; путописни чланци: *Наше хришћанишће на Једејском мору*, Време (божићни додатак), 6–8. 1. 1924, стр. 3; *Писмо из Италије. Закаснило лето на Лиду (У Венецији — вароши луксуза и љубави)*, Време, 30. 9. 1924, стр. 4; *Писмо из Италије. Сейтембар у Венецији*, Време, 22. 11. 1924, стр. 4; *Штари Сомбор*, Време (божићни додатак), 6–8. 1. 1927, стр. 3 и тзв. авионске репортаже: *У ситон над Београдом. Један лет кроз маглу и сунце*, Време, 16. 11.

но, поменуто мемоарско дело *Живот човека са Балкана* је недовршено и објављено постхумно, трудом ћерке аутора.⁶

Својим мотивима и стилским особеностима песме у прози блиске су првој фази књижевног стварања аутора. Највероватније су настале у периоду између 1912. и 1923, пошто од тада аутор битно мења своја књижевна интересовања и стил писања (престаје да се бави фикционалном књижевношћу и посвећује се новинарству и граничним жанровима — путописној и мемоарској прози). Реторски уздигнутог тона, песме славе херојство ратника, те заједно са осталим Краковљевим делима о рату остварују полифоничну, контрапункталну слику ратне епохе.

Очигледна сродност романсијерске прозе и лирских записа проистиче из поступка поетизације прозе карактеристичног за оба Краковљева романа (лирска начело, кратке, елиптичне реченице, асоцијативно везивање фрагмената радње, тропично приказивање простора и људи у рату и сл.). У песмама у прози аутор, дакле, примењује обрнути књижевни поступак — поступак прозаизације поезије карактеристичан за авангардну књижевност. Међутим, између романа и песама у прози стоји битна стилска разлика. Романескна проза С. Кракова карактеристична је по драматичним описима борбе прса у прса, разарања (који преовлађују и у песмама), али се приповедач труди да наглашени трагични и сентиментални тон приповедања депатетизује иронијским сенчењима, пародијским обртима и естетиком шока. Поступак десентиментализовања јавља се у *Кроз буру* и прераста у доминантно стилско начело романа *Крила*. Чак и касније, у мемоаристици, аутор се труди да сурове догађаје представи са иронијском или црнохуморном дистанцом, не умањујући њихов трагични ефекат. Променом жанровског предзнака Краков добија могућност да исту тему обради на више лирски начин. Не мењајући ништа битно у свом начину казивања, задржавајући тему, ритам, чак и синтаксу, песник добија прилику да без иронијског отклана, на наглашено емотиван начин глорификује хероизам ратника који јуришају у одбрану части отаџбине. Њихов снажни патриотизам и високи тон ближи их, у извесном смислу, песмама Милутина Бојића, уз све поетичке разлике између дела ова два аутора. Наиме, оба писца проживела су исте страхоте Првог светског рата, избеглиштво на Крфу и посматрали умирања српских војника. Стога су патриотски занос, понос због херојства нације и дивљење према борцима за отаџбину потпуно разумљиви у њиховим поетским текстовима, пошто потичу из исте ратне збиље и једнаког искуства.

Приближно истог обима и теме, песме у прози раслојавају се на патриотске песме које експлицитно прослављају јунаштво војника („За

1925, стр. 4; *У вршлозу ваздушних сирала. Над нашим рекама*, Време, 21. 11. 1925, стр. 3; *Авионом до женевског језера до париских предграђа*, Наша крила, год. 3, јул-август 1926; *Авионом преко Койаоника. За два сата од Новог Сада до Скопља*, Време, 24. 3. 1927, стр. 1.

⁶ И у свом другом књижевном „животу” дела овог аутора делом доживљавају исту судбину. Наиме, књига путописне прозе *Кроз Јужну Србију (кроз земљу наших краљева и царева)* објављена 1926, најављивана као књига IV у едицији Издавачке куће „Филип Вишњић”, никада није доживела своје ново издање.

отаџбину” и „Allons enfants”) и лирску прозу са већим степеном симболизације („Оковани Прометеј” и „На Светој Јелени”), која кроз ликове горостаса и ратника велича слободу и храброст уопште. Подигнути, свечани тон казивања, уз честа обраћања јунацима, расте током песме и врхунац достиже у финалним поетским исказима. Ови лирски записи, често химничког тона, завршавају се слављењем части отаџбине или антиклимаксом, сликом подивљале природе која жали одлазак ратника. Строфоиди су често прекидани „резовима” који раздвајају временске планове, што је карактеристичан Краковљев стилски поступак из романа. Стога песме у прози на тренутке делују као да су истргнуте странице романа пренете у лирски облик.

Отаџбинска част и храброст војника који се бори за сопствени националосећање је које боји Краковљеву фикционалну, мемоарску прозу, као и његов документарни филм. Тако и песма „За отаџбину” (наслов је близак филму о Првом светском рату *За часћи отаџбине*) садржи слику војничког јуриша под кишом граната, у борби прса у прса. Смрт је унапред извесна, а јунаци јој се предају тек кад успеју да сачувају заставу. Песма почиње ускликом „Напред! За отаџбину!”. Хероизам војника наглашен је визуелним и акустичким сликама ратног сакаћења (звиздањем граната, ударањем војничких добоша, трештањем труба, јечањем рањеника). Орао са српске заставе, симбол храбрости и патриотизма, често коришћен у Краковљевим лирским текстовима, у овој песми означава и победу и јуначку смрт. Иако је мотивски блиска претходној песми, песма „Напред другови” („Allons enfants”) садржи виши степен симболизације. Девет кратких строфоида завршава се рефренским повиком „Напред!”. Песма је формулисана као обраћање поетског гласа војницима. Јуриш војника је и овде наглашен карактеристичним мотивима (исечене заставе, бајонети, земља црвена од крви, ваздух испуњен димом и барутом) и звуковима који истичу хероизам војника. Приметни су многобројни симболи победе: Атина са лорововим венцем, изрешетане и крваве заставе „грејане сунцем победе”, као и „Марсељеза”, песма победника од које дрхти земља.

Страдање у име праведног циља, храброст у пркошењу јачем непријатељу, околности су због којих је судбина српских војника често довођена у везу са прометејском, бар у међуратној лирици: „Крај уске стазе, на леденом брегу/као Прометеј кога судба прокле/сам српски војник издише у снегу/упирућ поглед дуж сунца...” пева, на пример, Т. Ђукић у песми „Рука”.⁷ У „Плавој гробници” М. Бојић пале војнике такође назива *Прометеејима наде*, доживљавајући их као мученике и борце заслужне за боље дане, оне који дају наду будућим генерацијама. Симбол хероја који пркоси тиранима користи и Краков у песми „Оковани Прометеј”. За разлику од других примера, Краковљева песма не доводи у директну везу српске војнике са Прометејем, него митског јунака приказује као човека који збацује ропске окове са себе. Могућност да се поврати

⁷ *Антологија српске рајне лирике 1912–1922*, приредили Младен Ст. Ђуричић и Мирко Дамњановић, издање Централне управе рез. официра и ратника, Београд 1926. (фототипско издање), „Драганић”, „Ново слово”, Београд 1990, стр. 64.

окупирана земља и победе велике војне силе („тирани“) српским војницима представљала је најснажнији покретач. Било је то, како наводи песма Ж. Милићевића настала у истом историјском тренутку, „доба кад се човек, својим духом, / исувише уздигао / да би могао бити раван старим боговима“.⁸

Песма о ослобођењу и победи појединца над супериорним боговима-тиранима усредсређена је на две поетске слике. И у овом тексту техника прекида/реза користи се за раздвајање два временска тренутка — поноћи и зоре, који означавају ропство и ослобођење. Распети Прометеј ћутке трпи муке, али се осећа немоћан да раскине ланце који га привезују за стену. Још је необичније да распетог јунака на раскидање окова покрећу људи из долине, који својом песмом пркосе боговима-тиранима. („Чуј!! У долини се оре неки звуци, али то није вапај ропски, ни јаук потиштених. То је песма, песма слободе, силна за робове, страшна за тиране (...) та песма допре и до Прометеја, она охрабри срце његово...“). Тренутак када се човек супротставља вољи богова и доказује им да је у стању да надвлада њихову моћ означава и тренутак рушења старог устројства света. Пуцање окова изазива велики прасак „од којег земља уздрхта и ваздух и вода се заталасаше“, а хучна река која руши све пред собом симболично обзнањује завршетак једног времена и почетак новог.

У последњој песми у рукопису симболика се мења на изненађујући начин. Ово је једина песма у којој више није реч о победнику, него о пораженом војнику изгнаном из сопствене домовине. И у томе се дâ лако препознати и трагична судбина њеног аутора. Јер, „На Светој Јелени“ је песма о изгнанству, писана из позиције онога који је, после многих победа, доживео најтежи пораз. Ратник и патриота којем је домовина одузета губи свој идентитет, свој разлог постојања па је изгнанство/обездомљење најстрашнији од свих пораза који му се може догодити. Као и претходне, песма је подељена на два временска момента: изгнанство и смрт ратника, те слику узбуркале природе која жали великог човека. Пишући ову песму, аутор као да је неким привиђењем наслутио и нешто од сопственог животног удеса, што ову песму сенчи на посебан начин. На острву, односно на ничијој земљи, ратник „мрачан и чврст као камен“, онај „чија се крила пре тако поносно ширила“ премерава дубину свог пораза и коначност свог изгнанства. „Сунце својих победа“ не налази јер је утонуло у „бурне таласе“ (Краков за историјске потресе често користи израз „бура“, те се потонуће у историјској *бури* односи на животни бродолом). Иако је из наведених детаља јасно да је реч о судбини војсковође Наполеона Буонапарте, уместо његовог имена стоји лична заменица која судбину ратника претвара у судбину свакога ко се није снашао у историјској „олуји и грмљави“. Живот самог Кракова завршен је на исти трагичан начин. Прекаљени патриота из великих историјских потреса прве половине века, аутор се на крају Другог светског рата нашао на страни поражених и прогнаних, оних чија херојства више

⁸ Ж. Милићевић, „Будућим песницима“, *Антологија српске рајне лирике 1912—1922*, стр. 101.

никоме ништа не значе. Бежећи пред смртном пресудом кроз аустријске шуме (други део мемоара *Животи човека са Балкана* насловљен је „Кроз Аустрију“), аутор у мемоарима описује последњи поглед на земљу коју заувек напушта. И зато, док читамо поетске исказе о француском војсковођи који је, стојећи на изгнаничкој стени „преко бурних валова пенушавага мора“, жудно гледао пут своје отаџбине, пред нашим очима као да израња још једна „златна сенка“, сен *човека са Балкана*, изгнаног родољуба, која се последњи пут осврће на отаџбину у даљини.

Кракова је увек погађало плитко национално памћење, површан однос државе према догађајима који су одредили новију историју, немар према богатом „расутом благу“, историјском и културном наслеђу, заборав који прекрива све и свакога, те се трудио да својим делима обнавља и чува сећање на важну епоху у којој је био сведок и учесник. Дуг наше књижевности јесте да обновимо и сачувамо сећање на живот и дело овог јединственог „човека са Балкана“. Објављивање песама у прози стога сматрам малим прилогом за расветљавање књижевног дела писца несрећне судбине чији је живот текао „кроз буру, олују и грмљаву“. Надам се да је овим нешто од тога промењено.

ПЕСМЕ У ПРОЗИ ИЗ РУКОПИСНЕ ЗАОСТАВШТИНЕ

Сћанислав Краков

ЗА ОТАЏБИНУ (песма у прози)

Накривљених шајкача, закрвављених очију, лица умрљана знојем и прашином, пригрливиши чврсто пушке на којима су се блистали на сунцу огрезли бајонети, јурили су они напред.

Зрна су звиждала око њих и певала самртну песму. Овде онде би се завијао који погођен куршумом и сав обливен крвљу, падајући довикивао је друговима: „Напред! За отаџбину!”

Добоши су потмуло ударали, трубе су трештале, рањеници су јечали а они су јурили и гинули.

Пред њима је био заставник држећи високо уздигнуту, сву куршумима изрешетану заставу, симбол њине отаџбине, на којој се поносно вио бели орао раширених крила. Тај изрешетани орао грејан сунцем славе вио се смело у овом густом ваздуху дима и барута, куршума и граната, и ширио је крила да лети напред, напред!

Стреловито звиждање граната и шрапнела мешало се са сувом пратњом митраљеза.

Гранате су прштале око њих, риле земљу, дизале облаке прашине, разносиле земљу и месо, ломиле кости и камен.

Они су јурили напред, засејавали земљу својим телима, приближавали се све више и више дугим непријатељским рововима и ту настаде пакао. Ударише прса у прса. Више се није пуцало. Бајонети су севали и раздирали груди, лобање су прскале под ударцима кундака, а грчевито стегнути прсти, откидали су комађе меса.

И залепрша победно њин орао, шираше снажно своја крила на сунцу, и они видеше његов победни лет и умирали су задовољно а песма победника и последње испрекидане речи самртника сливале су се у једну реч, једну мисао: „За отаџбину!”

ALLONS ENFANTS

(песма у њрози)

Вију се заставе изнад глава јунака, лепршају се гордо на ветру, решетане куршумима а ношене славом и грејане сунцем победе. Напред!

Грме и ричу топови. Ватра бије из њиних смртоносних цеви. Звижде гранате и рију земљу страшно прштећи. Раме уз раме, напред, децо домовине, сви у једном реду. Напред!

Напред поносно и храбро. Ви се смрти не бојите јер је смео и поносит ваш поглед којим је гледате. Напред!

Изнад вас лети богиња победе, ширећи крила и маше мачем у једној а победним венцем у другој руци. Напред!

Ударају добоши а отегнуто пиште трубе. Тежак и густ је ваздух пун дима и барута, јаука рањеника и ропци самртника. Напред!

Црвена је земља од крви ваше али су црвенији бајонети и руке ваше од крви непријатеља. Напред!

Ваше вам заставе показују пут победе. Светлуцају се ваши крвави бајонети, гракћу пушке а усијане цеви пеку руке. Напред!

И ви идете напред, јурите и гинете, кличете за славу и слободу отаџбине, гинете али вам чело кваси ореол бесмртности. Напред!

Разлеже се из ваших груди песма силна и победна. Ви певате марсељезу од које дрхти земља, која надвишава грмљаву топова, са њом идете и умирате за слободу и отаџбину. Напред!

ОКОВАНИ ПРОМЕТЕЈ

(песма у њрози)

Поноћ је. Густа и црна тама је пригрлила земљу. Месец се скрио за облаке. Кроз ноћ се чује јаук ветра и крик совуљага... А из даљине долази вапај, јецање и монотон звекет окова.

На врху стене, окован тешким гвозденим лисицама лежи Прометеј. Црна, гадна орлушина кљује му крваву рану његову, али из његових уста не излази ни јаук, ни уздах, он напреже мишице своје да покида тешке ланце, али су они и сувише јаки а сунце слободе још није изашло на истоку.

Напрезао је негда јаке мишиће своје, груди су му набрекле, али проклето железно и сувише је јако.

И опет уздах се не оте из његових груди и орао му кључаше све јаче утробу.

Зора је. На небу се звезде погасиле, небо на истоку руменило се, мрак је бежао испред светлости у дубине ледених пећина, али сунце још није изашло, оно је још иза високога каменитога брега. Небо се све више и више руменило и најзад иза брега се појави сунце и расу иза хоризонта своје злаћане зраке.

Чуј!! У долини се оре неки звуци, али то није вапај ропски, ни јаук потиштених. То је песма, песма слободе, силна за робове, страшна за тиране. Кланци се оре од те песме; та песма се разлеже преко гора и долина и лети преко целе потиштене земље; та песма допре и до Прометеја, она охрабри срце његово, он се осети снажнијим, јачим, напреже мишиће и гле! Окови стадоше попуштати.

Још један напор, још једно трзање мишића и са страшним праском од којег земља уздрхта и ваздух и вода се заталасаше, окови пукоше и падоше, а са њима од страшног праска заглушени орао, у хучну реку која је доле јурила, бацала дрвеће из корена, рушила камене зидове и све више ширила се као потоп претећи да поплави целу земљу.

Сунце је сјало на ведроме небу, а долином се орила песма, песма слободе потиштених, песма од које су дрхтали тирани.

НА СВ. ЈЕЛЕНИ

(песма у йрози)

Хучи потмуло, комеша се и бесно удара о стрмените литице пустога острва бурно море. Оно се разбијаше о стење у милијарде капљица, пенушаше се, одбијаше и поново удараше. Из дубине долази брујање и хука.

На врху стене стајао је „Он”, мрачан и чврст као камен. Он је упро очи у бурно море и тражио на хоризонту сунце својих победа, али га не нађе; оно је утонуло у бурне таласе.

У даљини више шумних таласа летели су галебови и они су били слободни а он, стари орао, чија се крила пре тако поносно ширила, био је сада роб и стајао са сломљеним крилима на стени овога пустога острва и гледао жељно преко бурних валова пенушавога мора, гледао пут Француске.

* *

*

5. мај 1821. године. Суморни облаци покривају небо. Муње севају у ваздуху браздајући небо и громови потресају земљу. Ветар јауче и зви-

жди, руши све и обара. Море бесни као поамна звер, јури као потоп на острво и разбија се о стене његове.

Цела природа као да је подивљала и побеснела. А кроз буру, олују и грмљаву разлеже се по ваздуху звук погребних звона која наговештавају и јављају да „Њега” нема више.

На гробљу кипариси су тужно оборили гране.

ИДЕНТИТЕТ, ВАВИЛОН И ОГЛЕДАЛО:
КОМПАРАТИСТИЧКА ПОРЕЂЕЊА*Владислава Гордић Пејковић*

САЖЕТАК: Четири књижевнотеоријске студије објављене исте, 2007. године, баве се ауторима различитих националних, жанровских и поетичких припадности — од Шекспира до Андрића — но повезане су једним заједничким циљем: поредбом националних идентитета и културних разлика који предређују настанак књижевног дела. Књиге Светозара Кољевића, Зорице Бечановић-Николић, Тихомира Брајовића и Слободана Владушића широким распоном тема и метода уводе читаоца у светове нових могућности тумачења књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност, културне везе, идентитет, разлика, критика

Упркос чињеници да су сумирања књижевне продукције незахвална работа, тим ризичнија што је временска дистанца краћа, усудићемо се да овај чланак започнемо констатацијом о квалитету претпрошле године. У издавачкој продукцији 2007. није било великих узлета ни нарочитих изненађења кад је о домаћој романескној и приповедној продукцији реч, али се појавило више књижевних студија које су отвориле нове перспективе тумачења како прозе, тако и поезије и драме. Пре свих осталих, нарочиту пажњу завређују четири књиге које, тематски разнородне, на истоветан провокативан и инвентиван начин говоре о сусретима култура: компаративно-имаголошки оглед Тихомира Брајовића о јужнословенском епу *Идентично различито*, те две збирке есеја о српској прози које се упуштају у авантуру „читања Другог”: *Вавилонски изазови* Светозара Кољевића и *Портрет херменеутичара у транзицији* Слободана Владушића. Зорица Бечановић-Николић у својој студији о сукобу интерпретација у рецепцији историјских драма Вилијама Шекспира, *Шекспир иза огледала*, расправља о разликама и подударностима постмодерне и ренесансне субјективности које могу додатно осветлити утицај великог писца и на просторима који су за њега представљали Друго.

ВИРОВИ КРИТИЧКЕ ТРАНЗИЦИЈЕ

Порџреџ херменеуџичара у џтранзиџи Слободана Владуџића позиџионира се у тематским, значењским и идеолоџским оквирима српске књижевности „главног тока”, а једнако и у оквирима европске теоријске и критичке мисли.

Покушамо ли да површно или духовито одредимо књигу која изискује дубоко и озбиљно понирање не само у књижевне теме него и у ванкњижевне наклане свог аутора, могли бисмо рећи да је пред нама Владуџићева теорија о квадратури херменеуџичког круга. Са надом да се бар понекад о истом трошку може бити површан и озбиљан, уопштен и преџизан, са вером да анализа може да тематизује различита читања која би се стопила у један круг — па макар се на крају испоставило да је тај круг опасан вир који гута дело и тумача — треба рећи да десет теоријских текстова сабраних у Владуџићевој књизи анализира литературу, дискутује са историјом и полемише са политиком либералног капитализма и постмодернистичког релативизма, представљајући тумача као идеолога и идеолога као тумача.

Џојсовски наслов ове књиге сугерише да Владуџић пише поетичку аутобиографију. У питању је, дакако, „аутобиографија о другима”: о Андрићу понајвише, али и о Пушкину, Пекићу, Црњанском; ништа мање о Бењамину, Саиду, Ролану Барту. Владуџић не говори о Другом, него управо о Другима. Један међу другима био би Пол де Ман, али у приџми Другог — у читању Сретена Марића. У де Мановој књизи, која је код нас преведена у прави час а прочитана на погрешан начин — о чему бар посредно сведочи и прилично неодређен наслов, *Проблеми модерне криџике* — Марић констатује да се методи позајмљени од разних дисциплина примењују још *несварени*, као и да се моде мењају пре него што дају *зрела џлода*. Успутна напомена и имплицитан суд једног тумача претварају се у стартну позиџију Другог, те нас тако у Владуџићеву књигу уводи теза о *варљивости* метода — не само о (не)пробављивости, него и о непостојаности критичких модуса које, непријатно често, диктира мода.

Амбиџиозно и фокусирано, аутор покушава да демистификује илуџију неразумевања и слику нестабилности које нас опседају у распону од нове критике до новог историзма. То што ће у размаку од тридесет година Сретен Марић и Едвард Саид, један у предговору де Ману а други у предговору Ауербаховом *Мимезису*, проговорити о истоме — о методама и модама — послужиће Владуџићу као изговор и оправдање за успостављање новог органског јединства, не само у границама једне књиге, него и у оквиру једног новог херменеуџичког читања. Владуџић моду посматра као супротност идентитету и улаже велике напоре да своје гледиште аргуменуџује, иако се чини да та теза никад и није била спорна; надаље, он осећа потребу да на више начина демантује аспираџију моде да буде пандан револуџији, интимном преображају или јавној афирмаџији — ни таква потреба за демантовањем, опет, никад није била спорна као што није споран ни сам тај деманти. Владуџић моду посматра као непријатеља континуитета и управо ту ће нам показати да његово чита-

ње новог органског јединства може да легитимно опстане на парадоксу: *Портрети херменеутичара у транзицији* успоставиће континуитет тако што одбија неодређеност и противречност, тако што одбија нестабилност гласова и идентитета какву констатују нове критичке теорије, али никако не одбија могућност да постоји цикличност. У том контексту, интригантан је и веома ефектан текст „Евгеније Оњегин и мода”, где се романтична љубав и сентиментални субјект успостављају као „надвремена мода” зато што се Ричардсонови сентиментални романи читају из генерације у генерацију, зато што су Татјанина врлина и верност исход литерарног утицаја и прочитане литературе а не особно или национално својство, како је тврдио ДостојеВСКИ. И ту није крај *методама моде*: мода као начин привидног давања идентитета и стварног униформисања на примеру Андрићеве *Госпођице* манифестује се као анахроност, немогућност да се нађе „модус самоприказивања у велеграду”. Пажњу и удубљивање добронамерног читаоца захтевају и тезе о мефистофеловској позицији Андрићеве јунакиње која се стицањем оспособљава за трошење живота, која дар вечне младости стиче штедњом, јер Мефистофелес продају душе приказује као добијање бесмртности без трошења пара.

Владушићева посвећеност циљу да се одржи цивилизацијски и етички континуитет критике као органског јединства исказује се у начину на који овај критичар дефинише задатак теорије: по њему, задатак теорије јесте да погне главу и самери се спрам оних који морају да живе под земљом како би уопште остали живи. По цену цинизма, неки Слободанов брат по оружју могао би заузврат цитирати Хамлетову мајку, која је молила сина да не тражи обореног ока свог дичног оца у прабини. И обоје би били у праву. Критички методи су оптерећени потрагом за апоријама, умећем реторике, како Владушић и сам констатује, но то га не спречава да изрекне апорије и парадоксе нити да се послужи „умећем убеђивања” на неконвенционалан начин: у његовом херменеутичком кругу заправо нема херменеутике без деконструкције.

Портрети херменеутичара у транзицији је херменеутичка берза књижевних вредности и политичких опредељења са које се и демановске и постдемановске критике враћају ако не пуних цепова профита, оно бар неокрвене главнице. Често опседнут токовима капитала и теоријском футурологијом као жанром који ствара за потребе самоодређења, Владушић се у маниру конструктивног конзервативца бори против осећања самонаметнуте усамљености — усамљености на какву је, по њему, осуђен онај ко је омеђен граничним прелазима (што, ваљда, не би требало да буде још задуго!), онај ко мора тражити пријатеље у прошлости да би се прелио у светску херменеутичку заједницу. И да нису у наслову, херменеутика и транзиција биле би кључне речи ове књиге, са невидљивим темељима и префутаним узорима. Духовни рентген Владушићев снима сенке на перцепцији и шумове на идентитету, трагајући само за једном циљном групом интелектуалног загађења. Предговор књизи је и предговор Владушићевој поезици, па ћете се у херменеутичком кругу овог портрета увек морати враћати на почетак. Макар утонули у вир: но, вреди ризиковати.

ОГЛЕДАЛО И ПРИЗМА: СУПЛЕМЕНТ НАШЕМ ЧИТАЊУ ШЕКСПИРА

Нелагода у читању Шекспировог дела није осећање новог времена. Мишљење у противречностима, главни извор те нелагоде, одлика је ренесансне колико и постмодерне субјективности. Субверзија смисла у говору данског краљевића пратиће нас и даље и шире — кроз Шекспира, и кроз време...

Зорица Бечановић-Николић истражује у својој студији *Шекспир иза огледала* токове мишљења о Шекспиру чије сучељавање и сукобљавање траје у континуитету ништа мањем од континуитета шекспирологије. Корпус Шекспирових историјских драма изложен је сукобима интерпретација и сменама парадигми, отворен читалачким праксама неретко зачудним и заумним колико и Алисин свет иза огледала, свет на који се ауторка у уводу ове студије не позива случајно. Истраживачу ренесансе ће, на помен светова у којима влада неред вредности, свакако пасти на памет и „друга земља” Кристофера Марлоа („another country”), тек узгред поменути у драми *Јеврејин с Малће*, земља у којој је све изврнуто, од етике до политике. Сетићемо се да један Марлоов јунак оправдава свој смртни грех на исповести аргументом да се догодио у „некој другој земљи”, а и чињеницом да је жена са којом је починио грех — мртва. Тај јунак, Барабас, чини оно што критичке методе чине тако често: игра се логичким неконзистентностима како би релативизовао оне етичке.

Релативизација етике и политике такође је нешто о чему се дубоко колико и опрезно на помен Шекспира мора промислити. Шекспирове историјске драме нису само тјудорски мит, верна слика елизабетанског света, вешто изведена драматизација политичког превирања. До преформулисања ових уврежених ставова стижемо на више начина — укидањем свести о континуитету и монолитности, проблематизовањем сврховитости историје и релативизовањем идеје о хомогености стилских формација.

Незаобилазни неоаристотеловац Ендру Сесил Бредли — упркос свим двадесетовековним контроверзама и даље релевантан шекспиролог — очувао је везу трагедије са моралним поретком, стратешки важну целој двадесетовековној критици. Читања која су једнако као Бредли настојала да књижевни текст поставе изван социјалног и историјског контекста могла су бити тако различита, упркос истој тежњи да се дело сагледа као аутономна целина. Вилсон Најт бежао је од етичког суда, да би своју „херменеутичку вештину” у одсудном тренутку ипак усмерио на тумачење условљено политичким приликама током Другог светског рата. И Најт и Тилијард конструишу телеолошка схватања историје, формулишући каузалне слике злочина и казне, провиђења и зла, милости и испаштања. Џон Довер Вилсон и Тилијард деле тезу о вези моралитета са историјском драмом, експлицирану на ликовима принца Хала и Фалстафа. Шема моралитета види се „као општи структурни и симболички оквир” својствен Шекспировом доживљају света, док је за Лили Кембел много релевантнији принцип огледала — њена теза гласи да су Шекспи-

рове историјске драме о прошлости политичке лекције за садашњост. Тако је *Краљ Џон* слика о сукобу између католичке цркве и енглеске државе, а овај владар виђен је као претеча реформације; *Ричард Други* је огледало Елизабети Првој — обоје образовани и рафинирани, но склони пристрасности и занемаривању закона — *Хенри Четврти* је, пак, проблематизација побуне, опасности која је реално претила сваком Тјудору на престолу. За Лили Кембел, политика је, евидентно, важнија од естетике.

Нова критика ће својим тзв. „унутрашњим приступом” додатно занемарити истраживање извора и утицаја, те историзам и позитивизам у прилог бављењу органском структуром текста, његовим унутрашњим тензијама и превирањима; олакшаће заокрет према постмодернистичкој парадигми, омогућити проблематизацију средњовековних теорија о спреси Бога и краља и чврстом хијерархијском утемељењу државе, постићи да се тилијардовштина у виду претеране вере у „велики ланац бића” који структурно пресликава Шекспиров свет укине тиме што ће се продубити проблематика ренесансне скепсе и актуелизовати питање уметничке субјективности.

Тако се током осамдесетих година двадесетог века приближавамо промени парадигме: „на једној се страни заоштрава бављење структурним и семантичким амбиваленцијама и амбигвитетима”, упозорава Бечановићева, на другој се „стари историзам показује као приступ одвећ ограничен својим поетичким и политичким претпоставкама”.

Уласком у постмодернистичку парадигму Шекспирове рецепције, Зорица Бечановић-Николић демонстрира умеће плеса по минском пољу: анализирајући деридијански и феминистички, фукоовски и бахтински, новоисторичарски и културноматеријалистички поглед на историјске драме, ауторка ће указати на широке читалачке хоризонте који се отварају напуштањем идеје о органском јединству уметничког текста, укидањем вере у метафизику присуства, онеспособљавањем идеје о фиксацији смисла. Постмодернистичка парадигма је и полигон бриљантних синтеза какве налазимо у студији *Вилијам Шекспир* Терија Иглтона (1986). Препознајући у чудесном Иглтоновом умећу стапања неспојивог један функционални парадокс — ангажовану деконструкцију — и вешто презентујући Гринблатову театрализацију елизабетанског апсолутизма, Зорица Бечановић легитимише себе као поузданог читаоца који никад не жртвује смисао зарад језичке игре него језичку виртуозност прилагођава захтевима теоријске и критичке синтезе; као инвентивног читаоца легитимише је, пак, Фалстаф, скривени јунак ове књиге који зарања и израња из текста у неочекиваним тренуцима, као мали (а ипак габаритни!) залог поузданости свих сукобљених интерпретација.

Зорица Бечановић-Николић неће бити заточеник ни Шекспирове призме, ни Алисиног огледала. Посвећеност синтези и систематизацији, умеће поредбе и суочавања те непогрешива вештина оријентације у шуми теорија и знакова одредиће *Шекспира иза огледала* и као мали празник српске шекспирологије и као високо постављен критеријум за сва будућа истраживања.

ВАВИЛОН И АЛТЕРНАТИВЕ

Да ли су Енглези „нација дућанџија” и ко је први рекао да је довољно мало загребати Руса да бисте открили Татарина? Откуд виц о рајснелди на коју се набоду посланици СФРЈ па јој један псује мајку српску, други хрватску а трећи ћутке трпи бол, уверен да је „таква директива”? За кога је *Хамлеј* плод „маште пијаног дивљака” и где то Толстој код Шекспира види „енглески шовинистички патриотизам”? Откуд је Марину Држићу предмет подсмеха Которанин, а како у хрватском преводу Молијера преварени муж постаје — Словенац?!

Овако започети представљање књиге академика Светозара Кољевића претпоставља не само позајмицу из за њега карактеристичног комично-синтетичког дискурса, него и пристанак на виц, анегдоту и стереотипе — пучке колико и књишке — као први корак у истраживању сусрета и судара култура. Студентима и колегама знан по ватромету привидно лаке духовитости и истински дубоке ерудиције, Светозар Кољевић не преза од релативизације науке уз помоћ смеха. Ерудита који је у налету лакомислености Данијела Дефоа назвао „трговцем циглама и мачкама” ипак добро зна колико је смех близу болу и изналази начин да се трагично и озбиљно не само олакша него и додатно проблематизује — уосталом, Хамлетове шале са Хорацијем или Полонијем нису смешне него горке и туробне, као да казују једну дубљу истину. Тако и Кољевићеве духовитости казују истину која можда лежи, што би рекао Вордсворт, „предубоко за сузе”, те је баш смехом треба истерати на површину. И тако Светозар Кољевић бира да напише књигу духовитости и оданости Андрићу, Црњанском, Тишми и Селенићу. Поетичке разнородности ових аутора у имаголошки квартет спаја поглед на Друго и Другог, али и метафора Вавилона.

У *Књизи њостања* се идеја о градњи куле вавилонске изјаловила јер је, каже Кољевић, „приближавање небесима (...) одувек било бременисто опасностима”. Легенда о Вавилонској кули је „мит о осуђености различитих језичких и културних заједница на неразумевање или залудно тумарање у напору да се приближе”. Уводни есеј о националним стереотипима је тобоганска вожња кроз галерију изобличених лица Другог која и ужасну и засмеју; но то је нужна кондициона припрема за мучне теме странствовања Црњанског, Селенићеве двојбе између патриотског и космополитског, Андрићеву муку с тамним вилајетом и Тишмину трауму јеврејства.

Обогаћујући своје критичке судове детаљима из литерарних биографија — није згорег подсетити да је Андрић преводио Волта Витмена, да је Црњански о „руском Лондону” прво пробао да пише на енглеском, да се Тишма плашио да би га читање Пруста могло снизити у „обожавача и подражаваоца” — Кољевић писце сједињене у вавилонском изазову смешта у парадигму „духовног номадства” која је европска и општа. Лична трагика „Андрићевих малих Вавилонца” које је „историја наплавила у Травник” представља се често под образином комедије, а вавилонска отуђеност пресликава се на ствари и животиње, те тако и

„афрички ајван”, везиров слон, постаје у очима чаршије странац, ђаво и штеточина, док сумњива може бити и венецијанска чаша која доспева у сеоски диван и бискупску преписку. Не само опаскама него и илустративним детаљима Кољевић указује да „не само да у тој Босни није лако бити слон, везир, конзул”, но проблеми сустичу и привилеговане... Аутор нас опомиње да у Андрићевом хумору није смешно само оно што је туђе, него је „смешан и смех који се свему туђем подсмева” и баш се ту Андрић среће са Хенријем Џејмсом, Џозефом Конрадом и Салманом Руждијем, тројицом великана који пишу о сусретима различитих цивилизација.

Кољевић надахнуто чита Црњанског, нарочито *Сеобе*, чији је имагинативни свет за њега низ фантастичних кореспонденција „туђине и завичаја, баруштина и небеса, географије, историје и сновиђења” — кореспонденција успостављених поступком магијског реализма. Сlike странствовања сведоче о „напрезању и избеумљењу песничког језика”, али без тог странствовања нема ни интелектуалне проницљивости Рјепнинове у *Роману о Лондону* — оне проницљивости која у свему види само „живу смрт”. У луцидној, непоновљиво доброј анализи Селенићевих романа Светозар Кољевић види језик као поузданог сведока неразумевања култура. Језичке могућности неспоразума Селенић користи да би од романа *Очеви и оци* сачинио „раскошну комедију људског неразумевања”, комедију која се окончава трагично, поново живом смрћу. Чини се, рекли бисмо, да нигде као у *Вавилонским изазовима* смрт и смех нису били тако природно, а тако језиво блиски.

ИДЕНТИЧНОСТ И ИСТОВРЕДНОСТ: У ПРИЗМИ ЕПА

Рад Тихомира Брајовића вреднован је високо и у академским и у литерарним круговима. Литерарно и академско ваља раздвојити не само зато што се компетенције у овим световима донекле преклапају а однекле изузетно разликују, него и стога што Тихомир Брајовић већ годинама веома успешно кормилари на два мора — на мору науке о књижевности и на мору дневно-актуелне књижевне критике. У једном прегледном чланку о савременој српској књижевној критици критичарски ангажман Тихомира Брајовића окарактерисан је као „алтернативни поглед из центра”. Оваква формулација указује да Брајовић заузима позицију „двострукости”: он пише са истом посвећеношћу и о афирмисаним ауторима тзв. „главног тока”, и о књижевним делима која настају у тихој илегалу, ван домета велике књижевне позорнице.

Оваква толеранција и ширина сведоче да Тихомир Брајовић своју утицајну позицију критичара у низу дневних и недељних гласила никад није користио да би себе представио као заговорника једне поетичке струје, једног жанровског модела. Утицајност своје позиције он користи да би читалачкој пажњи представио и књижевне звезде и књижевне почетнике. Али не ради се само о флексибилном схватању књижевног ка-

нона и белетристике: Тихомир Брајовић се у својим критикама супротставља инструментализацији књижевности, идеологије и политике; он препознаје литерарно и изванлитерарно манипулисање, препознаје га и раскринкава аргументованом анализом.

Ово је било важно нагласити стога што књига *Идентично различито* отеловљује једну срећну двострукост: ова студија о три велика епа југословенског романтизма писана је из перспективе промењене топографије и другачије имагологије. Управо је топографију важно поменути јер је југословенски простор сада културна и историјска фикција, не више чињеница него конструкт. Брајовић, тако, пише о делима која су некад била део „наше” културне баштине, део књижевног канона, а сад су номинално „туђа”, ван центра. Колико год се чинило да је апсурдно говорити о таквим поделама, увек се вреди подсетити да је у питању апсурд новије историје, а не теорије. Историја је, очигледно, променила теорију: данас у анализи сучелити *Горски вијенац* Његошев, *Смрти Смаил-аге Ченџића* Ивана Мажуранића и *Кршћене на Савици* Франца Прешерна значи анализирати Друго — не „друго од истога”, како би рекао Бодријар, него „друго од бившега”. Читајући ову узбудљиву студију, ми редефинишемо свој културни идентитет, јер откривамо традицију која је некад била и формално „наша”, а сада је део наше прошлости.

Кад кажемо „наш/а”, затичемо се у позицији јунака Воје Чолановића који себи поставља питање „ко сам ја?”; на то питање одмах одговара следећим питањем: „а ко то пита?”. На крају студије *Идентично различито* откривају се питања која трајно актуелизују тему читалачке и културне судбине ова три велика епа. „Ко сам ја”, „Ко смо Ми” и „Ко је/су Други” — та питања се тематизују у овим делима и песнички и полемички.

Супротно очекивањима, студија Тихомира Брајовића не почиње изворним питањима него технолошким консеквенцама: његово разматрање песничких и полемичких потенцијала романтичног епа полази од пародије једнога од њих, која је објављена на интернет порталу SlovLit. Улазак Прешерновог епа у виртуелни простор глобалног општења јесте још једно „рођење” овог дела, још једна актуелизација у смислу обновљеног доживљавања и промишљања Прешерна. Хипертекстуална метаморфоза постаје још један доказ о протејској природи текста.

Тихомира Брајовића занимају корени интригантности три романтичка епа, чија је заједничка црта висока осетљивост на питања етничке, верске и личне нетрпељивости, а ту осетљивост отеловљују и типографска и електронска текстуалност. Ту високу осетљивост обично актуелизују политичке околности и остварује се феномен *идентичне различитости* — иста спорења се понављају као различите полемичке манифестације. Дакле, било да књижевни методи постављају политичка питања (политичке коректности, на пример) или да политичке околности провозирају књижевна читања, са традицијом смо увек у истој замци актуелизације: јер уметничко дело мора да одговори и на изазов традиције, и на изазов историје, и на изазов стварности.

Студија Тихомира Брајовића позабавиће се питањима епске и трагичке визије — истражиће елементе жанра и одређење попут „романтичарски еп” и „трагички спев”; затим, појмом појединца и заједнице, односно идентитетом личности у епској заједници; изузетно занимљиво треће поглавље студије анализира представе о идентитету (ко сам Ја, а ко су Други) кроз фигуре иноверца, конвертита, анализира и родне представе, како виђења женског тако и маскулинитете. То су само неке од жаришних тачака ове књиге.

Брајовића занимају, дакле, генезе културних процеса на Словенском Југу и истовремено указује на разноликости „текстуалних процедура”. Брајовић методолошки прецизно и стилски суверено пише о нарративним идентитетима, проучава поетично-историјске специфичности и релације на примерима три чувена уметничка епа бившег југословенског простора. Право тежиште његовог подухвата дефинише Драган Бошковић када каже да је *Идентично различито* „студија о културолошкој и политичко-историјској производњи непресушног епског идентитета јужнословенског хуманоида”.

Брајовића заокупља однос епа и историје. Као захвална и истински непресушна тема показује се историографски потенцијал *Горског вијенца*: Његош пише о догађају који је историографски вероватан али не и фактографски верификован и управо његово дело послужиће да песнички верификује историјски догађај и постаће нека врста ретроактивног писаног извора или документа о датом догађају. Дакле, као да је на делу узамјамно легитимисање поезије и историје/историографије. Ове две речи истог корена и неретко сукобљеног значења провокативно се преплићу у целој књизи. Прешерн дописује догађаје и личности у својој „повести” о христијанизацији предака Словенаца, Његош представља претпостављано и вероватно, Мажуранић коригује и допуњава своју релативно свежу тему, сва тројица са романтичарском амбицијом да конструишу целивиту „слику прошлости”. Овде песници чине што и историчари: дају смисао. Управо *смислојворност* јесте оно врховно начело које повезује песника и историчара.

Брајовића занима и криза идентитета као смисаоно средиште и упориште Његошевог пева и песничке имагинације. У средишту те кризе идентитета је „наш туђинац”, дакле Други као неко ко није егземпларно и егзактно различит од нас етнички или политички, него неко ко је као ми али ипак нешто друго, као фракција, удаљени одломак целивите идентитетске слике. Тај туђ део исте целине отеловљује парадокс идентитета, тему која заузима стратешко место у сва три епа. Конвертит је, пак, Друго које нам се приближава како би створило ефекат Истога. Он и јесте и није странац: а бити странац није суштина Другог, како то објашњава Улрих Билефелд, него произлази из односа према Другом, произлази из препознавања границе (просторне, духовне, културне, идеолошке). Дакле, постојање границе предуслов је да неко постане странац.

Однос женског и мушког је представљен кроз стално суочавање хегемонистичког маскулинитета и женског које је рефлектујуће, а не аутономно Друго. Дакле, нема женске аутономности која би им дала карак-

тер различитости. Жена рефлектује мушку судбину и патријархални интерес. То рефлектујуће Друго уопште не постоји, и не постоји барем због себе. Патријархално херојски етос, традиционални идеал мушкости доприносе да је личност само „жртва обнове епског императива монолитности и заједништва”. Ова три спева српског, хрватског и словеначког романтизма настају из потребе да субјекти себе распознају у епски озраченим причама о прошлости.

„Ко сам ја”, „Ко смо Ми” и „Ко је/су Други” — та питања се тематизују не само у овим сјајним делима југословенске романтике, него су окосница ове интригантне студије која је писана са великом посвећеношћу и озбиљношћу. Код Тихомира Брајовића нема збуњујућих контрадикција ни амбиваленција, али има вишеслојности какву поседује само истраживач који отеловљује двострукост — а још једна значајна двострукост која одликује Брајовића јесте спрега одговорности и компетентности. Нека се не чини да је то мало, јер то је јако ретко.

* * *

Сусрети култура не одигравају се увек на бојном пољу, али ни лабораторијска чистота уметничких узлета није њихов природан простор ништа више. Сучељавање у компаратистичкој призми различитих култура и различитих погледа на њих није сасвим залудан посао, нарочито не у свету који опстаје на парадоксу: премрежен границама и међама, он више него икад тежи да буде једно од Истога.

Vladislava Gordić Petković

BABYLON, IDENTITY AND THE MIRROR:
COMPARING COMPARATIVE LITERATURE

S u m m a r y

Cultural encounters of various kinds are reconstructed and deconstructed in books by Svetozar Koljević, Tihomir Brajović, Zorica Bečanović-Nikolić and Slobodan Vladušić with the help of various critical methods which cast a thoroughly new look at the realm of literature. Covering the range of seemingly distant topics and methods that include Shakespeare and Ivo Andrić, Romantic epic and Miloš Crnjanski, hermeneutics and cultural studies, the four authors manage to instruct and intrigue their readership. While Tihomir Brajović discusses the epics by Njegoš, Mažuranić and Prešern, Svetozar Koljević and Slobodan Vladušić focus upon the best novels by the twentieth century Serbian writers, all three sharing the ambition to expose and demystify the Other in the literary history of former Yugoslavia. Zorica Bečanović-Nikolić offers a thorough analysis of conflicting paradigms in the readings of Shakespeare's history plays, demonstrating how history and theory affect the meaning of literature.

ПРВИ СРПСКИ ПРИЛОГ ИНДОЕВРОПСКОЈ КОМПАРАТИВНОЈ ЛИНГВИСТИЦИ

Вања Станишић, *Увод у индоевропску филологију*, Београд, Чигоја штампа, 2006, 376 стр.

Индоевропска компаративна лингвистика нема велике традиције код Срба нити је у довољној мери присутна на овдашњим универзитетима. Европска земља величине Србије не може се поносити чињеницом да у њој индоевропеистика не постоји као фах основних студија. Као обавезни предмет, Упоредна граматика индоевропских језика део је студијског програма на Катедри за општу лингвистику Филолошког факултета у Београду. Наставник на том предмету, доцент др Вања Станишић, подухватио се да напише ову књигу пре свега за своје студенте. Но већ из самог наслова види се и ауторова шира амбиција: да се не ограничи на постулате и резултате уско лингвистичке компарације и реконструкције. Поље индоевропске компаративистике приказује се као збир појединачних, претежно старих филологија, чији текстови пружају не само грађу за језичка поређења, него и изворе за истраживање културне историје (и праисторије).

Укупна композиција књиге следи узор сличних увода насталих у новије време на светским језицима. У уводном делу дат је сажет историјат индоевропске компаративне лингвистике. Следи преглед појединих индоевропских језичких породица (анатолијски, индоирански, тохарски, јерменски, грчки, старобалкански језици, албански, италски, келтски, германски, балтски, словенски), где су за сваку наведене њене дистинктивне особине и основни подаци о писаним споменицима, пропраћени примерима кратких текстова. Средишњи део књиге представља опис реконструисаног праиндоевропског језика (фонолошки систем, морфонологија, морфологија), при чему се полази од млађег („познопраиндоевропског“) стања, али се у закључним поглављима настоје остварити дубљи увиди у порекло сугласничког система, именских категорија, глаголског система. У завршном поглављу даје се осврт на дијалекатске поделе унутар познопраиндоевропског језичког континуума. Следи обимна библиографија и спискови скраћења.

Као прво дело своје врсте на српском језику књига Вање Станишића попуњава једну осетну празнину и то чини на ваљан начин. Њен дидактички допринос свакако се не своди на непосредно коришћење у универзитетској настави. Управо услед недовољне обавештености наше шире читалачке публике која нема могућности да прати релевантну литературу на страним језицима, код нас у последње време бујају сваковрсне небулозе на тему прајезика и пранарода, наилазећи на недопустиво добру прођу чак и у неким интелектуалним круговима, мада се на најочигледнији начин косе не само са основним начелима компаративно-историјског приступа, него и са самим здравим разумом. Трезвено писана, са добром упућеношћу у проблематику и обавештеност о релевантној литератури, ова књига представљаће својеврсну брану таквим застрањивањима. Но треба ре-

ћи да поред те, просветне, она има и научну димензију. Аутор у њој на више места излаже властите теоријске ставове, идеје и интерпретације. Чини то са потребном уздржаношћу, уклапајући их у оквир општеприхваћених и претходно изложених знања, донекле ширећи уџбенички оквир књиге, али не на начин који би оптеретио њене основне кориснике.

Подвиг за себе представља узорна техничка припрема овог за штампу нимало лаког текста, коју је урадио сам аутор. Обимна библиографија и индекси разматраних речи и облика по језицима заокружују један одиста успешан подухват.

Александар Лома

UDC 82:111.852(049.32)

КА ПРАПОЧЕЦИМА ПОИМАЊА ЛЕПОГ

Иво Тартаља, *До естетике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 2007. (Библиотека *Елементи* 69, 161 стр.)

Препоручити ову књигу тешко је у две-три реченице; иако невеликог обима и усредсређена на једну средишњу тему, она је богата садржајима и угловима гледања. Стога ћемо овде, укратко, проследити њен ток излагања.

Из увода (5—11) дознајемо значење насловног појма, у којем се нововековни појам естетике као филозофске дисциплине (тај назив први је употребио Баумгартен 1735) здружује са префиксом *пра-*, који аутора и његове читаоце води у много дубљу прошлост, ка прапочецима поимања лепог. Занимљива је опаска да за разлику од светских језика српско-хрватски повлачи разлику између *естетичког* и *есетичког*.

Као полазиште за истраживање најстаријих идеја о лепом (13—19) узете су дефиниције лепог из дијалога „Хипија већи”, који можемо условно назвати Платоновим, будући да новије критичко мишљење претеже у прилог његовој аутентичности. Аутор разматра свих девет платоновских дефиниција и коментарише резултате анкете спроведене међу 118 студената I и II године опште књижевности, у којој су имали да се одлуче за једну од њих.

У следећем поглављу фокусиран је појам *дочаравање* (20—26). Као назив за оно што уметник чини, он за разлику од других као *подражавање*, *изражавање*, *измишљавање*, па и *стварање*, „обухвата како чин тако и учинак, како стварање дела тако и његово одјекивање у свести другог” (23). Његово модерно значење није настало угледањем на стране узоре, него је проистекло из фолклорних употреба типа *кишу*, *срећу дочарати* „привући, примамити враџбинама”. Тиме је у савременом српском језику васпостављена прадавна веза која, на равни етимологије, постоји између фр. *charme* „чар, чини, драж” и лат. *carmina* „песме; бајања”.

Следи, под духовитим али не сасвим прикладним насловом „Прабајка”, поглавље посвећено миту и његовој критици од стране предсократоваца (27—31). Реч је, разуме се, о нужној последици одвајања мита од његове култно-обредне подлоге и његове литераризације. Док је мит светиња у коју се предано верује, истинитост уметничког дела само је условна (31).

Поглавље „Инспирација” (32—50) усредсређује се опет на један Платонов дијалог, „Ијон”, и на дилему да ли је приказ насловног лика у њему пука карикатура уображеног а ограниченог рапсода или, по речима Ота Апелта, оваплоћење „фаустовски растрзане душе младог Платона”. Аутор се приклања овом дру-

гом мишљењу, упућујући на нека друга места, као оно из *Айологије* (22ц), где Сократ каже да песничко дело није плод мудрости него природног дара и надахнућа, као код врачева и пророка. „Ијоновим случајем Платон наговештава ону специфичност поезије међу другим уметностима да се она (као и беседништво) речју тумачи и истовремено, за разлику од осталих уметности, речју гради. Отуд су могући посебни неспоразуми и опасности замењивања” (40). Још су стари Грци били свесни везе између стваралачког заноса и екстатичког трансa, између ентузијазма као божанског надахнућа и маничне опседнутости божанством, каква је нашла свој класични израз у Дионисовом култу, да би у ново доба настале теорије о психопатолошкој подлози генијалности. Ограђујући се од таквих претеривања, аутор ипак са Волфгангом Кајзером допушта надлично порекло поетских творевина (45). Ако рани дијалог „Ијон” и изражава Платонову унутрашњу дилему, у позној *Држави* Платон се одлучно сврстава на страну рационалног, тако што аргументе које је Сократ употребио против Ијона окреће против самог Хомера (50).

У поглављу „Тип” (51—62) разматрају се два одређења типског: Маново, као митског, у смислу онога што је општељудско и ванвремено, и Бергсоново, који типско дефинише као комично. Аутор покушава да измири оба схватања прецизирајући да у Бергсоновом случају постоји свест да се неко понаша на типски начин, а у Мановом не (61).

Књига *Насмејана животиња* Владете Јанковића повод је за кратак оглед о смешном (63—66). Између осталог, аутор се осврће на тзв. де Куаленов трактат о комедији (*Tractatus coislinianus*), византијски рукопис из десетог века, за који се у наше време допушта да води порекло од Теофраста или чак самог Аристотела, т. ј. изгубљеног другог дела његове књиге о песничкој уметности посвећеног комедији (предмет Екове фикције *Име ружје!*), где је у формулацији о прочишћењу путем задовољства и смеха упадљив паралелизам са катарзом путем сажаљења и страха у Аристотеловој дефиницији трагедије.

Поглавље „Игре и ликови” (67—103) издваја се својим обимом и знатним уделом језикословне, тачније етимолошке аргументације. За стсл. назив *лик* „игра у колу”, у данашњем српском *ликовање*, *ликоваџи*, обично се узима да је позајмљен из германског. Заиста је тешко старословенску реч одвојити од готске *laiks* која у Улфилином преводу на истим местима Св. писма предаје исту грчку реч *χόρος*. Аутор, међутим, инсистира на фонетској тешкоћи поистовећења оба облика (према гот. *-ai-* очекивали бисмо у словенском „јат”, не *-и-*) и на могућности етимолошке везе *ликъ* „коло” са хомонимом *лик* и целом његовом породицом (*личийџи*, *сличан* итд.). Можда се обе интерпретације могу помирити претпоставком да се рани германизам „наслонио” на домаћу реч због међусобне гласовне сличности и значењске сродности, било да је он њој пренео своје значење или она њему свој коренски вокализам. Даље се аутор надовезује на тезу Хермана Колера да је језгрено значење речи мимесис „плес” и задржава на фрагменту из изгубљене Есхилове трагедије *Едонци* сачуваном код Страбона (X 3, 16) где се помињу „мими” (μῖμοι) код Трачана у склопу оргијастичких Дионисових обреда; ради се о подражавању бичје рике, вероватно помоћу направа налик на тзв. *bul-roagers*, посведочене код низа примитивних народа, нпр. код аустралијских урођеника, познате још у позном палеолиту. У исходу аутор долази до закључка о могућем паралелизму семантичког развоја „плес” > „подражавање” како код словенске речи *лик* тако и код грчке μῖμος. Истакавши психотерапијску улогу игре и певања познату још античким Грцима, подржава Колеров суд да се учење о ентузијазму и катарзи развило из теорије мимезе. Новом етимолошком екскурсу посвећеном терминима за „игру” у словенским и другим језицима (прасл. **ǰьgra*, *plęszь*, енгл. *play*, стинд. *lila*) следи антрополошки осврт на феномен игре

под маскама. Бива указано на паралелизам семантичке историје словенског назива *личина* „маска” и латинског *persona* „личност”, које се, етрурским посредством, своди на грчко πρόσωπον „лице” али не у његовом основном значењу (за које је латински имао своје речи као *facies*, *vultus*), него као назив за маску у драмским приказима. Друга латинска реч, *figura*, која у значењу „плесне фигуре” преводи грчку *схема* (σχῆμα), само потврђује тесну везу између назива за ритмичку игру и назива за лик. Исконско козмогонијско значење игре илуструје се примерима староиндијског бога Шиве или пиктографског знака за „лепо” у кинеском писму, који се своди на приказ плешућег шамана. Тиме аутор затвара један круг, отворен на почетку питањем из Платоновог „Ијона”.

Поглавље насловљено „Архитект?” (105—132) заправо је критика Женетове ревизије књижевних жанрова. Женет оспорава традиционалну поделу књижевности на родове, па између осталог даје своју интерпретацију места у трећој књизи Платонове *Државе*, где Сократ говори о три вида песништва. Аутор најпре разобличује Женетову „филолошку лежерност” (114) у супротстављању дијегезе мимези, показујући да на том месту διήγησις не треба преводити са „приповедање” него да ту реч има општије значење „казивање”. Како би побио Женетову тврдњу да Платон на датом месту уопште не говори о лирици, аутор се бави старим дитирамбом, изворно колском песмом у склопу Дионисова култа уз пратњу фруле, не спорећи у њему приповедни елеменат, али истичући његову лирску боју. Женетову табеларну реконструкцију Аристотелове поделе, у којој нема места за лирику, аутор допуњава својом, у којој фигурира и елегија. При том критикује Женета што Аристотелу импутира термин „диегесис”, који овај ту не употребљава. Женетову тврдњу да је поделу на три рода песништва Платону и Аристотелу први приписао, средином XVII века, Милтон, побија указивањем на знатно раније ренесансне теоретичаре, а посебно на Минтурна. Не одричући право постојања Женетовом појму „архитекта” или „транстекстуалности”, сматра да се он не може узети за прави предмет поетике већ стога, што обухвата све врсте текстова, па и оне „који не спадају ни у песништво ни у најшире схваћену књижевност” (132).

Књига се завршава огледом насловљеним „До прапоетике — Песма и певање у народним песмама из Вукове збирке”; предмет разматрања ту је „самосагледавање” традиционалне усмене поезије кроз она места у народним песмама где је реч о самоме певању. Посебна пажња посвећена је познатој песни у којој Милош натпева вилу, па га она устрели. Аутор нуди две могуће интерпретације: једну „спољашњу”, која полази од античких паралела, и другу „унутрашњу”, која нуди тумачење ове песме у укупном склопу косовске епске легенде. Сам је склоннији првој, придодујући већ учињеном поређењу са надметањем Аполона и Марсије Хомерово казивање о освети Муза трачком певачу Тамирису, којег су богиње ослепиле пошто је покушао да се са њима натпева. Друго тумачење, Банашевићево и Вајаново, где се вила поистовећује са кнезом Лазаром, засновано је на варијанти сумњиве аутентичности и већ зато се не може одвећ озбиљно узети. Долепотписани се слаже са аутором дајући предност „митолошкој” интерпретацији, при чему себи узима слободу да укаже на још неке паралеле. Изворни смисао Вукове варијанте могао би се тражити у песни о вили која устрељује вољеног јунака да би се са њиме здружила на оном свету, оличеном у вилинском граду на облацима, а Милошево натпевање са вилом, са својом изразито епском тематиком („од сви наши бољи и старији, како ј’ који држо краљевину”), има блиску аналогију у Одисејевој авантури са Сиренама, које јунаке у смрт не маме толико замамним мелодијама нити лепотом својих гласова, колико епским садржајима своје песме: „знамо све подвиге које вољом богова извршише Аргивци и Тројанци под Тројом, знамо све што се збива на многохраној земљи” (Od. XII

190 sq.). Ући у јуначку песму значило је искорачити из овог живота; ако се коме деси да буде за живота опеван, херцеговачки Срби су у томе видели предзнак његове скоре погибије. Како виле тако и Сирене припадају оном свету; тамо оне госте јунаке и певају им о јуначким подвизима, укључујући њихове сопствене; епска песма је у оба случаја пролаз у онострано и једино Одисеј, који је непосредно пре тога, у једанаестом певању, сишао у доњи свет, т. ј. у мистичном смислу већ умро и поново се родио, сме одшкринути та врата.

Књига Ива Тартаље свакако ће и друге читаоце подстаћи на властита размишљања. Ако и не решава сва питања којих се дотиче, она их поставља на трезвен и пронишљив, па стога и подстицајан начин. Овде разматрана проблематика прелази оквири историје и теорије књижевности: подражавање, прерушавање, смех, естетски доживљај, стваралачко надахнуће — све то су темељне антрополошке категорије, битни елементи за препознавање људскости у најранијим и најархаичнијим видовима њеног пројављивања. Стога се ова књига може препоручити најширем кругу интелектуално радозналих читалаца.

Александар Лома

UDC 821.163.41.09:398(082)(049.32)

СРПСКА ФОЛКЛОРИСТИКА ДАНАС

(*Српско усмено стваралаштво: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008)

Зборник радова *Српско усмено стваралаштво* (уредници Ненад Љубинковић и Снежана Самарџија) окупио је седамнаест аутора који се баве изучавањем различитих сегмената традиционалне културе и може се сматрати својеврсним пресеком српске фолклористике, односно српске науке о усменој књижевности у актуелном тренутку.

Радови су — како се то у зборницима овог типа може очекивати — методолошки, тематски и проблемски различито усмерени.

Зборник се отвара текстом Наде Милошевић-Ђорђевић — „Живот и обичаји и српска народна лирика (Календарске обредне песме)” — фокусираним на најстарије слојеве културе (календарске обреде и поезију која их прати). У датом раду ауторка најпре указује на, за изучавање уметности речи, врло продуктивну линију симболичке антропологије (Е. Тајлор, Џ. Фрејзер, А. Ван Генеп, В. Тарнер), да би се, потом, задржала на низу репрезентативних примера којима илуструје успостављање модела жељене стварности у обредним текстовима, као и усклађеност текста календарских песама с радњом коју прате. Ауторка, најзад, скреће пажњу на амалгам митских и историјских слојева у конкретним остварењима и залаже се за једну нову когнитивну фолклористику, која би била драгоцен методолошко упориште за праћење путева „прерастања (митске) стварности у метафору и метафоре у стварност”.

Рад Ненада Љубинковића — „*Ерланђенски рукопис старих српскохрватских народних песама* и лајпцишка *Пјеванија* Симе Милутиновића” — како се већ на основу наслова слутити, другачије је методолошки постављен. У назначеном тексту аутор се превасходно бави компаративном анализом варијаната забележених у најстаријим усменим зборницима — *Ерланђенском рукопису* и Богишићевом зборнику — с једне, и у Вуковом лајпцишком издању народних песама (1823—1833)

и лајпцишкој *Пјеванији* С. М. Сарајлије (1837), са друге стране, с тим што се у уводном делу задржава и на питањима времена и места настанка знамените рукописне збирке пронађене у Ерлангену (Београд, између 1718—1720), као и њеног записивача/састављача (аутор се приклања мишљењима Д. Костића и Б. Маринковића да би то могао бити Лудвиг Франц фон Анкерау). Поређено је шест кругова песама (између осталог, песме о сукобу Змај Огњеног Вука и Злоте Протопопе, Марка Краљевића и Филипа Маџарина, као и варијанте о верности Маркове љубе), а аутор у „сводним размишљањима” указује на неминовност поређења старијих, Вукових и Милутиновићевих записа како би се стекао увид у процес трансформације мотива „од подручја до подручја”, а потом, и „у распону од стотинак година на једнаким и различним просторима”.

Два следећа огледа у зборнику — „Свјатогор и Марко Светогорац” Александра Ломе и „*Марко Краљевић и Мина од Косијуре* — заборављена прича о брачној и јуначкој иницијацији” Зоје Карановић — баве се најдубљим слојевима културе. У првом раду успостављена је паралела између Марка Краљевића и Свјатогора, за шта је аутор нашао упориште у аналогним сижејним обрасцима у којима фигурирају поменути ликови и „прасродним формулама”, које се читају у именованој везаном за *Светле жоре* (Свјатогор), односно *Светлу Гору* (Марко). А Лома на широком индоевропском материјалу указује на паралеле међу херојима „старије генерације”, на њихову везу с планином и каменом, као и на исхођење поменутих ликова из истог „природно-митолошког супстрата” (подручја интензивне вулканске активности).

Други оглед усмерен је на круг песама о сукобу између Марка Краљевића и Мине од Костура, односно њему аналогних ликова (Чидовина/Џидовина / Домјанин Алија / поп калуђер / турски паша). У датом сижејном обрасцу ауторка препознаје елементе приче о одгођеној иницијацији („кад је јунак на почетку ожењен, са други хоће да му преотме љубу”) — катабаза, веза с турским царем, који у конкретном случају „асоцира прастарог учитеља”, изолација, бледило као знак смрти, предевање/трансформација и сл. — с тим што указује на чињеницу да је у поменутих варијантама ресемантизацијом појединих детаља прастара митска матрица „донекле прекодирана у јуначку”.

У раду „Формулативност и усмена епска формула: атрибути *бело* и *јуначко* у српској десетерачкој епици”, заснованом на импозантној грађи од 1357 песама из најрелевантнијих муслиманских и хришћанских штампаних збирки, ауторка Мирјана Детелић испитује „фреквентност и дистрибуцију два епска атрибута — *бели* и *јуначки* — и њихов најчешћи појавни образац типа *придев + именица*”. Прецизном формалном анализом ауторка је указала на релативно правилну расподелу поменутих атрибута на домен јавног (*бели*) и приватног (*јуначки*), при чему упориште постојаној вези атрибута *бели* с именицом *град* проналази у најдубљим, митско-обредним културним слојевима. М. Детелић, наиме, истиче да се усмене епске формуле јављају као „носиоци кодиране информације од изузетног значаја”, да је бела боја била боја првосвештеника и/или краља, те да је формула *бели град* „једна од најстаријих категорија не само пансловенског, него и паневропског значаја, важан елемент актуалног европског културног наслеђа и историје”. Текст М. Детелић прати табела у којој је дат преглед дистрибуције придева (не само *бели* и *јуначки*, него и осталих) уз око сто именица којима се мармирају елементи везани за епског јунака (делови тела, војне ствари, грађевине, насеља).

Из једног другог угла, и на спецификованој грађи, епском формулом бави се и Бошко Сувајџић у раду „Од традиције до усменог текста: иницијалне формуле у песмама о хајдучима и ускоцима”. Систематизујући нека ранија истраживања, аутор најпре указује на специфичне функције уводних (и завршних) формула, као и на могућности комбиновања с различитим видовима коментара, а

потом, на одабраном корпусу текстова, успоставља типологију која обухвата девет релативно разуђених група: I Неутралне иницијалне формуле, II Формуле комуникативних конвенција, III Формуле имена, IV Формуле радње, V Формуле времена, VI Формуле словенске антитезе, VII Формуле стања (ситуативне формуле), VIII Формуле покрета (динамичке формуле) и IX Формуле подизања јунака/чете. Уз рад је приложен и „Индекс иницијалних формула у песмама о хајдуцима и ускоцима”.

У огледу „Песма о изузетном јунаку и драма о жени с тајном: *Бановић Сјрахиња* Старца Милије и драма Борислава Михајловића Михиза” Љиљана Пешикан-Љуштановић прати однос између знамените епске песме и драмског текста којим почиње „онај ток српске драматургије 20. века који преузима теме, мотиве, јунаке из фонда српске и јужнословенске усмене књижевности”. Ауторка, најпре, указује на чињеницу да јунаци, теме и мотиви српске усмене традиције функционишу „попут јунака античког мита и предања у античкој трагедији” — као свима познати ликови и архетипи заједничког сећања (З. Лешић) — те да је и *Бановић Сјрахиња* Старца Милије „српска општепозната прича” с којом Б. М. Михиз ступа у дијалог. Она потом прати модификацију и ресемантизацију епског предлошка у истоименој драми: укључивање ликова из шире епске традиције (мајка Југовића, кнегиња Милица) и њихову специфичну карактеризацију, увођење нових мотивација, „померање тежишта са јунака на Жену, њену тајну и однос других према њој”, контекстуализовање „малих” људских судбина у „велику причу” о Косовском боју и поразу, која је за разлику од појединих ликова и судбина код Михиза „отпорна на каустичност ироније”.

Тема Косовског боја и јунаци косовског предања нашли су се и у фокусу радова Валентине Питулић и Соње Петровић. У огледу „Култ јунака у кругу варијаната песама о косовском боју (разигравање пред Косовску битку)” В. Питулић прати мотив разигравања јунака пред бој, који је „највероватније из јужних крајева отишао на север”, и доводи га у везу с јачањем култа јунака — Марка Краљевића, Топлице Милана и, посебно, Милоша Обилића, за којег је у усменој традицији „атрибут јунака божанског порекла најчешће везан”. У назначеном контексту ауторка посматра и тумачи и ширење епских биографија увођењем мотива огледања јунака у средњовековним надметањима (одмеравање снаге бацањем камена с рамена).

Друга поменута ауторка, Соња Петровић, у огледу „Благо кнеза Лазара”, пажњу фокусира на тему закопаног блага и на „ресемантизовање садржине и смисла према контексту косовске традиције”. Она указује на специфичности обраде дате теме у четири позната епска записа, настала у раздобљу од средине XIX до почетка XX века (описи механичких чувара и могуће везе с источњачком традицијом и животном праксом византијског двора, топоними, актери, локални елементи, различита сижејна решења, епизоди и мотивације), на паралеле и мимоилажења с (још живим) усменим предањима о Лазаревом и Миличином благу, скривеном у пећини или језеру, као и на идејну подлогу везивања дате интернационалне теме за косовског подвижника, кнеза Лазара: благо је „симбол социјално-утопијских идеала и тежњи народа”, део колективног идентитета, па је и његово скривање и чување вид одбране легитимитета српског царства.

У раду „Делокруг жртве у структури епске песме” Снежана Самарџија је, са доста неопходног опреза и мере, морфолошку анализу, етаблирану на жанру бајке (В. Проп), аплицирала на епску грађу. Упркос чињеници да је делокруг „у епској песми на први поглед слабије изражен”, посебно *делокруг жртве*, „наизглед секундаран за поступке епске глорификације” — ауторка је успела да издвоји низ стабилних елемената и низ понорних аналогича који оправдавају увођење назначеног епског домена. У уводном делу рада начињен је кратак осврт на функцију

и видове жртвовања, а онда је праћена трансформација митске матрице, омогућена „дисперзијом ритуалне подлоге“: слабљење обредног система допустило је могућност да до жртвовања не дође, уведен је лик спасиоца, а догађаји су почели да се процењују са становишта етичких категорија (кривица, племенитост, невиност, страдање). Како истиче ауторка, „феномен жртвовања за *друге* (колектив)“ преображен је у „страдање *због других*“, што је, уз увођење различитих разлога жртвовања, омогућило успостављање читавог низа епских образаца. Посебно је драгоцено ауторкино инсистирање на изнијансираности датог делокруга, условљеној природом епског певања, у којем су битне и мотивација, и индивидуализација јунака, и интеракција с историјом. С. Самарџија, поред тога, указује и на чињеницу да се и ангажованост колектива појављује као битан чинилац „препознавања“ делокруга, на удвајање делокруга, на преклапање делокруга жртве с неким другим епским доменима (*прошивник*, *јомоћник*, *савешодавац*), као и на значењске импликације преклапања датог делокруга с позицијом главног јунака (војвода Пријезда, Рајко војвода, Мусић Стеван, браћа Недић, Панта Дамјановић).

У раду „Песме с темом исповести великог грешника у Богишићевом зборнику: прилогу проучавању жанровског синкретизма и 'композиционих схема'” Лидија Делић бави се жанровским одређењем и жанровском разумевањем песама које је, у целини или у сегменту, обележила назначена тема („приповедне”/„неисторијске епске”, епске јуначке, лирско-епске песме), те дијахроним померањима у оквиру сужејног модела познатог по песми „Марко Краљевић и кћи краља Арапскога” (СНП, II, бр. 64) и древним слојевима и симболичким упориштима одговарајућих песама. У финалним разматрањима ауторка пропитује статус наративног обрасца „исповест великог грешника” као сужејног модела, односно „композиционе схеме”.

Истом темом, али на анегдотској грађи и предањима о српским устаницима, бави се и Бранко Златковић у раду „Грех и проклетство у усменим казивањима о српској револуцији (1804—1815)”. Аутор најпре указује на учесталу појаву мотива издаје у причању о личностима и догађајима везаним за Први и Други српски устанак и на релативно честу аналогију с косовском издајом, односно невером Вука Бранковића. Народ је, како истиче Б. Златковић, „у неслози и издаји старешина видео главни узрок пораза и пропасти”, па је, сходно томе, за актере у одговарајућим збивањима везивао мотиве дугог боловања, великих мука и исповести пред упокојење, као и наследног проклетства и затирања семена (Милоје Петровић Трнавац, Петар Добрњац, митрополит Леонтије Ламбровић, Марко Штитарац). Лудилом, мукотрпном болешћу и језивом смрћу, истиче аутор, били су мучени и учесници и помагачи око убиства Карађорђа Петровића, тим пре што је за Вождово уморство везано и огрешење о кумство, али и они који су на било који начин скрнавили Карађорђево тело и гроб (Никола Новаковић, Вујица Вулићевић, Драгић Војкић, Марко Јагњилац, Милош Обреновић). Напоследку, аутор указује на то да је у усменој традицији и потоња судбина династије Обреновић (смрт Милошевог сина Милана, убиство Михаила и Александра Обреновића) тумачена наследним проклетством, као и на то да је и сама Вождова смрт „читана” у истом кључу — као казна за издају народа и пребег у Аустрију 1813, али и за оцеубиство и братоубиство.

Пратећи начине на које се представљају људско тело и људска, пре свега женска лепота у бајкама, Немања Радуловић је трагао за поетичким одликама поменутог прозног жанра („О стилским особеностима бајке на примеру приказа лепоте”). Аутор скреће пажњу на чињеницу да се лепота људског лика „концентрише на лице и косу”, да би такав приказ могао бити оријенталног порекла и да указује на натприродно порекло јунака/јунакиње. Поређење са златом, сјајем

и небеским телима, истиче аутор, лепоти даје космички карактер, а као својеврсни постулат усмене бајке Н. Радуловић издваја изједначавање лепога и доброга. Отуда је и завист због лепоте „типично бајковна мотивација понашања негативних ликова, непријатеља и прогонитеља”. Аутор, најзад, указује на то да се исти фолклорни модел користи и за описивање вила (дуга, жута, златна коса), као и на то да дата слика-формула има исходиште у митској идентификацији злато/сунце/краљ (златна боја косе указује на краљевско порекло).

Наслов рада Јеленке Пандуревић — „Новелистичке пјесме у Босанској Вили” — јасно омеђује грађу којом се бави поменути ауторка и даје назнаке о њеној усмерености на жанровско одређење и поетичко пропитивање одговарајућег сегмента усменог стваралаштва. У уводном делу указано је на кључне одлике жанра новелистичке песме (изненадни, духовити обрти, одсуство фантастичних елемената, веза са свакодневним животом, разрешења без последица по актере, доминација женских ликова, усмереност на породичне односе и љубавне згоде), да би се потом пажња померила на неколико репрезентативних тематских кругова (варијанте о мајци која рађа само женску децу, песме о „женским јуначким подвизима”, о старом мужу и младом љубавнику, о „болести од ашиковања” и могућим историјским упориштима овог тематског круга). Ауторка истиче да се новелистичким песмама (које се понекад одређују и као романсе), као и поетички блиским баладама, преиспитује традиционални систем норми и вредности и да се „дилема избора између колективног и личног, негирање/прихватање ауторитета или тежње ка компромисним рјешењима, креће (...) од пуне афирмације патријархалног морала, до пјесама које умјесто пожељних одговора покрећу нова питања проблематизујући, заправо, поредак на коме почива заједница”.

Два последња огледа у књизи — „Магијски текст бајања: између вербалног табуа и фолклоризма” Смиљане Ђорђевић и „Нови теренски записи мотива о прогоњеној девојци: влашке варијанте” Биљане Сикимић и Анамарије Сореску-Маринковић — баве се савременим фолклором и темеље се на грађи сакупљеној у околини Неготина. У првом раду ауторка се, како то наслов сугерише, усредсређује на комплекс бајаличких текстова, забележених у селима Речка и Тамнич. Она најпре дефинише основна методолошка полазишта и скреће пажњу на табуисаност „одређених (особито вербалних) елемената ритуала”, што је резултирало опрезом казивачица и прећуткивањем магијских текстова којима оне делују на различите видове нечистих сила (уроци, ноћници, бабице, метаљка и др.). С. Ђорђевић, међутим, указује и на „делимичну табуисаност ове магијске праксе”, која је омогућила изговарање бајалица ван обредног контекста а, самим тим, и њихово записивање, на неке препознатљиве бајаличке формуле („окамењене вербалне конструкције”), на представе бајалица о начину усвајања и преношења магијског знања, о физиолошким манифестацијама које прате чин бајања, о сопственом социјалном значају и признању, о делотворности и измењеном односу млађе генерације према бајаличкој пракси.

Други оглед, настао у коауторству Биљане Сикимић и Анамарије Сореску-Маринковић, темеље се на влашким варијантама мотива о „прогоњеној девојци”, сакупљеним у Уровици код Неготина. У раду се, најпре, указује на кумулацију мотива и жанрова у аутентичној усменој импровизацији, с посебним освртом на мотиве „златних руку” и „купања змија”, а потом се даје један пресек теоријских проблема, илустрованих примерима из одабране грађе: „транспонованање актуелних локалних социјалних односа у универзални фолклорни текст” и проблем „дијалекатских термина којима се покривају конструктивни елементи сужеа” (дар добијен од демонске силе, статус пасторке, однос маћехе и пасторке), проблем локалних значења одређених термина, као и језичког табуа (змија, вук, ђаво), указује се на феномен калкова, као и на проблем превођења „етноди-

јалекатског транскрипта” услед специфичног избора међу лексемама или непостојања одговарајућег превода за етнографизме. Двојезично су, најзад, дата три забележена текста с мотивом „прогоњене девојке” (влашки/српски).

Радови које је окупио зборник *Српско усмено сиваралаштво* указују на велику и драгоцену дисперзивност савремене српске фолклористике. Аутори су својим прилозима покрили поља лирске, лирско-епске, новелистичке и епске поезије, бајке, предања, анегдоте и бајалице, приступајући грађи с методолошки различитих позиција: од бављења неким општијим теоријским поставкама и компаративним анализама усмених, односно усмених и писаних текстова, преко трагања за најстаријим културним слојевима и понорним типолошким аналогима, пропитивања формула и формалног аспекта текстова, праћења ресемантизације традиционалне и „општепознате приче” у савременом контексту, новог морфолошког приступа усменој епизици, расветљавања мање познатих сегмената косовског предања, бављења неким важним темама, као и композиционим, стилским и жанровским особеностима усмених текстова, до модерних приступа савременим теренским записима. Овај широки дијапазон тема и интересовања гради репрезентативну слику о актуелном стању српске фолклористике. Методолошки, тематски и проблемски различито усмерени радови овог зборника показују, међутим, доста велику уједначеност када је реч о квалитету — они се углавном држе високог стандарда, с тим што повремено досежу и изузетне домете. Ослањање на савремену технику довело је, додуше, до неких, углавном графичких, пропуста, што компетентном и добронамерном читаоцу не може покварити слику о овом пажње вредном зборнику.

Лидија Делић

UDC 091(497.11)„04/14”(049.32)
026/027(497.11)„04/14”(049.32)

О СРПСКОЈ СРЕДЊЕВЕКОВНОЈ КЊИЗИ И БИБЛИОТЕЦИ

(Др Гордана Стокић Симончић, *Књиџа и библиотеке код Срба у средњем веку*, Панчево, Градска библиотека, 2008)

Са *Књиџом и библиотекама код Срба у средњем веку*, др Гордане Стокић Симончић, српска хуманистичка наука добила је једну занимљиву и изузетно потребну књигу, коју ће са интересовањем читати и стручњаци и они којима ова област није баш тако блиска.

У свакој прилици наглашавам своје уверење да је најтеже писати синтезе. Проф. др Гордана Стокић Симончић прихватила се нимало лаког задатка — да сачини синтезу вишедеценијских научних прегнућа читавог низа познатих и признатих стручњака за ову област и да је успешно представи у релативно невеликом обиму (108 стр.). Познато је у науци да за радове-синтезе треба уложити велик напор, који није само пуко прикупљање и систематизовање веома често опширне грађе настале у доста великом временском распону, него је, што је од стварне научне важности, потребно из обиља материјала и веома често супротстављених и опречних мишљења научника извући и истаћи оно што ће у науци, по свој прилици, опстати и бити прихваћено од највећег броја научника, наравно не од свих и не у истој мери, али напредак науке и почива на различитим мишљењима и различитим ставовима.

Читајући са пажњом и интересовањем књигу др Стокић Симончић уверила сам се да је она са доста вештине, са потребним знањем и одлучношћу заплива-

ла по неизмерно широкој реци српске културне историје, пуној спрудова и вирова на које се човек лако може насукати па и потонути. Све ове замке др Стокић је успешно избегла јер је већ у предговору формулисала свој задатак. Она се определила да јој размеђе у односу на време које долази буду два „цивилизацијски важна догађаја”. Један од њих је пад средњовековне српске државе, а други је изум штампе. Њена монографија креће се у границама ова два оријентира.

Шта је за ауторку критеријум којим се одређује српска књига? То је језик и ово ауторкино становиште је веома исправно. Чак и елементарно упућени у почетке словенске писмености знају да су солунска браћа Ђирило и Методије на начин на којем им могу позавидети и савремени фонетичари, фонолози и уопште лингвисти кодификовали један словенски дијалекат из околине Солуна, који су несумњиво савршено познавали, као први словенски језик књижевности. Његова намена је била првенствено богослужбена, али касније ће тај језик имати, у разним својим редакцијским видовима, и много ширу употребу. Нема никакве сумње да су ћирилометодијевску варијанту тог језика који наука именује као старословенски језик без икакве муке разумели сви Словени, јер у 9. веку словенски дијалекти били су међусобно сасвим блиски и разумљиви.

Али, како су се конституисале прве словенске државе а у оквиру њих и народносни елеменат, почиње нека врста раслојавања тог првог словенског писаног језика а то раслојавање било је по језичком принципу. Тај процес започео је већ крајем 10. века. Ауторка тачно примећује да су се у то време „појавиле прве одлике српског говора”. Мисли се, наравно, на оно што је записано, јер развитак говорних процеса и фонетско-фонолошких и граматичких измена увек започиње много пре него што се запише.

Др Гордана Стокић Симончић добро је урадила што је у наслов свог дела ставила једнински облик *књига*, а не *књиге*. Једнински облик ове речи акумулира у себи све оно што се подразумева под словним записом, све оно што у писаном облику представља умно прегнуће човека, сву његову жељу да се његове мисли сачувају за дуго време, а ако је могуће и за вечност.

Књига се састоји од предговора насловљеног *Историја библиотеке је учишћељица, такође...*, а даље следе одељци са пригодним насловима: *На традицији византијске културе, Историја почиње њисмом, Феудална држава и религија као оквир књижевног стваралаштва, Појави библиотеке претходе њисменост, књига и читаоци, Библиотеке њикуљљају и чувају, Ејилоџ*.

За српску науку ће од нарочитог значаја бити, на пример, одељак: *Феудална држава и религија...* У њему ауторка иде од самих почетака — од великог жупана Стефана Немање, једног од највећих ктитора српских манастира и писаних споменика сачуваних из тога времена па преко Св. Саве и његовог огромног доприноса српској писмености и српском књижевном језику, све до манастира Хиландар, који је био жариште српске духовности, писмености и књижевности кроз цео средњи век а то је, слободно се може рећи, остао све до данашњег дана у свести српског народа. Проф. Гордана Стокић осврнула се и на доба краља Милутина, када је стара српска књижевност достигла свој пуни развој, на краља и цара Душана и на изузетно значајну личност владара, писца и брижног старатеља за свеукупни напредак српске Деспотовине деспота Стефана Лазаревића. Истакнут је нарочито значај тзв. „ресавске школе”, што је, у ствари, био вишеслојан подухват да се, између осталог, „уреди” српски правопис (он је већ имао свој одређени и сређени лик у виду „рашког правописа”, а „ресавски правопис” требало је да буде враћање на ћирилометодијевске узоре), да се изврши исправка богослужбених књига према грчким предлошцима, како је то било учињено у Бугарској у време патријарха Јефтимија итд.

Занимљиви су подаци о постојању значајних библиотека каква је била она у манастиру Хиландар. Она је постојала од самог његовог оснивања, а Растко Немањић приложио је, нема сумње, одређени број књига и тај је фонд, највероватније, и даље употпуњавао и богатио. Данас се у овој библиотеци налази близу 900 ћирилских књига 12—18. века, а у архиву овог манастира, који је формиран током 13. века, данас се чува око 200 ћирилских докумената од 12. до 18. века. Грађа из 19. и 20. века састоји се из три збирке: турске, грчке и српске итд.

У одељку *Појави библиотека претходе писмености, књига и чииаоци* ауторка стиже до прве српске штампане књиге и прве српске штампарије на Цетињу која је почела са радом 1493. године. У овом одељку нарочито је значајан податак да је српски средњи век имао развијену писменост: зна се за око 9000 писаних споменика (за неке знамо по предању) и око 15.000 записа које су оставили знани и незнани писци, што све говори да је средњевековна Србија била на завидном културном и књижевном нивоу.

Веома су корисни *Прилози*, у оквиру којих се налазе најопштији и веома корисни подаци о литургијским књигама Источне цркве. Ту ћемо наћи концизна објашњења шта је Акатист, Апостол, Ирмолог, Минеј, Паримејник итд. То ће бити корисно не само обичном читаоцу него пре свега студентима српског језика и српске књижевности. Искрено верујем да ће ова књига бити њихова обавезна лектира.

Књигу употпуњавају изузетно лепе илустрације, зналачки одабране. Следе *Индекс имена, Коришћена литература* и *Сажетак* на српском, руском и енглеском језику.

Као закључак: књига проф. др Гордане Стокић Симончић сачињена је лепо и писмено, што је за овакву врсту књига веома важно. У њој се на концизан и прегледан начин представља историја српске књиге и српских библиотека у средњевековној Србији, при чему се не превиђа и не заборавља европски културни и књижевни контекст. Монографија др Гордане Стокић Симончић наићи ће, уверена сам у то, на признање свих научних посленика који се баве књигом и свиме што је у вези са њом. Истраживачи старе српске писмености и књижевности наићи ће у овој књизи много драгоцених информација које могу бити путоказ за нека даља, детаљнија и свестранија истраживања.

Гордана Јовановић

UDC 821.163.41.09.,17"(049.32)
821.163.41.,17":929(049.32)

ЗАНЕМАРЕНИ ПИСЦИ XVIII СТОЛЕЂА

(Боривоје Маринковић, *Заборављени брајтшвеници по перу*, Службени гласник, Београд 2008)

О писцима српске књижевности XVIII столећа ретко се пише и говори. Њихов допринос развоју српске књижевности често се маргинализује, можда и због тога што су, како предочава професор Боривоје Маринковић, њихови књижевни напори чешће били усмерени ка практичном а мање ка уметничком; зато је за њих етика била испред естетике, а захтеви ума су били пресуднији од захтева срца. Имали су спознају о ономе што је неопходно у процесу културног напредовања њихове сабраће, односно у процесу сазревања из патријархалне бал-

канске у модерну грађанску средину, те су чешће настојали да образују и просветле. Но, дакако, ово није и не би смело бити оправдање за неадекватно валоризовање наше књижевне баштине XVIII столећа. За књигу *Заборављени брајтштивеници њо њеру* Боривоје Маринковић је одабрао деветнаест студија о мање познатим писцима XVIII столећа о којима, како пише у поговору, „нормативна повест српске књижевности није досад обрађала никакву пажњу”. Студије, које су биле објављене у периоду од 1959. до 1972. године у часописима, подељене су у две целине. Први део књиге — *Есеји о мање њознајим њисцима XVIII сјтолећа* — садржи дванаест есеја, хронолошки поређаних, а други — *Сјиси о њеснику Јовану Авакумовићу и срјској ѓрађанској њоезији* — седам списа, такође хронолошки представљених, о српској грађанској поезији и о једном од њених твораца, песнику Јовану Авакумовићу и његовом синовцу Авакуму Авакумовићу.

Уводне странице посвећене су Јовану Мушкатиrowићу (1743?—1809), аутору прве збирке српских народних пословица — *Причјте илијти њо њпростому њословице, њемже сенјениције илијти реченија* објављене у Бечу 1787. године. Збирка је значајна не само по указивању на животне, моралне поуке наших предака, него и по ауторовим реминисценцијама о блиској му прошлости и текућем времену. Представљајући ову збирку, Маринковић указује да је Мушкатиrowић можда исписујући рефлексију — „Звонити не умем а престати не смем.” — говорио о себи и свом односу према процесу изграђивања српског грађанског друштва. Маринковић, потом, сагледава друштвено-политичку ангажованост Михаила Максимовића, нашег првог сатиричара и аутора *Малог буквара за велику децу*, једне од најређих књига оног времена. Максимовић, који је био привржен идејама просвећености и јозефинистичкој идеологији, пише о неправдама свога времена. Своју сатиру „огртао је хумористичком топлином и фразом простог народног говора”. Представљен је и песник Алексије Везилић (1753—1792), један од родоначелника нашег „ученог стихотворства”, чије је главно књижевно дело омања књижица *Крајкоје најисаније о сјокојној жизни*, објављено 1788. у Будиму.

Интересовање Боривоја Маринковића за Емануила Јанковића (1758?—1791), чији је превод Голдонијевих *Терђоваца* прво савремено драмско дело у новијој српској књижевности, наговештено је есејом *Девеј фразменјта о Емануилу Јанковићу*, у којем се указује на оно најзначајније у животу и раду младог ентузијасте, који је прихватио идеје просвећености. Касније, Маринковић објављује, у три наставка, докторску дисертацију о Јанковићу, прву нашу монографију о писцу српског просветитељства. Следи студија о песничким трагоима Павела Ненадовића Млађег (око 1720—1788), који је у младости исказивао склоност ка поетском изразу и који је био блиски сарадник Христифора Жефаровића. Василије Петровић Његош (око 1709—1787) је више година радио на *Исјорији о Черној Гори* (1745), првој штампаној историји црногорског народа. Књига, написана у виду меморандума, је „више пропагандни спис него трезвени приступ историјској прошлости”, што се и могло очекивати од човека који је све у животу подредио политичким циљевима.

Један од наших првих путописаца Силвестер Поповић (1700—1771?) је и један од наших најмање познатих писаца XVIII столећа. Слично је и са његовим писањем — познати су нам само одломци; оставио је *Књижу њушесетвија Јерусалима ѓрада*, у којој у првом делу описује путовање до Солуна, а у другом, опсежнијем, каталoшки региструје многобројне манастире и светилишта Свете Горе и Јерусалима. Маринковић предочава да је Поповићево дело у поређењу са савременим путописима „на опасној граници између хроничарске примитивности и опојне теолошке занесености”, као и да има искључиво историјски значај.

Из другачијег амбијента — грађанског је Павле Јулинац (1730?—1785), један од најзначајнијих српских писаца XVIII столећа, аутор прве историје штампане

за Србе у Угарској и преводилац првог романа из савремене француске књижевности. Објавио је три књиге, које се сматрају врховним вредностима књижевности епохе просвећености, а то су: компендиј *Крајкоје введеније в историју происхождения славено-сербскаго народа* (1765), потом превод моралистичког дела Шарла Ролена *Пут к истинјанеј славе и истинному величеству* (1775) и превод авантуристичко-дидактичког романа *Велизариј* (1776) од Мармонтела, који је био Волтеров следбеник, у којем се говори о једном од најзначајнијих политичких питања XVIII столећа — о тзв. верској толеранцији.

У есеју *Белешке о заборављеној традицији* Маринковић указује на допринос развоју српске књижевности XVIII столећа неких од првих писаца који су били припадници грађанског друштва, као што су: Јован Чарнојевић и његов син Димитрије Чарнојевић, Јован Стефановић Баловић и Мојсеј Рашковић. Нажалост, о њима се ретко говори пошто наша средина није била кадра, како запажа Маринковић, „да сачува, штавише, ни успомену на своје духовно детињство”. Војник и племић Јован Чарнојевић (1713?—1759) оставио је једино књижевно дело — историјски спев *Da bello Pannonico libri VI* (1740) на латинском језику. Спев о борбама против Турака у Угарској у време цара Рудолфа II (1552—1612) сачуван је у једном примерку. И његов, нажалост рано преминуо, син Димитрије Чарнојевић (1740—1759) успео је да сачини једно дело, похвално слово, такође на латинском језику, *Panegyricus illustris populi Illyriorum Slaviniци, in ampilissimo nobilissimorum virorum et commilitonum consessu, gnum ex ludo litterario egrediebatur a Demetrio Csernovics de Mácsa, nobilu Hungaro-Illyrio breviter prolatus* (1759), у којем на четири стране представља своје идеје о прошлости и о политичком положају српског народа. Јован Стефановић Баловић (1720?—1758), писац „прве ’филозофске’ дисертације” код Срба — *Dissertatio Philosophica de Propagatione Religionis armata* (1752), аутор је и историјско-географског извештаја о Црној Гори на руском језику (1757).

Интелектуалац XVIII столећа, Мојсеј Рашковић (1749?—1773), изузетно поштован од својих савременика, био је „несумњиво један од оних који су у стању да покрену грађанско друштво из стадијума замрлости у више сфере просвећености”. Увиђајући потребе свог народа на путу ка Европи у доба просвећености, био је заговорник идеје о оснивању националне библиотеке, но, нажалост, идеја није реализована. О његовим интенцијама сачувано је писмо заједно са „трошквником”, које сведочи о условима у којима су били млади српски интелектуалци који су се школовали, студирали у европским универзитетским градовима.

У студији *Скица за три портрета* професор Боривоје Маринковић представља писце који су више задужили нашу историографију него књижевност, попут Дионисија Новаковића, Симеона Кончаревића и Василија Јовановића Бркића. Сва тројица су били духовна лица, имали су сличну судбину, били су уважавани од савременика и, нажалост, готово заборављени од потомака. За своје време проповедник и епископ, професор петроварадинског училишта епископа Висариона Павловића, Дионисије Новаковић (1705—1767) био је плодотворан писац, написао је многобројна слова за часове у Духовној колегији, као и прву литургију код Срба *Епитимом сказанија свјаштенаго храма, риз јего и в њем совершајемја божественија литургији* (1741). Његов катехизис *Пройеудија* (1744) такође је био познат. Најзначајније дело, *Книга натуралнаја и учийелнаја зовейсја манифест* (1767), је филозофско-етичког карактера; у њему Новаковић покушава да расветли тајне природе и загонетке живота, да тумачи појаве у космосу.

Затваран, оптуживан и прогањан, „многострадални епископ” Симеон Кончаревић (1690—1769 или 1770) несребично се борио за права свога народа. Саставио је *Лейтоис грађанских и црквених догађаја* (1755), у којем је обрадио политичку и црквену повест српског народа у Далмацији; посебну пажњу посветио је

настојању Српске православне цркве да у непријатељском окружењу очува своју аутономију у Далмацији.

Василије Јовановић Бркић (1719—1772), последњи инаугурисани српски патријарх у Пећкој патријаршији, такође је био прогањан и затваран. Написао је *Службу и Синаксар* Светом Василију Острошком, као и мемоарски акт у виду писма о себи и о својим страдањима. О политичкој ситуацији у деловима Балканског полуострва окупираним од Турске империје писао је у спису *Пошребнија свед(о)чбина о земљах и народах лежашћих как по бережу так и даљеје внуџр земљи по Адријатическому морју исповедајућих христџијанској љравославној жерко-восточној закон* (1771). Спис је садржао његове одговоре на питања руског грофа Орлова у вези са ситуацијом на Балкану.

Страствени авантуриста који је много и упорно путовао Партеније Павловић (1695—1760) потписује прву српску аутобиографију у XVIII столећу. Поред дела духовног карактера овај „проповедник слова божјег” оставио је аутобиографски спис без наслова који је у највећем броју случајева вођен „нецеловитим и неодговорним поступком”, али је прожет спонтаним елементима. Павловић је искрен и представља живот онаквим какав јесте.

Последњи, дванаести есеј првог дела књиге насловљен *Из историје схоластичке философије код Срба у XVIII столећу* указује на књижевни рад и живот Јована (Софронија) Младеновића (1721—1781), који је углавном преводио учене теолошке трактате са грчког језика, односно дела претежно грчке схоластичке мудрости.

Други део књиге — *Сџиси о џеснику Јовану Авакумовићу и срџској жраћанској џоезији* — тематски је обједињен, садржи седам есеја у којима су предочени резултати истраживања из периода од 1959. до 1966. године, када је Маринковић објавио двотомно дело *Срџска жраћанска џоезија XVIII и с џочешка XIX сџолећа* (1966). Последња студија је предговор за поменуту књигу у вези са нашом занимљивом књижевном појавом, са српском граћанском поезијом. Правника, граћанског песника и племића Јована Авакумовића (1747 или 1748 — око 1810), Сентандрејца, савременици су ценили као песника. Алексије Везилић га хвали у спеву *Крајшкоје најисаније о сџокојној жизни*. „Песник лепе даровитости и искричаве инспирисаности”, Јован Авакумовић је један од најзначајнијих песника српске граћанске лирике, поседовао је за оно време „поетску писменост”, водио је рачуна о форми стихова и складности песничке целине, први је, вероватно, увео опкорачење. Иако су познате само четири његове песме, о њима је писано готово исто колико и о песмама осталих аутора који су заступљени у рукописним песмарицама. Његова поезија је „у основи родољубиво химнична и, у једном правцу, прожета сатиричарским елементима”.

Маринковић указује и на неправедно заборављеног песника, Јовановог синовца, Авакума Авакумовића (?—1811), аустријског мајора и музичара, који је свирао на разним инструментима, а по сопственим нацртима начинио је и инструмент „авакумика”. Авакум Авакумовић је војничку каријеру стицао на ратиштима у Француској, Немачкој и Италији, где је стекао и манире, а био је хваљен и као певач култивисаног гласа. Инспирисан духом италијанске поезије, писао је fine углађене стихове, пре свега о љубави.

Шира јавност је за српску граћанску поезију сазнала касно, тек када је Владимир Ђоровић 1926. године из заоставштине Тихомора Остојића приредио издање *Срџска жраћанска лирика XVIII сџолећа*. Ова најчешће анонимна поезија поникла, како јој име указује, у граћанској средини, била је жива и динамична и значајно је допринела развоју наше поезије. Граћански песник је спонтано и искрено реаговао на своју свакодневицу: друштвени живот српског живља у Карловачкој митрополији у оквиру Хабзбуршке монархије реалистично је предста-

вљен. Тематски је врло разноврсна, има и религиозних, и војничких, и пригодних, и љубавних и сатиричних песама; грађанска поезија представља прелаз од народне ка уметничкој поезији, ширила се преко рукописних песмарица (познато их је четрдесетак), а често се и певала. Разноликост се уочава и у версификацији, има стихова који опонашају десетерац народне поезије; али и оних који су настали по западним узорима.

Књига Боривоја Маринковић *Заборављени браћственици по ћеру* је драгоцен допринос реконструисању укупне слике о српској књижевности XVIII столећа, поготову што су ретке прилике у којима се ови аутори помињу, као што се ретко говори и о њиховим књижевним остварењима. Жири сајма књига у Бањој Луци је свакако морао имати ово у виду када је наградио књигу. Ово је прва књига у библиотеци *Повесница* Службеног гласника у којој би требало да се објављују дела из наше културне, књижевне и уметничке баштине, као и фототипска издања капиталних остварења.

Нада Савковић

UDC 821.163.41-13.09.,18”(049.32)

ИСТРАЖИВАЊЕ ЗАНЕМАРЕНЕ КЊИЖЕВНЕ БАШТИНЕ СРПСКОГ 19. ВИЈЕКА

(Радослав Ераковић, *Религиозни еп српског предромантизма*, Матица српска, Нови Сад 2008)

Међу књигама које су на лијеп начин обогатиле савремено проучавање српске књижевности 19. вијека, једно од најистакнутијих мјеста припада монографији *Религиозни еп српског предромантизма* др Радослава Ераковића, доцента на Катедри за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Ради се о монографији која је настала као резултат ауторовог учешћа на Научном пројекту Матице српске „Религиозни епови српских предромантичара”, те која је као рукопис докторске дисертације одбрањена 25. априла 2007. године на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Саве Дамјанова.

Дјело обухвата интерпретацију укупно 20 најзначајнијих религиозних епова српског предромантизма, чији су аутори били: Викентије Ракић, Милован Видаковић, Константин Маринковић, Михаило Владислављевић, Гаврил Ковачевић, Јован Милошевић, Арсеније Векечки и Петар Вучковић. Пошто се ради о готово сасвим неистраженом жанровском, поетском и поетичком феномену српске књижевности, о дјелима која су настајала у распону од посљедње деценије 18. до пете деценије 19. вијека, Ераковићева анализа била је заснована на дјелотворном плурализму савремених књижевних метода. Најприје су истраживања ишла у правцу утврђивања поузданих основних књижевноисторијских чињеница о биографским и библиографским појединостима уврштених аутора и дјела. У том смислу су нарочито драгоцјена сазнања о данас потпуно заборављеним писцима, као што су Јован Милошевић, Арсеније Векечки и Петар Вучковић. Интерпретације самих текстова религиозних епова засноване су на структуралистичким и постструктуралистичким приступима, на савременој примјени феномена интертекстуалности, на компаративном истраживању стваралачких аналогичности и контактних веза са библијским, хагиографским и апокрифним предлошцима, те поготову на савременим достигнућима теорије рецепције, посматране не само из

примарне књижевне перспективе, него и из подручја културологије, антропологије, историје приватног живота и слично.

Када је ријеч о књижевној рецепцији „житија во стихи”, Ераковић нарочиту пажњу посвећује функцији „предисловија”, као битних (ауто)поетичких извора, те списковима „пренумераната” и препознавању њихове функције у проучавању феномена велике популарности стихованих житија током прве половине 19. вијека. У тој равни долази и до разоткривања значајног интерактивног односа писача и читалаца, те утицаја тог односа на природу обликовања књижевног текста. Захваљујући доброј књижевноисторијској и архивској обавијештености, Ераковић је на примјер идентификовао улогу „повлашћеног читаоца” коју је имала Јелисавета Паликућа, из богате трговачке породице тршћанских Срба, приликом настанка религиозног епа *Жертва Аврамова* (Будим 1799) Викентија Ракића. Дуги спискови „пренумераната” потврђују доминацију женске публике, што је не само јасна потврда њихове примјерне образованости, него оспорава и искривљену традиционалну представу о инфериорној улози Српкиња у културном животу на крају 18. и у првој половини 19. вијека. Тиме је показана као неоснована укоријењена „елитистичка” теза старије српске књижевне историографије (Павле Поповић, Јован Скерлић) о религиозним еповима као забави за необразовану публику.

Такав привилеговани статус „читателница српских књига” потврђује и поетичку доминацију предромантичарске наглашене осјећајности над религиозно-дидактичким функцијама истраживаних дјела. Посебну аналитичку вриједност управо представља убједљиво Ераковићево проналажење текстолошких доказа о предромантичарском карактеру религиозних епова, т. ј. њиховог одступања у односу на литургијске и библијске предлошке, што је нарочито уочљиво у доминацији идеје о повратку идеализованој природи, у глорификовању хармоничног породичног живота, те обликовању култа сентименталног пријатељства. На основу свега тога, показано је како је неинвентивно подражавање примарних предлогака библијске или апокрифне провенијенције увијек доводило и до ограничених естетских вриједности одређеног религиозног епа. Најбоље то потврђују примјери дјела Петра Вучковића, Арсенија Векецког и Јована Милошевића. Са друге стране, сва дјела у којима је могуће препознати креативна одступања од задатих предлогака припадају вриједносном врху анализираних српског предромантичарског пјесништва. Најбоље то потврђују дјела Викентија Ракића и Милована Видаковића. На основу тога Ераковић долази до закључка да су описи Назарета, Египта, Галилеје и Кападокије, изложени у религиозним еповима, визуелно изузетно блиски са представама пасторалних простора и средина у којима дјелују јунаци неких данашњој публици познатијих остварења српског предромантизма, као што су романи *Аристид и Натталија* Атанасија Стојковића или Видаковићеви романи *Велимир и Босилка*, *Љубомир у Јелисијуму* и слично.

Наведена поетичка одступања у предромантичарску умјетничку слику свијета уочљива су и на плану обликовања књижевних протагониста. Наспрат најпознатијих јунака хагиографске традиције (као што су Свети Георгије, Свети Никола Мириклијски и слично), затим и јунака из приповијести о старозавјетним патријарсима (као што су Аврам и Јаков), у којима се у првом плану налази однос дивинизираних јединки према Богу, у религиозним еповима умјетничко гледиште је помјерено према обликовању колективних јунака, према стварању „чувствителних” породичних хроника, које на сасвим нов начин разоткривају биографије краљевских фамилија. На примјер, опште мјесто у свим религиозним еповима представља наглашавање Исусове припадности Давидовој царској лози, што је посредно или непосредно инспирисано дјелима Месије. Поетичко преобликовање у правцу предромантичарске слике свијета могуће је пратити и у креативно

обогатеном статусу женских ликова, те у метаморфозама позитивних јунакиња у негативне и слично.

Посебну аналитичку пажњу Ераковић усмјерава на умјетничку обраду приповијести са срећним (овоземаљским) крајем. Не само да су аутори предромантичарских религиозних епова завршецима поклањали изнеђујуће велику умјетничку пажњу, него се ти многобројни појавни облици могу свести на јединствен модел епилога, који је познат као „поетика срећног краја”. Примјери су многобројни: Јудитина победа над Холоферном у спјеву Гаврила Ковачевића *Јудит мачем Олоферну главу усекнувши њем Јудеју ослободивши* (1808), повратак Агриковог сина Василија из сараценског ропства у спјеву Јована Милошевића *Житије светишеља оца Николаја и сва његова чудеса* (1837), Јахвеово одустајање од Исаковог жртвовања у спјеву Викентија Ракића *Жртва Аврамова* (1799), Данилова успјешна одбрана части лепе Сузанае у спјеву Викентија Ракића *Историја ои Сосане: из светишаго пророка Данила гл. 13* (1803), Јосифов сусрет са оцем у Египту из спјева Милована Видаковића *Историја о прекрасном Јосифу* (1805), Товијин тријумфални повратак из Екбатана из спјева Милована Видаковића *Млади Товија* (1825). У још знатнију скупину срећних завршетака могу се уврстити спјевови у којима велике грешнике сустиже праведна казна. Као најупечатљиви примјер издвојен је спјев *Плач Рахили или избијеније младенцев на повеленије Ирода цара јудејскога* (1808) Константина Маринковића, у којем Иродов син постаје случајна жртва очевог безумља, а јудејски цар након смрти завршава у паклу.

Кад је ријеч о (ауто)поетичкој функцији „предисловија”, важно је нагласити да указују на подједнако одређење аутора да инспирацију проналазе (поред канонизоване религиозно-дидактичке литературе), у апокрифним текстовима, те да су сви предлошци третирани на идентичан начин. При томе је одређење за одређени сегмент библијске традиције (као што је прича о Товији, као што је страдање лепе Сузанае, Јудитин обрачун са охолом Холоферном и слично), било искључиво мотивисано рецепцијским потенцијалима одређеног текста. Најбоља потврда да су писци религиозних епова добро познавали „хоризонт очекивања” савременика (потенцијалних читалаца), садржана је у чињеници да нити у „предисловијима”, нити у додатним напоменама, коментарима или фусотима, нису давали додатна појашњења предложака или извора.

Захваљујући свему томе, Ераковићево истраживање садржи низ изврских сазнања о умјетничкој природи анализираних текстова: о њиховој тематско-мотивској специфичности, о унутрашњој и спољашњој композицији, о мотивацији времена и простора, о култу породице и слици града, о психологизацији јунака, те о природи стихова и пјесничког језика. У том смислу се као централна поглавља намећу интерпретације епова Викентија Ракића и Милована Видаковића. Ераковић Викентија Ракића посматра као утемељитеља овог жанра, а Милована Видаковића као вриједносно најзначајнијег аутора. Као посебно изазован за савремену интерпретацију намеће се поменути еп *Плач Рахили* Константина Маринковића и слично. На темељу тога засновани су и веома поуздани вриједносни судови, те дискретне полемике са ранијим углавном негативним и најчешће неутемељеним оцјенама појединих историчара књижевности о религиозним еповима српског предромантизма.

Ераковић на крају истраживања на користан начин упућује и на нека будућа могућа поља истраживања српских предромантичарских религиозних епова. Односи се то на успостављање везе према усменој народној традицији, нарочито на плану метрике (ако имамо у виду да је десетерац доминантан стих религиозних епова), на плану стила (ако имамо у виду многобројне стилеме које кореспондирају са епским формулама усмене традиције), те на плану портретизације негативних јунака (ако имамо у виду да су поједини библијски антихероји про-

филисани по угледу на ликове турских зулумћара из јуначких народних пјесама) и слично.

Монографија Радослава Ераковића, под насловом *Религиозни еп српског ѓредромантизма*, представља поуздано и пријекно потребно истраживање занемареног поља српске књижевне баштине, значајно доприноси цјелокупној ревалоризацији досадашњих сазнања о поетичким и поетским токовима српске књижевности с краја 18. и из прве половине 19. вијека, те је као такву препоручујемо научној публици и критици.

Горан Максимовић

UDC 821.163.41:821.131.1.,18”(049.32)
821.163.41-32.09(049.32)

ПРЕОБРАЖАЈИ НОВЕЛЕ У КОМПАРАТИВНОМ СВЕТЛУ

(Снежана Милинковић, *Преображаји новеле. Новела од В. Врчевића до С. Матавуља и италијанска новелистичка традиција*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, Чигоја, 2008)

У више него драгоцену библиотеци „Књижевност и језик” Друштва за српски језик и књижевност Србије објављена је, као 25. књига, компаративна студија Снежане Милинковић *Преображаји новеле. Новела од В. Врчевића до С. Матавуља и италијанска новелистичка традиција* (Београд, Чигоја, 2008), која се састоји из следећих одељака: „Уводне напомене” (7—12), „Новела. Покушаји дефиниције жанра” (13—26), „Дисконтинуирана књижевна еволуција” (27—83), „Почети приповетке / новеле. Вук Врчевић и његово дело” (84—141), „Стефан Митров Љубиша” (142—188), „Преосмишљавање традиције. Ђовани Верга и Симо Матавуљ” (189—264), „Закључне напомене” (265—266).

У „Уводним напоменама”, С. Милинковић најпре одређује тип компаративне анализе коју ће применити у раду и истиче да се неће руководити сличностима контактнoг типа, него да је носилац њене анализе свака не само интертекстуална, него и интердискурсивна сродност одређених одабраних текстова. Дефинише, такође, углавном следећи схватања Ж. Женета, као и нека подстицајна виђења средњевековног система наративних жанрова Х. Р. Јауса, и сам појам жанра, који је од непосредне важности за другу битну методолошку одредницу овог рада. Управо се у оквиру комплексног питања жанра новеле и прелама компаративна поставка рада, јер ауторка анализира вишевековну традицију италијанске новеле која је настала на моделу Бокача и њен утицај на писце сличних назора и блиских веза с италијанском књижевношћу, Вука Врчевића, Стефана Митрова Љубише и Симе Матавуља.

У I поглављу, *Новела. Покушаји дефиниције жанра*, ауторка анализира неколико теоријских радова важних за покушај утврђивања теоријских поставки жанра новеле. Преко студија Е. Ауербаха и А. Јолеса, који су још почетком XX века, у посебним радовима, утврдили неке од најзначајнијих карактеристика жанра, долази и до најновијих поставки које, у комбинованој перспективи дијахроне и синхроне анализе конкретних остварења која су претходила или проистекла из жанра новеле, дефинишу неке од њених основних одлика. А то су, како истиче ауторка, структура *brevitas* нарације, прерогатив веродостојности и реалистичког начина приказивања, као и транспозиција усменог перформанса и с тим у вези комплексна организација наративних гласова. Поред тога, захваљујући плодно-

сним анализама Нојшафера, утврђује и да је структурна матрица новеле заправо *ars combinatoria*, што овом жанру омогућава да ступа у плодноне везе са свим осталим наративним жанровима и да се увек поставља у средиште културних и књижевних кретања.

II поглавље, „*Дискоиниуирана књижевна еволуција*”, подељено је на неколико одељака у којима С. Милинковић прати стање жанра новеле кроз векове. Најпре уочава да је свеколикој традицији, све до XIX века, непосредни модел, што за конкретна остварења што за покушај стварања поетике жанра, *Декамерон* Ђованија Бокача, који функционише и као ризница тема и мотива и као врста независне поетике и реторике жанра. Управо у покушају имитовања и превазилажења успостављеног модела, настају дела Франка Сакетија, Ђованија Фјорентина, Серкамбија, Герарда да Прата. Њихова дела, и поред неких видних разлика у односу на *Декамерон*, показују да је прихваћен основни Бокачов науч: новела поштује постулате *brevitas* и веродостојности, док је транспозиција усменог приповедања дефинитивно постала заштитни знак жанра.

Ауторка, настављајући хронолошки преглед, показује да је у периоду хуманизма и ренесансе дошло и до помака у самом поимању овог већ свеprisутног жанра. На првом месту, сада настају и дела која се теоријски баве новелом, као што су *Lezione sopra la novella* Бончанија или *Dialogo dei giochi* Брагаља: позивајући се, како је и морало у то доба, углавном на Аристотела, ови аутори утврђују шта се то има сматрати новелом. Поред већ поменутих елемената, у њиховим поетикама се огледа и тенденција хуманизма да радњу и комику с реализма речи (*in verbum*) пребацује у сферу реализма ствари (*in res*). Иако Бокачов *Декамерон* и даље функционише као апсолутни модел и једино је цитирано дело у овим поетикама, иза оваквих поставки ипак се називу дела једног Ањола Фиренцуоле, Сабадина дељи Аријентија и пре свих Матеа Бандела, најплоднијег и најзначајнијег писца овог доба. И сам оквир приповедања, заштитни знак не само класичне збирке, или књиге новела, него и уситњених форми (*spicciolata*), попрама нова значења.

„Прелазни период”, како га је С. Милинковић назвала, јесте период XVII и XVIII века када новела од веома популарног жанра постаје један од показатеља инжинозности (барок) или средство поуке (XVIII век). Иако барок новели не посвећује претерану пажњу, а још мању потоњи проучаваоци овога периода, занимљиво је да су сами аутори тог доба ипак привилеговали овај жанр у односу на данас можда занимљивији роман. И поред читавања нових значења у елементе структуре, основна поставка и основне одлике опстају и даље, чувајући наративни склоп овог прилагодљивог жанра за неко ново, повољније доба.

А то повољније доба, по мишљењу ауторке, настаје с појавом романтизма и постромантичарских поетика, када новела доживљава свој поновни пуни процват. Управо италијанском XIX веку, с посебним освртом на стање у српској и црногорској књижевности тога доба, С. Милинковић посвећује нарочиту пажњу. Јер, XIX век открива неке особене паралелизме између ових књижевности који су и послужили као повод за целокупно устројство ове студије. У том добу и у Италији, као и у Србији и Црној Гори, у складу с културно-политичким програмом рисорђимента, и сама романтичарска књижевност бива обележена потребом да се на свеколику културно-књижевну сцену изведе „народ” у име којег и за којег се стварало. Пишу се дела неоптерећена класичном реториком а из прошлости извлаче они аутори за које се утврдило да су писали дела „блиска народном говору и поимању стварности”, сходно русоовско-виковским идејама о човеку и историји. Тако поново оживљава на нов начин протумачена средњевековна књижевност, па и новела, а паралелно тече и процес „бележења” (или наводног бележења) народног стваралаштва. И у Италији, као и у Србији и Црној Гори,

упоредо с тим изграђује се не само нови књижевни језик него и цео систем књижевности, па и наративних жанрова. У таквој ситуацији, новела наново избија у први план јер њене основне карактеристике потпуно одговарају новим поетским назорима. Она постаје једини одговор писане књижевности на „моду” народне приче, па чак и та сама народна прича бива прилагођена структурним одликама овог књижевног жанра. У епохи реализма новела ће само потврдити своју суверену доминацију, нарочито с појавом „веризма” и дела Верге и Капуане.

Потврду ових становишта С. Милинковић је покушала да изнесе у другом делу рада, најпре у III поглављу, у којем управо „народну шаљиву причу” Вука Врчевића упоређује с неким италијанским моделима присутним у равни интертекстуалне и интердискурсивне комуникације. Како је ауторка показала, Врчевић је у својим народним причама, објављеним у Београду у време када и С. М. Љубишица почиње са својим наративним стваралаштвом, спојио претходно поменуте елементе народне и писане новелистичке традиције. Упоредо анализирајући Врчевићев предговор збирци који је рађен по моделу класичног ауторског увода у збирку новела, као и приче из италијанских дела попут *Новелина*, Серкамбијевог *Novelliere* и Сакетијевих *Trecentonovelle* и прича сличних мотива у *Шаљивим народним причама*, ауторка је утврдила да је Врчевић свесно градио кратак наративни жанр који поседује основне предновелистичке поставке. Он задржава модел записивача усменог приповедања који у деветнаестовековној поетици поприма ново значење, али и задржава све елементе кратких наративних жанрова на којима почива новела. То се можда највише уочава у поређењу са збирком Пођа Брачолинија *Liber facetiarum*, јер и сама „фачеција” из новеле и учитаних јој кратких жанрова извлачи приповедне поставке које најбоље одговарају усменој комуникацији чији је циљ забава.

Управо тај елемент развија С. М. Љубишица, којем је посвећено IV поглавље рада. С. Милинковић показује да Љубишица, покушавајући да у својим првим радovima примени романтичарски, „манционијевски” наративни проседе у којем ће историјско и индивидуално бити измирено у самој доминатној улози аутора/наратора, у *Причањима Вука Дојчевића* веродостојност новелистичке нарације претпоставља покушају уживљавања у колективно и индивидуално. Љубишица ствара осмишљену збирку с јасно успостављеним оквиром приповедања, а сходно томе и транспозиција усменог приповедања добија своје право, књижевно, а не више и само антрополошко и културолошко значење. Са друге стране, како показују паралелизми са Сакетијем и *Декамероном*, примењује начин наративног уобличавања претходно постојећих мотива у складу с новелом насталом на Бокачовом примеру. С. Милинковић сматра да се једино захваљујући оваквом жанровском приступу Љубишицино стваралаштво може сместити у одређене стилске и нараторске оквире.

Реализам је управо тај који и у италијанској и српској књижевности доноси преокрет у поимању жанра новеле. Како ауторка показује у V поглављу посвећеном Верги и Матавуљу, реализам, односно „веризам”, потпуно модификује не толико структуру колико значење елемената структуре новелистичког жанра. Преосмишљавајући традицију (као и гласи наслов поглавља), и један и други аутор стварају другачије парадигме новелистичког приповедања. Верга је у италијанску књижевност увео потпуно нове назоре и у начину представљања стварности и у поимању самог уметничкога дела неколиким нараторским новинама. Те новине се састоје, како је у раду утврђено, у особеном наративном гласу који ниче из саме представљене средине тако да и сви предочени догађаји бивају омеђени одређеном визуром (која се у критици назива *поглед са*). Поред тога, носилац реализма поново постаје, после толико векова од *Декамерона*, сам језик. Посредством анализе тих основних елемената новеле (аутор/наратор, јунак, представља-

ње и догађај, језик као *actio*), С. Милинковић утврђује да је Верга, поигравајући се с традицијом, у њих унео потпуно нова значења.

Исто то је, непосредно после Верге, учинио и С. Матавуљ. Ауторка закључује да је овај писац, изграђујући се на претходним остварењима, успео да у савршеној игри приповедачког гласа и исприповеданог и сам досегне највиши могући реализам, *релизам речи*. Анализирајући већ код Верге издвојене елементе новеле, С. Милинковић је утврдила да је и Матавуљ у српској књижевности применио поступак који је врло сличан италијанском „веризму”, те да је недвосмислено утицао на потоње стваралаштво када је новела у питању.

Како С. Милинковић и износи у *Закључним најоменама*, управо ова двојица аутора затварају круг особених паралелизама у примењеној жанровској перспективи.

И само на основу предложеног садржаја ове студије може се видети колико је обимна грађа којом је Снежана Милинковић морала да овлада. Радећи на уистину великом корпусу текстова (италијанска новела и њено теоријско осмишљавање током пет векова, као и дела В. Врчевића, С. М. Љубише и С. Матавуља), суверено владајући новим нараторским приступима и проучавајући развој новеле и њено преплитање са другим приповедним формама у италијанској књижевности, С. Милинковић је успела да изнађе и властити методолошки приступ и да дође до нових сазнања у односима између двеју књижевности. У томе и лежи највећа новина и важност овог рада за нашу научну средину. А, како истиче и проф. Д. Иванић у својој рецензији, овај рад не само што је „прилог компаративној историји српске приповетке”, него је и „прилог историји српске приповијетке у сложеним односима између различитих језичких и књижевних струја друге половине 19. вијека; то је такође методолошки поуздано вођен приступ поетици приповиједана сваког од поменутих аутора понаособ и поетици једног тока српске прозе који обухвата распон од фолклорне и фолклоризоване грађе до натуралистичких (веристичких) струја”.

Мирка Зођовић

UDC 821.163.41-6.09,,19”(049.32)

„ВИШАК ЗНАЧЕЊА” ИЛИ ЧИТАЊА ПО МИЛИВОЈ НЕНИНУ

(Миливој Ненин, *Ситне књиџе: о ирејисци српских писцаца*, „Дневник”, Нови Сад 2007)

Познавајући Миливоја Ненина и области његовог интересовања, и пре отварања његове књиџе под насловом *Ситне књиџе*, било ми је јасно са чиме ћу се срести и да тај сусрет неће проћи без изненађења. Довољно речит наслов, позајмљен из оног народног „...ситну књиџу пише...” не оставља места дилеми о предмету књиџе. Мислим да је поднаслов *О ирејисци српских писцаца* у овом случају сувишан.

Причу о *Ситним књиџама* згодно би било отпочети с краја, будући да она има „Садржај”,¹ па видети шта се све ту налази. Наиме, књиџа има три дела и сваки део је насловљен. Први део под именом „Гласна читања” садржи осам текстова, у другом „Грађа са коментарима” аутор доноси у четири наврата иза-

¹ Аутор *Ситних књиџа* у својим приказима разних књиџа преписке неким приређивачима упућује замерку која се тиче прегледности, т. ј. непостојања адекватног *Садржаја*.

брана писма уз коментаре, док последњи део под насловом „Прикази књига преписке” садржи осам текстова у којима је, како касније сазнајемо, приказано девет књига. „Напомена аутора” би могла бити прочитана и као згодна замка за читаоце, будући да се ту каже како су готово сви текстови који су се нашли у књизи већ објављени у књижевној периодици, што би у преводу значило да редослед читања није важан. Међутим, ову књигу не би требало читати на прескок, јер су текстови итекако сложени по реду и тек ако се књига чита од почетка до краја добија се потпуна слика онога што аутор жели да нам представи.

„Ситне књиге” или писма су, а да то и није нужно посебно подвући, „главни јунак” ове књиге. Њихов значај за некога ко се бави историјом књижевности непроцењив је. Колико је ова тврдња тачна види се из првог дела књиге, јер су писма врло често једини траг и истина о правом стању ствари, која преко оног „вишка значења” Миливоја Ненина остају једино веродостојно сведочанство о маргинализованим и скрајнутим именима наше књижевности, истиснутим, или тачније избрисаним и именом и делом због онога што су били, или нису били, а што је по правилу тесно скопчано са припадањем или неприпадањем у одређеном и кључном тренутку оном струјању које је било преовлађујуће. На основу сачуваних писама, пажљиво их ишчитавајући, Миливој Ненин опомиње да за историју књижевности није довољно само нешто сачувати, него да је наша дужност и обавеза да то сачувано и прочитамо, кад је већ неким случајем ту пред нама. Осећајући одговорност и обављајући своју „дужност” књижевног историчара, Ненин прави скице портрета оних којима је то било ускраћено, пажљиво повлачећи потезе на местима где су се налазиле тек белине.

Захваљујући једном таквом минуциозном, у најбољем значењу те речи, приступу грађи сазнајемо да се Матица српска часно понела према Антуну Густаву Матошу, али и о залагању Милете Јакшића да до тога дође. Након тога Ненин нас упознаје са једном од потреснијих прича о учитељу и ученику, Јовану Грчићу, данас скоро потпуно заборављеном књижевном историчару и критичару, уреднику часописа, писцу интересантне књиге *Портрети с њима*, и Тихомиру Остојићу, отварајући питање о томе да ли би Остојић био такав какав је био да није било утицаја Грчићевог који се испољио и у Остојићевом формирању, навикама, интересовањима. Из пажљиво читане преписке Грчић — Остојић Ненин нам нуди слику једног плодног односа између учитеља и ученика (уз стално смењивање улога), плодног у књижевном смислу, али свакако и у оном људском. Потпуно је „разоткривајуће” читање преписке Милана Ракића и Растка Петровића. Разоткривајуће по Растка, будући да нам је он откривен у свом односу према старијем „господину” и министру Ракићу. Уочавање приближавања ова два песника, који су антиподи, јесте оно што се зове посматрање из другог угла, тако типичног за Ненина. Истинска одговорност али и топлина избијају из текста о Светиславу Стефановићу: „Јер Стефановић је ратник (на страни песника) који не одступа са бојишта, који се не плаши књижевне критике, који је начелно доводи у питање — и то ударајући тих првих година на највеће (Богдана Поповића и Љубомира Недића).”² Исписујући ову реченицу о Стефановићу, аутор нам открива и порекло својих нескривених симпатија за оно што Стефановић јесте био. Неправда која је учињена Светиславу Стефановићу свакако је једна од оне врсте која се не да лако исправити, али овај текст открива жељу да то буде учињено. И текст *Два кајуша* носи последњу поруку Светислава Стефановића, призивајући још један сличан завршетак живота, опет заборављеног писца Илије Ивачковића. Главни јунак два текста која следе, донета један за другим нимало случајно, јесте Тодор Манојловић. Несимпатично држање, благо речено, Вељка

² М. Ненин, *Ситне књиге*, Нови Сад 2007, стр. 57.

Петровића, постаје још несимпатичније када нам Ненин открије да је Младен Лесковац, без обзира на околности времена, успео да Манојловића, протераног од стране нове послератне власти из српске књижевности, врати тамо где припада. А кад је већ поменуто Лесковац, а поменуто га је Ненин, онда не могу а да не подвучем нешто у чему мислим да лежи још једна вредност ове књиге. Не да би умањило Лесковчеву заслугу, него да би ствар „истерало на чистац”, аутор књиге поставља и питање о томе да ли је Лесковац, „велики приврженик писања писама”, који је веровао у писма јер она откривају прошлост и човека много боље од званичних докумената и као неко ко је приредио за штампу толико писама, знао да ће његова писма неко читати и анализирати. Одговор је потврдан и у томе Ненин види одговорност Младена Лесковца пред историјом српске литературе, а ја у томе видим Миливоја Ненина, оног са „двоструким наочарима”, да призовем Горану Раичевић. У последњем тексту поглавља *Гласна чишћања* читамо да се Живан Милисавец огрешио о Црњанског и да то сам признаје, али како и колико се огрешио заиста открива нам Ненин читајући једно писмо Милана Токина упућено Милисавцу. Писмо је Токин написао након што му је Милисавец као уредник Летописа Матице српске одбио један текст о Црњанском, са образложењем да је текст „панегирик”. Након овог писма бива јасно да су сва наредна правдања Милисавчева у књизи *Аутобиографије с њима* неуверљива и слаба. И опет нам се Миливој Ненин указује као неко ко се истински гади неправде и подвала, тежећи да их, кад год је то могуће, открије и исправи.

Ако се у другом делу аутор књиге открива као књижевни историчар, у поглављу „Грађа са коментарима” пред нама је приређивач. Избор писама које објављује није ни случајан, ни наиван. Три писма Милана Токина упућена Милану Јовановићу Стоимировићу, затим четири Токинова писма упућена Станиславу Винаверу и једно Винаверово Токину, а на крају и седам писама Милана Кашанина упућена Тихомиру Остојићу, речита су сама по себи и потврда су да писма могу бити читана и као књижевне чињенице и као чињенице о књижевности. Коментари дати уз објављена писма, иако наизглед садрже само основне информације, у знацима и отвореним могућностима нуде наслуђивање једне измењене књижевне прошлости недоступне без увида у документа која су пред нама.

Када смо код трећег дела *Сивних књига* под именом „Прикази књига преписке”, тражим једну реч која би ту пристајала и отима ми се „неумољив”, али бих због патетике некако да то избегнем, па ћу је просто прећутати. У осам текстова приказано је укупно девет књига. Ради прегледности није наодмет побројати их овде: *Прејиска Милица — Вук — Мина* (приредила Радмила Гикић), Нови Сад 1987; Лаза Костић, *Прејиска I* (приредили: Младен Лесковац, Милица Бујас и Душан Иванић), Нови Сад 2005; Растко Петровић, *Прејиска* (приредила Радмила Шуљагић), Београд 2003; Исидора Секулић, *Писма* (приредио Радован Поповић), Нови Сад 2004; Иво Андрић, *Писма Војмиру Дурбешчићу* (приредио Мирослав Караулац), Нови Сад 2003; Милош Црњански, *Писма љубави и мржње* (приредио Радован Поповић), Београд 2004; Борислав Пекић, *Кореспонденција као живица*, Нови Сад 2002; Милан Јовановић Стоимировић, *Поретци према живим моделима*, Нови Сад 1998. и Живан Милисавец, *Аутобиографије с њима*, Нови Сад 1998.

Не знам да ли због Исидоре Секулић, или због самог начина приређивања њене преписке, иако се не налази на почетку поглавља, приказ ове књиге преписке је прилично истурен. Ненин указује на упадљиве и готово почетничке грешке које су се свакако могле избећи приликом приређивања Исидориних писама. И већ се ту види да су само највиши стандарди по којима се доносе писма они које признаје аутор. Али то није све. Када говори о Исидори онаквој какву је упознајемо из ове књиге преписке, провући ће се ту следећа реченица: „У зиму

се прва укочим, у лето се прва запалим”, коју Ненин извучи из њених писама и чини се да је у тој реченици садржано оно што аутору смета код Исидоре Секулић, а то је свакако једна врста додворавања, препотенције, па и лицемерја заоденутих у рад, трпљење, скромност.³ Мит о Исидори Секулић није издржао ово читање, те је завршио „окрњено”.

У овим приказима окрзнут је успут још понеки мит. Мења се слика о Иви Андрићу, Милицы Стојадиновић Српкињи, Јовану Јовановићу Змају, Марку Ристићу. Откривајући вредност и важност објављивања преписке наших писаца Ненин указује на драгоценост писама Растка Петровића, Борислава Пекића, Лазе Костића, јер се једино у тој интимној сфери писма упућеног пријатељу откривају људи, а у овом случају људи који не могу да побегну чак ни када су на терену приватног обраћања, од онога што уистину јесу — од писца.

Посебну пажњу заслужује и приказ *Две књиге Џорџијета*, који се бави књигом Живана Милисавца и Милана Јовановића Стоимировића. Иако Милисавцу признаје да се трудио да себе што је могуће више искључи и пушта писце да сами о себи говоре, назначавајући одговарајући контекст, за разлику од Стоимировића који се „гура” у први план, без обзира толико и на позиције писаца ових књига,⁴ потпуно је јасно ко је дражи Миливоју Ненину, иако је реч „драг” у овом случају слаба. Ако је тачна Ненинова тврдња да након читања књиге *Портрети према живим моделима* читалац добија и портрет самог писца Милана Јовановића Стоимировића, онда није немогуће помислити да после приказа ове књиге добијамо портрет Миливоја Ненина. Говорећи са много симпатије о неугађању, оштрини и немилосрдности Стоимировићевој, особито према пози коју су поједини људи заузимали, аутор *Ситних књига* посредно открива своје афинитете, те се стога реченице које Ненин исписује о Стоимировићу, ослобођеном читавог низа лицемерних обзира који спутавају да се каже оно што уистину јесте, могу читати као својеврсно начело самог аутора, по којем је између осталих написао и ову књигу. Зато мислим да је сасвим оправдано за крај „украсти” један цитат који се односи на Стоимировића: „... већ је снага ове књиге у томе што овај мајстор портрета једноставно гледа другим очима и другачије види...”,⁵ а то како гледа и види Миливој Ненин не би требало пропустити.

Драѓана Бедов

³ Када о Милети Јакшићу пише афирмативно, то чини супротно својим уверењима, будући да се осећала дужном Васи Стајићу, а Јакшић је био под његовом заштитом. Све се то сазнаје из њених писама; у писму Младену Лесковцу већ априла 1945. поздравља Стајића и другарицу, не супругу или госпођу, као што је раније поздрављала.

⁴ Милан Јовановић Стоимировић је после Другог светског рата на робији, склоњен у страну, изгубивши углед и имовину, док је Живан Милисавец из рата изашао на страни победника, што је свакако важан предуслов за положаје које је заузимао касније.

⁵ М. Ненин, *нав. дело*, стр. 221.

НОВИЦА ПЕТКОВИЋ
18. I 1941 — 7. VIII 2008.

Изузетан професор, врхунски научник, скрупулозни преводилац и коментатор најсложенијих књижевно-научних и лингвистичких радова, бридак критичар, правичан књижевни судија, изванредан лектор српског (српскохрватског) језика, мајстор у руковођењу научним пројектима, стваралац научних екипа, организатор и водитељ научних скупова, инспиратор и уредник научних едиција, др Новица Петковић, редовни професор Српске књижевности XX вијека на Филолошком факултету у Београду, преминуо је 7. а сахрањен 9. августа 2008. године у Алеји заслужних грађана у Београду, не дочекавши пензију у коју је требало да оде 1. октобра 2008. године.

Рођен је у Доњој Гуштерици крај Липљана, на Крстовданвече, уочи Богојављења, пред Сабор св. Јована Крститеља 1941. године. Они који ишчитавају симболику из календара присјетиће се предања везаних за Богојављење и разумјеће да је породица Петковић морала Новичино рођење доживјети као Божји дар. Присјетиће се такође и симболике дана сахране: св. Пантелејмон пада 9. августа, а он је лекар — спасио је тешко обољелог професора Петковића од мука и понижења тијела. Четрдесетодневни помен је одржан 13. септембра, на дан Полагања појаса Пресвете Богородице, дан послје празника св. Александра Невског; Петковићева ужа породица је оличење српско-руских веза.

Школовао се у тешким условима, рано напустивши родну кућу. Матурирао је у Приштини, а Филозофски факултет, групу за српскохрватски језик и књижевност, завршио је у Сарајеву, гдје се врло рано афирмисао као књижевни критичар. Благовремено га је запазио и селектирао свестрани лингвиста професор Јован Вуковић: уочио је Петковићев лингвистички дар, радозналост, строгост према себи, марљивост, склоност ка научном мишљењу. Колико је Петковић радио на себи, колико је био самодисциплинован, најбоље се види по ономе што нас најприје одаје — по акценту: овај Косовац је био непогрешив и у српском и у руском акценту; није гријешио чак ни у болести, када је самоконтрола попустила. Искусни професор Вуковић је младога Петковића препоручио за лектора на Московском државном универзитету (МГУ) и изабрао га септембра 1969. за асистента у Сарајеву. У Москви је Петковић сакупио грађу за своју докторску дисертацију. Услиједио је и други лекторат

— на Хумболтовом универзитету у Берлину (1971—1973) — па одбрана докторске тезе у Сарајеву 1974: *Лингвистички основи поезије ојојазма*. Петковић је тада имао иза себе двије књиге књижевних критика: *Артикулација њесме* (1968) и *Артикулација њесме II* (1972) и име једног од водећих српских критичара, поготову тумача поезије. Спој лингвистике и поетике, науке о језику и науке о књижевности, суштинско је обиљежје стваралаштва Новице Петковића. Не знам човјека у бившој Југославији са таквим двоструким компетенцијама. Зато је био сасвим природан Петковићев избор за доцента за Стилистику и Основе опште лингвистике (1974), а послје првог изборног периода и унапређење у звање ванредног професора (1979), па избор на дужност продекана. Примјер Новице Петковића је узоран и поучан како се селектирају лектори и гдје се и када шаљу: био је лектор у најбољим годинама за учење високе теорије, усмјерен на врхунске школе и врхунску теоријску литературу; земља је имала изванредног наставника језика и тумача књижевности и културе, а Петковић се са два лектората вратио као „готов човјек”, са урађеном докторском дисертацијом. Прерађена дисертација објављена је под насловом *Језик у књижевном делу* (1975) и била је догађај у науци о језику и науци о књижевности.

Крајем седамдесетих и почетком осамдесетих, Драгиша Живковић, и сам некад сарајевски професор, а тада декан Филозофског факултета у Новом Саду, жели да доведе Петковића на своју катедру — сматрао га је већ тада самим врхом српске и југословенске науке о књижевности. Петковић је већ био навукао на себе гњев босанских моћника супротстављањем тадашњој идеологији у офанзиви. Тај прелазак је спријечио тадашњи партијски врх Босне и Херцеговине у договору с војвођанским руководством Савеза комуниста: „Начели смо га. Оставите нам га да га докусуримо”, гласила је услышена молба из Сарајева. Тада су истакнути српски интелектуалци напуштали Сарајево. Новица Петковић је 1983. нашао уточиште у Институту за књижевност и уметност у Београду, гдје ће радити четврт стољећа, практично до смрти. Тада долази до прекида у Петковићевој универзитетској каријери: пуних најбољих девет библијских година један од најбољих наставника које знам био је изван учионице и наставе. Истина, не сасвим: у периоду 1985—1988. предаваће на постдипломским студијама Филозофског факултета Загребачког свеучилишта, на позив професора Крунослава Прањића и Миливоја Солара. Хвала им и данас, и од мене.

У звање редовног професора Српске књижевности XX вијека, на Катедри за српску књижевност и југословенске књижевности Филолошког факултета у Београду, Новица Петковић је изабран 1992. године и ту је остао до краја живота. Петковић је дезидеологизовао наставу и проучавање савремене српске књижевности усмјерио према поетици. Стављао је акценат на проучавање пјесничког језика и стиха, на наратологију и на ново успостављање слике епохе, изграђене на унутрашњим принципима проучавања књижевности. У средиште проучавања дошли су писци и пјесници који су мијењали укус и „књижевну граматику”, који су примицали поезију и прозу и остали загонетни, тамни, нејасни,

тајновити: Борисав Станковић, Владислав Петковић Dis, Милош Црњански, Момчило Настасијевић, Растко Петровић, Васко Попа, Бранко Миљковић. Описиване су поетичке промјене и иновације.

Прве Петковићеве књиге биле су књижевнокритичке (*Артикулација њесме*, 1968. и *Артикулација њесме II*, 1972). Петковић се показао као присталица иманентног приступа који настоји да изнутра опише „артикулацију песме”. Овога усмјерења је и дванаест радова објављених у трећем дијелу књиге *Словенске њчеле у Грачаници* (2007). Девет од тих наслова резултат су рада у Виталовом жирију награде „Златни сунцокрет”, којим је Новица Петковић руководио од оснивања 1996. до 2005. године, подиравши за кратко вријеме ту награду на највиши ниво.

Новица Петковић је изузетно допринио методологији науке о књижевности и теоријско-методолошкој мисли код Срба. Сви његови радови су били методолошки утемељени и инспиративни, али су три његове књиге у цјелини методолошке природе: *Језик у књижевном делу* (1975), *Од формализма ка семиотици* (1984) и *Елементи књижевне семиотике* (1995). Висок методолошки допринос имају и Петковићеве преводи и коментари: да ништа друго није урадио него што је превео М. Ј. Лотмана (*Предавања из структуралне њоеџике* и *Структура уметничког џекста*) и Б. А. Успенског (*Поеџика композиције и Семиотика иконе*), Петковић би задужио српску науку о књижевности и методологију. Полазећи од методолошких поставки руских семиотичара, Петковић се приближио семиотички утемељеној теорији културе. То се нарочито осјећа у његовом тумачењу Станковићеве *Нечисте крви* и у посљедњој књизи — *Словенске њчеле у Грачаници* (2007). Општији методолошки значај имају и радови сакупљени у књизи *Поеџија у огледалу криџике* (2007), објављеној у репрезентативној едицији Матице српске.

Поштоваоци текста и „формалистички” усмјерени критичари обично заврше као текстолози. Тако је било и са Петковићем: можда најзначајнији дио његовог стваралаштва припада критичким издањима. Приредио је *Сабрана дела Момчила Настасијевића* у четири тома (1991) и за то добио Награду Вукове задужбине; други том *Дела Милоша Црњанског (Приче о мушком, џриповеџике и Дневник о Чарнојевићу)* (1996); *Сабрана дела Владислава Пеџковића Disа* у два тома (2003). Текстолошки посао водио је истраживача у пишчеву/пјесникову радионицу, у трагање за варијантама и верзијама, у одгонетање тамних и загонетних мјеста. У том погледу је најзначајнији рад на Настасијевићевим *Сабраним делима*. Тешко да се неко може похвалити да је разријешио и одгонетнуо више тајни од Новице Петковића у раду на Настасијевићу. Резултат свога текстолошког рада Петковић је теоријски и херменеутички изложио у драгоцјеној књизи *Настасијевићева њесма у настјајању* (1995). Текстолошки рад је истраживача довео до драгоцјених сазнања о стваралачким поступцима пјесниковим и о самом стваралачком процесу, односно до разрешења многих до тада погрешно читаних и тумачених мјеста. Да је само урадио наведена критичка издања, Петковић би имао значајно мјесто у српској науци.

Петковић је дао изузетан допринос проучавању поетике српске књижевности XX вијека. Овако усмјерене његове књиге остаће дуго подстицајне и непревазиђене: *Два српска романа. О Нечистој крви и Сеобама* (1989); *Огледи из српске поезије* (1990, 2006); *Лирика Милоша Црњанског* (1994); *Настасијевићева њесма у настајању* (1995) *Лирске епифаније Милоша Црњанског* (1996); *Огледи о српским њесницима* (1999, 2004). Довољно за један радни вијек. Своју књижевноисторијску скицу српске књижевности XX вијека Петковић је обзнанио као *Крајњак њрељед српске књижевности XX вијека* (1994); из те скице се слуги једна заснована а незавршена историја књижевности.

Новица Петковић је много урадио на обнови Филозофског факултета у Источном Сарајеву, посебно Катедре за општу књижевност и библиотекарство, којом је шест година руководио. На тој катедри је предавао теорију књижевности, публицистичку стилистику и поезију и критику. За потребе наставе израдио је два драгоценa универзитетска приручника; имао сам част да их као рецензент препоручим за штампу: *Поезија и критика* (2003) и *Публицистичка стилистика* (2003). Остала је, нажалост, незавршена и у скицама семиотички заснована теорија књижевности.

Драгоцене су публикације које су настале под уредништвом и руководством Новице Петковића у Институту за књижевност и уметност у Београду, где је од 1986. руководио пројектом „Поетика српске књижевности”. Основао је три едиције које су произишле из рада на пројекту: серију „Поетика српске књижевности”, серију „Поетичка истраживања” и серију „Поетика”. Објављени су зборници радова о Момчилу Настасијевићу (два), Бранку Миљковићу, Васку Попи, Растку Петровићу, Владиславу Петковићу Дису, Сими Пандуровићу, Милану Ракићу и Ивану В. Лалићу.

Новицу Петковића памте генерације студената као бриљантног предавача, строгог и праведног испитивача, драгоценог и веома захтјевног ментора. Његови студенти га се највише сјећају. Петковић се остварио колико у својим дјелима, толико и у својим студентима.

Новица Петковић је веома задужио овај часопис и као сарадник и као уредник. Уредник је постао на предлог професора Драгише Живковића, тадашњег главног уредника, 1992. године и остао све до своје смрти. Била је част сарађивати са Новицом Петковићем.

Јован Делић