КЊИГА LVII СВЕСКА 2/2009.

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: Академик Милка Ивић, *Нови приступ улози израза бар(ем) у стандардном српском језику* 253 / Др Павле Секеруш, *Јужнословенске теме у „Часопису два света" у периоду од Јулске монархије до другог царства* 257 / Мр Ненад Николић, *Концепције српске и југословенске књижевности Павла Поповића* 267 / Др Бојана Стојановић-Пантовић, *Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века* 297 / Др Оливера Радуловић, *Наративни облици у роману „На Дрини ћуприја" Иве Андрића* 317 / Др Слађана Јаћимовић, *„Чудна књига" и врхунац сложеног жанровског модела* 331 / Др Бојан Јовић, *Десанка Максимовић између традиционалног и модерног — рано раздобље часописа „Мисао"* 367 / Мр Марија Шаровић, *Проблем времена у роману „Бурлеска господина Перуна бога грома" Растка Петровића* 375 / Мр Слободанка Шаренац, *Фантастички код текста у роману „Прољећа Ивана Галеба" Владана Деснице* 393 / **Прилози и грађа:** Др Жељко Ђурић, *Владан Десница и Ерос Секви — преписка и око ње* 399 / Др Миливој Ненин, *Преписка између Павла Стефановића и Младена Лесковца* 425 / Мр Наталија Лудошки, *Једно писмо Младена Лесковца Марку Малетину из 1956. године* 435 / **Писмо из света:** Др Персида Лазаревић Ди Ђакомо, *Писмо из Италије* 441 / **Поводи:** Др Нада Милошевић-Ђорђевић, *Историчност и поетичност културног посредништва* 445 / Мр Смиљана Ђорђевић, *Превођење културе и фигура посредника — Тереза Албертина Луиза Фон Јакоб* 449 / **Оцене и прикази:** Др Слободан Павловић, *Језик Теодосија Хиландарца између реторичке наративске интенције* 455 / Др Јасмина Грковић-Мејџор, *Филолошки и издавачки подухват* 458 / Др Нада Савковић, *Афирмација маестралног опуса Владимира Ђоровића* 460 / Др Душан Иванић, *Пловидба у океану чињеница* 464 / Др Горан Максимовић, *Нова интересовања за Змајево песништво* 467 / Др Мирјана Д. Стефановић, *Оргинална књижевноисторијска визија српске авангарде* 469 / Др Јован Делић, *О вампиру у компаративном контексту* 477 / Др Јован Делић, *Роман патријархалне културе* 479 / Исидора Белић, *Дух и разумевање: Николи Матошевићу у спомен* 482 / **In memoriam:** Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Томислав Бекић* (1935—2008) 485

МАТИЦА СРПСКА

МС

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

МАТИЦА СРПСКА
1826

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 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Академик Милка Ивић, *Нови приступ улози израза бар(ем) у стандардном српском језику* 253
Др Павле Секеруш, *Јужнословенске теме у „Часопису два света" у периоду од Јулске монархије до другог царства* 257
Мр Ненад Николић, *Концепције српске и југословенске књижевности Павла Поповића* 267
Др Бојана Стојановић-Пантовић, *Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века* 297
Др Оливера Радуловић, *Наративни облици у роману „На Дрини ћуприја" Иве Андрића* 317
Др Слађана Јаћимовић, *„Чудна књига" и врхунац сложеног жанровског модела* 331
Др Бојан Јовић, *Десанка Максимовић између традиционалног и модерног — рано раздобље часописа „Мисао"* 367
Мр Марија Шаровић, *Проблем времена у роману „Бурлеска господина Перуна бога грома" Растка Петровића* 375
Мр Слободанка Шаренац, *Фантастички код текста у роману „Прољећа Ивана Галеба" Владана Деснице* 393

Прилози и грађа

Др Жељко Ђурић, *Владан Десница и Ерос Секви — преписка и око ње* . . 399
Др Миливој Ненин, *Преписка између Павла Стефановића и Младена Лесковца* 425
Мр Наталија Лудошки, *Једно писмо Младена Лесковца Марку Малетину из 1956. године* 435

Писмо из света

Др Персида Лазаревић Ди Ђакомо, *Писмо из Италије* 441

Поводи

Др Нада Милошевић-Ђорђевић, *Историчност и поетичност културног посредништва* 445

Мр Смиљана Ђорђевић, *Превођење културе и фигура посредника — Тереза Албертина Лујза Фон Јакоб* 449

Оцене и прикази

Др Слободан Павловић, *Језик Теодосија Хиландарца између реторичке нараторске интенције* 455
Др Јасмина Грковић-Мејџор, *Филошки и издавачки подухват* 458
Др Нада Савковић, *Афирмација маестралног опуса Владимира Ђоровића* . 460
Др Душан Иванић, *Пловидба у океану чињеница* 464
Др Горан Максимовић, *Нова интересовања за Змајево песништво* 467
Др Мирјана Д. Стефановић, *Оригинална књижевноисторијска визија српске авангарде* 469
Др Јован Делић, *О вампиру у компаративном контексту* 477
Др Јован Делић, *Роман патријархалне културе* 479
Исидора Белић, *Дух и разумевање: Николи Матошевићу у спомен* 482

In memoriam

Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Томислав Бекић* (1935—2008) 485

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

Редакција 2. св. LVII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 14. јула 2009.

Штампање завршено августа 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: *Јулкица 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 за науку и технолошки развој Републике Србије

Штампа: Прометеј, 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

ISSN 0543-1220

UDC 811.163.41'367.635

НОВ ПРИСТУП УЛОЗИ ИЗРАЗА *БАР(ЕМ)* У СТАНДАРДНОМ СРПСКОМ

Милка Ивић

САЖЕТАК: У раду се констатује да је у стандардном српском језику речца *бар(ем)* турског порекла. Пошто је осветљена разлика коју је та речца имала у турском језику и коју сада има у српском језику, даје се преглед онога што се зна и онога што се још не зна о принципима који дозвољавају или искључују употребу речце *бар(ем)*. У закључку се истиче чињеница да се речцом *бар(ем)* може исказати цела комплексна реченична информација.

КЉУЧНЕ РЕЧИ И ПОЈМОВИ: Лексичко средство којим се разоткрива предност некога/нечега над неким/нечим: турско порекло српске речи *бар(ем)*; непримењивање (у турском) валидног критерија пристојно/вулгарно; *бар* у функцији речце за посебно истицање; непознавање фактора који утичу на избор краће форме (*бар*) или дуже (*барем*); ситуације у којима се речју *бар(ем)* исказује читав један комплексан реченички садржај

У многим језицима, па и у српском, постоји посебно лексичко средство чија је улога да, својим присуством у исказу, његов обавештајни садржај о некој појавној датости преобрати у информацију о томе у *чему се састоји њена предност* над другим, њој сличним, а у истом разговорном контексту претходно помињаним, појавним датостима. У француском, на пример, то импликативно лексично средство гласи *au moins* (в. примере наведене у раду Ducrot 1980, на стр. 105), а у енглеском *at least* (в. излагање наведено у раду Kau 1992, на стр. 309—331), док се говорни представници стандардног српског, у том истом обавештајном циљу, служе изразом *бар*(*ем*) (уп. неимпликативни исказ: *Он је на време дипломирао* са, у описаном смислу, импликативним исказом: *Он је БАР на време дипломирао*).

Одавно су стручњаци утврдили да је наша лексема *бар*(*ем*) преузета из турског језика. У турском су се лексичка остварења *бар* и *барем* употребљавала за обелодањивање значења „макар, у најмању руку, ако ништа друго" (Škaljić 1979, стр. 120), уз напомену да је *барем*, за разлику од *бар*, био „вулгарни облик" (Skok 1971, на стр. 109).

Данашњи говорни представници стандардног српског немају у виду критериј пристојности/вулгарности у приликама кад одлучују о томе коју ће лексичку форму отелотворити у свом исказу, да ли ону краћу — *бар*, или ону дужу — *барем*. А шта их шире, у овом или оном конкретном случају, може мотивисати да се определе баш за *бар*, односно баш за *барем*, засад није познато. Ближе осветљавање и те теме свакако би требало уврстити у предстојеће истраживачке задатке наше домаће стручне средине.

Наша досад објављивана стручна литература није, разуме се, ћутке прелазила преко феномена употребних могућности израза *бар* у стандардном српском. Захваљујући томе што је, почев од последњих деценија претходног столећа, у њој објављивано, ми данас располажемо немалим бројем знања о том феномену.

Школски уџбеник Станојчић-Поповић 1995, на пример, бележи (в. стр. 121) тај валидни податак да *бар* спада у речце које бивају коришћене „за посебно истицање", што се прикладно илуструје примером „То бар један од вас мора знати", а о његовој валидности изјашњавају се такође Павица Мразовић и Зора Вукадиновић, на стр. 53 своје *Граматике српскохрватског језика са странце* (в. Mrazović—Vukadinović 1990).

Данашњи говорни представници стандардног српског немају у виду критериј пристојност/вулгарност у приликама када одлучују о томе коју ће лексичку отелотвореност доделити свом исказу — да ли ону краћу (*бар*) или ону дужу (*барем*). А шта их, у овом или оном конкретном случају, може подстаћи да се определе баш за *бар*, односно баш за *барем*, то засада није познато. Ближе осветљавање и те теме, једном речју, свакако би требало уврстити међу предстојеће истраживачке задатке наше стручне средине.

Завршавам ово излагање посебним освртом на следећу, досад у стручној литератури непомињану, а с теоријске тачке гледишта изузетно важну, употребну могућност српске речце *бар*(*ем*):

Та речца је у стању, ту сумње нема, да, под одговарајућим исказним условима, собом искаже читав један комплексан реченични садржај.

Кад кажемо, рецимо, *Маја има двадесет година*, ми смо том реченицом изнели констатацију о једном датом чињеничном стању. Убацимо ли, међутим, у исти тај исказ речцу *бар*, ми смо свом комуникативном партнеру саопштили следеће: Маја свакако нема мање од двадесет година, а није искључена ни могућност да број њених година премашује поменуту цифру!

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Ducrot 1980: Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, Paris 1980.

Kay 1992: Paul Kay, At least, *Frames, Fields and Contrasts.* New Esseys in Semantics and Lexical Organization, edited by Adrienne Lehrer and Eva Feder Kettay, Hilldale 1992, стр. 309—331.

Mrazović—Vukadinović 1990: Pavica Mrazović, Zora Vukadinović, *Gramatika srpskohrvatskog jezika za strance*, Novi Sad 1990.
Škaljić 1979: Abdulah Škaljić, *Turcizmi u sprskohrvatskom jeziku*, Sarajevo 1979.
Skok 1971: Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb 1971.
Станојчић—Поповић: Живојин Станојчић и Љубомир Поповић, *Граматика српског језика, уџбеник за I, II, III и IV разред средње школе*, Београд 1995.

Milka Ivić

A NEW APPROACH TO THE ROLE PLAYED BY THE WORD *BAR*(*EM*) IN STANDARD SERBIAN

Summary

The lexical item *bar*(*em*), by which the speakers of Standard Serbian express the meaning 'at least', is of Turkish origin. After having thrown light on the differences between the Turkish and the Serbian words *bar*(*em*), the author presents an overwiev of both — our actual knowledge and our actual ignorance of the principals according to which the occurence of *bar*(*em*) in a given Serbian sentence happens to be either allowed or precluded. She, finally, brings to evidence a (hithertoo in the linguistic literature unregistered) fact, which consists in the possibility to express a whole, complex, sentence information by uttering the particle we are speaking of.

UDC 050.488(44) LA REVUE DES DEUX MONDES

ЈУЖНОСЛОВЕНСКЕ ТЕМЕ У „ЧАСОПИСУ ДВА СВЕТА" У ПЕРИОДУ ОД ЈУЛСКЕ МОНАРХИЈЕ ДО ДРУГОГ ЦАРСТВА

Павле Секеруш

САЖЕТАК: „Часопис два света" је у периоду од Јулске монархије до Другог француског царства објавио значајан број текстова са словенским и јужнословенским темама које потписује његов сарадник Сипријен Робер. Поред осталог, знатна пажња посвећена је феномену гусала и народног певања. Овај рад бави се природом и садржином текстова објављених у „Часопису два света".

КЉУЧНЕ РЕЧИ: „Часопис два света", Сипријен Робер, Јужни Словени, народна поезија, гусле, Јулска монархија, Друго царство, Француска

„Часопис два света" или „La Revue des Deux Mondes" француски је периодик, основан давне 1829. године у Паризу, као трибина за размену идеја између Француске и Америке пре свега, а затим и Француске и других европских земаља. Његово уредништво данас воли да нагласи да се ради о „најстаријем француском живом часопису у Европи."[1]

Бурни период краја Бурбонске рестаурације (1815—1830) био је погодно време за постојање мноштва интелектуалних гласила, од којих у Француској свакако треба споменути „Глобус", „Париски часопис" и „Меркур XIX века", а у Енглеској „Едимбуршки часопис" и „Тромесечник".[2] Од свог оснивања „Часопис два света" намеће се као незаобилазни чинилац француског и европског интелектуалног живота и међу својим редовним читаоцима уредништво са поносом наводи Гетеово име. Поред књижевности, која у почетку доминира, историја, политика и уметност уопште постепено заузимају све више места на његовим страницама. Редакција настоји да сачува традиције хуманизма као наслеђа просветитељства, те посебну пажњу посвећује неговању интересовања за неевропска друштва: америчка, афричка и азијска.

---

[1] С обзиром на чињеницу да „Летопис Матице српске" излази од 1824. године, његов културни и симболички значај овим податком добија још више на важности.

[2] „Le Globe", „La Revue de Paris", „Le Mercure du XIXe siècle", „Edimbourg Review", „Quaterly Review".

Иако либералне политичке оријентације до Револуције 1848. године, часопис након тог датума мења идеологију и постаје конзервативнији. Током владавине Наполеона III (1850—1870) гласило је опозиције, а пред крај века, током III републике, под руководством академика Фердинанда Бринетјера, заступа католичку цркву против антиклерикалне офанзиве. После Другог светског рата неколико пута мења назив, задржавајући увек део свог првобитног имена у виду додатка — „два света": „Часопис за књижевност, историју, уметности и науке два света" и „Месечник два света".[3] Године 1982. враћа се коренима и првобитном имену, „Часопис два света", под којим излази и данас.

Оснивач часописа био је Франсоа Билоз,[4] издавач и публициста. Управљаће њиме током четрдесет година и око себе окупити сараднике који су чинили књижевну елиту тадашње Француске: Сент Бев, Алфред де Вињи, Виктор Иго, Жорж Санд, Алфред де Мисе, Балзак, Александар Дима Отац, Иполит Тен, Ернест Ренан. Током XIX века под његовим руководством часопис ће обезбедити неприкосновено место најважнијег француског, а можда и европског периодика.

Већ смо рекли да су тридесете године XIX века време бурних збивања и на политичкој и на књижевној сцени. Расправе које су делиле свет књижевности и уметности биле су жестоке и плодне и односиле су се на све манифестације духа: поезију, драму, роман, филозофију и историју. Часопис је рођен из тог покрета и у њему учествује кроз полемику, критику и књижевне текстове којима посвећује своје странице. Ако бисмо хтели да одредимо шта је његова *differentia specifica*, то би свакако била брига да се сачувају умереност и мудрост, одбацивање екстремних позиција, прагматични дух. Рођен са Јулском монархијом (1830—1848), настојао је да сачува равнотежу између традиције и онога што је била модерност епохе. Порекло које га је везивало за Јулску монархију наметало је и избор писаца, који су већином били либерали. Притом, часопис је избегавао систематска опозициона гледишта, па је на тај начин сачувао сараднике који припадају најразличитијим политичким оријентацијама.

Да би оправдао име које је носио, „Часопис два света" са посебном пажњом прати установе, обичаје, економску и политичку ситуацију других земаља. Отуда серије чланака посвећених Сједињеним Државама, Немачкој, Енглеској, Русији и словенским земљама, Шпанији и Италији.

Пре него што се могло говорити о *етнологији* у данашњем смислу, часопис се отвара за путописну књижевност (путовање као фундаментални облик сазнања), за текст који комбинује дескрипцију и коментар. На тај начин се у оквиру часописа ствара специфична културна баштина унутар културне баштине коју он представља. Путописни текстови који се штампају дело су сарадника из страних земаља и публициста који су прихватали да отпутују на лице места, да би прикупили што тачније ин-

---

[3] „La Revue, littérature, histoire, arts et sciences des Deux Mondes", „Revue mensuelle des Deux Mondes".

[4] François Buloz (Вилбенс 1803 — Париз 1877).

формације. Један од најзаслужнијих за присуство јужнословенских тема био је Сипријен Робер,[5] који је путовао кроз Немачку, Италију, целу источну Европу и део западне Азије и оставио вредна и занимљива сведочанства о народима и крајевима кроз које је прошао.

Као што је то често случај, догађаји на Балкану који привлаче посебну пажњу француске и европске публике, најпре долазе из сфере политике. Српски устанци из 1804. и 1815. године, Наполеонове Илирске провинције на територији Словеније и Далмације (1809), уништење пољске државе (1830) и активност пољске емиграције у Паризу, под чијим се утицајем и отвара прва Катедра за словенски језик (sic!), стварају потребу за информацијама из словенског света.

Присуство и активност пољске емиграције у Паризу имаће одлучујућу улогу и у одабиру словенских тема и њиховом третману у часопису. Пољска пропаганда настоји да Западу пошаље поруку о опасности која прети Европи уколико Русија успе да наметне своју политику свим словенским народима. Руски панславизам, маркиран као концепт империјалне политике, постаје незаобилазна тема и акције које треба да спрече остварење његових циљева се множе. Са друге стране, декаденција Турске, која живи своје последње дане на европском тлу, поставља проблем поделе зоне утицаја на територијама отетим од Отомана. Аустрија и Русија, два стара царства, која у том тренутку не могу ни да замисле да ће ускоро следити Турску на путу самоуништења, припремају се да јој отму највеће комаде територије. Православни крст, који замењује полумесец на Аја Софији, кошмарна је визија за неке политичке кругове Француске и Енглеске. У таквом контексту устанци православних Словена и Грка постављају проблем њиховог места у новом европском распореду сила. Идеја јужнословенског јединства, подупрта пољском пропагандом, изгледа као једно од могућих решења. Јака држава Јужних Словена на Балкану могла би да се одупре руским асимилаторским утицајима и освајачким амбицијама Аустрије.

Овакав распоред политичких снага и историјских догађаја биће повод за мноштво текстова, почевши од дипломатских извештаја и чланака у штампи, до књижевних обрада јужнословенских тема. „Часопис два света" био је, као гласило своје епохе, одјек актуелних збивања.

Током тридесетих и четрдесетих година XIX века, у потрази за елементом који ће регенерисати западну Европу,[6] „Часопис два света" полако се окреће од тема везаних за Ирску и Бретању. Немачка и сканди-

---

[5] Cyprien Robert (Анже 1807—1857?), француски писац, публициста и професор словенских језика и књижевности на Колеж де Франсу, где је наследио Мицкјевича. Путовао Балканом, познавао српске и хрватске интелектуалце епохе. Написао велик број чланака о Јужним Словенима од којих је највећи број сакупљен у књизи *Словени у Турској* из 1844. године. Близак круговима пољске емиграције из тридесетих година XIX века предвођене грофом Чарториским. Издавао часопис „Пољска" („La Pologne") посвећен политичким и културним темама из словенског света. Цф. Павле Секеруш *Сипријен Робер и Јужни Словени*, „Зборник Матице српске за славистику", Нови Сад, 1991, бр. 41, стр. 7—49.

[6] Michel Espagne et Michael Werner, *Qu'est ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, p. 307—309.

навска утопија већ су биле ствар прошлости и поглед се све више окреће ка једном од ретких неистражених европских домена — словенском свету. Мишел Еспањ сматра да је реч и о једном механичком померању и потреби да се понуде свеже и другачије теме, чему доприносе и развој и ширење интересовања за стране књижевности: „... исцрпљивања првобитних тема истраживања, захтева отварања нових, на којима испробавамо методе, чију смо ефикасност већ доказали. Међутим, специфичност новог домена захтеваће нека прилагођавања."

Први у низу чланака о „словенској раси која је са Германима спасла Европу од инвазија са Оријента" потписао је Едгар Кине.[7] У тексту под насловом *О чешкој епопеји* — једном од многобројних чланака тих година о северњачким епопејама — Кине већ говори о песмама сачуваним у Чешкој, као о сећању „сачуваном у срцу Немачке", које по националној аутентичности превазилази чак и немачке песме.[8] Овај наизглед невини увод је заправо почетак бурног раскида између Кинеа и Немачке, јер ће се ускоро појавити његово упозорење о улози коју Пруска, „раздражљива и љутита нација", може да игра у будућности.

Словенски свет тако попуњава празнину насталу нестанком патријархалне и идиличне Немачке госпође де Стал. У тој промени оријентације часописа Сипријен Робер одиграће запажену улогу. Своје текстове о Јужним Словенима он ће морати да прилагођава променама режима и меандрима њихових политика, да буде изузетно политички ангажован или да потпуно напусти подручје политике и да се бави само културом.

У написима о Јужним Словенима народна поезија је побуђивала трајну пажњу која се неједнаким интензитетом обнављала, подржавана политичким збивањима. Сваки пут када би политички догађаји привлачили поглед Француске и Европе на Балкан, сећање на ове песме израњало би из привременог заборава, да би модерним сукобима донело гласове из прошлости. Филхеленско одушевљење из двадесетих година, подстакнуто борбом Грка за независност и интересовање за грчку народну поезију, покретали су интересовање за поезију Јужних Словена и обрнуто. Сличност политичког положаја два народа позивала је на поређења и компаративна истраживања. Сипријен Робер активно учествује у дискусији о јужнословенској поезији, јер је то била тема у којој се током већег дела XIX века сажимало интересовање за културно стваралаштво Балкана.

Расправе о поезији се појављују као саставни део текстова са претежно историјском и политичком тематиком, али има и чланака који су окренути искључиво поезији. Први у низу чланака, под заједничким, уједињујућим називом *Грчко-словенски свет*, објављен је 1842. године — *Грчко-словенски свет: Бугари*. Затим се ређају следећи чланци: *Албанци*,[9]

---

[7] Edgar Quinet (Bour an Bres 1803 — Paris 1875), француски писац и историчар. Дела: *Avertissement au pays*, Paulin, Paris 1841, *Du Génie des religions*, Charpentier, Paris 1842, *Les Tablettes du Juif-errant, ou ses récriminations contre le passé, sans préjudice du présent*, A. Beraud, Paris 1823.

[8] „De l'épopée des Bohêmes" 2e semestre de 1831, 2e édition, t. IV, p. 86.

[9] Cyprien Robert, *Le monde gréco-slave: Les Albanais*, „Revue des Deux Mondes", Paris, 1 août 1842, p. 353—410.

Црногорци,[10] *Срби — Историја принца Милоша*,[11] *Босанци*[12] и *Бугарско српско јединство — посао Србије*.[13] Године 1844. ови чланци сабрани су у књигу под насловом *Словени у Турској. Срби, Црногорци, Босанци, Албанци и Бугари. Њихова богатства, њихове тежње, и њихов политички напредак*, која је имала велик одјек у Европи и на Балкану.

Обрада народне поезије у овој књизи је сасвим специфична. У недостатку поузданих историјских докумената, нарочито када је реч о Црној Гори, Робер поезију проглашава ваљаним историјским извором, дајући поетском делу димензију коју оно по својој природи није могло имати. Он свој поступак објашњава тврдњом да није реч о поезији у смислу у којем се та реч подразумева у западној Европи, него о верној слици друштвеног стања и о историјском споменику. Историја Црне Горе, уз овакву документацију у Роберовом чланку, постаје потпуно романескна.

Од песме до песме (које сам Робер преводи у прози), пратимо политичке догађаје: *Све-Ослобод* тако илуструје ратовање са Турцима, *Богговање* односе са Венецијом, а једна неименована песма односе са Русијом. Поетски квалитети ни у једном тренутку нису предмет интересовања аутора, него само чињенични материјал који се може назрети у ткиву песничког текста. Пажњу привлачи тенденциозно одсуство извора из којих Робер сакупља свој песнички материјал. Песма *Пад Венеције*, која за тему има Наполеонове ратове у Италији са почетка XIX века, вероватно је пронађена у неком од тадашњих часописа или новина, можда и у некој од збирки нових „гусларских творевина". Недоследност и тајанственост поводом извора из којих потичу песме постају јасније када се открије да је као извор служила чак и Меримеова мистификација *Гусле* из 1827. године.[14]

Период интензивног политичког ангажмана у Роберовим текстовима завршен је после државног удара 2. децембра 1851. године. Удар је извео председник републике Луј Наполеон Бонапарта[15] и прогласио се за цара Француза, под именом Наполеон III, те тако са њим на челу по-

---

[10] Cyprien Robert, *Le monde gréco-slave: Les Monténégrins*, „Revue des Deux Mondes", Paris, t. XXXII, 15 décembre 1842, p. 939—999.

[11] Cyprien Robert, *Le monde gréco-slave: Les Serbes — Histoire du prince Miloch*, „Revue des Deux Mondes", Paris, 1843, t. I, 1-er mars, p. 811—890.

[12] Cyprien Robert, *Le monde gréco-slave: Les Bosniaques*, „Revue des Deux Mondes", Paris, t. II, 1-er mai 1843, p. 415—479.

[13] Cyprien Robert, *Le monde gréco-slave: L'union bulgaro — serbe. — Affaire de Serbie*, „Revue des Deux Mondes", Paris, 1843, t. III, p. 271—312.

[14] Prosper Merimée 1827. године објављује збирку песама под насловом *La Guzla*, у којој су, поред две оригиналне, све остале песме његови пастиши народне поезије. Као аутентичне песме Јужних Словена превођене су у Немачкој, Енглеској па чак и у Русији. Види: Prosper Mérimée, *Гусле или Избор илирских песама сакупљених у Далмацији, Босни, Хрватској и Херцеговини*, превод и предговор (*Проспер Мериме и његове „Гусле"*, 5—22) Михаило Б. Павловић, Српска књижевна задруга, Београд 1991.

[15] Симболика датума била је кључна у избору тренутка удара. Другог децембра 1804. године Наполеон I, славни рођак Наполеона III и важан извор његовог ауторитета јер је подсећао на дане када је Француска владала Европом, крунисао се за цара, чиме је започео период Првог царства.

чиње период у француској историји познат под именом Друго царство. Новоустановљени режим приморава „Часопис два света” да у првом тренутку пажљиво бира своје политичке теме. За Сипријена Робера то је значило да се мора окренути мање политизованим темама, те се он појављује са текстовима посвећеним поезији.

Први од тих текстова објављен је 15. децембра 1852. године под насловом *Четири словенске књижевности: ренесанса књижевности у Источној Европи*.[16] Наслов је одраз идеја које је Робер нашао у текстовима Колара и Шафарика. Четири словенска језика и одговарајуће књижевности су руски, илирско-српски,[17] чешки и пољски, док су сви остали словенски говори само дијалекти ова четири језика.

Тескт почиње занимљивом констатацијом да су, од свих народа које је Бог створио, словенски народи најконзервативнији и најмање склони револуцијама. Ови су народи, наводно, вечно разапети између конзервативизма и прогреса, жеље да помире прошлост и будућност, медијатори су екстремних стања цивилизација, стално у потрази за помирењем. Овај увод му служи да уведе причу о Словенима подељенима између две цивилизације и две цркве, латинске и католичке, с једне стране, и византијске и православне, са друге. Њихова је књижевност, наводно, израз сталне жеље да се Словени помире и стопе у један виши облик јединства, о којем је он писао у својим текстовима о панславизму.[18] Робер је присталица особеног облика словенског удруживања који назива словенским, демократским панславизмом, заснованим на слободној вољи удружених народа, који би требало да се супротстави руском, империјалном наметнутом панславизму, а држава настала на тај начин искључивала би Русију. „Илирско-српска” књижевност, слободна од утицаја Запада, којем су подлегле пољска и чешка књижевност, чува, сматра Робер, у првобитном стању најчистије облике аутентичног словенства, које ће оплеменити остале словенске књижевности. Процват илирско-српске књижевности Робер види најпре у дубровачкој књижевности која даје прве класике српске књижевности (sic!)[19] са ауторима као што су Држић, Гундулић, Ветрановић, Чубрановић, Гучетић... Посебно се осврће на Гундулићевог *Османа*, тумачећи га као свесловенски еп, писан у славу борбе против ислама и мисије Словена да исламске хорде врате из Европе у Азију. Овај се плодни период дубровачке књижевности завршава катастрофалним земљотресом из 1667. године, који уништава не само материјалну основу некада просперитетне Републике него и њену словенску културу. Симбол тог уништења, према Роберу, је прелазак Ду-

---

[16] Cyprien Robert, *Les quatres littératures slaves: Renaissances des lettres dans l'Europe orientale*, „Revue des Deux Mondes”, Paris, t. XVI, 15 décembre 1852, p. 1119—1147.

[17] Сипријен Робер у своме тексту употребљава неколико назива који су мање-више синоними. Тако име *Iugo Slaves* објашњава као назив „који подразумева Илире Јадранског мора и подунавске, Турске и Аустријске Србе, то јест историјски најстарије познате Словене”. Именом Илири, нарочито током прве половине XIX века, означавани су иначе сви Јужни Словени.

[18] Cyprien Robert, *Les deux Panslavismes. Situation actuelle des peuples slaves vis-a-vis de la Russie*, „Revue des Deux Mondes”, Paris, 1er novembre 1846, 64 p.

[19] *Op. cit.*, стр. 1126.

бровачке високе школе у руке језуита и прелазак на латински језик. Резултат таквог развоја догађаја је и то што ће XVIII век за Словене бити период мрака и варварства.

Другу ренесансу илирско-српске књижевности Робер види у појави Доситеја Обрадовића, који је, након вишегодишњих путовања по Европи у потрази за светлом знања, основао школу у кнежевини Србији, која свој утицај шири по Славонији и Срему и младој кнежевини. Након тога Робер неколико страница посвећује Људевиту Гају, чија је највећа заслуга, по његовом мишљењу, то што је „ујединио правопис и натерао Хрвате да прихвате српски као свој званични језик".[20] Након хаоса који је владао почетком XIX века, ово је био велик корак напред, јер књижевно јединство је предуслов друштвеног и државног јединства, закључује он.

У *Закључку* Робер каже да је величина ове нове књижевности у томе што је коначно обезбедила тријумф националног идеала и одупрла се свим асимилаторским покушајима. Вековима фатално подељене између истока и запада, ове ће књижевности коначно пронаћи свој специфични пут и укључити се уједињене у европски културни простор.

Два последња чланка која ће Сипријен Робер објавити у „Часопису два света" такође су посвећена књижевности. Један је из 1853. године, *Гусле и народна поезија Словена*,[21] а други из 1854. године под насловом *Поезија Словена у XIX веку, њен карактер и њено богатство*.[22]

Чланак из 1853. године посвећен је „гусларској", усменој поезији, која се преноси са оца на сина, каже Робер, као специфично власништво гуслара. Чланак није истраживачког карактера него представља компилацију већ познатих текстова и у њему налазимо клишетизиране идеје, мање-више познате од Алберта Фортиса и понављане у готово свим текстовима о Јужним Словенима у француској култури. Тако сазнајемо да су гуслари најчешће сиромашни и слепи и цео живот посвећују поезији, путујући од места до места, као некада Хомер. Врхунци њихове активности су сабори, годишњи празници села. На тим скуповима се на ливадама подижу настамбе од грања, а људи из целе регије у њима пију шљивовицу (*slivovitsa*, ракија од трешања, каже Робер, али објашњава да се за њену израду заправо користе шљиве!), и једу печени јагањци. Гомила опколи певача који младима, који седе на трави, пева о јуначким подухватима племена као што су то некада чинили ирски бардови. Крици срцепарајућег бола мешају се са његовом песмом. Та поезија, тврди Робер, представља слику побеђене нације која кроз јецаје евоцира успомене на изгубљену моћ. Додаје и да је видео певаче чије је заувек угашено око блеснуло необичном ватром док би певали и чинило се као да је певач пронашао давно изгубљени вид. Мало је вероватно да нам Робер овде саопштава личне доживљаје, јер се у његовом опису

---

[20] *Op. cit.*, стр. 1141.

[21] Cyprien Robert, *Le gouslo* [sic!] *et la poésie populaire des Slaves*, „Revue des Deux Mondes", Paris, t. II, 15 juin 1853, p. 1159—2200.

[22] Cyprien Robert, *La poésie Slave au dix-neuvième siècle, son caractère et ses sources*, „Revue des Deux Mondes", Paris, t. VI, 1-er avril 1854, p. 140—169.

препознају текстови Фортиса и Нодјеа на исту тему, а оригиналности нема ни у траговима.[23]

Текст се наставља запажањима о односу католичке цркве према „гусларској поезији", наизглед наивној и невиној, али радикално паганској, па, због тога, мети црквених анатема. Изненађен тим понашањем, Робер објашњење тражи у тенденцијама латинизма ка уопштавању и универзализацији и царском презиру католичке цркве према провинцијализмима и народним обичајима. Са друге стране, као израз племена и древних обичаја, та поезија представља препреку успостављању контроле и власти. Утицајем католичке цркве Робер објашњава одсуство ове поезије, својствене свим Словенима, у Чешкој и Пољској.

Укратко, Робер „гусларску поезију" види као сирови драгуљ, рудник древних обичаја и због тога сматра да је непроцењива. Она је израз стања које представља прелаз из првобитног, патријархалног, у модеран начин мишљења и које заузима средишњи положај између номадског и ратничког живота и живота индустријских народа. Та поезија и друштва у којима она настаје су суштински ближи природи него цивилизацији. Она одише једном врстом дечије наивности и невине сензуалности за коју се до сада веровало да су је стари Грци однели са собом у гроб. Обичаји које описује ова поезија могу код нас, истиче Робер, подстаћи наклоност за идеално природно „лепо", замрлу љубав за породицу, заједницу и націју, и све изгубљене радости природног живота. Геније Словена, стран амбициозним тежњама Запада, не познаје ни његове падове и патње. Сва богатства поезије првобитних времена, која су у Француској бесповратно изгубљена, остала су сачувана у темељима словенске природе, која има мисију да их сачува за свет. Ето, зато многобројни елитни духови проучавању Словена посвећују толику пажњу.[24]

---

[23] У француском преводу Фортисове књиге *Viaggio in Dalmazia* из 1778. године Робер је могао у чувеном поглављу *De la poësie, de la musique, des danses & des jeux des MORLAQUES* да прочита следеће: „На сеоским окупљањима која се обично организују у кућама у којима има више девојака, одржава се сећање на древну историју націје. Ту се увек нађе један певач који свој глас прати уз инструмент који се зове гусле, који има само једну жицу састављену од више нити сплетене коњске гриве. Тог човека слушају док пева старе Писме, или песме, често их мењајући. Херојска песма Морлака је изузетно тужна и монотона. Они певају помало назално, што се, може се рећи, врло добро слаже са звуком инструмента који свирају. Стихови најстаријих песама које је традиција сачувала су десетерачки, без риме. Те песме обилују снажним и енергичним изразима али у њима има врло мало трага живе и бујне маште."

У роману Шарла Нодјеа *Jean Sbogar* из 1818. године наилазимо на следећи опис извођења народних песама:

„Једнога дана када је Антонија са својом сестром дошла на један од тих сабора, изненадио ју је звук инструмента који уопште није познавала: приближила се и видела старца који је, по некој врсти гитаре са само једном жицом од гриве, правилним потезима повлачио примитивно гудало и из ње извлачио промукли монотони тон који се јако добро слагао са његовим дубоким, ритмованим гласом. Певао је у словенским стиховима невоље сиротих Далматинаца које је беда отерала из домовине [...] Од његовог гласа најпре потресени, затим разнежени и занесени, гледаоци су се окупљали јецајући јер код нежних и хитрих Истријана све симпатије постају личне емоције а сва осећања страсти. Једни су испуштали оштре крике, други су уз себе привијали жене и децу а било је оних који су љубили тло и дробили песак међу зубима, као да је неко хтео да их истргне из њихове домовине."

[24] Cyprien Robert, „Le Gouslo et la poésie populaire des Slaves", *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1853, pp. 1199—1200).

Чланак под насловом *Поезија Словена у XIX веку, њен карактер и њено богатство* занимљивији је од претходног и свакако актуелнији и оригиналнији. Идеолошка потка је идентична готово у свим текстовима и може се свести на следећу идеју: треба подржати изградњу националне самобитности Словена из два разлога: да се они не би утопили у руско море које би за Запад представљало непобедивог непријатеља и да би се ослабила Аустрија, то „чудовиште са словенским телом и германском главом". У овом тексту испитује се како би поезија могла да послужи у те сврхе, па се каже да је повратак на народну поезију најзначајнији догађај у књижевности Словена XIX века. Он означава повратак традицији и националним коренима, за разлику од претходних периода угледања на, пре свега немачке, стране узоре. А повратак традицији за Робера значи повратак „гусларској поезији" као извору инспирације, која обезбеђује аутентичност и оригиналност и ренесансу словенских књижевности. Он појединачно проучава стање у четири словенске књижевности које смо већ спомињали и закључује да је илирско-српска најсвежија, најнационалнија и најоригиналнија, јер је веза са „гусларском традицијом" у њој најјача. На примеру Љермонтова и његове *Песме о трговцу Калашњикову* из 1837. године труди се да докаже да је руска поезија сувише под утицајем блазираних, космополитских песника, који се не могу одупрети потреби да се рустичној једноставности ове поезије ругају. Стање је још горе, тврди Робер, међу западним Словенима. Тамо је „гусларска поезија" једва позната по имену и што се више једна земља приближава немачкој цивилизацији мање је осетљива на народну поезију и њене идеале. Нигде у Европи није снажнији дух трговине, индустрије, берзанских шпекулација и новца него у Прагу и нигде књижевност и национално осећање нису даље од „гусларског идеала". Слична је ситуација и у Пољској. Једино илирско-српска књижевност гусле схвата озбиљно. Док су друге словенске књижевности почеле од краја, од космополитизма и страних утицаја, да би тако ослабљене тражиле своје корене, једино је српско-илирска кренула од почетака, од духа расе и имитације древних Грка, који никада нису заборавили оно што је била њихова „гусларска поезија" — Хомерова поезија.

У овом чланку Робер се појављује, заправо, као саветник у процесу изградње националног идентитета, јер „гусларска поезија" управо томе треба да послужи, да буде корак на путу ка еманципацији, у тренутку када, осим Русије, у словенском свету практично нема националних држава.

На жалост, ово је био последњи Роберов чланак у „Часопису два света". Његови пријатељи и колеге са посла причали су касније да се све више повлачио у себе, да је пао под утицај некаквих утопијских доктрина, кабетизма[25] можда, и да је вероватно отишао у Америку или Ау-

[25] Étienne Cabet (1788 Дижон — 1856 Сен-Луис, Мисури) био је француски политички теоретичар, близак социјалистима утопистима. Под насловом *Voyage en Icarie*, 1842. године, он објављује план комунистичке утопије, идеалног града Икарије. Књига је имала велик успех у Француској и доживела је више издања. У предговору Кабе своју књигу представља као морални, филозофски, политички и економски трактат. Комунисти су, каже он, ученици и следбеници Христа и првих хришћана, који су се одрекли приватног вла-

стралију, „земље свих могућности”, покушавајући да утопије претвори у стварност.

„Часопис два света” излази и данас. Теме из словенског света после Робера обрађивали су многобројни аутори. Ипак, Роберови текстови имали су много више одјека у земљама о којима је говорио, пре свега због подршке коју је пружао националним покретима. У епохи Јулске монархије и Другог царства он је био један од ретких зналаца језика, књижевности и културе Словена, а пре свега Јужних Словена. Захваљујући њему, специфичној мешавини утопијских идеја, идеја социјалне правде и утицају пољске емиграције, током једног драматичног политичког периода, Јужни Словени су били веома честа тема овог престижног француског часописа.

Pavle Sekerus

LES THEMES SUDSLAVES DANS «LA REVUE DES DEUX MONDES» PENDANT LA MONARCHIE DE JUILLET ET LE DEUXIEME EMPIRE

Résumé

La *Revue des Deux Mondes* est fondée en 1829 par François Buloz. Elle est la revue française vivante la plus ancienne en Europe. Dès ses débuts, la *Revue* s’est imposée comme un pôle de la vie intellectuelle française et européenne. Mêlant l’histoire, la littérature et la politique, elle souhaite incarner l’humanisme hérité des Lumières, cultivant la curiosité pour les sociétés non-européennes, américaine, russe ou celles des mondes africains et asiatiques. Cyprien Robert, slavisant français, infatigable voyageur qui a traversé l’Italie, l’Allemagne, toute l’Europe orientale et une partie de l’Asie occidentale, s’est imposée comme collaborateur idéal pour les thèmes slaves et sudslaves.

сништва. Кабе предлаже повратак на тај првобитни комунизам који треба да уклони основни узрок садашње декаденције, а то је неједнакост.

UDC 821.163.41.09„11/19”
821.163.4/.6.09
821.163.41-95

КОНЦЕПЦИЈЕ СРПСКЕ И ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ПАВЛА ПОПОВИЋА

Ненад Николић

САЖЕТАК: У раду се излажу начини на које је Павле Поповић успоставио концепције српске и југословенске књижевности у *Прегледу српске књижевности* (1909), *Југословенској књижевности* (1918), „Југословенској књижевности као целини” (1922) и *Огледу о југословенској књижевности* (1930). Те концепције се посматрају с обзиром на Поповићеве теоријске поставке о књижевној историји и његову најширу културну опредељеност, за коју је важно схватање о националном идентитету, битно везано за актуелну државно-политичку ситуацију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дубровачка књижевност, југословенска књижевност, књижевна историја, национална књижевност, Павле Поповић, српска књижевност, хрватска књижевност

Монографије Павла Поповића *Преглед српске књижевности* (1909) и *Југословенска књижевност* (1918) дели мање од деценије, али је то време испуњено изузетно динамичним догађајима: балканским ратовима и Великим ратом. Док је *Преглед српске књижевности* писан у Србији пре балканских ратова, *Југословенска књижевност* је настајала током Великог рата, упоредо са Поповићевим пропагандним радом у Југословенском одбору у Лондону,[1] да би се појавила почетком 1918. године, као део библиотеке замишљене да демонстрира јединственост јужнословенских народа који су у том тренутку радили на стварању заједничке државе. Међутим, Поповићева делатност када је реч о југословенској књижевности није се завршила са том монографијом, писаном по државном задатку; југословенска књижевност је постала његова *доминантна књижевноисторијска идеја*, којој је 1922. године посветио и приступну беседу у Краљевској академији наука „Југословенска књижевност као целина”, да би 1930. године још једном, овог пута за француску публику, представио

[1] Уп. Љубинка Трговчевић: *Научници Србије и стварање југословенске државе: 1914—1920* (1986); Београд: Народна књига — Српска књижевна задруга, 1987. и нарочито Драгослав Јанковић: „О животу и раду Павла Поповића за време Првог светског рата”, у: Павле Поповић: *Из дневника*, приредио Богдан Љ. Поповић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 11); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.

преглед југословенске књижевности (1934. године преведен на српски као *Оглед о југословенској књижевности*). Када је, дакле, реч о *књижевноисторијским синтезама*, југословенска књижевност у Поповићевом раду заузима више места од српске књижевности, чијем се прегледу Поповић после другог издања из 1913. године више није враћао, те је *Преглед српске књижевности* у непромењеном облику прештампаван до деветог издања 1931. године.[2] Осим што упућује на Поповићеву већу заинтересованост за питања југословенске књижевности — која између 1918. и 1930. пролазе кроз разна преиспитивања која треба да снажније заснују појам југословенске књижевности као јединствене, целовите и националне књижевности — овакав однос према *Прегледу српске књижевности* уноси и извесну *напетост* у целину Поповићевог књижевноисторијског рада, будући да се двадесетих година прештампава књига, и то за школску употребу, у којој су поједине поставке сасвим различите од актуелних Поповићевих ставова о југословенској књижевности. Тешко је претпоставити да ли је прештампавање неизмењеног *Прегледа српске књижевности* било пука инерција или је требало да обезбеди извесну *двострукост* у Поповићевом погледу на књижевну прошлост, али оно у сваком случају, чак и да у питању није ништа друго до држање у штампи књиге која се добро продаје, сведочи о *недоследној примени* схватања о југословенској књижевности у свакодневном културном деловању.[3]

Пре Великог рата је за Поповића схватање о српској књижевности као посебној националној књижевности било доминантно, иако је у исто време радио на библиографији „српско-хрватских књига од 1868—1905 године",[4] затим „први завео и систематске курсеве из словеначке и хрватске књижевности"[5] на универзитету,[6] те написао два „'краћа прегледа', нове српске књижевности [...] и књижевности хрватске"[7] који потом „били су преведени на мађарски језик под општим насловом *Szerbek és Horvátok* и штампани у четвртом тому дела *Egyetemes Irodalomtörténet* у Будимпешти 1911. године";[8] ипак, ништа од тога Поповићу није сметало да 1913. године у напомени „К другом издању" *Прегледа српске*

---

[2] Мирослав Пантић: „*Преглед српске књижевности* Павла Поповића", у: Павле Поповић: *Преглед српске књижевности*, приредио Мирослав Пантић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 1); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999; стр. 236.

[3] Када је реч о Поповићевом иницијалном односу према југословенској идеји, Драгослав Јанковић и Љубинка Трговчевић бележе да је Поповић у јуну 1916. Матеји Бошковићу изричито рекао: „Ја сам против југословенског програма" (Љубинка Трговчевић: *Научници Србије и стварање југословенске државе: 1914—1920*; стр. 179 и Драгослав Јанковић: „О животу и раду Павла Поповића за време Првог светског рата"; стр. 753), а доносе и више примера Поповићевих *колебања*: сви ови подаци, изузетно значајни за Поповићеву *биографију*, нису међутим узимани у обзир, јер је циљ ове студије да осветли статус југословенства у Поповићевом *јавном* деловању.

[4] Урош Џонић: „Павле Поповић"; Београд: *Годишњица Николе Чупића*, књ. XLIX, св. 82, 1940; стр. 129.

[5] *Сто година Филозофског факултета*, Београд 1963; стр. 351.

[6] 1907/08. је основао посебан курс словеначког језика, а у периоду 1909—1912. држао је курс о историји српске, хрватске и словеначке књижевности у деветнаестом веку.

[7] Мирослав Пантић: „*Преглед српске књижевности* Павла Поповића"; стр. 228.

[8] Мирослав Пантић: „*Преглед српске књижевности* Павла Поповића"; стр. 228—229.

књижевности нагласи: „ја сматрам, по *разлозима* а не по шовинизму, да се српска књижевност може излагати *без* хрватске" (ПСК: 7),[9] и затим дода: „Кад сам писао *мали* преглед наше књижевности, ја сам изложио и српску и хрватску књижевност *заједно*, не делећи је на оно што је *српско* и оно што је *хрватско*, и тиме сам *јасно* показао да ме у овом погледу *никакав шовинизам не руководи*" (ПСК: 7—8). Поповић, дакле, јасно демонстрира да је свестан *посебности* српске и хрватске књижевности, али и *могућности* да се оне заједно излажу, бирајући у том тренутку да се посвети *српској* књижевности, а не њеном излагању заједно са хрватском. Са концепцијом југословенске књижевности та се двострукост погледа на књижевну прошлост Срба и Хрвата *мења*, јер се српска и хрватска књижевност више не доживљавају као посебне књижевности које се могу представљати или посебно или заједно, него као регионалне књижевности једне националне — југословенске — књижевности. Због тога истовремено залагање за југословенску књижевност као целину и прештампавање *Прегледа српске књижевности* у Поповићево јавно деловање уноси *противречност*, које пре рата није било, јер је тада Поповић било да је излагао само српску, било да је за мађарску публику излагао српску и хрватску књижевност заједно, чинио *практичан избор* који није доводио у питање *идентитет* ни српске ни хрватске књижевности. Разлике између одређења предмета *Прегледа српске књижевности* и *Југословенске књижевности* указују на *трансформацију* Поповићевог *схватања националне књижевности*, док је методологија његовог приступа углавном остала неизмењена, те како је у основи те трансформације промењен поглед на национално питање, анализом разлика између Поповићевих најопштијих схватања српске и југословенске књижевности може се доћи до слике трансформације српске културе и националног саморазумевања, у контексту којих Поповић и мења своја схватања о националној књижевности. Такође, некадашња могућност да се српска и хрватска као посебне књижевности излажу и заједно, али да се при томе не претопе у југословенску књижевност, покреће питање о *алтернативном* књижевноисторијском погледу на југословенску књижевност, односно да ли је југословенска књижевност могла бити успостављена другачије, а не као јединствена национална књижевност?

---

[9] Скраћенице упућују на следећа издања: ЈК — Павле Поповић: *Југословенска књижевност (Књижевност Срба, Хрвата и Словенаца)* (1919[2]), у: *Југословенска књижевност*, приредио Ненад Љубинковић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 9); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999; ЈКЦ — Павле Поповић: „Југословенска књижевност као целина. Приступна академска беседа академика Павла Поповића на свечаном скупу Српске Краљевске Академије 11. фебруара 1922. год." (1922), у: *Југословенска књижевност*, приредио Ненад Љубинковић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 9); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999; ОЈК — Павле Поповић: *Оглед о југословенској књижевности* (1930), са француског превео Владимир Питовић, у: *Југословенска књижевност*, приредио Ненад Љубинковић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 9); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999; ПСК — Павле Поповић: *Преглед српске књижевности* (1909, 1913[2]), приредио Мирослав Пантић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 1); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

*
* *

Пошто је у приступном предавању на Катедри за српску књижевност 1904. године[10] изложио методолошку основу свог проучавања српске књижевности, названог *историјска критика*, Павле Поповић је објаснио и какву би улогу требало да има историјска критика у истраживању старе и дубровачке књижевности. Држећи наредних година наставу ослоњен на те методолошке принципе, Поповић се приближио могућности да читаоцима представи *преглед* старе, усмене и дубровачке књижевности, који „представља већим делом извод из предавања која сам држао на Великој школи и Универзитету последњих пет година. Она је писана да онима који воле и проучавају нашу књижевност послужи као кратак преглед њен, и, уколико краткоћа допушта, као подлога за њихов рад на науци. Њен је задатак, према томе, да у главним и општим цртама изложи наш предмет, и да представи данашње стање наших студија о српској књижевности" (ПСК: 1). Пошто је тако дефинисао циљ *Прегледа српске књижевности*, Поповић је објаснио и како је радио, нарочито истичући да „говори увек по непосредном познавању ствари а не по туђим мишљењима и извештајима" (ПСК: 1),[11] али ипак „поред дела, потребно је било читати и расправе о делима [...] Ја сам узео да и расправе читам и прегледам, као и дела, и да резултате које оне садрже вежем за излагање и оцену дела, која сам по делима чинио" (ПСК: 1). Укратко, „књига је ова рађена најпре по читању дела, а потом по читању расправа" (ПСК: 1), али „како је, међутим, ово ручна и практична књига, а не опширно научно излагање, то је требало збити материјал и казивати ствари са мало речи. Тога ради, често је требало најпре за себе опширно изложити ствар, па тек из тога изводити овако како је овде изнесено" (ПСК: 2), што упућује на изразиту *синтетичност* Поповићевог *Прегледа српске књижевности*: и када цитира туђа мишљења Поповић по правилу то не чини полемички, него наводи она мишљења са којима се слаже и тако их снажно интегрише у свој текст да изворе цитата не даје у фуснотама, што би било очекивано, него тек на крају, у напоменама „казује одакле је који навод у овој књизи; неважнији и мањи наводи изостављају се [...] Наводи су каткад нешто скраћени или у ситницама прекројени и измењени" (ПСК: 173), што је знак настојања да све *што потпуније интегрише* са сопственим излагањем. Зато се *Преглед српске књижевности* појављује као *сума* дотадашњег проучавања српске књижевности, али се због одсуства дијалога са расправама које је Поповић узимао у обзир не може видети на који је начин успостављена.

---

[10] Павле Поповић: „Проучавање српске књижевности, његови правци и методе" (1904), у: *Књижевна критика — Књижевна историографија*, приредио Мирослав Пантић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 10); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.

[11] То је била значајна новост, јер су „безмало све историје књижевности и књижевно-историјски прегледи рађени код нас до ове Поповићеве књиге остваривани [...] претежно из друге руке" (Мирослав Пантић: „*Преглед српске књижевности* Павла Поповића"; стр. 230).

Ипак, Поповић је у предговору изложио методолошке основе свог прегледног представљања српске књижевности, и то за сваки њен део посебно. Најпре, када је реч о *старој књижевности*, Поповић каже да су „у стару књижевност унесена само дела српске реценсије, пошто само оно у српску књижевност спада што се у тој реценсији налази" (ПСК: 2): границе српске књижевности као *српске* обележене су, дакле, *филолошким* критеријумом, док су њене границе као *књижевности* везане за критеријум *литерарности*: „изостављена су и дела која немају ближи књижевни карактер и не спадају у књижевност у ужем смислу речи, маколико она иначе велика и важна била (*Душанов законик*, издања старих српских штампарија и сл.)" (ПСК: 2). Поповић на тај начин успоставља *отклон* од до тада доминантних филолошких проучавања старе књижевности, у којој пак сматра да треба „тражити и истицати дела лепа, занимљива, књижевно важна, и родове више књижевне" (ПСК: 2); ослањајући се на најсавременије приступе византијској књижевности, настојао је „гдегод је било могућно, да се користим испитивањима туђих књижевности" (ПСК: 3).[12] Дакле, Поповић је у предговору свом прегледу успоставио *нове границе* старе српске књижевности, одређене језичким и критеријумом литерарности, пресудно своје испитивање анализом књижевних врста везавши за потоњи, због чега излагање старе књижевности тече кроз делове „Поезија" и „Проза" („1. Романи и приповетке", „2. Апокрифи и хагиографија", „3. Биографије и похвале" и „4. Историја"). За овим најкраћим поглављем *Прегледа српске књижевности* следи нешто дуже поглавље „Народна књижевност" — такође подељено по жанровима: „Поезија" („1. Лирска поезија" и „2. Епска поезија") и „Проза" („1. Озбиљне приповетке" и „2. Шаљиве приповетке") — док на крају долази најобимније поглавље, веће него претходна два поглавља заједно, „Средња (дубровачка) књижевност", такође подељено по жанровима, али и по *вековима*. Док је за народну књижевност у предговору рекао да је настојао да резултате великог броја испитивања појединачних питања у вези са епском поезијом унесе у своју књигу и представи „у систематичном прегледу песама и њихове садржине" (ПСК: 3), за дубровачку књижевност Поповић примећује да „има и своје примамљивости и лепота, и студије које се данас о њој чине дају јој све то више примамљивости. Зато јој је у овој књизи дато доста простора" (ПСК: 4), а „пошто добар и интересантан део дубровачке књижевности није издан, то су читани и рукописи, што код првих двеју области није чињено" (ПСК: 4), те отуда „излагање садржаја овде је било нарочито потребно" (ПСК: 4).

---

[12] Овакав приступ старој књижевности образложио је већ у свом приступном предавању (Павле Поповић: „Проучавање српске књижевности, његови правци и методе"; стр. 27—30), а опширније га је бранио у полемици са Станојем Станојевићем, објашњавајући да је у *Прегледу српске књижевности* „изложена стара књижевност упоредо са византијском, и везе између те две књижевности [су] рађене по Крумбахеровој *Историји византијске књижевности*, што је, држим, први случај у нашој науци" (Павле Поповић: „Станоје Станојевић као критичар (Поводом критике на *Преглед српске књижевности*)" (1910/11), у: *Књижевна критика — Књижевна историографија*, приредио Мирослав Пантић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 10); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002; стр. 521).

Говорећи о томе да је дубровачку књижевност излагао по родовима, као и претходне две, али и вековима, Поповић додаје да то „даје прилике за интересантна опажања о току и развоју целе књижевности" (ПСК: 4—5), јер се види „како родови расту и опадају, који од њих престају а који се нови јављају, којих нема никако и колика је штета од тога, које се школе и правци указују, шта се из туђих књижевности уноси и у којој мери, да ли се тиме књижевност обнавља или она застарева и губи везу са временом, да ли стално прокрчује себи нов пут или остаје у традицији, развија ли се једнострано или у свима правцима, једном речју, како књижевност уопште иде и којим током тече. Ја сам гледао, колико се могло, да обележим тај општи ток дубровачке књижевности" (ПСК: 5). Због чега, међутим, то није чинио и када је била реч о старој књижевности, такође изложеној по родовима, али не и вековима? Да ли само због тога што је у старој књижевности „хронологија у многоме неодређена, чак није она одређена ни по столећима, а некмоли по годинама"?[13] Зар и без строге хронологије не би било могуће, рецимо, показати разлику између Доментијановог и Теодосијевог житија св. Саве? Поповић то, уосталом, и чини: он каже да „Теодосије бележи велики напредак у развоју старих наших биографија" (ПСК: 30), али не говори опширније о том напретку. Да ли само због тога што хронологија није прецизна (али је довољно јасна да зна ко долази после кога) или је можда разлог несразмере у приказивању старе и дубровачке књижевности ипак пре у *значају* који дубровачка књижевност треба да добије?[14]

Преглед српске књижевности својим теоријским поставкама и начином њихове реализације открива важан утицај *актуелности* на Поповићево излагање, које је у одељцима о старој, народној и дубровачкој књижевности вођено *различитим циљевима*, који су условили и њихове различите размере. Говорећи о прилично познатој и филолошки добро проученој старој књижевности, Поповић као свој главни циљ узима да је, најпре, *прецизно дефинише*, вођен строгим језичким и критеријумом литерарности, а да затим на тај начин успостављену стару српску књижевност изложи *по родовима*, као што су то са византијском, односно француском књижевношћу чинили Карл Крумбахер и Гастон Парис.[15]

---

[13] Мирослав Пантић: „*Преглед српске књижевности* Павла Поповића"; стр. 233.

[14] Ако је Поповић у критичком приказу *Историје српске књижевности* Јована Грчића 1906. године написао да је „мана што сви главни делови историје српске књижевности нису у њој с довољном важношћу обрађени, ни у сразмерном обиму" (Павле Поповић: „*Историја српске књижевности* Јована Грчића" (1906), у: *Књижевна критика — Књижевна историографија*, приредио Мирослав Пантић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 10); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002; стр. 252—253), требало би претпоставити да је он о *сразмери обима* у свом три године касније писаном прегледу нарочито водио рачуна. Када се томе дода да „ако су до пре извесног времена стари периоди књижевности били запостављани, данас им се у свима историјама књижевности просвећених народа даје важно место" (Павле Поповић: „*Историја српске књижевности* Јована Грчића"; стр. 253), онда несразмера између старе и дубровачке књижевности нарочито захтева да се о њој размисли.

[15] Уп. Драгољуб Павловић: „Павле Поповић као научник и књижевни историчар"; Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XXV, св. 3—4, 1959; стр. 205.

Иако се током тог излагања појављују наговештаји приче о *развоју* старе књижевности, Поповић ни у једном тренутку не прелази на *историјско* излагање, односно књижевноисторијски наговештаји остају споредни, затворени унутар систематизације по родовима. Са друге стране, Поповић се у представљању појединачних дела сваког од родова држао *хронолошког* принципа, што наговештава ипак неку, макар и минималну, развојност унутар излагања по родовима. У делу о народној књижевности не може, наравно, бити речи о било каквој развојности, јер је старина усмене поезије релативна, па епску поезију — којој је посвећено највише простора — Поповић излаже по *циклусима*, пратећи хронологију догађаја на које се песме односе. Све ово упућује на извесно *историјско* осећање Поповићево, које се није објавило на репрезентативан књижевноисторијски начин, али је са друге стране довољно да се Поповић одлучи да унутар излагања српске књижевности по родовима прати хронолошки ред, а не да га — рецимо — организује по мотивима (нпр. епске песме о женидби са препрекама, па затим оне о мегдану, и тако даље). Када је реч о *дубровачкој* књижевности, она је најопширније представљена и ту су најјасније *укрштени* хронолошки и принцип излагања по родовима. Није ли то зато што је поглавље о дубровачкој књижевности *сасвим ново* у српској култури: док поглавље о старој књижевности хоће да једно познато поље проучавања постави на нове методолошке основе, док поглавље о народној књижевности доноси систематизацију знања о овој такође добро познатој и веома популарној и цењеној грани српске књижевности, поглавље о дубровачкој књижевности тек треба да *утемељи* дубровачку књижевност као део српске књижевности? У предговору првом издању Поповић експлицитно и каже да је дубровачка књижевност „врло важна област српске књижевности" (ПСК: 4), а у напомени „К другом издању", одговарајући на примедбе „ради шовинизма који се тобож види из моје књиге" (ПСК: 7), понавља: „Ја сматрам, по *разлозима* а не по шовинизму, да се српска књижевност може излагати без хрватске, и да се дубровачка књижевност може назвати *српском* бар онако исто као и *хрватском*" (ПСК: 7). *Размере* одељака у *Прегледу српске књижевности* упућују на закључак да је Поповићев *доминантни циљ* био да се, поред систематизације знања о народној књижевности и постављања нових методолошких основа за проучавање старе књижевности, *детаљно изложи дубровачка књижевност као део српске књижевности*. Управо због тога је она, осим по родовима, подељена и по вековима: да је излагање дубровачке књижевности било подједнако сажето као излагање старе књижевности, и за њу би било довољно направити глобалну поделу по родовима, а затим унутар ње хронолошки пратити дела. Међутим, Поповић је са једне стране желео да покаже како су се мењали родови кроз векове, али је са друге стране успео, мада о томе није рекао ништа у предговору, и да читаоцу представи слику појединих векова у њиховој синтетичности. Ипак, то је далеко од књижевноисторијског приступа који би пратио различите епохе и покрете; иако неке од њих помиње, Поповић доследно остаје везан за *временске*, а не књижевноисторијске одреднице.

Зато се може рећи да се у *Прегледу српске књижевности* Поповић стално налази *између систематизације по родовима и хронолошког приказа дела унутар тих родова*, при чему је систематизација претежна у поглављу о народној књижевности, док хронологија најважније место заузима у поглављу о дубровачкој књижевности. То је у вези како са поетиком тих књижевности, тако и са сачуваним подацима, али пре свега са *интенцијом* монографије, јер је стара књижевност, упркос мањој прецизности хронологије и оскуднијим подацима, могла бити приказана на исти начин као дубровачка књижевност, као што је и дубровачка књижевност могла бити приказана на исти начин као стара, да се Поповић сконцентрисао само на писце првога реда и да није садржаје њихових дела толико опширно представљао. Ако је део о дубровачкој књижевности најопширнији јер је она најмање позната и српској публици се тек сада први пут представља, то противречи Поповићевом честом наглашавању да пише приручну књигу, за ђаке и почетнике, која би требало да представи сразмерну целину српске књижевности. Несразмера делова као да пре рачуна на публику која је већ упозната са српском књижевношћу, па јој сада треба опширније представити оно што најслабије познаје, а у деловима који су јој блиски треба јој понудити нови методолошки приступ. Са друге стране, Поповић је за такву публику могао написати само историју дубровачке књижевности, али се онда дубровачка књижевност не би појавила као део српске књижевности. Дакле, *Преглед српске књижевности* је писан тако да представи нову методологију проучавања књижевности утемељену у позитивизму, везану за филолошки и критеријум литерарности, и да у тако постављене оквире српске књижевности укључи дубровачку књижевност као њен интегрални део. Ова два задатка су у истој књизи могла да буду остварена само по цену неравнотеже излагања материјала, што упућује да је у *Прегледу српске књижевности* излагање пресудније одређено *културним*, него књижевноисторијским интенцијама.

Полазећи од идеје *националне књижевности*, Поповић стару књижевност дефинише преко *језика*, али исти аргумент примењен на нову књижевност укључио би у српску књижевност и сва она дела која се иначе сматрају корпусом хрватске књижевности, а која би тада била сведена на дела писана кајкавским, што практично значи да хрватске књижевности од средине деветнаестог века скоро уопште не би ни било. Поповић је, наравно, далеко од тога да изведе овакве закључке. Уосталом, ако каже да се српска књижевност може излагати без хрватске и да је дубровачка књижевност колико српска толико и хрватска, Поповић не само што саопштава да хрватска књижевност постоји, него посредно *одустаје* од језичког критеријума, јер ако је дубровачка књижевност писана на језику који у тренутку њеног стварања није био језик хрватске књижевности, како онда дубровачка књижевност може припадати хрватској књижевности? Ако је то због тога што је хрватска књижевност касније прешла на српски језик, који је и језик дубровачке књижевности, то значи да о припадности дубровачке књижевности српској или хрватској не одлучује лингвистички критеријум, него пре свега тренутак *актуелности*,

из перспективе из које се дубровачка књижевност разуме као хрватска традиција. Сличан је, међутим, случај и са старом српском књижевношћу: да се доследно води лингвистичким критеријумом којим је ту књижевност одвојио од књижевности на другим редакцијама старословенског, Поповић би је назвао српскословенском, а не старом српском књижевношћу, јер језик нове српске књижевности не само што је другачији од језика старе књижевности, него ни његова кодификација није успостављена развојем српскословенског, него напротив, сасвим другачијим путевима. Међутим, између српског и српскословенског језика ипак постоји веза, јер је српскословенски редакција старословенског настала под утицајем српског говорног језика, дакле оног језичког супстрата који ће — разуме се, у облику који је достигао после вишевековног развоја — бити кодификован као српски књижевни језик. Зато док између хрватске и дубровачке књижевности постоји разумљивост које није било у време настанка дубровачке књижевности, стара српска књижевност се не може читати без учења језика или превода, али њу са српском књижевношћу повезује дистинктивно својство српске редакције старословенског које је у непосредној вези са српским језиком. У оба случаја, дакле, језички критеријум игра важну улогу, али на начин који није *непосредан*, него смисао добија у ширем *културном* контексту. Уосталом, већ једно врло једноставно питање показује да критеријум није пресудно лингвистички. То је питање *по чему се разликују српска и хрватска књижевност, ако су обе на истом језику*, а њега Поповић ни у једном тренутку не поставља — за њега су српска и хрватска књижевност *саморазумљиве датости*. Међутим, с обзиром да настоји да јасно разграничи стару српску књижевност од других средњевековних књижевности, очигледно је да питање граница за њега није неважно, напротив — управо *важност оквира* српске књижевности условљава тако опширно представљање дубровачке књижевности, да би се потврдила њена припадност српској књижевности, због чега одсуство сваке тематизације питања о границама између српске и хрватске књижевности — које неће поставити чак ни када у другом издању осети потребу да нагласи да је дубровачка књижевност бар онолико српска колико је хрватска, истовремено истичући независност ове две књижевности — лакоћа дакле са којом се о овоме не дискутује, упућује на *сигурност* и *самоувереност* када је о тим границама реч. Где је порекло те поузданости?

Ако оно није у пољу језика и литерарности, онда га ваља тражити у области различитих традиција и свега онога што чини *културу једне нације*, и што *претходи* сваком књижевноисторијском разврставању: да, рецимо, полази од језичког критеријума, Поповић би морао да унутар корпуса текстова писаних на истом језику накнадно прави разлику на српске и хрватске књиге, према неким другим критеријумима; тек полазећи од њихове српске, односно хрватске природе, Поповић може да из свог *Прегледа српске књижевности* искључи велик број књига писаних на српском језику. За националну књижевност, дакле, постоји нешто старије од језика — *сама нација* и начин на који је она артикулисана у култури, којој припада и поље књижевности. Књижевна историја је, тако,

упркос усмерености на феномене књижевности, пре свега *културна* делатност. Иако стару српску књижевност од других средњевековних књижевности на редакцијама старословенског језика издваја преко лингвистичког критеријума, *потреба* да се та разлика направи дубоко је културно условљена *идејом националне књижевности*, која управља лингвистичким критеријумом, како би себи обезбедила јасно, дефинисано и изнад свега *ексклузивно* поље проучавања, које одговара захтеву за ексклузивитетом нације и националне културе. Дубровачка књижевност је, зато, у *Прегледу српске књижевности* представљена као део српске књижевности, искључујући на тај начин из сфере интересовања хрватску књижевност која је на њу такође полагала право, док у другом издању Поповић хрватској књижевности допушта право на дубровачку књижевност, задржавајући међутим право и српске књижевности да дубровачку посматра својим делом. Поповић на тај начин не одустаје од ексклузивитета, и то од њега не одустаје тако што исти ексклузивитет допушта и хрватској књижевности — ово на први поглед може деловати парадоксално, али је у ствари закономерно: на тај начин се српска и хрватска књижевност заправо не додирују, оне својим посматрањем дубровачке књижевности као ексклузивно српске/хрватске традиције *искључују ону другу из поља дијалога*. Сасвим би другачији случај био да је Поповић желео да дубровачку књижевност посматра као *заједничку* традицију српске и хрватске књижевности, али то би онда довело у питање ексклузивност националне књижевности, истовремено успостављајући *суштинску узајамност* са другом књижевношћу. Није ли управо ту узрок занемаривања свих дела хрватске књижевности на српском језику? Јер, питање о књижевности која је на српском језику, али ипак није српска него хрватска — дакле о делима која су најнепосредније разумљива и тиме наша, а ипак туђа — иако би могло водити ка интегративности једног *вишег* реда, укинуло би ексклузивност коју српској књижевности гарантује њена везаност за националну идеју. Како је онда, међутим, уопште могућа дубровачка књижевност као српска, када њу карактерише доста тога што се традиционално сматра не само страним, него директно супротним карактеристикама српске нације? С обзиром да је, када је реч о супротностима, у првом плану свакако верска разлика, може се закључити да интегришући дубровачку књижевност у српску Поповић заступа схватање нације које религијску припадност не ставља у први план, а што потврђују његови многобројни чланци о дубровачким писцима који су били Срби католици.[16] Ипак, Поповић неће заборавити да се са концепцијом српске књи-

[16] 1911. године, баш између првог и другог издања *Прегледа српске књижевности*, Поповић пише посмртницу Никши пл. Сараки, која носи поднаслов „један одличан човек и Србин", а у којој се нарочито истиче да „у колу младих Срба католика у Дубровнику Никша је имао одлично место" (Павле Поповић: „Никша пл. Сарака — један одличан човек и Србин" (1911), у: *Књижевна критика — Књижевна историографија*, приредио Мирослав Пантић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 10); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002; стр. 439), што показује да иако је у представљању односа дубровачких писаца према српској/хрватској књижевности постао мање радикалан, Поповић за дубровачке Србе католике није ништа мање одушевљен него што је, рецимо, био у осмртници дум Ивану Стојановићу 1900. године, у којој је не само високо истакао заслугу Стојанови-

жевности не уклапа тако лако католички прозелитизам, због чега у *Прегледу српске књижевности* није ништа рекао о католичкој реакцији у Дубровнику, а која ће касније имати значајну улогу у његовој концепцији југословенске књижевности. Поповић, дакле, националну свест неће да веже за вероисповест, али са друге стране не допушта ни да нација буде толико широка да у себе укључи и оно што је директно супротно њеном традиционалном идентитету. Нација се тако код Поповића појављује између традиционалног схватања српске нације као нужно православне и модернијег схватања везаног за национално самоодређење засновано на заједничком пореклу, језику, културно-књижевним традицијама..., и ту позицију јасно маркира укључивање дубровачке књижевности у оквире српске, али са занемаривањем свих изразито католичких тенденција, као и искључивањем свих дела на српском језику која су писали Хрвати.

*
* *

Да је концепција југословенске књижевности Павла Поповића више условљена *политичким* него научним разлозима, мишљење је које се може сматрати општеприхваћеним у данашњој науци о књижевности. Већ у првим реакцијама на *Југословенску књижевност* била је истакнута њена претензија да прикаже књижевност која не постоји, те такво бирање аутора и стављање акцената на оне аспекте њихових дела које ће учврстити тезу о јединствености југословенске књижевности.[17] Са друге стране, многе омашке које су уочене у *Југословенској књижевности* нису последица само идеолошке и политичке потребе, него су условљене и писањем ове књиге далеко од библиотека и приручне литературе, о чему сам Поповић говори у „Речи у напред", извињавајући се читаоцу на евентуалним пропустима. Чињеница да је књига „рађена под тешким приликама које је рат донео" (ЈК: [xi]) и да, за разлику од *Прегледа српске књижевности* писаног на основу сопственог читања свих поменутих дела, у *Југословенској књижевности* „део о данашњој и новијој књижевној радњи у Хрвата и Словенаца мање је изворан. У оцени те радње ишло се каткад за туђим мишљењем" (ЈК: [xi]), упозорава на изузетну важност коју је за Поповића имао тај „мали покушај да се књижевност Срба, Хрвата и Словенаца изложи као једна целина" (ЈК: [xi]). Чак и да се не зна да је ова књига започета као део планиране библиотеке о јужним Словенима која је требало да покаже њихово национално јединство, да се не зна

ћеву што је „видео да је, по историји и свему другом, Дубровник српско земљиште, и да су његови становници Срби" (Павле Поповић: „Дум Иван Стојановић" (1900), у: *Дубровачке студије*, приредила Злата Бојовић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 4); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000; стр. 429), него је и експлицитно тврдио да „ако је већина Срба православна, православље ипак није једино обележје српског племена. Католик може бити исто тако добар Србин као и православни" (Павле Поповић: „Дум Иван Стојановић"; стр. 428), што је порука упућена пре свега православним Србима.

[17] Уп. Ненад Љубинковић: „Поповићева синтетичка сагледавања југословенске (југословенских) књижевности у виђењу и вредновању савремене стручне критике", у: Павле Поповић: *Југословенска књижевност*, приредио Ненад Љубинковић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 9); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999; стр. 212 и д.

да је Поповић у својим дневницима оставио недвосмислене белешке да књижевност ставља у службу пропаганде,[18] већ би ова „Реч у напред", у којој се Поповић извињава због неакрибичности, њему изразито несвојствене, морала упозорити на *важност* и *хитност* објављивања ове књиге, која је била толика да се Поповић решио да је напише и пусти у свет без своје уобичајене пажљивости. Није тешко, даље, претпоставити да уколико је Поповић допустио себи да иде за туђим оценама и да пише без уобичајене акрибије — да изневери дакле оно до чега је пишући *Преглед српске књижевности* највише држао — да ће интерпретација такође бити под утицајем истог оног разлога који је условио такву хитност издавања *Југословенске књижевности*, односно да ће интерпретација бити *идеологизована* у складу са државном политиком. И друге слабости *Југословенске књижевности* врло су очигледне и више пута истицане, као рецимо да упркос тежњи да изложи јединствену југословенску књижевност он „излагао је, заправо, сваку понаособ".[19] Зато у питању није ни могла бити *књижевна историја* у правом смислу те речи, што Поповић уосталом није ни планирао, јер је он деценију раније и много амбициознији приступ српској књижевности остварио у форми *прегледа*, а не историје. Све те мане *Југословенске књижевности* добро су познате и солидно аргументоване.

Међутим, оно што није било предмет испитивања, а што је свакако важније од истицања да Поповићева *Југословенска књижевност* није узорно књижевноисторијско дело, јесте питање *каква* је концепција југословенске књижевности коју Поповић покушава да представи, затим *из које је духовне ситуације* она могућа и, коначно, какве ефекте она има по *српску културу* у целини?

Прави циљ није, дакле, показати да је Поповић снажно условљен политиком — јер је то очигледно — него анализирати на који се начин под утицајем политике успоставља *нови хоризонт разумевања* српске, хрватске и словеначке књижевности. Очигледна некохерентност тог разумевања открива *снагу* утицаја државно-политичког разлога у успостављању концепције југословенске књижевности, док би *природа* некохерентности требало да покаже како су се мењале културне претпоставке схватања књижевности. У коначном исходу можда би се могло очекивати да ће тумачење Поповићеве концепције југословенске књижевности успети да из новог угла осветли и природу *југословенске идеје* која је у њеној основи. Због тога је за разумевање Поповићеве *концепције* југословенске књижевности нарочито важна његова приступна академска беседа „Југословенска књижевност као целина", одржана 11. фебруара 1922. године. Бирајући да у приступној академској беседи говори о југословенској књижевности као целини, Поповић је веома јасно објавио да је рад на

---

[18] „Девиза: Ништа своје. Све посао пропаганде. Али, поред послова које даје комитет и који ће бити чисто политички, радити пропаганду само кроз литературу" (Павле Поповић: *Из дневника*, приредио Богдан Љ. Поповић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 11); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001; стр. 174).

[19] Ненад Љубинковић: „Поповићева синтетичка сагледавања југословенске (југословенских) књижевности у виђењу и вредновању савремене стручне критике"; стр. 215.

југословенској књижевности постао *централно поље његовог деловања*; баш као што је приступно предавање на Катедри за српску књижевност 1904. године огласило Поповићеву нову методолошку позицију и увођење историјске критике у српску универзитетску науку о књижевности, приступна академска беседа требало је да реши „питање о научној класификацији у историји југословенске књижевности" (ЈКЦ: 106). Међутим, та класификација се углавном не разликује од класификације примењене у *Југословенској књижевности*, а која ће бити задржана и у прегледу *La littérature Yougoslave*, објављеном 1930. у три наставка у часопису *Le Monde Slave*, следеће године као књига, а 1934. као *Оглед о југословенској књижевности* у преводу Владимира Питовића. Иако се понекада тврди да је овај преглед „потпуно различит"[20] од *Југословенске књижевности*, класификација југословенске књижевности је у обе књиге већином подударна, као што су им и многа места заједничка. Оно што их, међутим, разликује, је у међувремену изведено *теоријско утемељење* појма југословенске књижевности: између крајем Великог рата објављене *Југословенске књижевности* — са поднасловом *Књижевност Срба, Хрвата и Словенаца*, која је требало да буде један од инструмената којима ће се самим Србима, Хрватима и Словенцима показати њихово национално јединство — и *La littérature Yougoslave* — намењене светској јавности у тренутку трансформације Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у Краљевину Југославију — стоји приступна академска беседа „Југословенска књижевност као целина" у којој Поповић теоријски утемељује не толико *класификацију* југословенске књижевности — која је у првом плану његовог излагања — него *сам појам* југословенске књижевности: класификација не долази да објасни већ постојећи и препознатљив појам југословенске књижевности, него служи његовом *успостављању*. Кроз класификацију и везе које налази између књижевности Срба, Хрвата и Словенаца, Поповић доказује да је појам југословенске књижевности као *националне књижевности* исправно постављен. Он, наравно, потиче од претпоставке о *југословенској нацији* — иако се Поповић много чешће служи неодређеном синтагмом „наш народ" —, због чега није тешко видети да је инсистирање на јединствености југословенске књижевности политички условљено. То потврђује и Поповићево разочарење када га је пред крај живота развој политичких догађаја уверио да *југословенска нација није могућа*, о чему сведочи већи број његових позних чланака из друге половине тридесетих година, а најизразитије монографија о *Собранију разних нравоучителних вешчеј*, у којој место из Доситејевог дела које је у *Југословенској књижевности* тумачио као израз његове жеље за југословенским јединством представља као израз Доситејевих тежњи за српским јединством[21] — на тај начин се Поповић симболички опростио од

[20] Ненад Љубинковић: „Поповићева синтетичка сагледавања југословенске (југословенских) књижевности у виђењу и вредновању савремене стручне критике"; стр. 218.

[21] У *Југословенској књижевности* Поповић цитира Доситеја из *Басни*: „Ја сам различне нације желио и искао познати, а нарочито нашу славено-сербску <од Баната до Албаније>. У Сербији, у Босни, у Славонији, у Далмацији и Ерцеговини, свуда је сељани ови краљевства характер во опште једнак, *као да су, како и јесу, једна фамилија*" (Доситеј

југословенске књижевности и *вратио* принципима на којима је започео свој књижевни рад. Не само с обзиром на ову Поповићеву имплицитну самокритику, него и с обзиром на српску судбину у Другом светском рату, а потом у комунистичкој Југославији — која је неке елементе своје идеологије титоизма засновала управо на југословенским схватањима предратних српских интелектуалаца (па се тако, рецимо, *Југославенска књижевност* (1954) Антуна Барца доживљавала као наставак Поповићевог књижевноисторијског прегалаштва,[22] док је *Преглед српске књижевности* био проскрибован због начина на који је у њему одређен статус дубровачке књижевности[23]) — мора се признати да је концепција југословенске књижевности била *штетна* по српску књижевну историју, српску културу и сам национални идентитет. То се, међутим, не види само по штетним ефектима широког културно-политичко-државног деловања у чијем се оквиру развила, него и из самог начина на који је *појам* југословенске књижевности успостављен.

Структура излагања, односно класификација, у *Југословенској књижевности* и *Огледу о југословенској књижевности* је слична, али се ипак могу приметити и разлике, које треба посматрати у вези са приступном академском беседом „Југословенска књижевност као целина". Док у *Југословенској књижевности* уопште не дефинише појам југословенске књижевности него одмах започиње излагање, само у „Речи у напред" назна-

---

Обрадовић: *Басне* (1788), у: *Дела Доситеја Обрадовића* (пето, државно издање); Београд, 1911; стр. 248), а затим и из *Писма Харламбију*: „Ко не зна да житељи чрногорски, далматски, херцеговски, босански, сервијски, хорватски <(кромје мужâ)>, славонијски, сремски, бачки и банатски <(осим Вла'а)> *једним истим језиком говоре*?" (Доситеј Обрадовић: *Писмо Харламбију* (1783), у: *Дела Доситеја Обрадовића* (пето, државно издање); Београд, 1911; стр. 5). Међутим, ово што је у заградама Поповић је изоставио, док је оно што је *подвучено* истакао курзивом. Поповић не изоставља случајно „муже" и „Вла'е": ако су „мужи, м. — хрватски сељаци (кајкавци)" — како стоји у речнику уз *Дела Доситеја Обрадовића* (пето, државно издање) из 1911. године, на страни 575 — онда Доситејев „наш народ" никако не може обухватати и Србе и Хрвате, јер се Хрвати стављају у исти ред са Румунима. Такође, и место које Поповић цитира из *Басни* превасходно се односи на верску нетрпељивост у оквиру једног народа, експлицитно именованог славеносербским. Дакле, све земље које Доситеј набраја он набраја зато што у њима живе *Срби који говоре српским језиком*. Хрвате оставља изван тог круга. Поповић, међутим, управо хоће супротно — да у Доситејевом делу препозна јединство Срба и Хрвата као „нашег народа", због чега он, мимо свог обичаја, *нетачно цитира речи које су кључне за његову тезу* и то их тако нетачно цитира да је јасно да не може бити говора о пропусту или превиду, него о *тенденциозном фалсификату*. Са друге стране, у својој позној студији о *Собранију разних нравоучителних вешчеј* Поповић наводи управо „коментар басне бр. 160 где се говори о јединству српскога народа" (Павле Поповић: „О *Собранију* Доситија Обрадовића" (I део 1938, II део 1939), у: *Нова књижевност I: Од Доситеја до Вука и Стерије*, приредио Предраг Палавестра (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 5); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000; стр. 82), чиме јединство *српског* народа истиче позивајући се — никако не случајно — управо на оно место које је у *Југословенској књижевности* послужило да се Доситеј види као први који прокламује југословенско јединство!

[22] Драгољуб Павловић: „Павле Поповић као научник и књижевни историчар"; стр. 206.

[23] Рецимо, током децембра 1967. године вођена је у дневном листу *Борба* оштра полемика поводом укључивања *Прегледа српске књижевности* у списак уџбеника Филолошког факултета, јер је књига сматрана националистичком због начина на који је у њој одређен статус дубровачке књижевности.

чивши да „ова књига представља један мали покушај да се књижевност Срба, Хрвата и Словенаца изложи као једна целина” (ЈК: [xi]), на почетку *Огледа о југословенској књижевности* Поповић такође најављује „општи кратак преглед југословенске књижевности — тј. српске, хрватске и словеначке, узете као целина” (ОЈК: 149), али додаје и: „ја више волим да укажем на велике линије и главне чињенице, него да састављам методичан списак свих писаца и њихових дела. Најзад, хтео бих да начиним мало синтезе” (ОЈК: 149), што *Оглед о југословенској књижевности* на први поглед разликује од *Југословенске књижевности*, али пажљиво упоредно читање открива да смањивање броја изложених писаца није баш превише допринело њеном синтетичком карактеру; заправо, поглавља која се односе на старије књижевности прилично су подударна, а значајније разлике се јављају са делом посвећеним седамнаестом и почетку осамнаестог века, јер док је у *Југословенској књижевности* излагање било везано пре свега за *временске* одреднице, а класификација условљена *спољашњим критеријумом* писма, *Оглед о југословенској књижевности* у том прелазном периоду поглављем „Нова српска патријаршија и католичка реакција” хоће да успостави *суштинску паралелу* између два *духовно-културно-политичка догађаја* као одређујућа за књижевност која се тада стварала. Ту тек наговештена синтетичност кулминацију достиже у поглављу „Ново доба”, у којем се о књижевности двадесетог века не говори готово ништа, док је друга половина деветнаестог века изложена веома сажето. Акценат је стављен на три писца: Доситеја Обрадовића, Вука Караџића и Људевита Гаја — најављена синтеза је, дакле, пре свега усмерена на *образлагање јединствености* југословенске књижевности, односно *постанка* јединствености југословенске књижевности. Пошто у почетним поглављима Поповић не успева да се ослободи упоредног приказивања српске и хрватске књижевности, у поглављу посвећеном „познијем добу” ту упоредност покушава да осмисли паралелом између српске патријаршије и католичке реакције, док се у последњем поглављу посвећеном новој књижевности практично бави само оним њеним аспектима на којима се може успоставити јединственост југословенске књижевности, синтеза *Огледа о југословенској књижевности* не доноси слику јединствених токова унутар онога што је одређено као „југословенска књижевност — тј. српска, хрватска и словеначка, узете као целина”, него пре свега *успостављање појма југословенске књижевности* — ту она иде трагом приступне академске беседе „Југословенска књижевност као целина”, чији је управо то био циљ.

Иако Поповић каже да под насловом своје академске беседе подразумева „једно питање о научној класификацији у историји југословенске књижевности” (ЈКЦ: 106), ипак је питање класификације остало у другом плану у односу на питање о *појму* југословенске књижевности; заправо, *класификација треба да послужи успостављању појма*, због чега је део беседе посвећен периоду који се сматра конститутивним за југословенску књижевност најопширнији, док је класификација средњевековне књижевности сасвим површна, као и дубровачке ренесансне књижевности, док о „новом добу” у приступној беседи Поповић уопште ни не го-

вори, из прилично контрадикторних разлога: са једне стране тврди: „јасно је да ћемо у овом добу наћи и црте правога јединства, и то у великој мери, а не само јединства критерија као за раније периоде. Ту има јединства у језику, у духу, у традицијама, у аспирацијама, у зближењу књижевности које су се некада само покрајински развијале" (ЈКЦ: 141), али ако је то толико *саморазумљиво* да на то не треба трошити речи, како је могуће одмах потом додати и да „уколико га нема [јединства], оно ће временом доћи; време је најбољи савезник сваке здраве мисли" (ЈКЦ: 141)? Дакле, са једне стране Поповић јединство нове југословенске књижевности узима као саморазумљиво, док са друге стране допушта да оно можда ни не постоји, али да ће свакако доћи, што не образлаже никаквим разлозима, него опет саморазумљивом претпоставком: „време је најбољи савезник сваке здраве мисли", уводећи тако и критеријум *здравља* у расправу о југословенској књижевности, а који није само вредносни критеријум него би се у њему — упркос Поповићевој изразитој неметафизичности — могао препознати и *онтолошки* смисао. У сваком случају, југословенска књижевност која као здрава мисао нужно временом постаје све јединственија упућује на изразиту *телеологију* и *унапред задату* вредност југословенске књижевности.

Пре него што ће приступити излагању класификације југословенске књижевности, Павле Поповић поставља низ важних питања: „Органска подела може бити ако је наша књижевност органска целина, а је ли она то? Је ли наша целокупна књижевност Срба, Хрвата и Словенаца, од свога почетка до данас, једна књижевност или су то три засебне? Има ли у њој јединства? Ако га нема, или нема потпуно, има ли бар јединства критерија по којем бисмо је ипак могли заједнички делити на периоде? Нека су се поједини делови наше заједничке отаџбине и засебно развијали у овом или оном времену, може ли се у њиховим књижевностима наћи заједничка црта да би се постигло јединство критерија? Можемо ли уопште нашу књижевност поделити на периоде тако да ти периоди у исто време обухватају сву нашу књижевну радњу широм целе наше земље, или се морамо, хтели не хтели, ограничити на то да излажемо њене српске, хрватске и словеначке делове сваки засебно?" (ЈКЦ: 106). Одговор је већ имплицитно присутан у самим овим питањима, а Поповић га у следећем пасусу и експлицира: „Одговор је, изгледа, прост и негативан. Наша књижевност није као друге, велике светске књижевности — енглеска, француска, — које представљају одиста целине. Ове су књижевности засебни организми који су имали своје природно развијање" (ЈКЦ: 106), а „то није наш случај. Срби, Хрвати и Словенци имали су великим делом сваки свој засебни живот и историју, и то се осећа и у њиховој књижевности" (ЈКЦ: 106—107). Због чега, онда, уопште Поповић и расправља о југословенској књижевности? Одговор на то је такође имплицитно присутан у оном низу почетних питања. Наиме, питајући се о јединствености југословенске књижевности, Поповић је описује као књижевност која се развијала у „појединим деловима наше заједничке отаџбине" и у своју класификацију хоће да укључи „књижевну радњу широм целе наше земље", што показује да питање о југосло-

венској књижевности долази *спољa*, као питање о књижевности стваној на оној територији коју *у том тренутку* обухвата *јединствена држава*. То питање се, дакле, иако на први поглед делује као књижевноисторијско, тиче *актуелности*. Наравно, оно се односи на књижевну прошлост, и хоће да у њој препозна силе које су довеле до југословенског јединства, али чињеница да сам *појам* југословенске књижевности — од којег се полази и до којег треба стићи — постоји тек с обзиром на територију Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, да је дакле условљен чистом политичком актуелношћу, неизбежно усмерава интерпретацију да у књижевној прошлости тражи и истиче оне елементе који могу одговорити том актуелном стању, без обзира на њихов значај унутар целине посебних књижевности. *Историја појма* југословенске књижевности не полази, дакле, од књижевне прошлости, него се *из актуелности враћа у књижевну прошлост да би у њој пронашла елементе који ту актуелност чине оправданом, па чак и нужном*.

То се имплицитно види у начину на који Поповић поставља питања о југословенској књижевности, а експлицитно је саопштено после почетног успостављања разлике између југословенске и великих националних књижевности које су „одиста целине". Поповић актуелност из које упућује поглед у књижевну прошлост прецизно дефинише: „Ми тек сад постајемо један народ, и у будућности надам се да ћемо то и бити" (ЈКЦ: 107), и додаје: „Али до сада кроз нашу прошлост, ми нисмо имали много заједничкога [...] па то нисмо имали ни у књижевности. Према томе, проблем о класификацији наше књижевности нарочито је тежак" (ЈКЦ: 107), посебно јер „и у књижевности једног истог племена постоји та подвојеност" (ЈКЦ: 107). Заправо, „све је исцепкано, разбијено и раздробљено у нашој књижевности, као што је раздробљено, разбијено и исцепкано у нашој историји" (ЈКЦ: 107), па „један би закључак био [...] усвојити регионалну класификацију" (ЈКЦ: 107). Међутим, Поповића тај закључак не задовољава, јер „ако смо се и развијали по покрајинама, није могуће — ја држим — да су сви ти развоји били без додирних тачака, без црта које су свима заједничке" (ЈКЦ: 108) и управо ће то његово *мњење* о немогућности одсуства заједничких црта *претходити* њиховом тражењу. Чиме је оно подупрто? *Аналогијом*: „Што смо у Италији и Немачкој опазили разне покрајинске кругове, тај случај не значи да у књижевностима тих земаља вреди само регионално мерило. [...] Поред свих покрајинских школа, немачка и талијанска књижевност представљају свака по једну целину, и историје тих књижевности представљају органске класификације./ Није могуће, дакле, да у земљама где су услови мање више исти као и у нас, буде друкчије и боље него код нас; да тамо покрајинске књижевности имају заједничке црте, а код нас не" (ЈКЦ: 108). Овај *кључни* аргумент за јединственост југословенске књижевности открива потпуно *ненаучну* природу њене заснованости. Најпре, закључивање по аналогији генерално није поуздано, пре свега јер аналогија никада не може бити потпуна. Стављање југословенске поред немачке, италијанске, енглеске, француске... књижевности би, свакако, могло бити продуктивно, али да је *коректно* изведено, односно да су детаљно предста-

вљени односи између немачких и италијанских покрајинских и националних књижевности, као и да је прецизно показано на који је начин и под којим околностима конституисан појам тих националних књижевности. То је, затим, требало довести у везу са ситуацијом и особеностима онога што би требало да чини југословенску књижевност. Поповић, међутим, поступа сасвим другачије: он полази од тога да и југословенска и немачка књижевност имају покрајинске књижевности, да је немачка књижевност упркос покрајинским књижевностима органска целина, па из тога изводи закључак да и југословенска књижевност мора бити органска целина. Већ је гимназијско познавање логике довољно да се уочи *неодрживост* оваквог Поповићевог закључка, а пошто њега изводи књижевни историчар првог реда, свакако свестан претходних година стављаних примедаба да предмет *Југословенске књижевности* не постоји, ова нелогичност и ненаучност на којој *истрајава* упућују на *снагу Поповићеве жеље* да утемељи појам југословенске књижевности, односно снагу његове државно-политичко-идеолошке позиције. Ипак, акрибичност му не допушта да пропусти да призна да „правог и потпуног јединства у њој нећемо, додуше, дуго наћи, али ћемо, надам се 1) приближити се једној органској подели на периоде, и подвести наше племенске и покрајинске књижевности под велике заједничке рубрике духовних и интелектуалних покрета, светских или домаћих; и 2) наћи тенденцију и црте јединства, нешто у старијим али нарочито у новијим временима" (ЈКЦ: 108).

Међутим, управо таква позиција доводи до сасвим необичних закључака, као што је рецимо онај о књижевности средњег века: „Доцније је дошла велика шизма, и поделила нас на две половине, источну и западну, сферу Византије и сферу Рима, али обе половине иду једним правцем, стварају две књижевне гране истога карактера — црквенога, религиознога, феудалног, назовите га како хоћете — али тек истог. То су две упоредне целине, јабука пресечена на пола" (ЈКЦ: 109). Поповић, наравно, овде заборавља да су, уколико је средњевековна књижевност пресудно одређена својим црквеним карактером, *разлике* између књижевности византијске и римске сфере неупоредиво веће од сличности које оне немају само међу собом, него и са свим другим европским књижевностима средњег века обележеним црквеним духом. Узимати, дакле, озбиљно овакву врсту Поповићеве аргументације, и доказивати њену слабост значи промашити мету: није питање да ли је Поповићева аргументација некохерентна или условљена политичким разлозима, него како ти разлози — жеља да се по сваку цену успостави појам југословенске књижевности — утичу на разумевање књижевности. Када је реч о средњевековној књижевности, она се очигледно *одваја* од културног круга којем припада и своди на најопштију карактеристику, која никако не може бити њена специфична разлика, па отуда ни критеријум класификације. Није, зато, изненађујуће што Поповић на самом крају приступне беседе каже, образлажући зашто неће предложити поделу нове књижевности, да „детаљне књижевне класификације појединих периода ми нисмо ни до сад чинили [...] нас се тицала само целина и њени крупни делови" (ЈКЦ: 141). Међутим, да би се нешто *уопште могло* препознати

као *целина*, мора се претпоставити *сложеност* тога, при чему се критеријумима које је Поповић поставио средњевековној књижевности не може доћи ни до какве класификације. Када је реч о ренесансној, односно књижевности препорођаја — како је Поповић зове — ситуација је још необичнија: дубровачку и далматинску књижевност, као и словеначку књижевност реформације, Поповић са српском књижевношћу, још увек у византијској традицији, повезује преко — *штампе*!?! Срећом, довољно је скрупулозан да призна да је то веза само „једним спољашњим знаком" (ЈКЦ: 109), али не показује никакву жељу да каже ишта о посебностима тих књижевности, или да примети да је и тај спољашњи знак *спорадичан* када је реч о српској књижевности, јер су у њој рукописи и даље многобројнији од штампаних књига, као и да се тим „спољашњим знаком" *све* европске књижевности тог времена могу међусобно повезати. Све ово даје довољно доказа да је у првом плану Поповићеве класификације југословенске књижевности тежња да је успостави као јединствени појам, а када је реч о књижевности од шеснаестог века па надаље, ту се већ може посматрати и на који начин се успостављање јединствене југословенске књижевности односи према традицији српске књижевности.

У „Југословенској књижевности као целини" се „позније", ту названо и „*прелазно доба*" (ЈКЦ: 110), подводи под „две велике рубрике [...] То су: 1) нова српска патријаршија, и 2) католичка реакција" (ЈКЦ: 110), међу којима треба препознати паралелност, упркос свим њиховим многобројним разликама, па тако за патријаршију Поповић каже да „додуше, она није духовни покрет, али је духовна организација, а то је за наш циљ скоро свеједно" (ЈКЦ: 110). *Лакоћа апроксимације* нарочито долази до изражаја када се део посвећен овом добу упореди са одговарајућим поглављем *Огледа о југословенској књижевности*: док је у академској беседи за дубровачку књижевност речено да је њу „најтеже подвући под рубрику реакције, а која представља главнину наше књижевне радње у времену о којем говоримо" (ЈКЦ: 119), у *Огледу о југословенској књижевности* у Дубровнику се препознају „дела надахнута католичком реакцијом, и то у већем броју него ли у другим покрајинама" (ОЈК: 173). Није, међутим, та промена става условљена неким додатним Поповићевим истраживањима, него развојем његовог погледа на јединство југословенске књижевности. Док је у „Југословенској књижевности као целини" имплицитно наговештавао да паралелност српске патријаршије и католичке реакције гарантује неку врсту јединства, налик оној коју средњевековној књижевности доноси византијско/римско религиозно усмерење књижевности, у закључном делу поглавља у *Огледу о југословенској књижевности* Поповић износи две чињенице, заједничке и за патријаршијску и књижевност реакције: „*Прва*, да смо у ово време врло задоцнели за другим народима" (ОЈК: 177) и „*друга* [...] да смо имали неколико покрајинских књижевности уместо једне једине народне" (ОЈК: 180). Међутим, Поповић одмах затим истиче и да „много више југословенских писаца из овога доба показују дух који није више локалан, који је шире југословенски, који обухвата цео народ, а не само његову ужу постојби-

ну" (ОЈК: 180) и одмах пита „зар дубровачки песник Гундулић, који је опевао славу Дубровника, свог родног места, није славио нарочито јунаке и краљеве Србије?" (ОЈК: 180). Међутим, Гундулић јесте славио јунаке и краљеве Србије, али је ипак у *Османа* централно место добио пољски краљ Владислав. У „Југословенској књижевности као целини" Поповић је објаснио и „зашто је тај спев апотеоза Пољској? Одговарало се обично да је то зато што је Пољска онда била узданица Словена као што је доцније била Русија,[24] а сметала се с ума околност да је Гундулићев јунак Владислав син оног пољског краља који је растерао дотле свевласне протестанте из Пољске и утврдио и повратио католицизам у њој. Гундулић је при томе славио колико Пољаке као словенску браћу, толико и најјаче представнике католичке реакције" (ЈКЦ: 121). Овде се наилази на један наизглед необичан случај: у тексту у којем су везе дубровачке књижевности са католичком реакцијом слабије наглашене инсистира се на значају католичке реакције за *Османа*, док текст у којем се дубровачка књижевност чвршће везује за католичку реакцију ту везу занемарује и потенцира слављење српских православних јунака. Како је то могуће? У првом случају Поповић говори о *паралелизму* између српске патријаршије и католичке реакције и, сматрајући да је тај паралелизам сасвим довољан за јединство југословенске књижевности, *слободније* представља дела која смешта у њихове оквире, док у тексту у којем покушава да покаже и непосредније међусобне везе српске и католичким духом инспирисане књижевности та дела представља оним аспектима на којима се може успоставити јединственост југословенске књижевности, па зато иако у посебном односу дубровачке књижевности и католичке реакције појачава њихову међузависност, када говори о односу дела обележених католичком реакцијом са српском традицијом пренаглашава њихову међусобну везу. Дакле, интензивирање инсистирања на јединству југословенске књижевности доводи до необичне ситуације да у *Огледу о југословенској књижевности* Поповић истовремено јаче наглашава и Гундулићево католичанство и његову наклоност за Србе, што је знак да управо оно што је циљ његовог прегнућа, да успостави појам југословенске књижевности, доводи до *искривљавања представе* о елементима који је чине, и то не наравно с обзиром на неки њихов претпостављени (апсолутни) смисао, него с обзиром на начин на који сам Поповић на другим местима о њима говори.

Наредни период доноси кључни тренутак конституисања јединства југословенске књижевности, због чега је он за Поповићев појам југословенске књижевности пресудан. У „Југословенској књижевности као целини" Поповић из *Југословенске књижевности* задржава разлику између најаве новог доба средином осамнаестог века и новог доба, која ће у *Огледу о југословенској књижевности* нестати, али иако тај оглед доноси слику потпуног јединства југословенске књижевности изграђеног делима Доситеја, Вука и Гаја, ипак је у својим поставкама мање радикалан од

[24] То је сам Поповић одговарао у *Прегледу српске књижевности* (ПСК: 134), па би се ово могло разумети и као полемички отклон од његових пређашњих ставова.

приступне академске беседе која уопште ни не говори о „новом добу", него главну пажњу посвећује томе што „непосредно пред почетком новога доба има један важан моменат на којем се треба зауставити. Тај моменат држим да је баш *средина XVIII века*" (ЈКЦ: 122) и то је моменат у којем се конституише разлика између нове и старије књижевности, која је по Поповићу „огромна" (ЈКЦ: 122) и „мора да долази од неких важних узрока" (ЈКЦ: 122). Заправо, он сматра да „у нашој књижевности има извесних латентних тенденција, које се, помало и неприметно, јављају у XVI, или XVII, или на почетку XVIII века, — како која, — а које ће у новом добу 'букнути' одједанпут, показати се у свој силини и обележити неке од главних црта његових" (ЈКЦ: 122). Тих тенденција Поповић препознаје четири: „1) мисао о народном јединству, 2) појава народне поезије у писаној књижевности, 3) тражење књижевног језика, и 4) нови обрасци које ће туђе књижевности дати нашој. Ја бих те чиниоце назвао *основи новоґа доба*" (ЈКЦ: 122). Када је реч о *мисли о народном јединсшву*, Поповић полази од става да „наша књижевност тежи ка јединству, то је несумњиво. С почетка је она само скуп разних, посебних, покрајинских књижевности; доцније, нарочито у новом добу, ове се све више приближују, уједначују, спајају; данас, већ има пуно елемената јединства у целокупној књижевности Срба, Хрвата и Словенаца; сутра ће бити и више, и најпосле ће та књижевност, одиста, и у пуном смислу речи, постати једна. То је њен процес, ток, развитак, и можда главна црта" (ЈКЦ: 123). Ово полазиште је, међутим, дубоко проблематично, најпре зато што није засновано на разлозима, него на *саморазумљивим шврдњама* чије је порекло у *есхашолошкој* замисли југословенске књижевности, о којој сведочи *лакоћа* са којом Поповић, сасвим неуобичајено за књижевног историчара, *ūредвиђа будућносш*. Ту увереност, такође, поткопава и смештање јединства југословенске књижевности „у пуном смислу речи" у тако замишљену будућност, што посредно представља признање да у прошлости, па ни садашњости, правог јединства те књижевности *нема*, иако је управо то јединство оно што се поставља у центар разлике између старе и нове књижевности и чак узима као оно што управља током југословенске књижевности. Премештање њеног потпуног јединства у будућност, али и увереност да је управо то што ће се у будућности достићи оно најзначајније у југословенској књижевности, не само што њу осиромашује *као књижевносш* и упућује на изразиту есхатологију Поповићеве књижевне историје, него чини његов пројекат и *ушо-ūијским*, везаним пре свега за утопију *јуґословенскоґ националноґ јединсшва*. Није зато изненађујуће што Поповић уместо да образложи идеју о народном јединству читаоца упућује на одговарајући одељак *Јуґословенске књижевносши*, који само појачава *ūроблемашичносш* његовог схватања југословенске мисли: тамо се, наиме, као југословенска мисао претежно представљају идеје дубровачких писаца усмерене на шире словенске оквире, што се у „Југословенској књижевности као целини" понавља, али уз кратак додатак да „ужа српска књижевност почиње се наслањати на дубровачку, и Ђорђе Бранковић на почетку XVIII века служи се историјом Орбина" (ЈКЦ: 124). Међутим, то о везама српске и дубро-

вачке књижевности не говори много, јер је Орбин само један од многобројних Бранковићевих извора, и при томе не најзначајнији — Павле Поповић то свакако зна и баш је због занемаривања тог знања очигледно да се југословенска књижевност може успоставити не само по цену *редуковања* смисла књижевних дела које треба да обухвати, него и *искривљавања*, када се као доминантна особина књижевног дела истакне нешто за то дело споредно, али за појам југословенске књижевности значајно.

У том правцу иде и истицање да „српска књижевност Војводине долази у додир са књижевношћу Загреба, опет преко Витезовића. Почетком XVIII века, српски патријарси — Арсеније III, Софроније Подгоричанин, и администратор Митровић — у сталној су преписци, а каткад и личном додиру са загребачким историком, и он кад ради на делу *Serbia illustrata*, у непрекидном је договору са њима. У вези с тим јамачно, наш ће Жефаровић израдити своју *Стематографију* (1741) према делу Витезовића. И тако можда даље" (125). Зашто *можда*? Није ли у том *можда* садржана Поповићева свест о томе да није баш сасвим тачно да средином осамнаестог века „све наше растурене књижевности почињу тада да се спајају у једну [...] и песници, и језикословци, историчари и други писци дошли [су], сваки на своме пољу, до шире свести о целокупном народу, па ће нам бити јасно колико је око средине XVIII века идеја народног јединства сазрела и постала општа у целом народу" (ЈКЦ: 125)? Поповић несумњиво жели да то докаже, али га оно спонтано речено *можда* неповратно компромитује. Не долази ли то *можда* из његове претходне, научне свести, из његовог знања о *сложености* веза између српске и других књижевности и култура у осамнаестом веку? Успостављајући јединство југословенске књижевности преко маргиналних књижевних појава, Поповић потпуно оставља по страни најзначајније ствараоце средине осамнаестог века: Јована Рајића и Захарија Орфелина. Не, наравно, зато што за њих не зна. Него зато што не може да их уклопи у југословенску књижевност. А да ствар буде гора, њихова дела су у тесној вези са појавама којима се Поповић највише бави. Тако, пишући о утицају католичке реакције, Поповић помиње Петра Канизија „и његов катекизам, чију је тежину у једном позном времену чак и наш Рајић осетио" (ЈКЦ: 114). Реч је, дакако, о чувеном спору српске цркве и аустријских власти око катихизиса, разрешеном тако што је Рајић у веома кратком остављеном року написао српски катихизис. Ако је тај случај у вези са аутором који је утицао на југословенске писце обележене католичком реакцијом, због чега Поповић Рајићев катихизис ни једном речју касније не помиње? Зато што би то у југословенску књижевност унело *противречност* која је већ у овој полуреченици присутна: ако су писци католичке реакције важни за облик „наше" књижевности, како је могуће да је „наш" Рајић тиме био погођен? Значи ли то да постоји више „наших" књижевности? Поповић, дакле, избегава све дотицаје који су у знаку *супротности*, па тако може да каже да „у *нашој* књижевности нема протеста против католичке реакције" (ЈКЦ: 136), иако зна да је Рајићев катихизис управо протест против католичке реакције, а не само што му

је одавно морало бити познато да је иза Орфелина у рукопису остала обимна књига *Против папства римскаго*, него је сам Поповић 1924. године писао о студији Мите Костића *Акатоличка књижевност Срба крајем XVIII века* (1921), која „представља преглед и историју делâ која су наши писци писали у одбрану наше вере кад су је католички писци нападали"![25] Такође, Поповић зна: „назадни покрет реакције имао је великих заслуга за стварање књижевног језика нашег [...] Исусовцима је било стало до тога да своју науку и рад што више рашире; према томе су тражили онај дијалекат који се највише говори по народу" (ЈКЦ: 131), што је био један од узрока да је српска књижевност у осамнаестом веку, пре *Патента о толеранцији* (1781), одлучно одбацивала народни језик. Уосталом, још је у *Југословенској књижевности* Поповић писао да фрањевци „да би вршили пропаганду, они су писали побожне књиге. Да би што дубље ушли у народ, они су писали књиге — не латиницом — него ћирилицом" (ЈК: 23), а што је несумњив доказ да се они нису обраћали својим верницима, него „несаједињенима", православнима, односно да су српски језик фрањеваца и њихова ћирилица били *средства прозелитизма*, због чега је српска култура и била тако одлучно окренута Русији, а у књижевности користила рускословенски или славеносербски језик. Доказивати да је књижевном историчару ранга Павла Поповића било познато све о овим питањима — заиста изгледа као сувишан посао. Међутим, уочавање да се у Поповићевим радовима о југословенској књижевности налазе трагови који сведоче о том сукобу, али да су они последица или недовољне пажљивости или жеље да се оно што је било узрок *раздора* види као елемент *интеграције* — при чему се сам раздор ни једном речју не помиње — сведочи о *изневеравању основних чињеница* у корист појма југословенске књижевности. Када Поповић заборави да је Орфелин написао обимно дело против папства, или Рајићев катихизис, и саопшти да „у *нашој* књижевности" — наглашавајући то *нашој* — није било дела против католичке реакције, онда он чини оно што ће до савршенства развити идеологија *титоизма*: међунационалне сукобе игнорише у име јединства, допуштајући само сукобе унутар нација. Да је неко од католичких писаца писао против реакције, Поповић би то свакако забележио; српски писци који су писали акатоличке књиге се, међутим, игноришу, јер они у појам југословенске књижевности уносе *супротстављеност српске и хрватске књижевности*, а Поповић управо то хоће да избегне. Због чега, онда, не изоставља целокупну ту тему? Због чега пише о делима инспирисаним католичким прозелитистичким тежњама, и то са симпатијама, истичући чак наводно позитиван допринос тог покрета стварању књижевног језика? Из које је то позиције могуће? Није ли то позиција која *српску књижевност и културу ставља у други план*? Јер, како би другачије било могуће писати са симпатијама о католичком

[25] Павле Поповић: „Радови Мите Костића из културне и просветне историје XVIII века" (1924), у: *Књижевна критика — Књижевна историографија*, приредио Мирослав Пантић (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 10); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002; стр. 291.

прозелитизму, а игнорисати дела њему супротстављена, инспирисана православним и српским духом?

Не наговештава ли ово да је *услов* југословенске књижевности *одустајање од српске књижевности*, и не само ње, него и од српске *културе*, *вере* и — у крајњем исходу — *нације*? Наравно, могло би се рећи да то *и јесте* циљ Павла Поповића: он говори о процесу постанка једне, југословенске нације, а Србе, Хрвате и Словенце сматра — као и многи други српски интелектуалци тог доба — *племенима* те једне, југословенске нације. Управо свођење Срба, Хрвата и Словенаца на *племена*, дакле нешто пред-национално, претпоставља редуковање њихових књижевности на *покрајинске* књижевности, делове једне, југословенске националне књижевности. За ово је, међутим, везан проблем немогућности да се нешто схвати као покрајинска књижевност ако не постоји целина националне књижевности којој би та покрајинска књижевност била подређена, а Поповић и сам признаје да та целина тек треба да настане: ако, дакле, српска књижевност није била покрајинска, него то *постаје* претпоставком о југословенској књижевности, онда је услов југословенске књижевности *нестанак српске књижевности*. Оне, једноставно, не могу постојати упоредо. Са друге стране, да ли исто важи и за хрватску књижевност? Теоријски посматрано да, у практичном смислу ипак не сасвим — наиме, ако је интеграција српске и хрватске књижевности у југословенску извршена заборављањем делā која у њихов однос уносе сукоб, али тако да у југословенску књижевност уђу дела хрватске књижевности обележена духом католичког прозелитизма, а не уђу дела српске књижевности њима супротстављена, онда укључивање хрватске књижевности у југословенску заиста укида и њену посебност, али њена битна својства не само што остају очувана, него она и *дају обележје југословенској књижевности*, док битна својства српске књижевности, напротив, морају бити заборављена да не би кварила на тај начин замишљено јединство.

Каква је *природа јединствености* југословенске књижевности најбоље се може видети у Поповићевом излагању о процесу који назива „*тражење књижевног језика* [...] а што је велика и можда највећа тековина, главна црта и основ новога доба" (ЈКЦ: 129), због чега је у *Огледу о југословенској књижевности* највише пажње посвећено управо томе, представљањем рада Вука Караџића и Људевита Гаја који су „створили један заједнички књижевни језик за Србе и Хрвате" (ЈКЦ: 129), како Поповић каже на почетку излагања о том процесу у приступној академској беседи. Та формулација сугерише да је „заједнички књижевни језик за Србе и Хрвате" последица *заједничког стварања језика* Вука и Гаја, као представника ових нација, а што је у супротности са у *Југословенској књижевности* саопштеним да Гај „узе као књижевни језик хрватски исти онај који је Вук узео и увео као књижевни језик српски" (ЈК: 61), чиме „хрватска књижевност је ушла у много шире коло и ујединила се са српском књижевношћу" (ЈК: 61), јер је до тада „била једна малена провинцијална књижевност писана домаћим кајкавским наречјем" (ЈК: 61), која се тек „под непосредним утицајем велике српске реформе, одмах и сама

реформисала” (ЈК: 61). Такође, и у *Огледу о југословенској књижевности* Поповић пише: „најважнији резултат овога покрета [Илирског покрета] било је књижевно уједињење Срба и Хрвата, јер је Гај напустио локално наречје којим се служила мала хрватска књижевност онога времена, и пришао народним песмама и Вуковом језику, који су Срби већ усвојили” (ОЈК: 194). Поповић сматра: „настављајући Обрадовићево и Вуково дело, Гај је најзад створио српско-хрватско књижевно јединство и изазвао обнову модерне и националне књижевности код својих сународника” (ОЈК: 195). Због чега ништа од тога не постоји у „Југословенској књижевности као целини”, у којој је „укратко скицирана историја нашег књижевног језика до средине XVIII века [која] увод је и коментар Вуку. Цео процес тражења тог језика преисторија је Вукову стварању језика” (ЈКЦ: 134), али о којем се не говори опширније? Да ли само зато што „*познато је* како је најпосле Вук извео књижевност из тих заблуда” (ЈКЦ: 133, истакао Н. Н.)? Али како онда разумети да су *Вук и Гај* створили заједнички књижевни језик, ако се Гај затим ни не помиње? И због чега тај језик Поповић *не именује*, него о њему доследно говори као о *штокавском*? Такође, језик српске књижевности пре Вука карактерише као *погрешан*, признајући одступање од научне методологије: „Није строго научно рећи, али је у једном погледу била погрешка и штета што је стара књижевност српска била на старом словенском језику. То је био језик туђ, ненародни, наслеђе једно из давних времена, али који се чувао и поштовао с великим пијететом” (ЈКЦ: 129). Поповић ту не само што говори нешто што „није строго научно”, него је то *сасвим нетачно*: средњевековна књижевност није била на „старом словенском језику”, него на његовој *српској редакцији*, што Поповић одлично зна — у *Прегледу српске књижевности* је изричито инсистирао на разлици српске од других редакција старословенског као дистинктивном својству старе српске књижевности. Уосталом, како би уопште та књижевност могла бити на неком другом језику, а не језику Цркве, ако је битна обележеност религиозношћу напред истакнута као њена најизразитија карактеристика? Истрајавање на оваквој спекулацији, упркос свести о одсуству њеног научног значаја, показује да је Поповић *исувише* у власти актуелности, због чега такође може да каже и: „познато је како је у почетку нове српске књижевности руски утицај покварио наш књижевни језик” (ЈКЦ: 132). Управо у томе што претпоставља да постоји неки *идеал језика* који се може „покварити” — а при чему заправо мисли на онај језик који ће доћи тек век касније са Вуком — Поповићев поглед на историју књижевног језика је изразито *неисторијски*, што он мора бити и због јединствености југословенске књижевности, будући да би историјско питање о разлозима окретања руском језику у појам југословенске књижевности нужно унело напетост између католичког прозелитизма и српске културе, а коју је Поповић по сваку цену хтео да уклони. Није ли, можда, то истицање грешака старе и почетака нове српске књижевности и знак потребе да се у Вуковом језику препозна *потпуно нов почетак* за српску, баш као и за хрватску књижевност? Међутим, може ли то бити нов по-

четак *на исти начин*, ако хрватска књижевност прихвата језик са којим до тада није имала никакве везе, док је у српској књижевности реч о прихватању *реформе*: језичка основа славеносербског и Вуковог језика је слична — зато, уосталом, Поповић и може да говори о кварењу језика —, док је српска редакција старословенског условљена управо оним говорним језичким супстратом који ће Вук кодификовати у српски књижевни језик (није ли можда то и разлог због чега Поповић изненађујуће нетачно тврди да је средњевековна српска књижевност на старословенском)? Такође, како је могуће рећи да су Вук и Гај створили заједнички језик, ако српска књижевност са Вуком добија „пијемонтску улогу" (ЈКЦ: 129)? Са друге стране, зашто о тој пијемонтској улози српске књижевности не говори чак ни онолико колико је говорио у *Југословенској књижевности*, него Вуков језик доследно назива штокавским, потискујући тако његово *српско* обележје? Ипак, у *Огледу о југословенској књижевности*, у којем се препознаје потреба веће интегративности југословенске књижевности и који у поглављу „Позније доба" следи у „Југословенској књижевности као целини" успостављен паралелизам српске патријаршије и католичке реакције, додатно наглашавајући везе дубровачке, као католичке књижевности са српском традицијом, Поповић поново истиче да је Људевит Гај напустио „локално наречје" и прихватио Вуков језик, а „настављајући Обрадовићево и Вуково дело [...] најзад створио српско-хрватско књижевно јединство" (ОЈК: 195). Где је порекло овакве разлике?

Уколико је Гај преласком са кајкавског на штокавски прихватио језик који је Вук кодификовао на основу српске усмене књижевности, због чега се не говори о *прихватању српског језика*, него се у томе препознаје *стварање српско-хрватског јединства*? Такође, да ли је тај процес био *двосмеран*? Има ли на српској страни неког значајнијег ослањања на оно што је до тада била хрватска традиција или се све исцрпљује са Вуковим и Даничићевим идејама о народном и језичком јединству? Поповић о томе не говори ништа. Истина, у *Југословенској књижевности* је у делу Доситеја Обрадовића препознао идеју о јединству југословенске нације, али је та идеја била могућа тек уз *нетачно* цитирање Доситејевих речи, а у својој позној монографији о *Собранију разних нравоучителних вешчеј* Поповић је управо то место које му је служило као гарант југословенске јединствености истакао као пример Доситејевог залагања за српско национално јединство упркос верским разликама. Југословенска књижевност је, дакле, могућа само по цену одустајања од посебних националних књижевности, али та цена *није иста* за српску и хрватску књижевност: док хрватска књижевност у тренутку у којем Поповић пише више не може разумети хрватску књижевност са почетка деветнаестог века, јер је језик на којем се она ствара од средине тридесетих година Вуков *српски језик*, српска књижевност поседује сопствену историју и развојни ток на које однос са хрватском књижевношћу није знатније утицао. Док је за хрватску књижевност било *пресудно* Гајево одбацивање кајкавског и прихватање Вуковог српског језика, српску књижевност никакво достигнуће хрватских писаца или филолога није ни на који начин

обавезивало, нити је утицало на њене токове.[26] Није ли онда јединство југословенске књижевности, то српско-хрватско јединство које по Поповићу настаје са Гајевим прихватањем Вуковог језика, заправо битно својство *хрватске* књижевности? Не појављује ли се онда југословенско име уместо *илирског* имена — које Срби никада нису прихватили — и са истом функцијом? Није ли југословенска књижевност, како је овде представљена, *књижевност на српском језику прожета католичким духом*? И није ли управо неприхватљивост последње реченице и за Србе, и за Хрвате, и за оне који би да буду Југословени, разлог што Поповић у приступној академској беседи не говори о српском, него о штокавском језику?

У Поповићевом приступу југословенској књижевности препознаје се, дакле, тежња да се она успостави као заједничка и непроблематична књижевност Срба и Хрвата, због чега се све што је том заједништву супротстављено мора искључити. Међутим, пошто је у основи тог заједништва српски језик, да би оно било потпуно заједништво које неће бити обележено изразитим српским утицајем, о том језику се говори као о штокавском, заједничком, народном, нашем..., али места на којима је Поповић у прегледима југословенске књижевности приморан да прецизније опише процес успостављања тог књижевног језика, као и неке спонтане опаске у „Југословенској књижевности као целини", показују да је њему српска природа тог језика сасвим јасна. С обзиром да Поповић и на другим местима јединственост југословенске књижевности конструише заборављањем важних писаца и дела српске књижевности, чак фаворизујући дух католичке реакције, несумњиво је да иако југословенска књижевност свакако представља сужени оквир и за разумевање хрватске књижевности, она неупоредиво штетније делује на српску културу; јер, док је хрватска књижевност одсудно везана, својим језиком, за српску књижевност, српска књижевност се, као што је сам Поповић 1913. године истакао у другом издању *Прегледа српске књижевности*, може излагати без хрватске књижевности. Ако се она излаже заједно са њом, и то тако да се неке од најособенијих појава српске књижевности заборављају, а језик лишава свог имена, онда је *услов* јединствености југословенске књижевности *укидање српске књижевности*, њено свођење на регионалну књижевност, али и одвајање од њених рускословенских традиција у осамнаестом веку. Зато се може поставити питање не упозорава ли овако достигнута *могућност југословенске књижевности* и на смисао самог појма *југословенске нације* који је у њеној основи: да ли је он могућ без одустајања од појединачних „племенских" особености? Двадесети век је дао јасан одговор на то питање, у сфери праксе; међутим, ваљало би размислити није ли већ на *нивоу појма* југословенска нација била немогућа, а у чему може посредовати увид о *немогућности* ју-

[26] Напротив, Стерија 1852. године иронично примећује да „већ нас почеше терати у Загреб, да учимо српски, по свој прилици што се онде чисто говори" (Јован Стерија Поповић: „Г. др Старчевић и *Narodne novine*" (1852), у: *Критике. Полемике. Писма*, приредио Душан Иванић (*Дела Јована Стерије Поповића*); Вршац: Књижевна општина Вршац, 2001; стр. 268).

гословенске књижевности као хомогене целине која би у себе укључивала сва релевантна дела српске и хрватске књижевности?

*
* *

Да ли је, међутим, било могуће доћи до појма југословенске књижевности као *компаративног* књижевноисторијског појма, који би одговорио на потребу актуелне државе да књижевност нација које обједињује у својим оквирима разуме у међусобној вези? То би значило, рецимо, посматрати дубровачку књижевност као *посебну* књижевност, која може бити *традиција* и српске и хрватске књижевности, али која *није део* ни једне ни друге, у ком случају би се о *Осману* морало поставити питање о *истовремености* прослављања српског јунаштва и изразите одређености католичким духом, што би водило *диференцираницем* погледу на Гундулића и место које он, и дубровачка књижевност уопште, могу имати у српској култури. Таква поставка би представљала пут ка схватању — које ће крајем двадесетог века заступати Јован Деретић[27] — о дубровачкој књижевности као *граничној* области српске књижевности, која је онда повезује са хрватском књижевношћу која дубровачку књижевност види као своју централну традицију. Дубровачка књижевност је најкрупнији, али не и једини моменат у којем би се српска и хрватска књижевност могле довести у везу. Уколико би се то чинило тумачењем њихових сродности и разлика, а нарочито тачака на којима се њихове централне традиције налазе у сукобу, могло би се заиста доћи до појма југословенске књижевности као *компаративног* књижевноисторијског појма, који би одговарао актуелној потреби заједничког разумевања различитих књижевности нација које су се нашле у оквиру исте државне заједнице. Покушај, међутим, да се југословенска књижевност препозна као јединствена целина, а који се од самог почетка огрешио о битне карактеристике српске и хрватске књижевности, био је условљен тежњом да се кроз књижевну историју наговести настанак јединствене југословенске нације. Другим речима, није југословенска књижевност случајно довела до осиромашења српске и хрватске књижевности, него је то био *пројекат*. С обзиром да је већ у успостављању јединствене српске књижевности било присутно извесно редуковање података, јасно је зашто је и приликом успостављања појма југословенске књижевности Поповић кренуо истим путем. Разлика је, међутим, у томе што је у првом случају редукција предузета *у име* српске културе, док је у другом случају она ишла *против* српске културе. Ипак, и први поступак је за српску културу био *штетан*, јер јој је ускратио могућност да се према себи *диференцирано* односи, што би била најбоља заштита од будућег осиромашења које је долазило са концептом југословенске књижевности. Другим речима, Поповићева *књижевноисторијска методологија се није мењала* — мењала се само *идеологија* у име које је предузимао своје књижевноисторијске про-

[27] Уп. Јован Деретић: *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*; Београд: Српска књижевна задруга, 1996; стр. 142—153.

јекте; српска култура је, међутим, могла да просперира само *другачијим књижевноисторијским приступом*, који би уместо представљања апсолутности једног завршеног знања о књижевној прошлости отворио могућност дијалога са тим знањем и књижевном прошлошћу, као и простор за сопствено преиспитивање. Зато је концепција југословенске књижевности, као преименована илирска концепција, по српску културу била штетна не само занемаривањем битних својстава српске књижевности, него и искључивањем могућности да се у диференцираном погледу на књижевност Срба и Хрвата препозна мера њихове различитости — то препознавање би било корисно за општу српску самосвест, а такође би поље књижевности заштитило од идеологије као доминантног начела књижевноисторијског проучавања.

Nenad Nikolić

PAVLE POPOVIĆ'S CONCEPTS OF SERBIAN AND YUGOSLAVIAN LITERATURE

S u m m a r y

This paper analyzes Pavle Popović's concepts of Serbian and Yugoslavian literature, as presented in the literary historical studies *Survey of Serbian Literature* (1909), *Yugoslavian Literature* (1918), „Yugoslavian literature in whole" (1922) and *La littérature Yougoslave* (1930). The aim of this paper is to show that Popović's concepts of Serbian and Yugoslavian literature were dependent on his general views on literary history, broad cultural pressupositions, understanding of national identity (Serbian and Yugoslavian) and state policy.

UDC 821.163.41-14.09„19”
821.163.41-95

ТИПОЛОГИЈА И ВРЕДНОВАЊЕ ПЕСНИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У АНТОЛОГИЈАМА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ XX ВЕКА*

Бојана Стојановић Пантовић

САЖЕТАК: У раду ћемо се датаљно позабавити трима кључним анатологијама модерне српске поезије у XX веку за које се може рећи да су готово канонске, иако је њихова концепција условљена различитим мерилима у разумевању традиције и вредновања српског песништва. То су: *Антологија новије српске лирике* (1911) Богдана Поповића, *Антологија српске поезије* (1956) Зорана Мишића и *Антологија српског песништва XIII—XX века* Миодрага Павловића (1964).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: антологија, флорилегиј, цветник, актуелност, канон, традиција, иновација, (пре)вредновање, интегрална визија српског песништва

Уводне тезе

Поред општих напомена о појму и термину *антологија*, као и о њеном историјату у српској књижевности, пажњу ћемо посветити трима најзначајнијим антологијама модерне српске поезије у XX веку: *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића (Матица хрватска, Загреб 1911); *Антологији српске поезије* Зорана Мишића (Матица српска, Нови Сад 1956) и *Антологији српског песништва XIII—XX века* Миодрага Павловића (Српска књижевна задруга, Београд 1964).[1] Поред ових антологија, када је реч превасходно о песништву, али и о појединим другим жанровима и родовима српске књижевности, током протеклог века појавио се низ таквих издања од којих су нека несумњиво значајна и готово класична, али ћемо се овог пута задржати само на поменутим антологијама, док ћемо повремено и колико је потребно указивати пажњу и на нека друга сродна дела, превасходно у функцији проширивања контекста за њихово обухватније, историјско разумевање. За Поповићеву, Ми-

* Рад је настао у склопу научноистраживачког пројекта бр. 148006 „Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба” који финансира Министарство за науку Републике Србије.

[1] Наведене су године првих издања ових антологија.

шићеву и Павловићеву антологију можемо одмах на почетку рећи да су на свој начин канонске за српску културу, иако су њихове концепције резултат различитих перспектива, методологија и критеријума вредновања њихових аутора, односно приређивача.

Уз све неспорне разлике, поменутим антологијама заједнички је кључни аспект који је условио њихов избор: све три настоје да изврше својеврсно (пре)вредновање традиције српског песништва у одређеном, краћем или дужем дијахроном луку. У случају антологије Богдана Поповића, он обухвата раздобље од романтизма до модерне; код Мишића је то период од романтизма до послератног модернизма. Павловићев захват и избор свакако је највећи и најамбициознији: реч је о избору из српског песништва у распону од седам векова, од XIII столећа до савремене поезије. Такође, све три антологије су истраживачке у истој оној мери колико су, свака на свој начин, вођене начелима естетског избора. Када кажемо истраживачке, не мислимо само на актуализацију појединих маргинализованих српских песника, него и на другачији, каткада неочекиван избор песама оних већ признатих аутора. То свакако утиче и на њихове врлине, али каткада упућује и на поједине недостатке, чиме ћемо се више позабавити приликом анализовања сваке појединачне антологије.

Осврнимо се најпре укратко на етимологију, историјат и доцнију дефиницију појма и термина грчке речи *anthologia*, односно латинске *florilegium*, што значи сакупљање цвећа, *цвеѿник* (касније је уведен и термин *сѿефанос* — венац). Реч је о збирци одабраних књижевних текстова истог жанра (пре свега песничких, али и гномских, сентенција, односно епиграма) по одређеним, пре свега естетским мерилима њихове лепоте. У новије време сачињавају се и антологије најбољих текстова једног аутора или групе аутора. Прва сачувана антологија односила се на епиграме и потиче од писца и филозофа Мелеагроса из Гадаре (Сирија). Дакле, приликом свог настанка антологија је била избор најбољих остварења у једном одређеном жанру. Но, касније, током даљег развоја, а посебно у XX веку, антологија је поред естетских критеријума често откривала и идеолошко-културолошке, политичко-националне, односно родне/полне погледе њеног састављача (без обзира да ли је реч о песнику, критичару, књижевном теоретичару или књижевном историчару).

Антологија, даље, може бити састављена према тематском критерију (љубавна, родољубива, социјална, медитативна, религиозна, еротска); посвећена појединoм конкретном жанру (нпр. епиграму, афоризму, песми у прози, краткој причи, новели, драми, есеју), или пак појединoм типу, покрету, правцу, стилској формацији или раздобљу (нпр. српско песништво 18. века, српско грађанско песништво, српска модерна, авангарда). Превредновање традиције једне националне књижевности је увек нужна импликација оваквих избора и зато су антологије често изложене грубим критичким нападима. У појединим аспектима антологија се може преклопити са обухватнијим изборима какав је *хресѿомаѿија* (у свом оригиналном облику садржавала је избор корисних, препоручених пропедеутичких текстова), односно *ѿанорама* (проширена перспектива избора због

одређених намена, нпр. зарад презентације једне националне књижевности у другој културно-књижевној средини). Савремене антологије у свету, али и код нас, не морају се односити само на једну матичну, националну литературу, него имају наглашену компаративну визуру: било да је реч о регионалном, геопоетичком и/или културно-цивилизацијском контексту (јужнословенски, балкански, медитерански, средњеевропски, источноевропки, амерички, далекоисточни и сл).[2]

Прва антологија у српској књижевности (после флорилегија преведених Манендрових гнома у зборнику попа Драгоља из XIV века) је *Цвешник србске словесносши*, који је Јован Суботић саставио и издао у Бечу 1853. године.[3] Она је замишљена као читанка за више разреде гимназије и обухвата српске писце од XII века до Суботићевих савременика Меда Пуцића, Милована Видаковића, Доситеја, Јована Пачића и других. Настала је под утицајем *Славјанске аншологије* Меда Пуцића из 1844. године која има претежно педагошко-наменски карактер јер су у њој заступљени и стихови и проза, чиме се неутралише селективни естетички метод, што је било особито приметно у антологијама књижевности старијих раздобља, као и онима из усмене књижевности. Такав приступ ће се битно променити у XX веку.

Аксшуелносш „Аншологије новије срйске лирике” Богдана Поповића

Ово дело је у правом смислу речи прва модерна антологија у српској књижевности сачињена према строгим естетским критеријумима, ма шта то данас могло нама да значи и ма колико се наш сензибилитет отада променио. Она се први пут појавила 1911. године у Загребу, у издању Матице хрватске, као део заједничког издавачког подухвата Српске књижевне задруге и МХ, о чему пише и Богдан Поповић у свом предговору.[4] Свакако је политички и културно изузетно значајна чињеница

---

[2] Упоредити нпр. антологије српске и европске поезије које су рађене за потребе неке друге књижевности и културне сцене, нпр. немачке или америчке — што подразумева обухватно представљање песничке традиције европског континента или појединих његових делова: Manfred Jähnichen: *Das Lied öffnet die Berge, Eine Anthologie der Serbischen Poesie des 20. Jahrhunderts*, Berlin — Novi Sad 2004; Aleš Debeljak (co-editor): *Shifting Borders: East European Poetry in the Eighties*, Fairleigh University Press, 1993; Wayne Miller and Kevin Prufer: *New European poets*, University of Nebrasca, 2008. У последње две антологије у оквиру источноевропског, односно европског блока заступљено је 13 савремених српских песника и песникиња.

[3] Овом проблематиком се посебно бавила Злата Бојовић у раду „Антологије у српској књижевности”: *Тумачења књижевног дела и меѿодика насѿаве*, Први део, прир. др О. Радуловић, Филозофски факултет — Орфеус, Нови Сад 2008, стр. 372—373.

[4] „Ова је књига прва у низу дела из српске књижевности која ће Матица Хрватска годишње издавати, као што Српска Књижевна Задруга издаје од лане дела хрватских писаца... Он ће само рећи да се радује што баш његов рад (Богдана Поповића, прим. аут.) почиње низ српских дела у издањима хрватским, и биће срећан ако ова књижица нешто допринесе племенитој и културној сврси којој је у првом реду намењена.” Цитат из првог издања наводи се према: Богдан Поповић, *Анѿологија новије срйске лирике*, Предговор, Београд 1936, XXXI.

што се можда најзначајнија антологија српског песништва појавила управо у Загребу (после тога имала је 20 издања све до данас, а прво следеће појавило се већ 1912. у Београду). Занимљиво је да је за издање из 1936. од њеног приређивача тражено да у њој заступи и хрватске песнике, што је Поповић одбио, истичући да би се тиме битно променио не само њен карактер, него и првобитна намера њеног аутора/приређивача.

За разумевање значаја и актуелности Поповићеве антологије данас, готово цео век после првог издања, није довољно само протумачити њен предговор, о чијим је методолошким поставкама већ писано,[5] него и саму структуру антологије као специфичног уметничког дела. На ову чињеницу је још Јован Скерлић скренуо посебну пажњу у своме приказу.[6] Скерлић, наиме, говори о својеврсној „уметничкој оркестрацији модерне српске поезије" коју никада не треба губити из вида приликом читања ове књиге. Због тога, сматра он, многи читаоци неће бити у стању да разумеју интенције њеног састављача, јер је ово у првом реду „књига најбољих песама", а не најбољих песника, иако из ове констатације може следити не посве логична импликација. Питање које произлази из овакве концепције јесте како то да тзв. најбољи песник није у стању да напише једну или више „најбољих" песама. То је врста парадокса коју Поповић разрешава у корист „естетски најбољих песама", а не добрих и највећих националних песника, који, како он каже, практично и не постоје, него само они „осредњи". Стога се он опредељује за добру, естетски валидну поезију, а не за канонизацију појединих аутора, иако ће — као последица овакве индуктивне методе — овај резултат, односно одређени аутори, на крају бити сасвим очигледан пример Поповићевог избора и укуса. Такође је битно нагласити да Богдан Поповић има у виду целовити пресек српског песништва, дакле не само Срба из ондашње Краљевине Србије, него и оних са територије бивше Аустроугарске, дакле из Војводине, Хрватске и Херцеговине.

Но, пре него што пређемо на анализу структуре саме *Антологије*, морамо се ипак осврнути на теоријско-критичке и методолошке основе њеног предговора и основне критеријуме избора. Од нашег уважавања тих критеријума зависиће даље и процена саме антологије, што је иначе предуслов за разумевање и оцену антологичарског рада *per se*.

У свом дугом и у девет сегмената систематично компонованом предговору Богдан Поповић већ на самом почетку ставља до знања да се посао антологичара знатно разликује од посла књижевног критичара или историчара: њега наиме занима унутрашњи, искључиво естетски приступ новијој српској поезији, који можемо окарактерисати као елитистички, објективистички и нормативан, у складу са познатом теоријом

---

[5] Видети рецимо студију Ане Ћосић Вукић „*Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића и *Српски књижевни гласник*" у: *Сто година „Српског књижевног гласника" — аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*, зборник, прир. М. Недић и С. Тутњевић, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 2003, стр. 117—127.

[6] Јован Скерлић, „*Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића", *Писци и књиге*, књ. V, Просвета, Београд 1964, стр. 139—144.

„ред-по-ред”, коју је усвојио од енглеског критичара Александра Бена (та Поповићева студија је у више наставака објављена у СКГ, 1910). Дакле, посао антологичара не састоји се у томе да даје оцене о вредности појединих песама, него да на основу претходно извршене објективне теоријске анализе уврсти оне песме које одговарају његовом укусу и за које он лично сноси одговорност пред јавношћу и самим песницима. И не на последњем месту — за оне које ће задовољити укус читалачке публике. Поповић је током рада на антологији прочитао око четрдесет српских песника који су објављивали од 1840. до његовог доба, како њихове збирке тако и стихове објављене у периодици (СКГ, *Босанска вила, Бранково коло* и др.). Занимљиво је његово схватање природе и статуса песништва уопште, које оцењује као „мало чудан занат, и извесно, у својој целини, цени се више но што заслужује” (Поповић: 1936, VI—VII). Сматрајући да практично нема добрих песника, него само добрих песама, аутор примат даје управо антологији у односу на појединачну песничку збирку, што је такође дискутабилна методолошка и вредносна позиција.

Богдан Поповић се у својој антологији одлучује искључиво за лирику и лирску поезију у ужем смислу речи, одбацујући наративну поезију, велик број родољубивих, пригодних и сатирично-политичких песама. То ће му свакако на свој начин пребацити и Скерлић, иако Поповићева антологија није лишена појединих наивних патриотских песама, особито када је у питању Змај. Под новијом српском поезијом аутор подразумева поезију од Бранка Радичевића ка своме времену, коју је хронолошки разделио у три доба (после 1840, после 1880. и после 1900. године). Такође, Поповић на почетку предговора говори о еволуцији естетичке парадигме, промени у стилу и особито версификацији, као и о смењивању утицаја на српску поезију (немачки, мађарски, руски, француски и енглески), инсистирајући на *поетици континуитета*, имајући у виду прво представљање српске поезије код хрватских читалаца.

Критеријуми овог антологичара одавно су познати: Поповићев укус је био класичан, чак класицистички (свуда се могу препознати одјеци Хорација, Николе Боалоа, Александра Поупа). Због тога су исходишни критеријуми избора следећи: песма мора имати интензивне емоције (никако осредње); мора бити цела лепа (јединство делова и целине, утисак хармонске целовитости, склада). Коначно, песма мора бити јасна (логична у мисаоном смислу). Поводом овог последњег даје се један критички суд, који ће особито у потоњој рецепцији наших авангардиста остати синоним Поповићевог конзервативизма: он је против тзв. нејасног, алузивног песништва које захтева сарадњу са читаоцем, што је у основи мерило поимања модерне поезије и књижевности уопште, још од симболиста. Да ли то значи да поезија ипак мора бити директна, чак понегде транспарентна? Стога Поповић често даје судове о појединим песницима, управо са становишта неприхватљивости њиховог „мутног”, „хладног” или „реторичког” стила. Не помаже овде аутору опаска да он не изриче вредности о самим песницима. Од значајних српских песника модерне, у Поповићевој антологији није било места за Милутина Боји-

ћа, да не говоримо о Пандуровићу и Дису, чији случај представља посебну културолошку тему српске књижевности и књижевне критике. Да ли из тога можемо закључити да су они лоши песници лоших песама, или да су пак добри песници лоших песама? И једно и друго је неодрживо, а тај парадокс Поповић једноставно решава њиховим неукључивањем у своју „збирку цвећа новије српске лирике".

Када је реч о већ поменутој композицији Поповићеве антологије, у седмом поглављу свог предговора аутор говори о томе како су у њој песме распоређене. Свестан да постоје разни критеријуми по којима се таква књига може саставити, он се опредељује за естетски, дакле уметнички принцип њене унутарње организације. Оквирно задржава поделу на три доба (пре би се могло рећи три типа песничке структуре), унутар којих су песме разврстане слободно са циљем да се код читаоца изазове утисак „заокругљеног уметничког склада". На опасност од погрешног читања овако замишљене антологије, како је већ истакнуто, пажњу је скренуо већ Јован Скерлић, слутећи да читаоци неће имати довољно слуха за овакво Поповићево решење. Музички принцип слагања песама у „акорде" и везивање у „непрекидну мелодију" Богдан Поповић је усвојио од енглеског антологичара Полгрева који је своју *Златну ризницу енглеске лирике* објавио још далеке 1861, а у поновљеним издањима (нпр. у Америци, 1932) готово и да није уносио битније измене, као уосталом ни сам Б. Поповић, који је умро 1944. године. Другим речима, у Поповићевој антологији готово да је примењен структуралистички метод, јер се ни једна песма не може преместити а да то не изазове измену перцепције делова једног дугог низа песама.

Ако пак следимо тај принцип, видећемо да *Антологија* има пролошку и епилошку песму (Ј. Дучић, „Хајдмо, о Музо!" и Милета Јакшић, „Песник и песма"), које представљају примере медитативне лирике, уз зазивање оног божанског, платонистичког плама што представља песникову инспирацију. Унутар хронолошких одељака, у првом романтичарском добу заступљени су следећи песници: Бранко Радичевић (7), Ђура Јакшић (12), Змај (22), Лаза Костић (2 + 1), Никола I Петровић Његош (1), Милан Кујунџић Абердар (1), Јован Грчић Миленко (1). Затим следи Друго доба: Војислав Илић (18), Милорад Митровић (2), Алекса Шантић (12), Милета Јакшић (4), Јован Дучић (33), Мило Перовић (1), Милан Ракић (14). Коначно, Треће доба: Стеван Луковић (1), Светислав Стефановић (5), Божидар Николајевић (1), В. Илић Млађи (3), Душан Симић (1), Велимир Рајић (7), Даница Марковић (3), Милан Ђурчин (8), Душан Срезојевић (1), Мирко Королија (1), Вељко Петровић (4). Видимо дакле да је од 40 кандидата за улазак у антологију Поповић на крају изабрао само 25 песника, односно 24 и 1 песникињу, са веома неравномерним бројем песама.

Када је реч о првом хронолошком одсеку који обухвата најлепше песме српских романтичара, упитно је да ли је то потпуна и верна његова слика, и када је реч о песницима, али и о избору самих песама. Поповић је песме повезивао према мотивима еротске љубави и романтичарског песимизма, родољубља и отпора, елегичног и дитирампског осе-

ћања света. У погледу версификације, претежне су управо оне песме по угледу на усмену лирику. Централни песник ове епохе је без сумње Јован Јовановић Змај, а за њим следе Јакшић и Радичевић. Лаза Костић је заступљен са два лирска фрагмента из драме *Максим Црнојевић* и песмом/поемом „Спомен на Руварца", којом се завршава овај период. А шта је са осталим Костићевим песмама? Ако је начело лепоте у питању, зашто нема песама „Међу јавом и међ сном" или „Међу звездама"? Какав је однос Богдан Поповић имао према управо објављеној „Santa Maria della Salute", која би могла да припада и другој епоси после 1880? Зашто је Бранко Радичевић, утемељивач српске модерне поезије по Зорану Мишићу, заступљен без песама „Болесников издисај" и особито без делова из лирске поеме „Туга и опомена" (написане у јампском једанаестерцу). Да ли је укључивање по једне песме М. Кујунџића Абердара и Николе I Петровића или Ј. Грчића Миленка било неопходно с обзиром на њихов реални песнички значај, поготову из актуелне рецепције? Од овог последњег је свакако требало уврстити више песама. Да ли је одломак из Бранковог „Гојка" репрезентативан пример његовог певања, или су то управо неке од напред наведених песама? Сложићемо се овог пута са Скерлићем: Богдан Поповић је од свих српских романтичара најцеловитије представио Змаја, ако изузмемо неколико наивних патриотско-педагошких песама. Посебно је занимљива „Спаљена песма" (31. из „Ђулића увелака"), која почива на аутотематизацији песничког поступка. Њој је веома слична Змајева прозаида „Ненаписана песма", коју је песник написао знатно касније (после 1900) и у много чему наговештава протомодернистичке поетичке тенденције.

Друго раздобље обухвата песнике после 1880. године и представља можда најбољи сегмент антологије, иако се у хронолошком погледу не поклапа са реалном текстуалном базом. Овде су кључни песници Јован Дучић и Војислав Илић, а уз њих Алекса Шантић и Милан Ракић. Особито је специфичним распоредом песама Шантићева поезија добила изванредно на снази и модерности, као одговор и допуна Ракићевој сензуалистичкој и еротској лирици. Смена „дневних, сунчаних" и „јесењих, туробних пејзажа" Дучићевих и Илићевих, као и њихова упућеност на античке и ренесансне мотиве, изврсно се надопуњују и творе јединствени хармонски контрапункт Поповићеве књиге. Парнасовска и симболистичка лирика ове двојице песника показује којим се путем кретао даљи развој српске поезије. Посебну пажњу изазива присуство две песме у прози Јована Дучића („Подне" и „Мала принцеза"), што сведочи опет о изненађујућој флексибилности антологичара када је у питању ова, у српској књижевности потпуно маргинализована, форма.[7] Одељак се завршава визионарском „Голготом" М. Јакшића, а пре тога следи тзв. „Косовски циклус" Милана Ракића.

Централни песник Трећег раздобља после 1900. године је Милан Ђурчин, али овај избор свакако не рефлектује праву слику превирања у

[7] О томе више у нашем раду „Раскорак између стваралачке праксе жанра песме у прози и њене критичко-теоријске рецепције у *Српском књижевном гласнику* (1901—1914)", *Сто година „Српског књижевног гласника"*, Београд — Нови Сад 2003, стр. 131—136.

српској поезији тога доба (недостају Пандуровић, Дис, М. Бојић). Поглед на савремену песничку сцену ипак показује Поповићево неразумевање тадашње модерне европске поезије, о чему је и он, као и Скерлић, имао негативно мишљење. Таква је била и нормативно-традиционалистичка уређивачка политика СКГ, у много чему неспремна да прихвати тадашње естетске промене у Француској, Аустрији и Немачкој, које су увелико најављивале авангарду.[8] Закључне напомене у Поповићевом предговору коначно указују на његову наглашену педагошку потребу да васпитава укус својих читалаца. Ако бисмо сумирали којим песницима Поповић даје апсолутни приоритет у својој *Антологији*, били би то Јован Дучић са 33 песме, Змај са 22 и Војислав Илић са 18 песама. Методолошки гледано, дакле, песници највећег броја „најлепших песама" по нашем антологичару су управо ова тројица песника, из чега свакако следи закључак о њиховом изузетном значају за модерну српску поезију.

Упркос побројаним озбиљним недостацима, актуелност *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића, иначе изванредно критички оцењене како у Србији тако и на просторима потоње бивше Југославије, али и дијаспоре (у Америци), и даље није промењена. Готово ни један песник из његовог избора није радикално оспорен, иако се код потоњих антологичара и тумача визура све више померала ка Пандуровићу и особито Дису, у новије време ка Милану Ракићу,[9] а пре тога ка Радичевићу и Костићу. Поготову последњих година, нова читања многобројних песника модерне (нпр. реактуелизација поезије и прозе Данице Марковић[10] или Симе Пандуровића[11]) довела су и до релативизације оних поставки које ће својим антологијама потом афирмисати Зоран Мишић и Миодраг Павловић, имплицитно осветљавајући Поповићеву *Антологију* са становишта актуализујуће рецепције.

Традиција и иновација у „Антологији српске поезије" Зорана Мишића

Антологија српске поезије Зорана Мишића (МС, 1956, следећа издања 1963, 1967, 1983) није у тој мери канонска антологија каква је у своје време била Поповићева, поготову не у актуелно доба, када се неки њени увиди и вредносни судови недвосмислено доводе у питање и оспоравају.[12] Наглашена реафирмација наших песника модерне (пре свега Мила-

---

[8] Детаљну анализу књижевних идеја и идеологије *Српског књижевног гласника*, односно његових уредника, даје Весна Матовић у студији *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, посебно стр. 274.

[9] Видети: зборник радова *Милан Ракић и модерно песништво*, ур. Н. Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007.

[10] Томе је посвећен зборник радова *Тренуци Данице Марковић*, ур. Сл. Пековић, Институт за књижевност и уметност и Градска библиотека „Владислав Петковић Дис", Београд—Чачак 2007.

[11] *Поезија и поетика Симе Пандуровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2005.

[12] То је нпр. случај са *Антологијом српске лирике 1900—1914* Леона Којена, Чигоја штампа, Београд 2001.

на Ракића, Дучића и тек потом Пандуровића, Диса, Бојића, Вељка Петровића, Душана Срезојевића и др.) у *Антологији српске лирике 1900—1914* Леона Којена (2001) одмах је подржана од наше културне и књижевно-критичке јавности, академских кругова и појединих утицајних савремених песника (Борислав Радовић, Јован Христић, Милосав Тешић).[13] Којен је, наиме, у свом предговору извршио ревизију извесних Мишићевих ставова из предговора *Антологије српске поезије*, који суштински представљају облик практичне примене, реализацију ауторових идеја изнетих у текстовима „Певање и мишљење", „Искушење поезије" или „Песничко искуство" (1953—1972). У датом књижевноисторијском тренутку сукоба између тзв. традиционалиста и модерниста шездесетих година прошлог века, то је била нужна последица једне овакве доследне критичке праксе и погледа на феномен песништва уопште. Посебно због тога што је модернистичко-авангардни сензибилитет Зорана Мишића препознао и високо оценио (као у своје време Богдан Поповић и Јован Скерлић) значајне и велике песнике свога времена и генерације (Оскара Давича, Душана Матића, и нарочито тада младе ауторе Васка Попу и Миодрага Павловића, као и неке друге).

Чињеница је да из актуелне перспективе нека становишта Зорана Мишића данас делују помало радикално и не увек тачно, али се највећи број тих аргумената још увек може применити и на актуелну књижевну сцену. Мишић наиме својом антологијом даје једно сасвим другачије виђење дијахроног лука модерног српског песништва (не, дакле, искључиво лирике), а оно је највећма утемељено на критици критеријума за избор које је применио управо Богдан Поповић у својој *Антологији*. Заправо, Мишићеви критеријуми и њихова објашњења управо откривају шта овај аутор подразумева под појмом *традиција* (схваћеног у духу идеја Б. Поповића), а шта *иновација*, у смислу једне алтернативне традиције српског песништва. А у њој нису битне „најбоље песме", него управо супротно — „најбољи песници". Мишић у својој *Антологији* представља 33 песника, који обухватају лук од Његоша до Васка Попе и Миодрага Павловића. Оваква Мишићева концепција умногоме подсећа на теорију „страха од утицаја" познатог америчког теоретичара Харолда Блума, који такође историју националне, али и светске књижевности види кроз инцидентну појаву горостасних, генијалних стваралаца, дакле оних „највећих, најбољих". Таква теорија се битно разликује од оне структуралистичке, Бартове — која се управо темељи на чињеници да историју књижевности чине „војници, а не генерали", дакле типичне појаве, а не њени изузеци.

---

[13] О овој антологији организован је округли сто под називом „Модерно песништво и његова историја", а излагања учесника објављена су у часопису *Књижевни магазин*, бр. 5/6, новембар-децембар, Београд 2001. Било је, међутим, и дисонантних реакција, уп.: Миливој Ненин, „Напукло историјско преиспитивање", *Слатка књига*, Алтера, Београд 2008, стр. 79—85. У Којеновој антологији заступљено је 12 песника назначеног периода (Ракић, Дучић, Пандуровић, Дис, В. Петровић, М. Бојић, А. Шантић, Д. Срезојевић, Д. Марковић, Д. Симић, С. Луковић, Св. Стефановић). Највећи број песама имају Ракић (15), Дучић (12), Дис (10) и Пандуровић (8), чиме су ова четворица песника афирмисани као водећи носиоци српске модерне.

И сам Мишић негде на почетку каже да се у историји модерне српске поезије не могу сагледати континуитети и непосредно наслеђе, па се тешко може говорити о неком формираном, хомогеном правцу или покрету. Носиоци српске поезије су по њему песници који су практично деловали самостално, такорећи без претходника и наследника, те се стиче утисак као да је сваки формирао своју школу, попут неке усамљене појаве. Но, баш у овој тачки Мишић релативизује своју поставку. Његово схватање традиције и иновације управо је засновано на оним много мање очигледним континуитетима и линијама повезаности између песника различитих епоха, а не њихових непосредних наследника, што ће управо са Павловићевом антологијом још више проширити фокус интегралне визије српскога песништва.

Ипак, у складу са многобројним Мишићевим теоријским и херменеутичким текстовима о онтолошком статусу песништва и његовој неодвојивости од мишљења у хајдегеријанском смислу речи, *Антологија српске поезије* и посебно њен предговор не могу се сагледати и разумети само из перспективе критике Поповићеве антологије. Боље је зато анализовати критеријуме који опредељују ауторов избор песника о којима он оставља својеврсне, веома одрешите, сликовите и вредносно експлицитне критичке портрете. Чак и онда када у понечему није у праву.

Темељни методолошки постулат почива на ауторовом настојању да се сваки антологијски избор ослободи предрасуда које не зависе само од његових претходника и читалаца, тумача и антологичара, него се заснивају и на нашим дубљим, аутоматизованим навикама — да на идеолошки и формалистичи начин сагледавамо суштину песничког чина. Због тога Зоран Мишић инсистира на тзв. чистоти погледа, на ослобођеном, аутентичном, „невином" читању песничких текстова. У том смислу он наводи седам критеријума у прилог томе каква поезија не би требало да буде — да би могла изразити визију, одступање од познатог и очекиваног, упркос препрекама и скучености наших већ познатих историјских мука са стандардним књижевним језиком. Они би се, укратко, састојали у следећем:

1) модерна српска поезија мора се клонити тзв. белканта, односно превелике мелодиозности у којој се растаче и губи смисао, јер Мишић сматра да наш језик већ „довољно пева";

2) чувати се наглашене реторичности која је каткада често повезана и са

3) рационалношћу, позитивистичко-дидактичком традицијом српског песништва у којем је утилитарност доминирала над аутономним поетско-естетским квалитетима.

4) Мишић даље посебну пажњу скреће на једну врсту културолошко-идеолошке димензије српске поезије у којој често преовлађује „малограђански и конзервативни дух образлагања и убеђивања". То се односи управо на поменуте представнике српске модерне, особито на Милана Ракића, за којег каже да је његова артистичка вештина (као и Дучићева, уосталом) служила да би песник што успешније „могао да изрази плитке, фамилијарне и мондене теме", повинујући се захтевима вла-

дајућег грађанског конформизма".[14] Ова теза о Ракићевој поезији није усамљена, јер су њу на свој начин прихватили и Миодраг Павловић и, рецимо, Јован Христић, а најоштрије с њоме полемише управо Леон Којен.

5) Даље се препоручује избегавање наративности — што је свакако један од најспорнијих Мишићевих критичко-вредносних критеријума, поготову што антологичар не одређује ближе шта подразумева под појмом *наративности* у поезији. Познато је да су у српској песничкој традицији још од XVIII века нарација и дескрипција били легитимни песнички поступци присутни у различитим лирским и лирско-епским врстама. Наративни песнички поступак једног Стерије свакако је другачији од оног Илићевог, па и Дисовог, а посебно се разликује од дискурса Растка Петровића, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића или многих савремених песничких идиома после 80. година XX века, који управо негују разноврсне облике симболичке наративности у оквиру лирског идиома.

Шести критеријум односи се на одбацивање формализма и естетицизма, што је управо оспорено у српској авангарди између два светска рата, а поново реактуализовано појавом Павловићевих и Попиних песничких збирки. Коначно, Зоран Мишић упозорава да се не смеју све песничке иновације узимати „здраво за готово", јер бити модеран (у смислу изворног значења *modo* — сада) не гарантује и аутентичну песничку вредност. То је, у извесном смислу, реплика ставу Богдана Поповића да се у његовој антологији налазе неке песме које су можда на први поглед „по укусу данашње незреле и разметљиве моде у земљама средње Европе", него да у песмама тих песника (посебно оних из Трећег доба) има правога песништва.[15]

Методолошки је такође занимљиво да, за разлику од Б. Поповића и доцније М. Павловића, Зоран Мишић своје антологичарске критеријуме дефинише не према позитивном принципу, него према негативном, дакле оном одсутном, и каже: „Пођемо ли, дакле за дефинисањем ове антологије по ономе чега у њој нема, видећемо да многа раздобља и многа имена недостају, или су тек овлаш и шкрто назначена". Због тога он неће бирати оне углавном познате и типичне, шаблонске песме наших романтичара или представника модерне, него текстове у којима су ови проговорили „чистим и слободнијим језиком". Ово такође остаје питање за расправу, јер се у појединости овако образложеног критеријума даље не улази.

У складу са овако постављеним критеријумима, аутор скреће пажњу да се сваки од ова 33 песника посматра у новом осветљењу, које не подразумева њихову хронолошку контекстуализацију на периоде или епохе, него се они нижу in continuo (Мишић: 1956, 11). Антологичар тиме потврђује своју уводну тезу о опредељивању за оригиналне песничке лич-

---

[14] Зоран Мишић, Предговор, *Антологија српске поезије*, МС, Нови Сад 1956, стр. 7—8.

[15] Уп. изразито критички Поповићев исказ о слици декадентног и симболистичког модерног песништва у *Антологији новије српске лирике*, Београд 1936, стр. XX.

ности које на први поглед не личе једна на другу, али се опет међу њима зналачки успостављају видљиве и оне мање видљиве везе.

Говорећи даље о општем нивоу развоја наше поезије, Мишић сматра да је тек његово време донело техничку савршеност песничког текста, што потврђује да није реч о рутини — него о „откровењу у мукама стечено, једно и непоновљиво". И ово је један став који је више есејистички него научно-критички, али је јасно да се под тим подразумева продор у ирационално, ониричко, егзистенцијално непоновљиво искуство, као и у лудистички третман језика и сл. (Мишић: 1956, 11—12). Такође се указује и на, данас у компаратистици готово превазиђен, став о *утицајима*, како оним интралитерарним, тако и оним интерлитерарним, које ће особито осветлити Миодраг Павловић у предговору своје антологије. Зоран Мишић указује на штетност песничких превода „из треће руке", па се истиче да су на многе наше песнике утицали страни песници другог и трећег реда, а не они врхунски, чиме се поново, чини се — проговара о рецептивном карактеру песника српске модерне.

Када је реч о песницима и избору њихових песама, и овде наилазимо на извесне контроверзе. Иако уважава језикотворну и неологистичку песничку праксу, Мишић неће уврстити ни Симу Милутиновића Сарајлију ни Кодера, него само Његоша (2 фрагмента) и Костића (8 песама) као централне песничке фигуре. Остали песници заступљени су следећим бројем песама, односно фрагмената: поводом Стерије (2 песме, никако врхунске), изванредно увиђа везу са Војислављевим класицизмом; Радичевић (6, даје једно ново, актуелно читање овога песника); Змај (5), Јакшић (5), В. Илић (6, такође не најбољих, него пре типичних); Шантић (1); Дучић (5); Ракић (4); С. Луковић (1); Д. Срезојевић (1); В. Петровић (3); Пандуровић (1); В. Петковић Дис (7); М. Бојић (1); М. Црњански (7); С. Винавер (2); Растко Петровић (8, даје му посебан значај као песнику визије); Драинац (2); Настасијевић (4, недовољно репрезентативан избор); Жарко Васиљевић (1); Р. Ратковић (1); М. Дединац (3); А. Вучо (2); Д. Матић (2); Д. Максимовић (3); С. Куленовић (2); Оскар Давичо (3); Б. В. Радичевић (1); С. Раичковић (3), В. Попа (4), М. Павловић (3, не најбоље).

У односу на Поповићеву антологију, у дијахроном луку од једног века, Мишић истиче следећу линију српске поезије, битно другачију од свог претходника: Бранко Радичевић, Лаза Костић, донекле Војислав Илић, Дис, Милош Црњански, Растко Петровић, Попа и Павловић. Критичко-естетичка терминологија Зорана Мишића, насупрот формалистичко-стилистичким параметрима Богдана Поповића, често подразумева термине као што су: права поезија, аутентично, непоновљиви глас, изузетна поезија, нехотично остварени акценти најчистије лирике, откровење, визија, спој и неодвојивост певања и мишљења. Његово схватање поезије је антинормативно, антиутилитарно, антиформалистичко, блиско феноменолошком и егзистенцијалистичком схватању песничког чина, са очигледним упливима марксистичке идеологије.

За разлику од свог претходника, Мишић готово никакву пажњу не посвећује различитим формалним песничким обрасцима: одбацују се пе-

сме у прози, међуратни међужанровски експерименти, као и многобројни међуратни песници који су припадали тој врсти оријентације (нпр. Душан Васиљев, Мони де Були, зенитисти, Драган Алексић). У том смислу, за потпунију валоризацију међуратног песништва у целини је релевантнија Михизова антологија *Српски песници између два рата* из те исте, 1956. године, а досад најпотпунији увид дао је Гојко Тешић у својој *Антологији песништва српске авангарде 1902—1934* (1993). Но, истицање Радичевића, Костића, Диса, Црњанског и Растка Петровића у први традицијски план модерног српског песништва потпуно је у складу са виђењем српске поезије Тодора Манојловића у студији *Основе и развој модерне поезије* (писане 1921—22, интегрално објављене тек 1987).[16]

Постоји ли интегрална визија српског песништва?

Антологија српског песништва XIII—XX века Миодрага Павловића (1964) свакако је после Мишићеве антологије представљала прворазредни књижевно-културни догађај, и она је то, после девет издања (последње 1999. године у оквиру ауторових *Сабраних дела*), практично остала до данас. Поготову зато што је Миодраг Павловић био први велики савремени српски песник који се латио оваквог монументалног и уједно ризичног подухвата, а и због чињенице да је — за разлику од његових претходника — ова антологија доживела и неке битне измене, како у самом Предговору, тако и у погледу доцнијих, накнадно уврштених аутора. Ту посебно мислимо на издање из 1984. године, у које је Павловић, супротно интенцијама из првог издања, уврстио и репрезентативне текстове — песме из наше усмене књижевности. То је вероватно јединствен пример обједињавања усмене и уметничке традиције у некој антологији у оквирима светске књижевности. Но, ми ћемо се ипак задржати на анализи Павловићевог предговора и избора из првог издања, јер сматрамо да су баш овде изнете битне претпоставке за разумевање критеријума њеног састављача.[17]

Најпре је њен *Предговор* обимна студија од деведесет страна о књижевноисторијским, методолошким, компаративним, поетичким и стилским одликама и особеностима српског песништва од његових зачетака

---

[16] О томе: „*Основе и развој модерног песништва* Тодора Манојловића: теоријска и естетичка полазишта", у: Бојана Стојановић Пантовић, *Побуна против средишта*, нови прилози о модерној српској књижевности, Мали Немо, Панчево 2006, стр. 119—128.

[17] Док је у предговору првом издању Миодраг Павловић изнео сасвим оправдане аргументе за неукључивање народних лирских и епских песама у антологију уметничке поезије, дотле је у новом предговору из 1984. године изнео аргументе у прилог њиховом укључивању. Тај пројекат је занимљив, јер покушава да релативизује традиционалну биполарну поделу на усмену и писану књижевност, иако је и даље сасвим видљиво оно што аутор каже те 1964. године: „Разлог је у несводљивости премиса усменог и писменог песничког изражавања на сличне и приближне естетске принципе, разлог је у неупоредивости једне и друге поезије, у немогућности да оне, нашавши се заједно, чине једну иоле хомогенију уметничку целину... Битна разлика коју је антологичар видео између народне и уметничке поезије јесте дубока разлика између усмене и писмене песничке уметности уопште", Павловић: 1964, XVII.

до савременог доба. Одликује га несвакидашња ауторова ерудиција и готово идеалан спој истраживачког и поетског искуства. Миодраг Павловић сматра да постоје три врсте антологија, које се свака на свој начин могу допуњавати у неким аспектима: а) према тематским критеријумима; 2) према смени књижевноисторијских епоха или праваца и 3) оне које трагају за најбољим песмама, независно од мере у којој те песме представљају самог аутора или његову епоху.

И он, попут Богдана Поповића, сматра да антологије не могу решити књижевноисторијска питања, а да с друге стране — ни најсубјективнији избор не може бити лишен ужег или ширег осећаја за одређени књижевноисторијски контекст, макар и несвесно. Због тога, на парадоксалан начин — и субјективно и објективно — антологија почива на састављачевом избору оних песама које су трајно релевантне, што је, како аутор каже, близу његовог „осећања естетског апсолута". Она је стога и приручник поезије и књига за читалачко уживање, и покушај успостављања читавог „малог песничког космоса", у којем све некако изгледа другачије него што смо навикли или већ видели. Такав уметнички концепт компоновања антологије Павловића несумњиво приближава схватањима Богдана Поповића.

Управо зато што је антологија увек један „естетски експеримент", њен састављач покушава да прикаже одређен кохерентан укус или поглед на књижевну историју. Тиме се успоставља низ нових, непознатих контекста у којима се поједини песнички текст раније никада није нашао, циљајући имплицитно и експлицитно на нове везе са савременицима и претходницима. Парадокс вредновања везан је, слично као код Богдана Поповића, управо за поменути *нови контекст*, у којем нека песма може изгледати боље или горе него у неким другим оквирима. У складу са тим, Миодраг Павловић разликује тзв. хоризонтални или синхронијски контекст и вертикални, где смо свесни историјске повезаности и развојне схеме једне поезије из различитих перспектива. Антологија никада није и не може бити идеална, али увек нуди другачије приступе традицији, и добра је она антологија која је у стању да пружи нова осветљења и различите углове посматрања.

У конкретном случају несумњиво је пресудио вертикални критеријум вредновања, који је од кључног значаја за функционисање самог избора. Аутор наглашава да његова антологија нуди „један избор песничких вредности", па су стога, као и код Поповића, биране песме, а не песници. На крају ће се несумњиво показати да то истовремено значи и да се бирају *песници*, што је парадокс с којим смо се већ срели у Поповићевој *Антологији*.

Прво издање Павловићеве *Антологије* садржи 82 песника и песникиња у распону од Светога Саве до Јована Христића. О сваком раздобљу или периоду песник даје низ аналитичких и синтетичких увида, некад кроз анализе појединих песама, други пут износећи судове о статусу појединих песника, или општим поетичким претпоставкама временских одсека, односно стилских формација. Општа намера или регулативни критеријум састоји се у избору песама које носе печат дубине доживљаја

и рефлексивности што води у сазнање, проговарају о основним питањима индивидуалне и колективне егзистенције, изразом који сматра делотворним и зрелим (Павловић: 1964, XV—XVI). Аутор такође иронично коментарише полазиште својих претходника да је српска поезија стара само једно столеће, и зато не почиње са Његошем и Бранком Радичевићем, него шест векова раније. Због захтева за универзалношћу тема и вредности овде није заступљен највећи део наше патриотске, социјалне и политичке поезије, хуморне и сатиричне; исто тако, одбацује се велик број љубавних и интимних песама због наглашене приватности и сентименталности, као што није пожељна реторички напрегнута, експериментална авангардна поезија, нити голи артизам.

Старо (средњевековно) српско песништво овде се први пут појављује са укупно 25 аутора и Павловић говори о тешкоћама његовог представљања због непоузданости и само делимичној доступности изворне грађе. У нашој средњевековној поезији не постоје тако чврсти метрички обрасци као у византијском песништву: „У старој књижевности треба разликовати жанрове и тамо где их аутори нису разликовали, треба тражити поезију и тамо где се она није тако звала и треба слутити и назирати метричке обрасце тамо где се оку никакав наговештај прозодије не нуди" (1964: XXI). Пледирајући за заснивање посебне методологије и критеријуме књижевноестетске анализе старог песништва, Павловић је тематски и смисаоно види као поезију смене очајања и наде, смрти и чежње за њеним превазилажењем, инспирисану апокалиптичким визијама и реалистичким опсервацијама, поезију молитвене интонације, али и прослављања љубави (Јефимија, деспот Стефан Лазаревић). Овим се свакако отвара данас изузетно актуелно питање о томе шта чини живу традицију српског средњевековног песништва, које је транспоновано у потоњој и савременој поезији, и шта од тога савременом читаоцу може бити подстицајно и занимљиво.

Павловић потом детаљно расправља о српском класицизму, за који мисли да је право откриће. Ту је укључен и део барокне поезије (Орфелин, Рајић), цео XVIII век и прва половина XIX века, где се често смењују различите стилско-поетичке тенденције унутар опуса једног песника (Стерија, Јован Суботић, Сарајлија, Његош). Потпуно откривалачки анализује блиставе примере српске класицистичке поезије, помињујући и тешкоће у разумевању ових текстова (инверзије, синтаксичка преокретања), поредећи их са водећим европским песницима Ц. Хербертом, Новалисом, В. Колинсом (В. Суботић), односно Милтоном, Игоом (Н. Грујић). Наглашава појаву сонета почетком XIX века код предромантичара Меда Пуцића и особито Јована Пачића.

Можда бисмо се највише могли спорити са Павловићевим виђењем и општом оценом *романтизма* у српској књижевности, као и његове структуре и домета: „Велика амбиција стварања посебне националне књижевне формуле у романтизму показала се као химера, као идеал који је почео да бива кочница нашем даљем књижевном развитку" (1964: XXXV). Аутор затим помиње избегавање термина романтизам у нашој књижевној науци, иако није сасвим јасно на кога се то односи. Можда

би најбољи аргумент Павловићевом потцењивању целокупног српског романтизма, односно једне његове сужене рецепције, био став Ивана В. Лалића, који је поводом сличних предрасуда полемисао са Милорадом Павићем: „Када је реч о српској поезији, његов (Павићев, прим. аут.) суд не доводи у сумњу само Лаза Костић (својим најбољим песмама из шездесетих година прошког века), него и најбоље песме Бранка Радичевића, Змаја и посматрано из одређене визуре, Војислављевог достојног антипода, Ђуре Јакшића".[18]

Павловић пре свега истиче популарност наших романтичарских песника, док о поезији Лазе Костића, упркос недостацима, истиче да она „стоји као једно раскршће наше песничке традиције". Даље се указује на Костићеву везу са старијом традицијом (Лонгин, Кантакузин), али и са модернистичком (Радомир Продановић, Васко Попа), што је најбољи и највреднији део Павловићевих увида о дијахронијским квалитетима српског романтизма. Остали песници прошли су лоше, иако је многе од њих касније, у својим есејима, Павловић заправо рехабилитовао (особито Змаја и Радичевића). Занимљиво је да у овом одељку нема ни речи о Бранку Радичевићу и његовим везама са старијом, и посебно новијом, модерном песничком традицијом XX века. Ипак, Павловићев суптилан избор Радичевићевих и особито Змајевих песама у потпуности демантује оцену изречену у предговору.

Војиславу Илићу антологичар с правом посвећује цело једно поглавље, ситуирајући га у тадашњи књижевноисторијски и културолошки контекст, наводећи низ компаративних релација (Свинберн, Тенисон, Браунинг, Брјусов, Витман, као и цветање песме у прози код француских симболиста). Индикативна је, међутим, Павловићева тврдња да Илић није написао велику песму, осим можда „Химне векова", иако и остале четири песме којима је песник овде заступљен несумњиво представљају врхунске творевине модерне српске поезије, поготову тога доба („Јутро на Хисару код Лесковца", „Турска", „Кад се угаси сунце" и „Последњи дан"). За разлику од Зорана Мишића, Павловић овде пропушта прилику да Илића доведе у везу како са старијом класицистичком, тако и са поезијом наредног модернистичког периода.

Чини се да Миодраг Павловић наредно раздобље модерне (1900—1917) узима за најзначајнији период у развоју српске поезије, пошто она „представља један мали златни век наше поезије. То је време највишег просека наше песничке писмености, време највеће концентрације песника трајније и трајне вредности" (1964: XLVIII). Он запажа различите стилско-поетичке оријентације српске модерне од постромантизма до симболизма, истичући у први план Јована Дучића као „човека који је написао неке од наших најбољих стихова; стога је овај песник заступљен са 11 песама. Код оног „немонденског" Дучића Павловић је нашао многобројне везе и са домаћим и са страним песницима (Кантакузин, Настасијевић, али и Винкелман или Валери). Осталим песницима, укључу-

[18] У свом изванредном огледу из 1981. године „О поезији Војислава Илића", *О поезији, Дела Ивана В. Лалића*, књ. 4, прир. А. Јовановић, Завод за издавање уџбеника, Београд 1997, стр. 33.

јући и Диса са пет песама, Павловић посвећује неколико реченица, док Милана Ракића практично и не помиње. Чини се да више говори о песницима који нису заступљени у антологији (Д. Марковић, С. Луковић). Много пажње аутор посвећује песничкој појави Анице Савић-Ребац коју представља са три песме, а укључује и једну песму Јеле Спиридоновић Савић. Иначе, у антологији је заступљено само четири песникиње (Јефимија, А. Савић Ребац, Ј. Спиридоновић Савић и Д. Максимовић). Код Б. Поповића уврштена је само Даница Марковић, а код Зорана Мишића ни једна песникиња.[19]

У одељку неодређеног и уопштеног наслова „Нова кретања" аутор запажа да су тада, између два рата, „многе ствари започете, многе намере и правци остали усмерени ка свом остварењу или наставку, а само су два-три песника стигла до својих уметничких циљева, мањих или већих" (1964: LVII). Стога ту нема дефинитивних судова, мање је оштра разлика са послератном књижевношћу него са оном претходног раздобља. Овај период је углавном недовољно истражен, али ни сам Павловић не помиње прецизније поједине стилске и експерименталне оријентације особене за модернизам, односно аванграду. Од песника задржаће се на Душану Васиљеву и Црњанском, за којег каже да није развио свој песнички дар (уврстио је само две песме) и на Тодору Манојловићу. Свакако је, у поређењу са Мишићевим вредновањем модерне песничке традиције, интригантан Павловићев махом негативан став о Растку Петровићу, о којем говори имајући у виду његове везе са страном поезијом, али и са словенском паганском традицијом. Негативне оцене о поезији Црњанског, Винавера (која је касније битно ревидирана) и особито Растка Петровића — као да антологичару омогућавају да што више истакне вредности поетике Момчила Настасијевића, његових веза са средњевековном и класицистичком традицијом, као израза тежње за суштинском мишљу и суштинским уметничким обликом. Томе је подређена и песникова огромна моћ песничке редукције, апстраховања актуелног појавног света и формализације (1964: LXIII). С друге стране, он наговештава формални модел Васка Попе, који је заступљен највећим бројем песама, драстично у односу на друге (17). Од песника који су имали знатан али неостварен песнички потенцијал Павловић помиње Радомира Продановића и Бранка Миљковића.

О проблематици савремене му српске поезије Миодраг Павловић расправља у поглављу „Песничка традиција". Њу аутор разумева у значењу појма предање, односно културно преношење, износећи запажање колико је изненађен пронађеним везама и континуитетом који се из

[19] Наши модерни и савремени антологичари по правилу укључују минималан и занемарљив број српских песникиња, без обзира на хронолошки период њима обухваћен. Тако је у Којеновој *Антологији* заступљена само Даница Марковић са 2 песме; у Тешићевој обимној поменутој антологији ни једна. У антологији савремене српске поезије на енглеском језику Гојка Божовића *Places we love*, Serbian PEN Center, Belgrade 2006. заступљена је само Радмила Лазић, док је у нашу панораму српског песништва краја XX века *Nebolomstvo*, HDP/Durieux, Zagreb 2006. укључено укупно 16 песникиња различитих генерација. Такође постоји антологија савремене женске поезије *Mačke ne idu u raj*, Samizdat B92, Beograd 1999, коју је приредила Радмила Лазић и у њу унела 20 српских песникиња.

перспективе садашњости, актуализујућег хоризонта рецепције уочавају међу тако удаљеним језичким епохама нашег песништва. Нео(класицистичка) линија је једна од могућих традицијских линија које овде антологичар несумњиво прати, и то даје изванредне дијахронијске резултате. У ужем смислу, он говори о два схватања традиције. Једно се односи на њен општи значај у склопу националне литературе, док је друго виђено као елиотовски принцип „традиције и индивидуалног талента". Он упућује на креативни значај и избор за самог стваралаца у садашњости и његово могуће ретроградно дејство на песничко наслеђе. И ово је један од проблема посебно актуелан у последње две деценије српског песништва у смислу обнове манеристичких, традиционалистичких образаца певања. Када је пак реч о односу традиције и експеримента, Павловић сматра да је мање успелих експеримената тамо где је традиција слабо или недовољно проучена. Због тога он у своју антологију неће укључити многобројне примере дискурса који припадају авангардној поетици, као ни жанр песме у прози према којем је Павловић у то време био веома уздржан.[20]

Стога читање савремених српских песника уједно открива ново читање старих, нпр. када је реч о мотиву сунца, односно соларном миту, успоставља се изванредна трансверзала од Васка Попе, преко Растка Петровића, Костића, Мите Поповића и Милорада Поповића Шапчанина. Топос општења са мртвима, онирички границе између два света од Ивана В. Лалића враћа нас опет Настасијевићу, Аници Савић Ребац, Алекси Шантићу, Јовану Суботићу, све до Јефимије. Апокалиптичка инспирација Радимира Продановића слична је Раичковићевој, а то води ка Дису, Срезојевићу, В. Илићу и Ј. Суботићу. Овакви различити Павловићеви дијахронијски увиди унутар српске традиције који се протежу на неколико векова, без обзира на стилску епоху или формални образац, најдрагоценији су резултати његовог антологијског напора.

Тадашњи тренутак српског песништва Павловић види као обнову артистичких преокупација, особито сонета, и то свакако поздравља као позитивну последицу предуге доминације надреалистичке поетике код нас. А мало доцније, проговориће аутор о још једној теми која је последњих година у жижи разних полемичких дебата, а то је злоупотреба песничке традиције: „Али једна традиција која је дубоко урасла у своје историјско искуство и која је своје мотиве заменила својим језиком излаже се једној опасности којој се излажу културе свих земаља мањих на-

---

[20] Наводимо овај цитат у целини: „*Песме у прози.* — Песме у прози нису биране за ову антологију. Антологичара су занимали стваралачки напори у области стиха, и панорама преображаја нашег стиха током векова. Песме у прози су засада аберантна појава у нашој поезији и нису уродиле резултатима који се могу изједначавати са најбољим остварењима наше поезије у стиху.", стр. 282. Занимљиво је да је сам Павловић поготову од деведесетих година прошлога века до данас објавио десетак збирки песама у прози, од којих су неке антологијске. Потпуно другачије мишљење заступа амерички слависта и песник српског порекла Васа Д. Михаиловић (Vasa D. Mihailovich) у свом приказу наше антологије српских песама у прози *Српске прозаиде* (Нолит, Бгд. 2001) у свом приказу: Bojana Stojanovic Pantović: *Srpske prozaide.* 2001. A Review. *World Literature Today*, June Issue, Oklahoma University Press, 2002.

рода и књижевности свих мањих језика: то је опасност да се буде локалан, парохијалан, провинцијалан, или модернијим речником речено: да искуство и комуникација буду са светског гледишта *приватни*.” (1964: LXXXIV). У том смислу Павловић, као и Мишић, а пре њих у теоријском смислу свакако Тодор Манојловић, Растко Петровић и Винавер, указује на опасност да песник „идолизује традицију и културно наслеђе”, чиме се свакако „спречава сазнање и потврђивање виших и општијих људских вредности”.

Предговор се завршава делом „Могу ли се поредити песничке традиције разних језика”. Ово је уједно питање од политичког, културолошког и естетског значаја, односно феномена: чиме многе литературе веће од наше добијају светски значај? Ту Павловић прави разлику између појединих националних канона и интернационалне традиције уплива, односно рецепције. Тако се отворено релативизује стварни значај неких „великих” песника унутар њихових националних канона и међународне репутације, нпр. Петраркин, Бајронов, Хајнеов, чак и Бодлеров. У том смислу, тешко да се могу успоставити заједнички „светски стандарди” књижевних вредности.

У поредбеном контексту, Миодраг Павловић сматра да би наша средњевековна поезија прошла боље од остале наше поезије, посебно у погледу ограничених домета нашег романтичарског песништва, али и парнаса, симболизма, па и класицизма који аутор тако високо цени. У том смислу, методолошки је исправније да српско песништво поредимо са вредностима и хронологијом мањих народа, особито оних са истог географског простора, да бисмо преко тих поређења нашли и праве сразмере и сличне проблеме, и предности и недостаке. Поређење са тзв. великим књижевностима од којих смо и сами учили увек је, дакле, на властиту штету.

Поезија је, закључује Павловић, феномен који је део културе, али није у директној сразмери с њом. Каткада она доприноси писању добре поезије, други пут као да јој се „нека добра песма отима”. Стога народ слабе писмености може имати појединачне велике песме, али не и велику књижевност посматрано у целини. И због тога се аутор управо определио, слично Богдану Поповићу, за књигу најлепших песама, а не према мерилима књижевноисторијске репрезентације. Но, и после овакве методолошке доследности, као и у случају Поповића и Мишића, читалац може уочити Павловићеве приоритете у вредновању: то је Васко Попа, а затим следе Дучић и Настасијевић. Код Зорана Мишића то су без сумње Растко Петровић и Лаза Костић, затим Дис и Црњански, па Радичевић, односно Војислав Илић. Код Богдана Поповића најзначајнији су Дучић, Змај, В. Илић, Ракић и Радичевић, са великом предношћу када је у питању Јован Дучић — на сличан начин као што је код Павловића то Васко Попа.

Уколико упоредимо ове три антологије — када је реч о (пре)вредновању српског песништва у различитим хронолошким одсецима, видећемо да Богдан Поповић и Миодраг Павловић приоритет дају песништву модерне, док је Зоран Мишић у потпуности одбацује. С друге стране,

Мишић и Поповић истичу значај српских романтичарских песника, за разлику од Павловића. Када је реч о међуратном периоду, очити су Павловићева уздржаност и Мишићево фаворизовање ових песника. Када је пак реч о поезији савременог раздобља, и један и други показују знатну флексибилност, са Павловићевим канонизовањем Васка Попе као најзначајнијег аутора српске поезије. Ако је судити по преводима на значајне светске језике (нпр. енглески, немачки, француски, руски или италијански), несумњиво је да како Попа, тако и сам Павловић, али превасходно Десанка Максимовић и нешто касније Иван В. Лалић, имају највећи број антологијских песама. Да ли је то у сагласности са Павловићевим закључним размишљањима о превођењу наше поезије на друге језике, остаје да се провери. И колико год можда имали примедаба на поједине ставове или избор састављача ових трију капиталних антологија, њима се свакако не нарушавају њихове основне замисли, композиција и вредновање. Напротив, у много чему — оне се савршено допуњавају.

Bojana Stojanović Pantović

TRADITION AND POETRY EVALUATION IN THE XX CENTURY ANTHOLOGIES OF THE SERBIAN POETRY

S u m m a r y

In this paper we first pointed out the origin of the notion *anthologia* and its various conotations during long historical period from antique and medevial into the modern and contemporary age. Regarding the presentation of the Serbian poetry we focused on three most important and almost canonic anthologies: „Anthology of the newer Serbian lyrical poetry" by eminent scholar Bogdan Popović (1911); „Anthology of the Serbian poetry" by the famous critic Zoran Mišić (1954) and finally „Anthology of the Serbian poetry XIII—XX century" by our prominent contemporary poet Miodrag Pavlović (1964). Each of them encircles different chronological periods of the Serbian poetry, which is not being based on the same methodological assumptions. The Popović's *Anthology* encloses the periods from romanticism to the Serbian *Moderne*; Mišić's *Anthology* surrounds the section from the first half of XIX century till the Serbian modernism after the World War II. Finally, Miodrag Pavlović grasps the Serbian poetry as an integral whole in an arch of seven centuries. Despite undisputable distinctions in their basic methodological aproach, criteria of selection and the selection of the poems and poets themselves, the editors/authors of these anthologies take diversified yet comparable attitude concerning issues about the tradition and innovation in the Serbian literature and poetry. Serbian poetry is thus being comprehended as a specific cultural, social, aesthetical and language phenomenon, without any pretension of demonstrating some sort of historical representation. Hence both Popović and Mišić, as well as Miodrag Pavlović, evaluate the Serbian poetical tradition in its compounded diachronical and comparative frame.

UDC 821.163.41-31.09 Andrić I.
821.163.41-95

НАРАТИВНИ ОБЛИЦИ У РОМАНУ *НА ДРИНИ ЋУПРИЈА* ИВЕ АНДРИЋА

Оливера Радуловић

САЖЕТАК: Рад се бави сложеном жанровском структуром романа хронике „На Дрини ћуприја”, која чини дело мозаичним и контекстуалним. Жанровске алузије су почетни импулс за интертекстуално надовезивање на *древну причу*: античку и хришћанску митологију (мит о стварању света и урушавања створеног; мит о потопу), библијске легенде (о жртвовању, васкрсењу и новом, аутентичном стварању) и традицију усмене књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мит, легенда, етиолошко предање, историјско предање, митолошко предање, бајка, реалистичка и фантастична прича, пословица, балада, свадбена песма, благослов, анегдота, контекст, интертекстуално надовезивање

Роман *На Дрини ћуприја* има сложену наративну структуру. Типолошки одређен као хроника вишеградског моста, прати историју Босне током четири века и представља узорну епску форму компоновану од двадесет четири поглавља — попут Хомерових епопеја. Знаковито насловљен — инспирисан је епском песмом чију је варијанту (*Зидање ћуприје у Вишеграду*) забележио Коста Херман.[1] Већ на том основном, почетном нивоу покренуте су жанровске алузије значајне за смисао дела. Уводна поглавља романа представљају својеврсну ремитизацију библијске повести о стварању света, као што су завршна поглавља алузија на апокалипсу, која је садржана у слици рушења моста, што указује на ауторову тенденцију да кроз хронику касабе дочара и историју човечанства, да од историјског плана начини заокрет ка универзалном плану (Радуловић, 2003, 103 — 121). Ефекат оваквог организовања грађе је архитектонска стаменост дела које истовремено користи искуства компоновања *Библије, Илијаде* и *Одисеје*, постављајући дело — као што неимар гради мост — на чврсте темеље. „Нема случајних грађевина, издвојених из људског друштва у коме су никле, и његових потреба, жеља и схватања, као што *нема произвољних линија и безразложних облика у неимарству*” (Андрић,

[1] *Народне пјесме муслимана у Босни и Херцеговини*, сабрао Коста Херман, 1888—1889, књ 1, друго издање, Сарајево 1993, стр. 78—82.

1962, 32), гномски је уобличена реченица с имплицитним (ауто)поетичким значењем.

Пролошко поглавље романа, посвећено предањима везаним за мост, нуди поетско-фантастичну визуру описаних догађаја и оснажује ауторов став из *Разговора са Гојом* да се у легендама крије смисао људске судбине, указујући, притом, на библијске легенде (Андрић, 1981, 25).[2] Потцртавају се прожимање, комбиновање и дописивање историјске, митске и библијске грађе, запажају се наноси фолклорне традиције, што је својствено „антологији књижевности Блиског истока" — одредница Нортропа Фраја из *Великог код(екса)*, све у тежњи да се створи узорна форма која досеже истину. Запажају се и жанровске реминисценције на јеванђелску параболу (о сејачу и посејаном у вези с Радисављевом побуном против кулучења), што делу даје посебну тежину и упућује на дубинско читање и одгонетање текста. На основу наведених аналитичких запажања Андрићева имагинација се да одредити као митско-легендарна, *архетипска имагинација*, одакле долази и фантастика ужаса и очајања, које је доминантно животно осећање.[3] Начело понављања и повратност ситуација и људских судбина условљени су цикличним поимањем времена; као у миту, они постају и принцип компоновања романа, наглашавајући вечне животне законе кроз кружни ток егзистенције.

Наглашава се жанровска сложеност на нивоу микроструктуре романа, новелистички организованих поглавља, иновантни наративни поступци, који указују на развој књижевних врста, као и конструкције вишег реда које доводе до *фузије жанрова* и иду у правцу развијања неких атипичних одлика књижевних врста, чине их неиздиференцираним у односу на опречне врсте.[4] Управо на такве одлике упућује аутор градећи пренапрегнуту форму — својеврстан мозаик жанрова, који су, неретко, у полемичком дијалогу. Подсећамо да *Библија*, књига над књигама, представља *жанровску тканицу* од пословица, парабола, загонетака, молитава, плачева, народних прича, предања, легенди, писама, беседа, биографија, што је стваралачки импулс сродном начину организовања грађе у Андрићевом роману. Такав *архитектонски* подухват има за последицу особену структуру новелистичких поглавља која истовремено остављају утисак целовитости (на нивоу целине) и фрагментарности (на новелистичком плану). Роман је тако у равни целине строго компонован, оли-

---

[2] *Легенда (лат. оно што треба прочитати) јавља се у значењу:* **1 списа о животу и делима светаца**; **2 предања** *— понародњеног апокрифног казивања у чију се веродостојност верује*; **3 легендарне приче** *— креће се око питања и ситуација из Библије (то су приповетке које у данашњој терминологији називано легендом), и у другом значењу, усмени прозни облик фантастичне садржине и као* **4 фолклоризовано приповедање** (*на основу апокрифа и средњевековних хагиографија*), Милошевић Ђорђевић, 2006, 179. Андрић користи појам легенда упућујући на библијске старозаветне и новозаветне повести.

[3] Видети књигу *Христова греда у каменој капији* Петра Џацића, у којој аутор тврди да Андрић комуницира са митом посредно и преко једноставнијих облика приповедања, више **интуитивно** него хотимично, с којим се може повести **преиспитујући дијалог** јер смо уверени да ни један сегмент поетике интерпретираног писца није плод случајности (Џацић, 1983, 209—226).

[4] На пример анегдотски елементи у хајдучким песмама чији су облик и садржина погодни за сликање босанског менталитета.

чење је плана, реда и стваралачке дисциплине, док је у равни микроструктуре разигран, отворен према другим жанровима и књижевним делима која их проналазе као узоран облик за сродне садржаје. „Опредељење за кратку форму, која у специфичном синтагматичком поретку може мозаично да изграђује и сложену структуру, основно је обележје Андрићеве поетике" (Самарџија, 1993, 95 стр). Жанровске алузије су начин да се успоставе интертекстуалне везе са делима која су *обукла* исто жанровско рухо. Последица оваквих стваралачких поступака је напуштање узрочно-последичног следа у преломним тренуцима развоја догађаја и слабљење чврстине фабуле (Џацић, 1983, 211). Тако се роман ослобађа конвенционалних предрасуда, слободно циркулише и према врстама усмене књижевности: пословицама, изрекама, клетвама, благословима, лирским и епским песмама и анегдотама, успостављајући равнотежу митоса и логоса, традиције и савремености. Са тим је најуже повезана фрагментарност појединих делова текста, која происходи из потребе уклапања у колаж књижевних врста који делу даје динамичност и многоликост, дигресивност, стилску разнобојност и свежину, омогућава прожимање епског и лирског стила.[5] Лебдење и игра нису само мотиви у интерпретираном роману него и стилска одредница која пресудно утиче на реченицу која постаје и сама разиграна јер прати промене интонације текста у ритмичким таласањима. „Структура његове реченице, клесане као у камену, добија из овог аспекта једну нову димензију: она почиње да трепери, да се таласа и лелуја у хармоничним модулацијама своје интонације и ритма" (Живковић, 1962, 99). Аутор користи поступке отварања, на местима где запажамо слабљење жанра и деконструкције књижевних врста, ради конструкција вишег реда, жанровских иновација, синтеза и повезивања са циљем проналажења универзалне, хибридне форме. На нивоу микроструктура акценат је на врстама својственим немиметичким правцима ради успостављања равнотеже са хроничарским казивањем.

Иво Андрић је у *Знаковима поред пута* заговарао поетички став да је писање превођење узорних текстова, те да је преводилачка умешност променљива као и стваралачки домети. Оснажујући став да се преводи стално иста *древна прича*, не правећи притом разлику између предања, мита, легенде и бајке, понаша се откривалачки, проналази *ново у старом*; повезује их због мистификације стварности, која је блиска имагинацији човека из народа. Тако, на креативан начин, осваја традицију и дописује своју хронику, реалистичку визију збивања допуњава фантастичном. „Народ памти и препричава оно што може да схвати и што успе да претвори у *легенду*" (Андрић, 1962, 39). Последица оваквог конструктивног става према књижевним врстама је појава фантастике која настаје када се *древна прича* доведе у контекст вишеградске хронике, чиме се истиче немоћ појединца да разуме и објасни историју. Наратор романа понавља и допричава узорну причу, чији је праотисак приповедање у кругу

[5] Видети студију Драгише Живковића *Епски и лирски стил Иве Андрића* (Живковић, 1962, 81—105).

поред ватре, јер је „свезнајућа прича” старија и мудрија од човека, чува га од смрти и заборава. „Можда је у тим причањима усменим и писменим и садржана *права историја човечанства*, и можда би се из њих могао бар наслутити, ако не и сазнати прави смисао те историје” (Андрић, 1981, 70). Запажа се потреба да се, као што је случај у историјским предањима, прикаже невероватна стварност, која се у појединим деловима Андрићевог текста приближава и бајци. Приповедачки порив увек покреће борба против ништавила и незнања, стваралаштво се опире рушилачком нагону човечанства кроз креативан подвиг који, у најбољим случајевима, води превазилажењу ограничених стваралачких домета.

Аутор посебну пажњу поклања језичком изразу и начину приповедања, истичући да се наратор брижљиво служи речима „требећи жито од кукоља”, испитује њихову носивост, одбацује речи које убијају, а проналази речи које васкрсавају људе и времена, слаже их по вечном ритму рађања и умирања. „На ријечи је саздан сав овај Божји дуњалук” — пословица је из романа (Андрић, 1981,70), којом се у духу народне мудрости наглашава речено. Последица сакрализације речи и мистификације стваралаштва јесте склад и хармонија језичког израза, који носе уметнички профињен ритам народног говора, „ритам лебдења и таласања” (Живковић, 1962, 99). Писац, попут Творца, удахњује живот речима које се испуњавају крвљу, чини чудо васкрсења, тако да „реч постаје тело”. Знаковито је метафорично усаглашавање са платонистичким *Јеванђељем по Јовану*, које служи писцу да се поетички одреди и проговори и о пишчевој „утакмици с Богом”, комплексу натчовека, подразумевајући побуну против сваког ауторитета. „Постоји легенда да ће Антихрист, када се буде појавио на земљи, стварати све што је Бог створио, само са већом вештином и са више савршенства. Можда је уметник претеча Антихриста” (Андрић, 1981, 16). Стваралачки однос према речима усаглашен је са реториком сродном нашим народним приповеткама: напоредне реченичне конструкције, од три до пет у низу, функционалне су при нарацији јер нижу збивања у континуитету, доприносе утиску непрекидне приче која тече без застоја, с полисиндетским везама упућују и на мудру и језгровиту библијску реченицу. Андрић је склон инверзијама, антитезама и парадоксима у једној реченици, поредбеним и релативним реченицама; запажају се и честе парентезе, потцртавају атрибутске реченице, инвертованом употребом, а акценат као реторички удар је увек на почетку или на крају синтаксичке целине.

У роману *На Дрини ћуприја* писац приповеда своју поетику, развијајући је паралелно с причом о изградњи задужбине Мехмедпаше Соколовића. Уводна поглавља садрже жанровске алузије и на параболу о сејачу и посејаном зрну, која, као епитома мита о стварању света, истиче принцип конструкције. Тако се писац дела, као и креатори задужбине, доводи у везу са Богом који ствара из пустоши и празнине, изнад воде. Стање хаоса претходи хармонији, а градњи моста стваралачки блесак; створено ремек-дело у знаку је преласка на другу страну, подвига којем се тежи — метафорично *лебдење над водом*. Процењујући новосаздано дело, приповедач заузима ауторитаран став Створитеља и подстиче даље

стварање, те се као лајтмотив јавља идеализована дескрипција моста прожета интензивним доживљајем стваралачке пуноће: постављен на „мудре темеље", сија у мраку „бео попут пергамента", као „осветљен изнутра". Аутор алузивним поређењима усмерава читалачке асоцијације, неретко се служи упућујућим лексемама, типа *поводањ* и *ћуприја*, које нас архаичним пореклом воде *древној причи*.

Роман *На Дрини ћуприја* посвећен је изузетнима, као митови херојима и легенде светитељима, одабранима који су изашли из колективне слике захваљујући неком подвигу, издигли се изнад површине воде стремећи ка другој обали. Мученичке и херојске смрти често су начин ненадане, накнадне и ексцентричне индивидуализације личности[6] које, упркос томе, носе маске карактеристичног праотиска. Постоји посебна симболика преласка преко моста — упућује на обред иницијације,[7] али садржи и наглашену хришћанску симболику: алузија је на старозаветну *Књигу изласка*, која је епитома Христовог крштења и чудесног хода по води — наговештава васкрсење. Излазак Јевреја из Египта може се повезати са српском историјом: робовањем под Турцима и ослобађањем из турског ропства, јер се понављају архетипске сцене као што је страдање недужних и нејаких. Хришћанска деца су први пут прелазила мост одлазећи на крштење, прелазећи с леве на десну обалу, с демонске на Божанску страну! Жртвовање деце је истакнуто у првом поглављу романа у предању о вили бродарици која тражи да се узидају у темеље близанци Стоја и Остоја, а у контексту борбе рушитељских сила и градитељских принципа. „Приповедајући ову легенду, писац је имао у памети, осим прозног усменог предања, бар две народне песме: једну муслиманску *Зидање ћуприје у Вишеграду*, која је записана у самом Вишеграду и коју је објавио Коста Херман, и другу, класичну, *Зидање Скадра*, коју је од Старца Рашка забележио Вук Караџић" (Недић, 1962, 225). Све у хроници описане смрти на капији (мотив капије садржи библијску знаковитост, алузија је на улазак праведника у јерусалимски храм што је фигура проласка кроз рајске двери), која је модерни жртвеник и место уласка у неку нову, непролазну егзистенцију приче, креативна су трансформација легенде о васкрсењу.

Мит о страдању изабраног и жртвованог народа оживљен је поступцима ремитизације и сакрализације профаног садржаја у чијој је бити хришћански архетип.[8] Писац се креће од историје ка миту, у потресној причи о сакупљању данка у крви, која се чита као српска варијанта библијских повести о намераваном помору мисирских првенаца у Египту и покољу младенаца у Витлејему, историјских повести о жртвовању деце

---

[6] Ход од смрти ка животу препознатљив је у библијским животописима праотаца и патријараха.

[7] ***Иницијација*** *је ритуализација духовног или друштвеног преображаја* (Крим, 1990, 288). Иницирати значи упутити у неку тајну, усмртити, на фигуративан начин, прећи из једног света у други, преобразити се. У хришћанству значи преображај повезан с патњом и искушењима — бесмртност је плод иницијацијске смрти (Шевалије, 2004, 293).

[8] Термин архетип користим у ширем смислу, у *значењу слике која се у књижевности понавља као елемент универзалног књижевног искуства* (Frye, 1979; Живковић и др., 1985, 45).

земаљским боговима. Повест о лудој Илинки и њеним преминулим близанцима показује начин на који се предање трансформише и разобличава у стварности. У Андрићевом роману разазнатљив је и проблем кривице у модерном есхатолошком предању о изградњи моста у којем препознајемо архетип жртвовања деце. Подсећамо на контекстуализоване Христове упозоравајуће речи из јеванђеља: „Кћери јерусалимске, не плачите за мном, него *плачите за собом и за децом својом*" (Лука, 23, 28). Хришћанска идеја искупљења кроз покајање и жртвовање присутна је у историји изградње ћуприје, у мотивима који градњу покрећу, и опису Мехмедпашине смрти, којом се обележава завршетак задужбине. Страдање Радисава са Уништа паралелно је трагичном скончању задужбинара ћуприје и његовој жртвеној смрти у џамији која га враћа пореклу и коренима. „И сад је, онако раздрљен и гологлав, савијен и утонуо у се, личио *више на остарелог и премлаћеног сељака из Соколовића него на обореног достојанственика који је до малочас управљао турском царевином*" (Андрић, 1962, 92).

Мит о потопу разазнатљив је у петом поглављу романа. Постоји аналогија између ратова и буна, тих древних и модерних катаклизми с предзнаком апокалипсе, и поплава које зближавају људе. Алузија на мит о потопу — уништење створеног света који се прозлио и удаљио од Творца — изазива се на Андрићу близак начин: поређењем — капија је штрчала изнад воде попут Нојеве барке на врху Арарата. Капија моста је вишеградска Нојева барка прочишћена жртвеном крвљу Радисава, Јелисија, Милета и осталих јунака, жртвованих слободи. Прожимају се библијски и фактографски фрагменати текста; типолошка је и ситуација до које долази после *поводња*: настаје једна нова егзистенција, свет обновљен добротом праведника. У контексту старозаветне приче мост се доводи у везу са дугом, која настаје као знак савеза с изабраним народом, и Нојевог подвига, који је човечанство, побуњено против ауторитета од изгона из раја, приближио Богу као идеји добра. *Ништа не везује људе као заједнички преживљена несрећа* — један је од многих гномских исказа у духу Соломонових мудрости, којима аутор поентира дело.

Радисављев пут до Голготе (етимолошки лобања, топос смрти), капије моста на којој ће бити набијен на колац, чини од трећег и четвртог поглавља романа мало јеванђеље будитеља буне и слободара који се, истовремено, моделује као јунак епа и сакрални узор. Библијска легенда о жртвовању Сина човечијег у подтексту је стравичног призора на мосту. Разазнатљиви су топоси из јеванђеља: разапињања, мученичке смрти и васкрсења. Почетак страдања бунџије збива се у појати, која је и место рођења и знамење Спаситељеве скромности; његове муке симболизују вериге и колац. Детаљно је описан пут од појате до капије с коцем као крстом на раменима, што је алузија на Голготу и наговештај стравичне усамљености при суочавању са смрћу. Човек који прати Радисава је Јован, чије име подразумева књижевно-историјско самоозначавање, Мерџан Циганин[9] има попут Пилата огарављене руке, који у страху

[9] Представе о Циганима укључују на различите начине њихову хтонску димензију (Д. Бандић, 1991, 140—143).

од казне покушава да их опере, као јеврејски народ нечисту савест, и може се повезати с Пљевљаковим страхом и лудилом. Мучитељ и егзекутор плаћен је са дванаест гроша, попут Јуде који је издао брата због тридесет сребрњака, да би се сејач буне што дуже мучио. Радисав заклиње Пљевљака да му прекрати муке: „Тако ти овог и оног свијета, учини добро и прободи ме, да се не мучим као пас" (Андрић, 1962, 65), што је алузија на пробадање Христових ребара и ломљење голени. Смрт као лет и упућивање на јеванђелску метафору *јагње Божје* начин је да се у епилогу поглавља мучење на коцу повеже са страдањем на крсту. Радисав је изгледао као кип који лебди, као човек који је у скоку застао, као јагње на ражњу. Упућујућа је светлост која између Велике и Мале Госпојине осветљава Радисављев гроб; виде је жене које подсећају на Мироноснице из јеванђеља и које се кришом крсте и изговарају молитве палећи кандила. Легендарна фантастика[10] даје нове квалитете причи о Радисаву, *горској вили* (упућујућа је метафора у легендарном правцу), која рушећи мост наговештава буну, претварајући га у *светилило небеско*. Аутор фактографску причу ставља у контекст епске песме коју сакрализује жанровским алузијама на јеванђеља — приповедајући о клици слободе као *жерави која тиња* и узноси у легенду сељака с Уништа који умире смрћу највећих хришћанских страдалника. „Мученик је прибран код Бога као да је највећу цркву саградио" (Андрић, 1962, 72). Белодана су и одступања у односу на јеванђеља: на пример Радисав проклиње: „'Турци, Турци' — грцао је човек са коца, 'Турци на ћуприји... да паски скапавате... паски помрете!' (Андрић, 1962,68), док Спаситељ у тренутку највећих мука моли за мучитеље. Син Божји је градитељ и миритељ, Радисав рушитељ моста и бунџија, али мотивисан слободољубљем и том чињеницом сакрализован, идејни је креатор новог живота који заслужује *многострадални* народ.

Повест о Фати Авдагиној, исприповедана у осмом поглављу *На Дрини ћуприје*, представља праву ризницу народних предања, приповедака, песама и пословица — те је веома илустративан пример Андрићевог односа према народној књижевности. Присутне су жанровске реминисценције на усмену књижевност, али и теме, мотиви, сижејни сегменти и проблеми блиски имагинацији народних приповедача и певача. И још више, препознатљиви су фрагменти и елементи фабуле из конкретних дела: балада, лирских песама, бајки и предања. Све је прекривено велом мистерије, типовима и елементима фолклорне фантастике[11] и прожето веровањима у митска бића, под чијим ударом су смртници изузетних врлина и нарочите лепоте. Отуда поглавље почиње нараторовом најавом изузетног догађаја који се дуго памти, као што се памте ратови, болести

---

[10] О легендарној фантастици се говори условно, будући да је модел новозаветне типологије пронађен у вишеградској хроници и жанровски наглашен ради истицања бунтовног чина јунака. *Порекло фантастике је у архетипским представама, у сусрету легенде и стварности* (Речник књижевних термина, Београд 1985, стр. 201).

[11] Фолклорна фантастика је одређење директно везано за ефекте које има довођење у контекст анализиране хронике жанрова усмене књижевности а зависи од типа дистанце наратора према догађају. У наведеном примеру постоји недоумица у епилогу поглавља.

и себе, истичу се његова загонетност, егзистенцијална језа коју изазива, као и тајна коју једино вода зна. Знаковита је симболика зле воде у причи која нас води до митских наказа: водењака, демона воде, који су настали од првог утопљеног човека. Ово веровање је сачувано код свих словенских народа, а водени дух са карактеристичним изгледом црног човечуљка имао је хтонске одлике (Зечевић, 1981, 22—39). Читалац је подстакнут од наратора на одгонетање, *читање воде*, да би разумео „нејасан и тежак удес који је све изненадио и збунио", што је својеврсна мистификација догађаја. Борба добра и зла води се у причи као у бајкама како на егзистенцијалном, тако и на психолошком плану. Повест о Фатином разапињању између сопствене одлуке и очеве жеље бави се питањем женског интегритета у патријархалној заједници, отпором према потчињавању, женама — човечицама које немају лично име, него носе породично, мужевљево, односно очево име, а поседују херојску, митску снагу. Интертекстуално је повезана са баладом *Хасанагиница*, преко мотива смрти на властитој свадби, као и с народном лирском митолошком песмом о девојачкој лепоти која је преображава у звезду Даницу (*Сунце се девојком жени*). Мотив смрти младе на свадби и идеја да се лепота не да поседовати, као и да доноси проклетство, повезује осмо поглавље Андрићевог романа, и са баладом *Женидба Милића Барјактара* и предањем са елементима бајке *Девојка бржа од коња*, јер представља аутору блиску тему којој се много пута враћао. Смрт младе на венчању је доминирајући мотив који Андрићев текст отвара према баладама, које су по својим жанровским одликама тајновите, мистичне и недоречене, а ненадани нестанак виле из приче, у тренутку када је стиже несуђени младожења, да се повезати с Фатиним скоком с ограде моста у моменту када је требало да буде преведена преко воде. Цело поглавље структурирано је попут приче која *хода по свету*: несвакидашњи, готово нестваран догађај одговара типологији бајке о изузетној девојци која пркосно одбија просце, што око ње ствара круг дивљења, зависти и мржње.[12] Препознајемо морфологију бајке — јунакиња, најчешће царева кћи, организује надметање просаца да би се удала и одабрала најбољег. Конкретно, постоји интертекстуална веза са *Девојком бржом од коња*, која организује *трку* да би одабрала младожењу, а, у ствари, заварава просце. Фата, као девојка из бајке, поседује неке особине митских бића — вила: изузетне је лепоте, таштa на свој изглед и, изнад свега, слободољубива, везана за гору и воду. Њене праве намере су маскиране обредним радњама које обавља. Првобитно представљајући духове природе, виле остају у посебном дослуху с природом, „могу имати атрибуте различитих простора водених и горских истовремено" (Карановић, 1988, 207—212), а у антагонизму су с људима, нарочито одбојне према мушком роду, имају аверзију према браку: „Ја сам вила што се не удајем" (Кулишић, 1970,

[12] Такав увод — глас о лепоти — обрађен је у народној епици (видети: *Сестра Леке капетана*). Алузије се шире и на сиже о девојци самоубици који је обрађен у предањима типа *Скочи-девојка*, али и на девојке које бирају смрт да не би постале жене хтонским насилницима или убицама свога рода. Видети одломак из песме *Марко Краљевић и Арапин*, разговор девојке са језером.

66—68). Када се у жанровски синкретичној причи (са елементима бајке и митолошких предања) *Девојка бржа од коња*, по својим изузетним особинама и способностима, из мноштва издвоји царев син и победи, девојка, коју су „начиниле виле од снијега извађена из јаме бездање према сунцу илинскоме, вјетар је оживио, роса је подојила, а гора лишћем обукла и ливада цвијећем накитила и наресила", очигледно виловита, пушта крила и нестаје! Андрић на сличан начин решава завршетак поглавља мистификујући самоубиство главне јунакиње. Фата се налази у сличној ситуацији: сусреће Наила из Незука на једној свадби и несвакидашњом лепотом изазива његово интересовање које момак вербализује традиционалном формулом, *благословом у облику клетве*,[13] чиме наговештава да ће је запросити, што је жанровско обележје љубавних и сватовских песмама. „Дабог да те Мустајбег из Незука невјестом звао!" Фата одговара пркосном изреком: „Хоће, кад Вељи Луг у Незуке сађе" (Андрић, 1962, 136). Надмудривање, надгорњавање и надговарање двоје младих махом се завршава, у традицији усменог стваралаштва, девојчиним тријумфом. Наратор обрће причу у духу патријархалне етике, изричући коментар у знаку вере у магију речи, који наговештава расплет у корист момка. „Тако од природе нарочито обдарена створења често *изазивају судбину*, смело и несмотрено" (Андрић, 1962, 136). Јавља се уверење да је вербализација равна чину јер су речи динамичке силе које могу призивати нежељене догађаје. Постаје јасно да Андрић хотимично бира форму благослова у облику клетве да би истакао противречност у самој девојачкој природи и типологији из усменог стваралаштва — за коју Наилова прошња постаје клетва која несуђену невесту стаје живота.[14] Чести у свадбеним обредима и при здравицама, део су молитава и заклетви, а у Андрићевом роману представљају први чин Фатиног пркосног страдања које се завршава у таласима Дрине, *у наручју водењака*, што у контексту народних прича упућује на отмицу младе. Обавезан епилог бајке — спасавање девице од демона изостаје те се у овом сегменту поглавља примећује деконструкција бајке и усмерење ка демонолошком предању. У причи је, како је то случај у бајкама, поремећена равнотежа чињеницом да Фату Авдагину отац удаје против њене воље, речи које је изрекла пред свима обавезују је, а одрицање значи понижење и срамоту. Иако су очигледни Фатини напори да савлада осећања, прича не успоставља поремећену равнотежу, него се конфликт згушњава и води ка (ненаданом) обрту. Фата (ар. она која одбија дете од дојке — име симболизује материнство) се наизглед повиновала очевој вољи да је уда за Наила (ар. Добитник) припремајући се за свадбу. Али, она не може ни да погази своју реч, нити да порекне очеву одлуку. Остаје једини излаз у венчању са смрћу; на овом месту запажамо алузију на баладу *Смрт Омера и Мериме*, уз напомену да је реч о инверзији мотива (Фата радије бира смрт него

---

[13] Илустративан је пример из усмене традиције: *Црн ти образ к'о на гори сунце* (Пешић, 1996, 30).

[14] Благослови су у усменој традицији вербализоване добре жеље засноване на веровању у сугестивност речи, па представљају магијске формуле заштите од зла. (Пешић, 1996, 30).

живот с недрагим). Функционална је илустрација патријархалних свадбених обичаја, да би се дочарала атмосфера ишчекиване радости, апострофирала потчињеност младе која није одлучивала о будућем животу (Карановић, 1993, 15—25), да би трагика епилога била интензивнија. Девојка са другарицама, рођакама и изнајмљеним женама допуњава и слаже девојачку спрему, певајући везе свадбене дарове, заричући се у себи да неће бити Наилова невеста. За разлику од бајке, у којој је свет једнодимензионалан, а стварно и нестварно су у истој равни, ликови поларизовани на добро и зло, Андрићеви живе богат и драматичан унутрашњи живот. Поступци јунакиње су психолошки мотивисани, а постају разумљиви тек у склопу патријархалне етике. Можемо пратити и анализирати обичајне кодексе средине, кроз однос Авдаге и његове кћери. Авдага је „човек оштре речи, широке руке и смела срца", чији се савет радо прима, присуство прижељкује и поштује, а његова импулсивност и достојанственост препознају се као наследне црте код његове Фате, јединице међу петорицом браће. Будући несвакидашње лепоте и мудрости, таштa на своје врлине, од просаца се бранила бистрином и речитошћу. „О таквим изузетним створењима *песме никну однекуд саме*" (Андрић, 1962, 132) — коментарише наратор наводећи ритмички и етимолошки разигране стихове из лирске песме о Фати, која је за живота настанила песму, а после смрти ненадано постала део предања: „Мудра ли си, лијепа ли си, / Лијепа Фато Авдагина." Потом следи типично андрићевско уопштавање: одувек по једна девојка у нараштају уђе у причу и песму јер је изузетна судбина издваја и уздиже у опасне висине као пркосну девојку којом се оженило сунце.

Тема приче која је потресла касабу су, зачудно, према речима наратора, два засеока Вељи Луг и Незуке, чија су одредишта поларизована, мистификована и антропоморфизирана. Иако је реч о реалном, конкретном простору, запажена је његова симболичка дескрипција у прологу, због нарочите улоге при проницању у смисао дела. Вељи Луг на узвисини присојан је и миран крај који има „добру земљу, здраву воду и леп свет" (Андрић, 1962, 131). Успоставља се веза између природе, ентеријера и екстеријера изгледа насеобина у којима живе и људи, што је поступак својствен бајкама. Фигуративан је опис куће Османагића, највише тачке касабе, чије је лице увек бљештаво јер њени прозори као очи најдуже задржавају зраке сунца при заласку, а један од „пенџера" личи на звезду која осветљава касабу — алузија је на Фату Авдагину и њену лепоту. „И касабалије су одавно навикле да са капије посматрају предвече, како се сунчев залазак одбија на Османагића пенџерима, како се затим, један по један гасе, и како често, кад већ сунце зађе и касаба остане у сенци, *плане по један од тих пенџера последњим одблеском, залуталим између облака, и како сија још неколико тренутака као црвена, крупна звезда над угашеном касабом*" (Андрић, 1962, 132). Знаковито је цитирано место, јер наговештава и мистификује девојку и дејство њене лепоте, интертекстуално се везује за песму која почиње стихом *А што ми се Травник замаглио*, чини блиску мисао да је због станишта слична горским вилама, или облакињама; знаковит и трагичан расплет приче, због

успостављања, преко симбола звезде и девојачке надземаљске лепоте, интертекстуалне везе с народном лирском митолошком песмом *Сунце се девојком жени*, у коју је уткано предање о постанку звезде Данице. Садржи алузију на Фатино место у причи и песми.[15] Наглашена је тенденција Андрићевог текста да несвакидашњи догађај објасни на реалистички начин, докаже да се збио у стварности, што је својствено предањима. Незуке су забачен и осојан заселак, до ког сунце не стиже, јер је опкољен и притешњен брдима. Делује мистично јер тамо гласови одјекују умногостручени, на волшебан начин, одбијајући се од брда. Само један пут води до Незука, а иза њих нема пута, јер нема куда да се иде. Такво одредиште упућује на зачаран митски простор из древних прича о крају света. У Вељи Луг се пење, а у Незуке силази уским путем, као по брвну, које свакога часа може да потоне у воду. Предео је затворен, тешко проходан и доступан, као и људи. Хамзићи живе ћутљиво и повучено у невидљивој кући, утонулој у честар поред Дрине, везани на неки мистичан начин за воду, за разлику од Османагића, чија је кућа на брегу, свима у видокругу. Иако помиње сасвим конкретне топониме, наратор мистификује и типизира простор Незука, чинећи га волшебним, живим и склоним преображавању. Вељи Луг, визуелно уздигнут на највишу насељену тачку над касабом, асоцира на чардак ни на небу ни на земљи,[16] или на град на облаку. Интересантна је обрнута аналогија, у породици Османагића пет је синова а једна кћи, док Тураковићи имају пет кћери и једног сина, што је алузија на симболику сталних бројева у бајкама и принцип антитезе који сугерише борбу добра и зла. Сукоб оца Авдаге и кћери Фате свео се на један болан поглед при сазнању да је родитељ удаје за недрагог — Наила, и пркосни покрет тела који је наговештавао отпор. Наречено место у причи води жив дијалог с романом *Нечиста крв*, Боре Станковића, кад је у питању решавање проблема нежељене удаје, као и односа младе према оцу и његовој вољи. Потом се описује свадбени ритуал по утврђеном реду, што причу доводи у контекст свадбених песама: Хамзићи су дошли на коњима по невесту, која је била прекривена ферецом, попут Хасанагинице, осећајући се спутано као у оклопу што је алузија на њену егзистенцију. Док се паковала девојачка спрема, обављено је венчање у Вељем Лугу, а у Незукама припремана свадба. Када је поворка била на мосту, а млада на коњу, месту чудесних дешавања у предањима, девојка коју је водио најмлађи брат заштитник, како то бива у бајкама, или предањима о девојци самоубици, стала је десном ногом на ограду моста, којом је требало да закорачи преко младожењиног прага у нови живот, „винула се, *као окрилатила*, са седла, преко зида, и *полетела* са висине у хучну реку под мостом" (Андрић, 1962, 142). Изненадни

---

[15] Даница је име планете Венере, сунчеве или месечеве сестре, која се у неким веровањима назива ћерком сунца. Када се јавља као јутарња звезда, весница је дана, а кад се јави увече, прва на небу, назива се Вечерњачом; звезда са два имена има способност мимикрије, преласка с источне на западну страну неба; зато је народ назива преодницом (Кулишић, 1970, 103).

[16] Милослав Шутић у: *Андрићеви Олујаци — извори и структура* — говори о сродним елементима бајке у анализираној причи.

обрт у епилогу приче асоцира на станиште вила, господарица вода. Мост у народним веровањима спаја овај и онај свет, представља прелаз из једног света у други, тако да није чудо што се судбоносан догађај одвија на нареченом месту. Источни и Западни Словени везивали су мост за симболику љубави и брака. Девојке су гатајући правиле од дрвета импровизовани мост и остављале га уз узглавље очекујући младожењу који ће их у сну превести на другу обалу (Толстој, 2001, 366). Трагичан завршетак повести о Фати Авдагиној је знак предоминације баладичних елемената у жанровски бременитој структури поглавља. Успостављају се интертекстуалне везе са *Женидбом Милића Барјактара*, где млада, такође, умире на свадби, и бива сахрањена у гори, јер обред преласка није завршен, па не припада ни једној породици, ни кући. Смрт је дочарана као избављење и узлет, у случају Фате Авдагине, ослобађање од свих земаљских стега. Поента Андрићеве приче је да се истинска лепота не може поседовати, а да изузетне личности слободу налазе као инспирација у уметничком делу. Мотив вилинских крила из предања *Девојка бржа од коња* наговештен је епилошком дескрипцијом: када је Наил напокон поверовао да је Фата његова, она је *окрилатила* и одлетела. Запажамо да елементи предања осмом поглављу романа дају нарочит, фантастичан нагласак, јер остаје поље неодређености и недорečености у вези с трагичном судбином јунакиње, а лирске обредне, љубавне песме и баладе поетски и профињују и дају жалобан тон причи, коју је заувек настанила виловита девојка.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Андрић, 1962 — И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Просвета, Београд 1962.

Андрић, 1981 — И. Андрић, *Историја и легенда*, Просвета, Београд 1981.

Бован, 1981 — В. Бован, „Народне умотворине у Андрићевом делу". У: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, зборник радова са међународног научног скупа, уредник С. Коњевић и др, Задужбина Иве Андрића, Београд 1981.

Живковић, 1962 — Д. Живковић, „Епски и лирски стил Ива Андрића". У: *Иво Андрић*, уредник В. Ђурић, Институт за теорију књижевности и уметности, Београд 1962.

Живковић, 1985 — Д. Живковић и др, *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1985.

Зечевић, 1981 — С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Вук Караџић, Етнографски музеј, Београд 1981.

Карановић, 1993 — З. Карановић, *Свадбени ритуал као поступак санкционисања и потчињавања моћи жене*, Гласник Етнографског института САНУ, књ. XLII, Београд 1993.

Карановић, 1998 — З. Карановић, *Аспекти просторног ситуирања виле у поезији балканских Словена*, Књижевна историја, XXX, 1998, 105.

Коњевић, 1981 — С. Коњевић, „Иво Андрић и народна књижевност". У: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, зборник радова са међународног научног скупа, Задужбина Иве Андрића, Београд 1981.

Крим, 1990 — К. Крим, *Енциклопедија живих религија*, Нолит, Београд 1990.

Кулишић, 1970 — Ш. Кулишић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд 1970.

Милошевић, 2006 — Н. Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2006.
Недић, 1962 — В. Недић, „Иво Андрић и народна књижевност".У: *Иво Андрић*, Институт за теорију књижевности и уметност, Београд 1962.
Пешић, 1997 — Р. Пешић и Н. Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*, Требник, Београд 1997.
Радуловић, 2003 — О. Радуловић, *Лист небеске књиге*: библијски подтекст српске прозе двадесетог века, Змај, Нови Сад 2003.
Самарџија, 1993 — С. Самарџија, *„Знакови поред пута" и облици усмене књижевности*. У: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига XLI, свеска 1/93.
Сувајџић, 1994 — Б. Сувајџић, *Преглед мотива усмене књижевности у романима Иве Андрића*. У: *Иво Андрић у своме времену*, Зборник *МСЦ, 22/1* Београд 1994.
Тартаља, 1979 — И. Тартаља, *Приповедачева естетика*, Нолит, Београд 1979.
Толстој, 2001 — С. Толстој, *Словенска митологија*, Zepter book world, Београд 2001.
Frye, 1979 — Northrop Frye, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, prevla s engleskog Giga Gračan, Naprijed, Zagreb 1979.
Џаџић, 1983 — П. Џаџић, *Христова греда у каменој капији*, митско у Андрићевом делу, Народна књига, Београд 1983.
Шевалије, 2004 — Ж. Шевалије, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, обичаји, ликови, боје, бројеви*, Стилос, Нови Сад 2004.
Шутић, 1978 — Милослав Шутић, „*Андрићеви Олујаци* — извори и структура". У: *Народна бајка у модерној књижевности*, приредила Мирјана Дрндарски, Нолит, Београд 1978.

Olivera Radulović

PLENTY OF NARRATIVE FORMS IN THE NOVEL: *THE BRIDGE ON THE DRINA* BY IVO ANDRIĆ

S u m m a r y

The paper deals with a complex genre structure of the chronicle-novel „The Bridge on the Drina" which makes the work mosaic and contextual. Genre allusions are initial impulse for intertextual merger with *the ancient story*: ancient and Christian mythology (myth on world creation and destruction of the created: myth on flood), Biblical legends (on sacrificing, resurrection, and new, authentic creation), and with verbal literature tradition.

UDC 821.163.41-31.09 Crnjanski M.
821.163.41-95

„ЧУДНА КЊИГА" И ВРХУНАЦ СЛОЖЕНОГ ЖАНРОВСКОГ МОДЕЛА

Путописни елементи у књизи *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског

Слађана Јаћимовић

САЖЕТАК: Када су путописи Милоша Црњанског у питању, може се закључити да они никада нису само путописи него дела која функционишу узглобљавањем разноврсних књижевних поступака и елемената других жанровских образаца у путописну подлогу. Дело које је по својој жанровској сложености и опирању чврстој жанровској класификацији јединствено у српској књижевности свакако јесте прозна књига *Код Хиперборејаца*, а свест о необичности жанровске структуре и о јединствености тематске и композиционе замисли *Хиперборејаца*, изразиће и сам Црњански у више наврата у интервјуима које је разним поводима давао у три последње деценије свога живота. Када се дело посматра са путописног аспекта, може му се прићи као додатно усложњеном путопису, чије су се границе размакле и у себе асимиловале категорије других жанровских образаца. Подлога књиге јесте путописне природе: онај чији глас чујемо борави у страном свету, странац је којег измештање из завичаја и друштвено-историјски контекст подстичу да непрестано преиспитује широку тему странствовања, путеве сопствене судбине и судбине народа којем припада, а све то кроз ослушкивање гласова који му из прочитане лектире сведоче о крајњим исходима људске судбине. Под снажним дејством пре свега мемоарског и фикционалног, романескног аспекта измењена је путописна основа и узглобљена у књижевну целину која својом комплексношћу надилази могућности форме коју бисмо, у другом случају, иначе могли назвати путописном.

У раду су детаљније тумачени и путописно-приповедни поступци ове прозе, начини моделовања путописног простора и његове тропизације, мотиви сапутника, умногостручавање путописне преспективе, различити односи фактографског и фикционалног, као и обликовање паралелних светова са симболичким и митским конотацијама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: путопис, путописац, мемоар, роман, жанровски полиморфизам, суматраизам, тропизација простора, метагеографски простор, путописни маркери, сапутници, детронизација

Хибридност жанрова или жанровски полиморфизам једно је од главних својстава дела авангардне књижевности, а путописна форма посебно је погодовала разнородним жанровским експериментима и онеобичавањима жанровске структуре. Довољно је сетити се књига *Људи говоре* и путописне прозе са Сицилије објављене под збирним насловом *Сицилија и други путописи* Растка Петровића или *Руских поворки* Станислава Винавера, па је јасно колико је тешко ова дела у погледу жанра којем припадају прецизно одредити и дефинисати.[1] Када су путописи Милоша Црњанског у питању, може се закључити да они никада нису само путописи него дела која функционишу узглобљавањем разноврсних књижевних поступака и елемената других жанровских образаца у путописну подлогу. А дело које је по својој жанровској сложености и опирању чврстој жанровској класификацији јединствено у српској књижевности свакако јесте прозна књига Црњанског *Код Хиперборејаца*, објављена у целини 1966. године у оквиру Просветиног издања његових *Сабраних дела.*

Жанровски облик књиге немогуће је прецизно и једносмерно одредити, јер више но у једном другом делу писац размиче устаљене жанровске оквире и ствара сасвим особену прозу, чија је посебност заснована, између осталог, управо у јединственом и сложеном укрштању разнородних жанровских могућности и модела. На жанровску хибридност и сложеност већ је указано у најзначајнијим текстовима посвећеним тумачењу *Хиперборејаца*, а ту пре свега сврставамо анализе Љубише Јеремића, Новице Петковића и Мила Ломпара. Сама упитна форма наслова Јеремићевог текста „*Код Хиперборејаца* — путопис, успомене, памфлет или роман?" јасно сугерише основну недоумицу тумача око жанровског одређења и реализацију његове тематске грађе и семантичких квалитета у сложеном преслојавању различитих жанровских образаца. „Право питање о природи приповедања у *Хиперборејцима* поставља се", каже Јеремић, „тек у оном тренутку кад покушамо да уочимо начин на који су најразличитији типови књижевних структура, од дијалога и расправе, до путописа, лирских описа, литерарних парафраза, и афоризама — спојени или доведени у везу".[2] Новица Петковић такође тумачи сложену природу приповедања у *Хиперборејцима*, јединственом роману „о писцу Црњанском", и објашњавајући поступке укључивања не строго књижевних жанрова (дневника, мемоара) у фикционалну романескну структуру, показује како оваква врста укрштања доводи до удвајања наративних перспектива и функционисања садржајног и смисаоног ткива дела у међусобно самеравајућим паралелним световима.[3] Називајући овако необи-

---

[1] Детаљније о овом проблему и наведеним делима писано је у студији Слађане Јаћимовић, *Путописи српске авангарде* (поглавље „Жанровски полиморфизам — опирање канонизацији у путописима српске авангарде"), Српска књижевна задруга, Београд 2005, стр. 162—228.

[2] Текст је објављен 1972. године у зборнику *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Института за књижевност и уметност, а поново објављен и у зборнику текстова о овом писцу новијег датума: *Књига о Црњанском* (приређивач Мило Ломпар), Српска књижевна задруга, Београд 2005, наведени цитат: стр. 326.

[3] Видети текст „Паралелни светови" у књизи: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, стр. 96—117.

чан прозни поступак „палимпсестним приповедањем”, Мило Ломпар ће на почетку прве од две студије посвећене овом делу истаћи да у *Хиперборејцима* писац „конституише једно замршено приповедање, састављено од полилога наративних гласова и од стилских и жанровских преплитања, па многострукост романескне речи бива праћена многоструким текстовима — историјским, филозофским, песничким, новинским — који творе уметнички текст *Хиперборејаца*”.[4] Може се рећи да су, тумачећи различите аспекте Црњансковог дела, аутори јединствени у закључку да су *Хиперборејци* дело које је по својој наративној и жанровској комплексности јединствено у српској књижевности и да се смисаони и одређени метафизички квалитети у овој позној прози авангардног писца остварују на крајње неуобичајени начин, те да је читалац принуђен да им непрестано прилази са различитих становишта и да увиђа сложену вертикалну повезаност разнородних тема и мотива којима се плете густа мрежа семантичких и симболичких путоказа и значења.

Свест о необичности жанровске структуре и о јединствености тематске и композиционе замисли *Хиперборејаца* изразиће и сам Црњански у више наврата у интервјуима које је разним поводима давао у три последње деценије свога живота. Најављујући *Другу књигу Сеоба*, писац ће 1957. године јавности у отаџбини скренути пажњу да припрема и „рукопис једне чудне књиге која се зове *Код Хиперборејаца*”.[5] Књига, која је по ауторовим речима нека врста описа живота у његовом, „приватном” Риму, већ је, пре довођења до коначног облика, од стране свог творца означена као „чудна”, јер је њена неуобичајена мешавина документарног и фикционалног, уклапање разнородних жанровских перспектива и поступака, онемогућавала и самог аутора да је прецизније одреди и опише. *Хиперборејци* се опиру једноставној и једносмерној жанровској класификацији и у томе, између осталог, лежи разлог њене комплексности и сложености у грађењу јединствене слике света, која је новина у српској књижевности. Након шест година, Црњански ће за *Хиперборејце* рећи да представљају „збирку путописа”,[6] а нешто касније, када је књига била већ готова за штампу, говориће о њој као о својеврсној, условно речено, збирци кратких прича, напомињући да је жанровска необичност условљена не хиром аутора, него „зато што то мора тако да буде”.[7] Од-

---

[4] У питању су студије „Шетње по Риму: Црњански и Стендал” и „Путовање по Италији: Црњански и Гете”, у књизи: Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, Службени лист Србије и Црне Горе, 2004, нав. цитат — стр. 123.

[5] Разговор под насловом „Дуге године странствовања”, који је са Црњанским водио београдски новинар Стеван Ђ. Петровић, објављен је у *Књижевним новинама* 28. 08. 1957. године, а цитиран према: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, *L'Age d'Homme*, Београд, Lausanne 1999, стр. 454.

[6] „Управо сам завршио књигу под насловом *Код Хиперборејаца*, код људи иза вечног леда. Грци су веровали да тамо живе срећни људи под блиставим сунцем. Легенда се налази чак и код Херодота. То ће бити збирка путописа. Такав назив сам изабрао јер у једној причи описујем пут за Шпицберген. Описујем и лутање Римом”; разговор објављен 15. 03. 1963. године у сарајевском *Одјеку*, а цитиран према: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, стр. 473.

[7] Разговор „Оно што може написати само књижевник”, објављен је 24. 07. 1965, у *Књижевним новинама*, а цитиран према: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, стр. 493.

носно, жанровска хибридност и неодредљивост није остварена да би се испунила потреба за експериментисањем различитим обрасцима, него се наметнула сама по себи, као неопходна поливалентна структура у оквиру које се једино и могла остварити јединствена и сложена литерарна замисао књиге *Код Хиперборејаца*. Јасно изражена свест о жанровском статусу „чудне књиге" биће исказана и након њеног објављивања: „Посебно ми је драг мој роман, путописи, мемоари, поезија, па и памфлет, што је, све, књига *Код Хиперборејаца*."[8] Судар и асимиловање елемената и поступака разнородних жанровских структура, синтеза чињеница аутобиографског карактера са онима из сфере књижевне фикције, то јест колебљив статус реалности који прати путописни и мемоарски слој дела — све ове супротности, помирене и међусобно надграђене у тексту, чине да се *Хиперборејци* читају и тумаче као дело које има посебно место у литерарном опусу Милоша Црњанског и српској књижевности двадесетог века.

Оваква жанровска вишесложност, наравно, онемогућава нам да Хиперборејце једноставно одредимо као путопис и тумачимо га ограничавајући се превасходно на његове путописне структурне и тематске елементе. Односно, када се дело посматра са путописног аспекта, може му се прићи као додатно усложњеном путопису, чије су се границе размакле и у себе асимиловале категорије других жанровских образаца. Подлога књиге јесте путописне природе: онај чији глас чујемо борави у страном свету, странац је којег измештање из завичаја и друштвено-историјски контекст подстичу да непрестано преиспитује широку тему странствовања, путеве сопствене судбине и судбине народа којем припада, мукли и неразумљиви ход историје који свет води из једне у другу ратну катастрофу; да самерава своју прошлост својом садашњошћу, а све то кроз ослушкивање гласова који му из прочитане лектире сведоче о крајњим исходима људске судбине.

Тематска, просторна и временска оријентација дела, приповедана садашњост усмерена је на опис боравка у Италији, прецизније у Риму и његовој широј околини, предратне 1940. и прве половине већ сасвим ратне 1941. године. Време и простор боравка у туђини, дакле, сасвим прецизно су одређени, као и опис конкретних географских и културно-историјских маркера Црњансковог путовања. Путописни ниво дела не реализује се при томе само у равни основног временског тока радње која се одвија у наведене две године, него се проширује и на периоде претходних приповедачевих путовања: пре свега на многоструко и вишезначно активирање путовања по земљама северне Европе које се одвијало у више наврата током 1936. и 1937. године, али и на путовања по Италији, на која је у оквиру дипломатског службовања у Риму, посебно претходне, 1939. године ишао са супругом. Сви елементи путописне поетике Црњанског присутни су у *Хиперборејцима*, као што су и његова по-

[8] Разговор под насловом „Сувише смо били оптимисти" објављен је у београдском *Студенту* 1. 05. 1971. године, а цитиран према: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, стр. 541.

зната путописна интересовања, те полемички путописни тон, јасно назначени у овој књизи која се не може назвати превасходно путописном. Иако су и алузије на претходна путовања ненаметљиво подвукле пишчеву путописну биографију (слике и мисли са пута по Француској, Шпанији и, доста ређе, Немачкој, присутне су као својеврсни додатни путописни фон), сви наведени путописни нивои уклопљени су у јединствену слику света и људске судбине моделовану у делу. Једноставније казано, путописни поглед на свет и путописни поступци сагледани су у новом, другачијем контексту, промењени и усложњени под притиском других жанровских тенденција. Под снажним дејством пре свега мемоарског и фикционалног, романескног аспекта измењена је путописна основа и узглобљена у књижевну целину која својом комплексношћу надилази могућности форме коју бисмо, у другом случају, иначе могли назвати путописном.

Да није реч о превасходно путописној литератури, па чак ни када бисмо прихватили њену авангардну склоност ка хибридном жанровском облику, видимо чим се запитамо о позицији и перспективи онога који нам посредује причу у *Хиперборејцима.* Наиме, глас који нам из дела проговара није глас уобичајеног путописца, као што ни свеукупна литерарна замисао није превасходно путописна. Путописац-приповедач, а то је видно у више наврата, оглашава се са временске дистанце од неких двадесет пет година од времена главног путописног тока. Перспектива писца који се после дугог изгнанства, већ остарео и са додатним, горким животним искуством, спрема на повратак у отаџбину, додатно сенчи немирне предратне године проведене у Риму. Уз то, главни предмет интересовања није, за путописну форму уобичајена, географско-културолошка слика путописног простора, него атмосфера опште стрепње и страха пред извесношћу ратне будућности, чија се тамна сенка још једном надвила над Европом. Путописном дијапазону донекле су блиски елементи мемоарске фактографије, и они се међусобно преплићу и подржавају. Текст *Хиперборејаца* маркиран је прецизним навођењем датума или, нешто мање прецизно, навођењем година или годишњих доба у оквиру којих се одвијају различити временски планови радње, спомињањем разнородних аутобиографских података, бележењем вести из новина и са радија, локализовањем конкретних објеката и места у Риму и околини, а све је то преломљено кроз свест и лични доживљај онога који пише. Путописни фон усложњен је мемоарском тематиком и тачком гледишта: боравак на незавичајном простору у прошлости и садашњости уграђен је у мемоарско ткиво у којем се моделује сећање на буран и преломан историјски тренутак чији је писац сведок и који је обележио колико светску историју, толико и његову личну судбину.

О томе колико је однос фактографске грађе и фикције сложен сведочи и више пута тумачен пишчев увод у основни текст, који се може читати и као својеврсно метапоетичко упутство за схватање хибридне природе жанра *Хиперборејаца.* „Упутство” се састоји из свега две реченице: „Сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела, у стварности. / У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и ре-

чи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни са једним лицем у стварности, него представљају иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости.” Прва реченица недвосмислено усмерава нашу пажњу на мемоарски аспект дела и наводи нас да људе и догађаје описане у *Хиперборејцима* прихватамо у фактичкој заснованости као елементе потврђене у пишчевом биографском искуству. Други део исказа има сасвим опречну функцију, то јест тежи да релативизује и усколеба претходно наречену мемоарску стабилност. Лица која су постојала у стварности, у ствари, нису иста она која нам се предочавају у књизи, него опстојавају на лабавој граници између стварносног и фикционалног. Превасходно уметнички карактер текста потчињава аутобиографску и мемоарску грађу, дестабилизујући је и претварајући је у подлогу која се прилагођава и надграђује у приповедној, романескној замисли дела. Моделовање књиге као *приче о прошлости* упућује на наративни поступак и романескну структуру у којој су елементи збиље померени у имагинарне просторе пишчевог доживљаја и литерарне фикције. Односно, међа између ових планова текста, документарног и фикционалног, *Код Хиперборејаца* је готво неодредљива. Таква порозност границе између различитих текстовних нивоа сасвим је у складу са основним приповедачевим схватањем живота и људске судбине у непрестаном претапању стварног и нестварног, опипљивог и неухватљивог, присутног и одсутног. Калдеронова позната мисао о животу као сну, више пута цитирана у разним путописима Црњанског, биће преузета као најинтимније и најдубље пишчево уверење, које се лајтмотивски варира и потврђује од првих до последњих страница књиге. „Стварност и сан биће увек, у животу људском, помешани, а кад човек почиње да стари, стварност слаби, а сан јача”[9] — због тога су ова мемоарска сећања, или путописни роман са вечном причом о прошлости, слојевита и нераздвојна целина стварносног и имагинарног, аутобиографског и романескног, историјског и фикционалног. Сви ови аспекти у лирској реченици Црњанског обележени су један другим, међусобно се одражавају и семантички подупиру. Читалац истовремено прати причу на више планова — путописном, мемоарском, дневничком, романескном — везаних за различите историјске и ванисторијске ситуације. И сам писац ће у једном разговору упутити читаоце на неопходност разликовања његовог личног *ја* од приповедне инстанце у *Хиперборејцима*: „Молим вас, нагласите да то није аутобиографија, јер чак када писац и пише у првом лицу, његово *ја* је комплекс познаника и људи који га окружују.”[10] Лица из стварности у литерарном тексту мењају статус у *иреалне фикције*, односно постају књижевни ликови структурирани према специфичним потребама романескне замисли, као што и аутобиографска инстанца приповедача-јунака бива превазиђена и модификована у инстанцу која више не припада стварносном поретку него фикционалном моделу приповедног света.

---

[9] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L’Age d’Homme, Београд, Lausanne 1993, стр. 24.

[10] Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, стр. 473.

Усмеравање читаоца на чињеницу да *Хиперборејци* представљају опис пишчевог живота у његовом „приватном” Риму такође нас наводи на проблематизацију устаљене путописне концепције, која је у овом делу хотимично доведена у питање. Поунутрашњење страног простора, те његова наглашена лична и поетска визија, одувек су били одлика Црњанскових путописа, али је у *Хиперборејцима*, наведеним увођењем поступака других жанрова, путописна основа додатно усложњена и уклопљена у целовиту литерарну замисао.

Рим је, свакако, централни путописни простор *Хиперборејаца* одакле се грана мрежа повремених измештања приповедача у ближу и даљу римску околину, али и прелазак на друге временске равни и активирање ранијих путописних искустава. Слика Рима у делу изузетно је сложена, као што је и скала путопишчевих расположења и односа према италијанској престоници многострука и неретко амбивалентна. Овако моделовану представу града условљава и промењена позиција онога из чије перспективе потиче његов опис. Приповедач ће јасно назначити почетак јесени 1940. године као границу која дели његову „веселу половину” боравка у Риму, од друге која је осенчена знаковима смрти и умножавајућим предзнацима личне и колективне несреће. И чињеница да се опис римског периода Црњанског даје после знатне временске дистанце, дакле у контексту дугогодишњег избегличког искуства, утиче на обликовање путописне приче о овом центру европске културе („Од тада је прошло двадесет и пет година. Спремам се у Париз и враћам се у своју земљу, али довољно је да затворим очи, па да се, кроз сећање, опет пробудим у Риму”[11]). Овако сложена перспектива из које се обликују Рим, живот у Риму и период пишчеве путописне биографије, постаје још сложенија када се узме у обзир да Црњански у причу о његовом *приватном Риму* све време укључује и литературу коју о Риму чита, пре свега текстове својих омиљених уметника чији је живот, у различитим временима и на различите начине, такође обележио боравак у овом граду. Мило Ломпар с правом закључује да *Хиперборејци* нису само „прича о прошлости” него и „прича о читању”, односно да се опис обиласка Рима спаја са читањем о Риму.[12] Наравно, читање о Риму шири се на литерарно посредовање целе Италије, пре свега оних културно-географских објеката које је и сам Црњански посетио.

Главни саговорници Црњанског у структурирању приче о Риму свакако су, у његовим путописима више пута спомињани, Стендал и Гете. Функционализација њихових путописних записа (пре свих Стендалових *Шетњи по Риму* и Гетеовог *Путовања по Италији*) спроводи се у различитим видовима: из њих се црпе и наводе подаци, води се својеврсна, више или мање прикривена, полемика са увидима књижевних претходника и њиховим личним доживљајем, а они се користе и приликом дугих расправа које приповедач стално изнова води са својим италијан-

---

[11] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 328.

[12] „Није само причање одмицање од смрти, то је и читање. Постаје неминовно да Црњансково читање учествује у читаочевом доживљају *Хиперборејаца*, будући да то није само прича о прошлости него и прича о читању”, Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, стр. 120.

ским познаницима. Делови из Стендалових путних записа биће употребљени у оспоравању и критици папа и ватиканског устројства, као што ће и описи Тасове смрти и гроба такође бити посредовани Стендаловом литературом. Са друге стране, Стендалова виђења биће у неколико наврата довођена у питање, па чак и негирана, а то је посебно видљиво у поглављу „Бомбардовање Рима", у епизоди о тишини и фонтани ди Треви, али ће у једном тренутку, при разговору, Стендалова путописна слика бити окарактерисана и као поједностављена и лажна. При разговору са пријатељем, римским лекаром, Црњансков саговорник ће Стендалове путописе сврстати у ред „лудих књига" о Риму, преко којих странци стичу идеализовану и стереотипизирану представу о Вечном граду, а који одудара од његове истинске природе. Тако ће се, увођењем гледишта путопишчевог опонента, писац којег је Црњански поштовао подвргнути критици и на известан начин у *Хиперборејце* ће се узгред уденути мисао из *Љубави у Тоскани* да су *стари путописи постали смешни*, односно да су приповедна садашњост и промењен историјски контекст наметнули начине њиховог другачијег читања. И Гете, чији је путописни лик у *Љубави у Тоскани* донекле оспорен и иронизован, подржаће својим доживљајем Рима („Гете, који је своје талијанско путовање сматрао за доживљај, каже, на једном месту, да је прошлост: руина", односно „Гете каже, да је то манастир на Тибру, а не варош за престоницу Италије"[13]) пишчеву мисао о Риму као граду који оптерећује „психопатолошка веза са прошлошћу". Записи великог немачког писца биће навођени и коментарисани и приликом описа посете Месини, као и Палерма, као што ће и Гетеов опис карневала у Риму бити на занимљив начин укључен у моделовање и пародизацију римског дипломатског друштва које је у Црњансковој перспективи „погледа са стране" дато као карневалско и гротескно. Преко описа Гетеовог доживљаја Италије, у *Хиперборејце* улази и прича о Овидију и његовом опраштању од Рима приликом одласка у изгнанство, те се тема растанка и туђине оваквим слагањем слојева путописне литературе продубљује и уобличава из различитих углова.

Путописна слика Рима структурира се и кроз дијалог са другим путопишчевим „саговорницима" који су у њему краће боравили или дуже живели. Иако су активирањем лектире доживљаји Рима различити и уобличени посредством различитих жанровских поступака, оно што им је, може се рећи, заједничко, јесте да Рим постаје својеврсна литерарна и животна опсесија, место које је прекретница у биографији наведених писаца, искуство после којег се ствари посматрају другачије. Ово посебно важи за писце из северне Европе, који, опет, представљају опсесивну тему интересовања и проучавања самог Црњанског. Писац у Риму обележава и посећује она места у којима су ови писци живели, улице којима су шетали, фонтане које су волели, док у кафеу Греко путописац седи међу њиховим сенима. Он иде траговима њихових записа и биографија, те и на тај начин гради слику свог Рима, у који колико је реалан

[13] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 171. и стр. 315.

град толико је и вишеструко посредована литерарна визија и утопија. Опсесије се надовезују једна на другу и прича о Риму шири се и продубљује у концентричним круговима. Андерсен, који попут путописца воли фонтану Тритона на тргу Барберини, у Риму се осећа као код куће, а о Ибзену истиче да се променио под утицајем Микеланђеловог кубета. За данског скулптора Торвалдсена, који је у Рим отишао на студије а у њему остао читавих двадесет година, Црњански ће рећи да је, из своје северњачке перспективе, о том граду најлепше писао. И док за писце са севера Италија нуди смирење и илузију утехе у знаку вечног сунца, у сонетима римског песника Ђузепеа Белија негативна, тамна и гротескна слика Рима остварена је кроз критику папинства и снажно исказивање атеистичког и антимонархистичког става. Бели пред путописцем отвара просторе Рима 19. века, сиротињског дела Трастевере са друге обале, социјалних драма и маргинализованих фигура (натурализам Белијевих сонета навешће да се овај песник назове римским Золом). А, опет, поменути сонети стичу додатну важност и релевантност због суда још једног литерарног претходника, Гогоља, који је о њима имао високо мишљење. На тај начин се у дугим разговорима са римским сапутницима, који чине претежни део наративног ткива дела, гради вишестепени модел простора и његове историјске позадине, надовезују се и међусобно огледају различита становишта, те се продубљује и шири основни доживљај и мисао по начелима супротности или истоветности.

Тропичност простора, као једно од битних својстава Црњанскових путописа, често иде у смеру антропоморфизације градова, то јест неретко се град доживљава као самостално биће са особинама телесности. Целокупан утисак и доживљај путописца техником тропа сужава се у јединствену слику града-бића са којим се путник суочава и према којем успоставља односе блискости или отуђења. Поменимо само да се у путописима са Јадрана заустављено време на Перасту, пустош и мртвило отуђене приморске вароши, тропизује се у слици Пераста као „мртвог лабуда". Сасвим другачији је доживљај Дубровника, прожет емоцијом путника који овај град доживљава као отелотворење медитеранске лепоте и чулности. Лепота старога града је призор заустављеног времена, саображен у слици бића које, затворено у себе, не стари и не мења се: „Сав зазидан, жут, тврд, као нека велика корњача, он (*Дубровник* — С. Ј.) је ишао с временом, дуж обале, једва чујно, бранећи се од погледа планина, као некад од Божијих руку."[14] Позиција блискости на релацији град — субјекат који га походи, потенцирана је снажном путописном емоцијом, чак својеврсним полусвесним стањем сна и екстазе у чијем пољу дејства је путописац. Телесност града изузетно је наглашена у неколиким тропичним сликама, а каткад и сасвим еротизована.[15] Посебно

---

[14] Милош Црњански, „Дубровник", *Српски књижевни гласник*, 1928, Н. С, XXV, 8, цитирано према: *Путописи I*, стр. 206—207.

[15] „У почетку с неком уздржљивом озбиљношћу, затим са страсним дивљењем, после са веселим уживањем, најпосле са очајном жудњом упознавања до дна, загледао сам, додиривао и наслањао на себе Дубровник, као неко онесвесло, апи живо биће, у љубави. И цео дан и целу ноћ налазио сам у њему, оштру и чисту, непролазну лепоту, помешану

снажан тропичан доживљај градова као бића, јединственог архитектонског и културолошког организма у којем се препознају виталистички принципи, те придавање телесних својстава градовима у којима се борави, битно је својство *Хиперборејаца*. Рим, према којем приповедач исказује амбивалентна осећања, и чији се модел гради како преко личног путописног искуства Црњанског, тако и посредно, преко његовог читалачког искуства, у више наврата биће персонификован и онеобичен наглашеном тропизацијом. Тако се прве ноћи после објаве рата, када је стрепња од бомбардовања удружила и изједначила све социјалне слојеве Рима, град описује као болесник у грозници, „најежен", „топао, па хладан", односно „Рим је мучен несаницом и, те ноћи, као тежак болесник у мраку."[16] Отуда није чудно што се у више наврата успоставља паралела између односа мушкарац—жена, странац—град, односно што се мењање односа према Риму који се упознаје препознаје у фазама развоја љубавничких веза између вољених бића. Не мења се само путописац боравећи у Риму, него се у *Хипербојецима* и сам град „мења" и од новог простора преобраћује у близак и познат.[17] Донекле слично конциповану слику града срећемо још само у *Књизи о Немачкој*, где се од почетног футуристичког одушевљења новом урбаном романтиком прелази пут до крајње песимистичке визије дехуманизованог друштва. Дужина боравка, који није само туристичке природе, учинила је да се и Рим и Берлин доживе комплексније и да дуготрајна позиција странца промени почетну путописну емоцију. Оваква двострука усмереност описа и прогресија у структурирању путописног модела простора у *Хиперборејцима* је битно условљена наведеним различитим временским нивоима књижевног текста. Рим је, читамо у *Хиперборејцима*, леп и фасцинантан само у прво време („Прва фаза великог одушевљавања, за Рим, код странаца, брзо пролази"), док се доживљава као нов и романтичан, као и љубав у почетном периоду страсти и међусобног упознавања љубавника, те га најлепше памте они који у њему бораве кратко. Странци који у њему дуже живе доживљавају судбину дугих бракова у којима вољено биће, постајући познато и сувише блиско, губи привлачност и постаје досадно.[18] Односно, живот у Риму, довољно дуг да се позиција странца релативизује, помера тежиште путописца са описа и одушевљења градом на друге теме и опсесије које превазилазе уобичајене путописне интенције: „Када се у Риму већ годинама живи, магија Рима престаје, а почиње размишљање, о

са морем и небесима лепим, која не слаби и не замара" (стр. 211—212). Доживљај града, у познатом Црњансковом поступку преношења чулних својстава на природу, једнак је упознавању и спајању са вољеним бићем, са свим фазама које прате процес када неко непознат постаје у свести и чулима заљубљеног близак, јединствен и неопходан. Отуда је путописна екстаза у овом тексту сасвим слична оној до које се стиже у љубавном чину, с тим што перцепција и доживљај путописног субјекта сасвим тропизују предмет описа, те није само путописац опијен „очајном жудњом упознавања до дна", него је и град у заносу и несвесном стању, јер му се придају сасвим конкретна и чулна својства.

[16] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 228.

[17] „После неколико година живота у Риму, мења се и сам ход, којим се кроз Рим пролази, и радозналост очију, које су пратиле лепоту двораца, Тибра и видика", *нав. дело*, стр. 392.

[18] Видети поглавље „Рим уочи рата", *нав. дело*, стр. 179—180.

себи, у Риму."[19] Писац хотимично изостављање прецизнијих описа обиља римских грађевина и остатака културне прошлости правда управо путописним замором: све што се у Риму чулима странца нуди постаје познато и, стога, досадно, те се од онога што је на почетку дуго задржавало пажњу путописца и његов објектив, после три године боравка окреће глава или поред њега пролази немарно „као сен". „Магија Рима" враћа се тек онда када је одлазак из Рима сасвим известан. Мисао о томе како је потребно сазнање да се на неко место више нећемо вратити за прекасни увид у чињеницу да смо управо на том простору били срећни, исказана у првом поглављу *Хиперборејаца*, биће пред крај књиге поновљена и варирана, по први пут се односећи не на идеализоване просторе севера, него на саму италијанску престоницу. Отуда се у поглављу „Залазак Сунца над Римом" град поново доживљава као блиско биће при растанку, а изгубљен присан однос, бар накратко, поново се успоставља: „Сад кад је сасвим сигурно доцкан, сваки и најмањи податак о Риму изазива у мени неку милину, као да се ради о неком љубљеном бићу, матери, оцу, жени, или детету."[20] Сен смрти и растанка, мотив кидања веза, прекида успостављених на различитим нивоима и у вези са различитим ликовима, наткриљује последње месеце боравка у Риму, поново мењајући и накнадно сентиментализујући путописну позицију. Такав наново романтичан доживљај града види се посредно, стичу и лица из приповедачевог римског круга пријатеља: у њиховим разговорима се стално изнова наглашава потреба да се извесни локалитети Рима и његове околине поново посете, да се појача интезитет доживљаја и уживања, да се поврати позиција странца, да се, појачани знацима предстојеће трагедије, бар у менталној мапи што јасније сачува облик и дух града које ће морати да напусте. Перспективизација будућности чини да простор у садашњости, пре времена, добија ауру идеализованог простора среће који је у Црњансковој прози увек или географски удаљен или засвагда изгубљен и учаурен у прошлом времену.

Рим, као средиште путописног простора, сагледан из различитих перспектива и уклопљен о причу о „писцу Црњанском", Иперборeу, како га зову, који стари и који на трауматичној међи између два периода свога живота сагледава свет и исходе судбине, свакако је изван и изнад уобичајене путописне концепције. Тежња путописца да пре него што оде из Рима сазна „шта је права срећа људска и зашто је тако кратка" и мисао о стварности која „долази и испред, и иза, сна"[21] укидају знатно једноставнију путописну позицију и чине да се дескрипција простора и његово литерарно обликовање остваре као изразито сложени и са многоструким преламањима. Писац за којег је Марко Цар поводом *Љубави у Тоскани* рекао да буди историјске успомене, у Риму, под притиском слојева и споменика прошлости, тај град доживљава као бездан у којем се странац тешко разабира међу античким, средњевековним, ренесансним лицима града, имајући, више но у једном другом граду, снажан осећај

[19] *Нав. дело*, стр. 392.
[20] *Нав. дело*, стр. 548.
[21] *Нав. дело*, стр. 27.

пролазности и коначности свега: „За онога, међутим, ко годинама живи у Риму, вечни град се раствара, као нека утроба, као нека провалија, у којој се налази мира само на једном месту. Постоје неколико Римова, да се тако изразим и сви су они наслагани као геолошки слојеви, један преко другога, у утроби земље.”[22] Амбивалентност путопишчевих осећања према Риму великим делом проистиче из наглашеног културног баласта који вечни град поседује. Култура је у срећном периоду римског боравка подстицајна, док се касније доживљава као претераност која је „патолошка”, која не дозвољава нормално функционисање града и „мучи” странца који у њему борави дуже („Прошлост је другде, мртва, у Риму живи, у граду, у зидовима, у дрвећу, у човеку — у сваком човеку”, односно: „Рим има ту страшну моћ да прошлост враћа и да вара”[23]). Она има својство готово вампирског елемента који у путописну садашњост уноси димензију натчулног и оностраног. Отуда се оптерећеност историјом именује као „трулост познавања прошлости”, а суматраистички успостављене релације (по принципу повезивања елемената из удаљене прошлости и садашњости) не доносе утеху и мисао о вишем смислу у хаотичном свету, него појачавају осећај тескобе и угрожености: „Има жена које су, сасвим, Скрибонија, има их које су, потпуно, Синтија, има девојака које су Беатриче Ченчи. А те сличности нису површне, као оне које, на путовању, проналазе наше тетке, него су грозне, дубоке — паралеле личности, судбина, и потпуна, питагорејска, понављања, и реикарнације.”[24]

Тачка ослонца у Риму за путописца свакако је чувено Микеланђелово кубе које се, посебно у контексту уграђеног есеја о Микеланђелу, сагледава као симболично уточиште, призор који нуди утеху и смирење, уметничко-божански приказ смисленог света у хаосу историје и профаној свакидашњости. Путописац, који и живи недалеко од Ватикана, са свог прозора непрестано је загледан у куполу цркве Светог Петра, у омиљени ресторан Валадије често одлази такође због ванредног погледа на исту куполу, њу ће из Рима једино понети у оку, као што би и трогодишње разгледање града волео да заврши са одређеног прозора ватиканског музеја, који је посебан управо због чињенице јер се са њега пружа изузетна слика Микеланђеловог дела. Отуда је ова чувена купола центар простора Црњансковог „приватног” Рима из којег се шири дескрипција града и његове предратне атмосфере, описи боравка у римској околини, као и спуштање на друге временске равни у којима су остварена ранија приповедачева путовања.

На мапи Рима у *Хиперборејцима* наглашавају се одређени локалитети којима се маркирају путописно-мемоарске координате пишчевог римског живота. Осим предграђа Борго у којем живи, места која су његова најчешћа одредишта су поменут ресторан Валадије, као и посластичарница Бебингтон на Шпанском тргу — њих најчешће посећује сам и у њима се остварује осећај безбрижности свакодневице у Риму и град до-

[22] *Нав. дело*, стр. 25.
[23] *Нав. дело*, стр. 384.
[24] *Нав. дело*, стр. 569.

живљава као присан и свој (путописац у граду „осваја" сопствени део простора, има „своје" књижаре и банке, воли одређене тргове, паркове и фонтане). За ова места везане су слике ритуализације живота, то су одредишта која путописцу нуде смирење и бар привидно бекство од ствари и мисли које га у Риму опседају и које жели да избегне. Описи Рима рано изјутру, ритуал испијања чаја и читања новина, разговори са келнерима и продавцима, посматрање пролазника и ослушкивање уобичајеног ритма живота града ретки су тренуци спокоја у римској стварности. Друга два ресторана, „Розати" на Тргу народа и „Орсо" на обали Тибра, биће најчешћа места окупљања круга римских пријатеља, те на тај начин улазе у круг повлашћених места у путописном простору. Насупрот оваквим призорима, који су нека врста путопишчевих оаза у којима се измешта из позиције странца, од почетка дела гради се и модел Рима и римског живота који одудара од устаљених путопишчевих римских навика. „Неки непознат Рим" по први пут ће се јавити у представама тоталног замрачења улица у страху пред могућим бомбардовањем, а приповедачу ће то бити конкретизована слика и његове промењене позиције и још један лош предзнак који наговештава трауматичне догађаје у будућности.

Модел Рима, који само условно можемо назвати путописним, продубљује се и гради по различитим принципима. Литераризујући једно раздобље свог живота, те претварајући биографске чињенице у делове фиктивног света *Хиперборејаца*, Црњански, не изводећи широку дескрипцију, описује грађевине Рима, активира делове старих хроника и историја, као и записе својих путописних претходника. Уз то, у *Хиперборејцима* се постепено шири и развија путописна панорама града, а описи одређених локалитета никада нису, као што је у традиционалним путописима најчешће случај, тежиште приповедачевог интересовања нити су функционализовани сами по себи него су остварени као подлога на којој се одвијају појединачне епизоде овога дела за које можемо рећи да подлеже начелима мозаичне композиције. Различита врста интересовања, послова или путних сусрета воде путописца с краја на крај града, тако да се, комбиновањем различитих жанровских перспектива, пред читаоцем отвара сложена слика Вечног града и његове атмосфере у бурном и превратничком периоду европске историје. Потрага за шваљом Маријом одвела га је до сиротињског дела Рима Трастевере, те је то био повод да се у *Хиперборејцима* открије још једно лице велеграда и отворе простори социјалне беде, али и активирају сличности са наличјем Рима у периоду Калигулине владавине. Црњанскова склоност да се исти простори дају са различитих временских позиција, односно да се укрсте историјске перспективе виђене са тачака гледишта различитих сведока и посматрача, исказана је и у поглављу које претходи и које је посвећено поменутим Белијевим сонетима. Римски песник у својој горкој и сатиричној слици родног града лиризује исто предграђе и социјални миље, те се кроз његову визију призори приповедачевог Рима удвајају у гротескним и натуралистичким сликама песника из претходног века.

Насупрот оваквом путописном миљеу, у поглављу „Код Пјотра Великог" структурира се опис монденског римског кварта за који припове-

дач добија улазницу промењеним статусом којим постаје занимљив у вишим дипломатским римским круговима. Као и у другим путописним текстовима, и овде је модерна урбана цивилизација синоним за очишћење од наслага историје и за обезличавање у новом архитектонском и технолошком напретку: „То није Рим, ни Тиберија, ни Аурелијана, ни папа, ни Стендала, па ни Умберта, првога, па ни Данунција. То је Рим нових богаташа, који издају куће, дипломатском кору. У том римском кварту није било ни уличних нужника, ни фонтана, нити палата као у доба Домицијаново, па ни папа, све су куће ту, пуне аутомата, стакла, зидова који се отварају.”[25] Укидање италијанске/римске културне специфичности најјаче је у овом поглављу те је простор дат у наглашеном негирању свега што је типично римско (куће су без видика, без погледа на Микеланђелово кубе) — богати Рим одбацује типично римски баласт прошлости, стога афричке маске, израз у овом случају блазиране моде за егзотичним предметима удаљене неевропске цивилизације, замењују слике Мадона. Извештаченост је на тај начин вишеструка, а приповедач који себе назива „салонским лавом” ипак поново постаје „бела врана”, изопштен у Риму који и није Рим. Апарати и стакло, поглед који више није римски, црначка пластика и целокупно друштво чији општи утисак плени наглашеном позом и играњем конвенционалних дипломатских игара, чине да се приповедач осећа као гледалац некакве представе или карневала, те је позиција странца јача него икада, а поглед са стране отвара перспективу поступцима очуђења и гротескне визије света. На сличан начин остварује се и дескрипција простора оближњих купалишта, Лида, а посебно монденске плаже Кастел Фузано. Последње, предратно лето 1940. године, на плажама се описује у еуфорији и „епилепсији љубави” које су нека врста шизоидне реакције римског света на претњу ратне катастрофе и ништавила коју собом доноси. Карневализација света којом се наглашава апсурдност стварности и историје, најизразитија је у опису (реализованом као део приповедачевог сна на плажи) полунагих тела Мусолинија и Хелфанда, која су, дата из перспективе девојчице Ирине, смешна и готово наказна, у гротескном нескладу са деструктивном историјском улогом поменутих личности. Може се рећи да је оваквом функционализацијом лика детета које скида маску са лица света и разобличава обману посредно призван пишчев омиљени Данац, Андерсен, прецизније његова приповетка „Царево ново одело”, и наново активирана заједничка мисао о стварности као сну и варци.

Уз овакве путописно-наративне сегменте, путописна мапа шири се и ван Рима. Само узгред, у назнакама, најчешће као секвенце из приповедачевог сећања, спомињу се заласци сунца на Тразименском језеру и језеру Брачано, а више простора препуштено је описима боравка у планинским Абруцима, где у малом месту Рокарзо приповедач и његово друштво уживају у скијању. Јасно је да простори под снегом зазивају, више него остали, слике из путопишчевог реално-митског простора крајњег севера Европе, те су просторни временски скокови чести и нагли. У

[25] *Нав. дело*, стр. 375.

поглављу „Шпицберген и Левањски” већ је насловом недвосмислено назначено удвајање простора и времена, то јест боравак приповедача у паралено успостављеним световима, што и јесте заштитни знак и тежишни поступак компоновања слике света у *Хиперборејцима*. Увођење лика лепе и трудне Наполитанке, заинтересоване за пишчева северна путешествија, у функцији је мотивисања развијене паралелне приче о простору вечитог леда, поларних експедиција и интимне путопишчеве опсесије за смирењем у леденој лепоти и тишини идеализованог простора. Пут у планине, овога пута у пределе Алпа у Пијемонту, у монденском скијалишту Сестријере на граници ка Француском, биће поновљен и нешто касније, а у путописном оквиру дата је епизода у којој се крвава ратна комедија претвара у театар у снегу, у којем је централни лик италијански престолонаследник Умберто. Успостављени паралелизам између стварности и сатирично-бајковите визије *Гуливерових путовања* јасно ће наново обликовати слику стварности као гротескне и апсурдне, а приповедача усмерити да склониште тражи у удаљеном простору севера и сопствене прошлости. Ипак, без обзира на доживљаје и разочарења, сваки боравак у снегу, управо због наглашене сличности са бившим путописним искуством, означен је померањем клатна приповедачеве емоције: „Та природа је мене сећала на Шпицберген, на поларне крајеве, па сам се будио сретан и весео, као кад се дође матери у посету и заборави оно што је било, и оно што ће бити — иако смо у материном дому, где смо одрасли, сад само привремено.”[26] У овом поглављу успоставља се сложени семантички низ, који се из сегмента приповедачеве садашњости шири ка мислима о завичајном дому као уточишту, а мотив мајке повезује са поларним просторима који се у делима Црњанског структурирају као ново изабрано уточиште.

Истовремено, спроводи се пресликавање простора на којем се борави са удаљеним простором чије се слике носе у свести, те се подручје у Алпима пресликава на зоолошки врт у Копенхагену. Вратоломно спуштање скијаша у долину и осећај заштићености који ће након тога уследити, нагло ће приповедачу пружити јединствен осећај поновног доживљаја слике мечета заштићеног у мајчином крилу. Склон да у својим путописима религиозне истине изложи дејству рационалног и скептичког духа, да их снизи и депатетизује, писац ће на овом месту спровести сасвим необичну бласфемију, у којој се религиозна епифанија замењује сасвим профаним искуством наглашеног емоционалног интензитета: „Као што се Савле претворио у Павла, као што у Италији често причају, да је неко угледао, крст, анђела, Марију, ја сам у Сестријереу имао визију те мечке, тамо, горе, у снегу.”[27] Животиња из зооврта која се ставља уз религиозне идоле хришћанства, није изузетак из општег поимања хришћанског које је својствено Црњанском. Другачија врста религиозности, заснована на поретку природе која својим јединством и снагом превазилази хришћанску концепцију света, и место човека у свему томе, биће

[26] *Нав. дело*, стр. 100.
[27] *Нав. дело*, стр. 105.

спроведени од почетка до краја *Хиперборејаца*. Скепса, а не уобичајена религиозност, приспитивање а не прихватање понуђених одговора — то су полазишта којима се од првих до позних књига љуљају и дестабилизују хришћанске норме и конвенције. Поистовећивањем две поменуте, на први поглед сасвим различите, ситуације, спроводи се приближавање на различитим релацијама: божанско-профано, људско-животињско, али и живо-неживо, те се грана сложена мрежа мисли која у *Хиперборејцима* доводи до успостављања изузетно густог склопа међусобно условљених веза и дослуха. У овом поглављу, лирског наслова „Бели медвед као мати", сажимају се и укрштају елементи из бурне политичке стварности Италије и Европе, слике из зооврта и „крило" долине које чека скијаше, дирљиви призори животињског света и лична, биографска, пишчева брига за болесном мајком у завичају, а све то, као по правилу, подупиру мисли које ослушкује из прочитане лектире. Путописац не тежи да опише само оно што му се чулима нуди, него читаоцу предочава сложену мрежу и збрку сопствених мисли, које се призивају и шире у разнородним асоцијацијама, остварује се нека специфична врста унутарњег дијалога са самим собом, подстакнута притиском стварности и личном потребом да се нађу смисао и сопствено место у хаосу историје.[28]

У лето 1940. године, удаљеније избивање из Рима десиће се у два наврата, а путописни пејзажи биће проширени просторима Трста и Напуља. Посао који га води у Трст учиниће да путописац накратко активира слике сопствене младости проведене у овом граду, али лични доживљај непосредно потом релативизује у закључку да је све прошло постало смешно и да се одвојило од његовог живота. Сам Црњански је у једном моменту жанровску структуру *Хиперборејца* објаснио као својеврсну збирку прича, а и путописни слој дела развија се праћењем епизодичних сегмената радње која је повезана обједињујућом инстанцом приповедача/путописца. Средишњи део приче о осиромашеном маркизу и шваљи Марији организован је на путописној подлози излета у Напуљ и обиласка Везува, а у поглављу је мрежа асоцијација изузетно густа. Мотив угашеног вулкана у тексту се активира и чита у различитим контекстима. Пре свега, то је реалан географски простор везувског пејзажа који је циљ излета и предмет узгредне путописне дескрипције. Исти мотив биће поступком тропа пренет, маркизовим запажањем, и на карактеризацију шваље коју он назива „угашеним вулканом". Раскораком између њене некадашње лепоте и видљиве светлости, страха и неповерења и пређашње страсти, успостављен је паралелизам којим се метафорично и подсмешљиво (из маркизове перспективе) шваља именује као „бивша" жена

[28] „Не знам зашто, ту, горе, пред спуст, моје мисли, изненада, почињу у мојој глави дебату, о томе да ли је материнска љубав најлепша у нашем, људском, друштву, у породици, или је заиста има и у зверима? / Те мисли су, ваљда, биле последица вести да ми је мати болесна, у мојој земљи, далеко од мене, и страха, да не умре, а да се не видимо. — Што се после и десило. / Можда су те мисли биле и последица мог читања Микеланђела, чије сам сонете, тих дана, себи, преводио, а у којима се каже, да би и животиње можда имале да нам штошта кажу, кад бисмо само могли да их разумемо", *нав. дело*, стр. 104.

у којој се, можда, још може пробудити ватра некадашње лепоте и страсти. На крају, путописац у посету Везуву одлази сам. Шетња Помпејом, као и многе његове шетње, одвија се као у сну. Елементи спољашњег света супротстављени су његовим размишљањима, као што је и слика помпејске катастрофе у говору водича (дата у патетичној и драмској екскламацији) опонирана сећањима Црњанског на опис истог догађаја у делима старих историчара, као и његовом личном представом. Предео из реалности призваће, што у *Хиперборејцима* има статус правила, слике виђене на путовању по поларним пределима, те ће се Везув пресликати на пејзаже угашених вулкана Исланда и Јан Мајена. Оба призора здружена у приповедачевој свести, посредно су повезана са слутњом нове катастрофе и унутарњим стањем приповедачког субјекта. Он који је у Први рат одлазио „као на игранку", у Други ступа „уморан, са досадом", те се мотив угашеног вулкана преноси и на опис његове личне ситуације. Рат се више не доживљава као авантура, него као неминовност, незаустављива и ван моћи појединца као и природне катастрофе, историјска деструкција после које остаје пустош, али из које ће се живот опет изнова обновити. Пребацивање из дословног у недословно, из опипљивог у слућено, из садашњости у прошлост, чини књижевни свет *Хиперборејаца* многоструким и сложеним, терајући читаоца да пажњу непрестано помера из једне у другу раван читања.

Значајан путописни слој у *Хиперборејцима* чине четири поглавља („Старе ствари из ватре", „Гуштер који се враћао", „О сандали Емпедокла" и „Еурипидове латомије") у којима се тематизују путовања по Италији на која је ишао са супругом, крајем 1938. и у првој половини 1939. године. Увођење овог путописног смера, али и додатног временског плана наративног ткива *Хиперборејаца*, мотивисано је размишљањем о скором повратку жене из отаџбине, те спаљивањем дипломатских списа у палати Боргезе на самом крају 1940. године. Укрштање пословног и личног, службеног и интимног живота, наметнутих обавеза и сопствених преокупација, спојило је поверљива документа и женине фотографије, а, у путописно-наративном погледу, пребацило приповедача на временски план година које су претходиле и отворило просторе путописне прошлости. Путописни простор, посредован фотографијама, писмима и приповедачевим сећањима, припада времену приповедачевог „срећног" римског периода, а организован је померањем тежишта сећања од Фиренце, Напуља и Везува, до Сицилије, Палерма и Етне. Женин лик у претежном делу *Хиперборејаца* карактеризује се једноставно, у одсуству, најчешће кроз устаљену синтагму, коју изговарају многа лица из различитих перспектива, у којој се она своди на две одреднице које се не објашњавају прецизније, а које читаоца упознају са чињеницом да је у питању „лепа и добра жена."[29] Њен лик је у наведеним поглављима дво-

[29] Тумачећи Црњанскову готово „еротоманску склоност" да сваку жену опише као лепу, Мило Ломпар ће наведену синтагму тумачити као препреку сваком приповедачевом еротском исказивању, односно као „силу онемогућавања" која ће бити узрок пишчевог

струко функционалан: са једне стране, она је сапутник који у *Хиперборејцима* додатно наглашава потребу за увођењем приче о приповедачевој младости и путовањима која су се одиграла у контексту његове ране биографије, а са друге, њен лик је још један од приповедачевих опонената, те се у дијалошкој форми сучељавају различити ставови о смислу путовања, предметима интересовања и статусу путника у *Хиперборејцима*.[30] Говорећи о путним афинитетима свог животног сапутника, путописац све време преиспитује своја становишта, хотимице их доводећи у дестабилизујући контекст. На овај начин, са извесном дозом аутоироније, депатетизују се сопствена уверења, а путописцу се пружа прилика да изнесе и бар делимично објасни и своја путописна становишта.

Путописни доживљај Италије код Црњанског битно је одређен и посредован литературом, а ова особеност јасно је изражена још у *Љубави у Тоскани*. Пишући о овом простору, Црњански је готово по правилу у више или мање наглашеној полемици са онима који су у Италији боравили пре њега, са италијанским хроничарима, историчарима уметности, књижевницима, путописцима. У поглед и визију путописца, па и онда када јој се супротставља, увек је уграђена и мисао бивших људи који су се Италијом, на овај или онај начин, дубље или површније занимали. Полемички тон Црњанскових италијанских путописа резултат је сталног дијалога са *писањем* о Италији, са њеном културом и онима који су јој били савременици или је са мање или веће временске дистанце описивали. И такав литературом посредован однос најизразитији је управо у вези са овом медитеранском земљом, док је у путописима са северних простора оваква врста дијалогичности најмање наглашена (јасно је да је овакав путописни однос одређен и неупоредиво већим и значајнијим баластом културне прошлости који је својствен Италији насупрот релативно „плиткој" култури севера, а посебно крајњих поларних предела). У наведеним поглављима, функционализација жениног лика у смеру је наглашавања супротности у путописном приступу Италији: непосредног, крајње личног доживљаја, са наглашеним емоционалним статусом и

осујећивања, те га и на додатан начин учинити блиским са њему омиљеним уметницима: Стриндбергом, Ибзеном, Кјеркегором, Микеланђелом. Видети у: Милo Ломпар, *Аполонови путокази*, стр. 225—228.

[30] Занимљиво је да је у вези са ликом супруге приповедач направио једну ситнију омашку, али која нам јасно указује и на одмицање од биографске подлоге, односно на њено подређивање свеукупној фикционалној замисли дела. Када се, у лето 1940. године, враћа са пословног пута из Трста, приповедач ће на станици случајно срести своју стару познаницу из младости која ће му узгред испричати епизоду са свог брачног путовања. Реченица „Scendi, cara, scendi" постаће синоним за прељубу и рефрен који се иронично и подсмешљиво понављао у њиховом дугом браку. Сажимање епизода у један означитељски и карактеристичан исказ једно је од својстава успостављања паралела и вертикалног повезивања разнородних планова и ситуација у *Хиперборејцима*. Отуда ће и овај исказ и сам путописац варирати у различитим контекстима. Али својеврсан анахронизам је када при опису путовања у Палермо у марту 1939. године писац напомиње да је очекивао да чује исту реченицу (која своје симболично значење стиче тек више од годину дана касније): „Генерал, налицкан, посматра моју жену, као да је Бугарка. Кроз стакло монокла. Кад се она пење на спрат, гледа за њом. Све сам очекивао да узвикне: Сиђи, драга, сиђи! Scendi, cara, scendi!", Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 438.

посредованог, ерудитног, заснованог, осим на доживљају, и на наглашеној контемплативној димензији: „За мене је Италија била, годинама, једна велика књига, коју често читам, са сликама, које сам често загледао, али је за њу то било нешто више. Неко меко узглавље на које је желела да спусти своју главу, у свом, не баш сретном, животу. / Имала је обичај да ми каже да мени, да бих волео Италију, много треба — и Ђото, и Свети Фрања, и Кардучи, и Бруно, па чак и успомена поларних крајева. Њој је довољно да отвори прозор ујутро, у Риму, у нашем стану, и да угледа Сунце које је обасјало Сант Анђело."[31] Италија, као један од опсесивних простора Црњанскове путописне биографије, увек се перципира и чулима и умом, кроз укрштај емоционалног и духовног искуства, у тражењу дубоких сагласја и преиспитивању историје и културе, где је видљив само повод да се зађе у оно бивше које је присутно у својој одсутности. „Оптерећеност прошлошћу" усмерава пишчево путописно поимање Италије као својеврсни стваралачки акт „читања" Италије као „књиге са сликама" и конструисање смисла и значења у непрестаном самеравању личног искуства са искуствима претходника. Отуда је концепција свих италијанских путописа изузетно сложена, јер подразумева праћење и подржавање разнородних тематских и временских планова, укрштање различитих перспектива и међусобно самеравање разнородних исходишта прича о Италији, њеној прошлости и култури.

Позиција пишчеве супруге може се сагледати као вид испољавања одређеног, назовимо га, женског путописног начела, које је одређено превасходно наглашеном личном емоцијом и одбацивањем контемплације која, посматрано из овог угла, снижава аутентичан и непосредан доживљај италијанског комплекса. Путовање по Италији последње предратне године за путопишчеву супругу је повод да пробуди и активира период срећне младости и путовања које је синоним ране љубавничке страсти и, без обзира на нежну подсмешљивост путописца којом се прати њен путни доживљај, овакав однос јасно дестабилизује и његову сопствену путописну позицију.[32] Изразити лирски потенцијал жениног путописног опредељења додатно је потврђен другачијим тежиштем њених путописних интересовања: тражењем расцветане агаве у вулканском пејзажу, сликањем са наранџом у врту у ботаничкој башти у Палерму, фасцинацијом природом, гуштером који се враћао. Истовремено, и она се, попут путописца, мења на путу, а утицај страног простора на духовно и емоционално сазревање онога који путује једно је од сталних места путописне литературе. Али није једноставно простор елемент под чијим се утицајем мења путник, него је то читав склоп значења која су тим простором посредована, а посебно фактор историје који Црњански, „будилац историјских успомена", непрестано активира при својим путовањи-

---

[31] *Нав. дело*, стр. 409.

[32] „Ја одлазим у Комо, јер је и Стриндберг тамо пролазио. Она одлази тамо, јер смо се, на путу у Париз, једном, договорили, да се сачекамо тамо" (стр. 409), то јест „Она ми каже на то да је ружно мењати симболе, које смо у младости истицали, и да не би требало да мењам маслине, које сам у првој години нашег брака, у Италији, толико волео", *нав. дело*, стр. 424.

ма. Виђење страног простора у његовим путописима увек је повод да се одшкрину врата прошлости и да се, поред скептицизма који је присутан у приступу бившем времену и могућностима да се оно спозна са становишта садашњости, протумачи оно што се на истом простору некада десило. При обиласку Италије са женом функција историје је у обртању перспективе: „Узбуђена, жена ми је онда рекла да јој је, као неки вео, спао са очију. Досад је она са мном путујући видела само палме, агаве, неранџе, фреске, скулптуре, брда, слике вароши, па и вулкане, али сад људе види. Ужасне људе. Несреће, убиства, бесмислене битке, побуне и језиво клање, оних, који су побеђени."[33] Отуда се, посебно при обиласку Сицилије, наглашава разлика између онога што се непосредно нуди оку — лепота пејзажа — и онога што је забележила историја, а што путописац непрестано активира и подвргава преиспитивању.

Мотив сапутника стално је место у путописној литератури и њихова функција у делу може се остваривати на различите начине. Када се путописи Милоша Црњанског сагледају у целини лако је закључити да је ова путописна инстанца код овог писца скрајнута и да јој се не придаје већа улога у конституисању путописног модела света. Али када је реч о *Хиперборејцима* статус сапутника, у овом случају римских познаника, изузетно је значајан, а то је условљено и помереном, надграђеном путописном концепцијом, односно остваривањем литерарне замисли у међусобном подржавању елемената разнородних жанровских образаца. Основни круг сапутника чине лица из такозваног римског друштва (структурираног, углавном, по систему парова) са којима приповедач током целе римско-хиперборејске приче води дуге расправе на различите теме, а у оквиру којих се остварују и главни смисаони токови дела. „Оно (казивање — С. Ј.) као да, пре свега, опонаша тон и законитости каквог учтивог разговора, боље рећи обраћања уљудном сабеседнику за којег се ипак не сме претпоставити да је расположен да се удубљује у подробности датог предмета. У том тону, савршено израженом кроз облик полудијалога — индиректног говора који ипак имитира интонације туђег гласа, пренери су и приповедачеви разговори расправе."[34] Сва лица одређена су препознатљивим особеностима које их разликују од осталих и на тим специфичностима се константно инсистира, а оне, истовремено, и подржавају врсту односа који се са ликовима успоставља, као и њихову функцију у делу. Ликови се у путописној садашњости не мењају, улога која им је додељена је константа њихове карактеризације, уз напомену да се скицирају назнаке њихове будућности, у којој се још једном потврђује мисао о немоћи појединца да управља токовима сопствене судбине (у овом смислу посебно су парадигматске судбине италијанских официра Дина и Кјарамотија). Албанка и њен муж су најфреквентнији саговорници и у разговору са њима најуочљивије се оцртава слика интелек-

---

[33] *Нав. дело*, стр. 425.

[34] Љубиша Јеремић, „*Код Хиперборејаца* — путопис, успомене, памфлет, или роман?", *Књига о Црњанском*, стр. 329.

туалне климе у Европи уочи великог светског рата. Њена социјалистичка уверења и његова стално изнова потврђивана позиција да је у питању „писац књиге о папи" мотивишу жестину расправе и наводе, више од осталих, наратора на исказивање сопственог виђења историјских процеса, као и наглашене антипапинске тематске линије у делу. Пародизација институције папинства, али и устројства хришћанске цркве уопште, успостављена је и преко лика маркиза који је лајтмотивски одређен својом заљубљеношћу у „маркизу која је заљубљена у папу". Тематизација нараторове опсесије скандинавским писцима, као и трагањем за тамним, инцестуозним, тајнама у њиховим животима, остварена је, не случајно, понајвише кроз дуге расправе са Швођанином Торстеном Рослином, који је, опет, у чудној вези са ванбрачном ћерком сопственог оца (тако се мотив инцеста и сложених породичних односа реализује на више планова). Лик лепе Бугарке, жене италијанског генерала, маркиран је њеним изразитим родољубљем, преко којег се изводи мисао о завичају и носталгији за отаџбином, док је тема несрећних, уклетих љубавника тематизована, између осталог, ликовима приповедачевог лекара и болничарке са којом је у тајној вези.

И мада се појединци римског друштва битније не мењају, него је њихова позиција готово статична у путописној садашњости, као група којом се сугерише сужена представа духовне климе Европе (паралелизам је неретко јасан и недвосмислен: „Дошао је крај једној Европи. Дошао је и крај нашем кругу у Риму"[35]), они се, осећајући све ближу ратну катастрофу, поновно буђење Микеланђеловог Полифема, колективно мењају. Расположење и понашање круга римских познаника отуда се метафорички именује као „барометар" несреће која је невидљиво али јасно присутна и чије је остварење сасвим извесно.[36] Од „веселог", друштво постаје све немирније, те се веселост претвара у своју лажну, наглашену и извитоперену слику, којом се потенцира не више истински безбрижно стање колектива него немир и покушај последње одбране пред оним што неминовно долази из будућности: „Као у некој грозници трудимо се да шала буде што глупља. Врло се ретко дешава сад, да се враћамо у прошлост Рима, о којој смо говорили, при нашем обиласку вечног града, бициклетима. / Као да бушимо себе, тражећи изворе смеха. Ма каквим глупим шалама."[37] Ова врста веселости могла би се назвати једним, блажим, видом „хумора испод вешала", иначе неретко присутним у делима авангардне књижевности (таква врста односа књижевних ликова према угрожавајућој реалности најизраженија је у *Крилима* Станислава Кракова, у којем се он доводи до статуса књижевног поступка при грађењу слике рата у роману), а у *Хиперборејцима* он је израз немоћи да се предстојећи ужас избегне и покушај да му се, бар на овај начин, су-

---

[35] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 123.

[36] „Иако се чинило да у Риму, у почетку тог лета, године 1940, никаквих промена нема, наш круг, као неки барометар, почиње, све чешће, да предсказује ружно време и долазак бура (...) Као неке отпатке, рат ће нас ишчистити из Рима", *нав. дело*, стр. 177.

[37] *Нав. дело*, стр. 177.

протстави.[38] Како време предратног лажног мира више цури, тако овај друштвени „барометар” показује знаке све јаче опште неурозе у којем група више не функционише заједно (односно заједништво је само спољашње и привидно), него се њени чланови затварају у себе и своје интимне стрепње: „Ни разговор код Албанке, више не тече, као што је некад, мирно и весело, текао. Сви углас говоримо. Једно друго и не слушамо. Не чекамо да онај други, наш саговорник, заврши реченицу. Упадамо. А као лудаци, на све, се смејемо.”[39] Смех више није делотворан, него израз неурозе и стрепње, механизам одбране који је попустио и који је у римском кругу најавио превласт ирационалног, „веселост” која је ништа друго до оксиморонска слика унутарњег ужаса.

Мотиви маске, позе, играња игара по строго зацртаним правилима дипломатије стални су у *Хиперборејцима*, као што је и константан доживљај света као театра, и живота појединца и колектива у сталној смени трагедије и комедије. То је и вид карактеристичног поступка очуђења у којем се стварност описује очима странца који јој не припада. Измештен у Хипербореју, „подвоструч ен” приповедач истовремено борави у паралелним световима посматрајући свет неретко из, како каже Мило Ломпар, „нихилистичке жиже”, где се блиски људи доживљавају као странци, а будућност једнако страшна и несхватљива као и прошле епохе. Свет је апсурдан и токови личне и колективне судбине воде појединца и народ независно од њихове воље; силе деструкције, осим у природи, надјачавају могућности проницања и сазнавања реда и смисла. Истовремено, све се понавља и играју се улоге по устаљеном механизму, а та комедија живота је оно од чега путописац у римској стварности непрестано жели да побегне. При опису једног од пријема којем присуствује, поступак карневализације света мотивисан је осветљењем: „Пошто се сви крећу, љуљају, трче, са чашом у руци, као да играју у неком балету, виде им се само осветљена лица, али као маске. Говоре, вичу, смеју се, као да смо на карневалу у Риму — кад је био онакав каквог га описује Гете.”[40] И приповедач ће за себе једном рећи да у јавност излази „навлачећи маску безбрижности” поредећи своју позицију са улогом кловна који се представља публици.[41] Живот као играње улога види се у државничком функционисању (италијански престолонаследник који се пореди са ликом из Свифтовог чувеног романа), а посебну, страшну комедију власти и живота приповедач види у црквеном устројству и лажној величини и недодирљивости црквених поглавара. („Ниједан папа се није усудио да одежде, или церемоније, мења. Као што кловн мора да има, увек исти, костим, само се лице кловнова мења.”[42]) И смрт се из про-

---

[38] „Хумор испод вешала, противно сваком правилу, није део црног хумора, него пре његова супротност — бели, најбељи хумор. И код једног и код другог у игри је комика ужаса. Чак имају исти циљ: да умање страхотност страхоте. Али полазишта су им дијаметрално супротна”, Габријел Лауб, *Умешност смеха*, Дерета, Београд 1999, стр. 177.

[39] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 401.

[40] *Нав. дело*, стр. 384.

[41] *Нав. дело*, стр. 333.

[42] *Нав. дело*, стр. 89.

шлих епоха и времена чији је писац био савременик описује у истом кључу. Бесмисао ратних страдања, хаос историје у сулудом уништењу живота појединаца и народа, манипулација мртвима зарад привидно виших интереса — биће рефренски потенцирани ситуацијом из венецијанског позоришта (поново посредованом Гетеовим италијанским путописом) у којој публика после представе тражи да јој се представе и мртви („I morti! I morti!"). Стално наглашавање и на различите начине спроведено варирање мисли о животу, стварности као сну, обмани и варци (што је константа различитих Црњанскових жанровских остварења) спроведено је сложеним поступцима од почетка до краја дела и на разнородним плановима књижевне структуре. Уобичајена путописна позиција странца овде је вишеструко реализована: од њеног дословног значења до дубоког смисаоног потенцијала који упућује на отуђење онога чији глас чујемо; отуђења од друштва и његових институција, од хаоса историје, од света и стварности.

Други круг приповедачевих сапутника чине, већ поменути, уметници према којима се успоставља сложена мрежа блискости и веза. Дијалог са њима једнако је стваран као и онај који се води са римским познаницима, тачније приповедач је нека врста њиховог заступника, „проводника" њихових мисли и идеја у сопственој путописној садашњости. У дугим расправама он ће заступати и бранити њихова становишта, поистовећивати сопствену и њихову перспективу као и животну позицију, аргументовати своје исказе њиховим схватањима или елементима из њихових биографија. Пребацивање се некада одвија сасвим непосредно, али је ова врста литерарне дијалогичности маркирана и честом синтагмом „други ми кажу" којом се гласови из прошлости уводе као актери расправа у времену римске садашњости.

Из густе мреже дослуха и сродности (која би могла бити тема посебног рада), а која сведочи о дубоком духовном и смисаоном јединству овог Црњансковог дела у којем, како каже Љубиша Јеремић, „нема неутканих нити", могу се издвојити три кључна тематска средишта из којих се гранају друга значења. Сва три се са уметника из прошлости вишеструко имплицирају на приповедача *Хиперборејаца*, потврђују у његовој личној судбини и мисаоно коментаришу са његове позиције. Први од њих тиче се заједничке позиције изопштеника, генијалних људи који се издвајају и који су неприлагођени и друштву и средини у којој живе.[43] Највише простора, свакако, остављено је Микеланђелу, којем ће Црњански посветити и посебну студију, а чији су гигантска генијалност и меланхолични тип личности основни предуслови његове несрећне судбине и дубоке људске и уметничке усамљености. Мисао о аутентичном и великом уметнику као некоме ко надилази и традицију из које потиче и намеће се пре свега својом изузетном оригиналношћу Црњански изводи

[43] У поменутој студији „Путовање по Италији: Црњански и Гете", Мило Ломпар ће ово тематско усмерење подвести под разне „модусе аутсајдерства", својеврсног ненадокнадивог егзистенцијалног мањка преко којег се успостављају везе по сродности са егзистенцијалном позицијом наратора, приповедача и путописца *Хиперборејаца*. Видети: Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, стр. 228—235.

управо из Микеланђелове судбине, генерализујући своје схватање исказом да „Микеланђели немају мајку”.[44] Став истог смисаоног потенцијала, о самоукости истински изузетних уметника, и сам писац ће изнети у *Коментарима* наводећи да је био „сам себи предак”. Насупрот овако схваћеним аутентичним уметницима, у разним делима Црњанског биће коментарисани уметници који су интегрисани у заједницу, а парадигматски случајеви су ликови Рафаела и Петрарке, који се и са становишта живота и остварених уметничких домета код Црњанског увек вреднују негативно. Генијалност не може да се уклопи у средину и тешко постиже компромис, али, повратним дејством, и егзистенцијална патња која из тога проистиче доводи до дубљих проницања и додатне сложености уметничке визије. Друштвена изопштеност генија код Микеланђела шири се анализом проблема односа између уметника и мецена, али и својеврсном темом потенцијалног хомосексуализма. У исти круг генијалних изопштеника сврставају се и скандинавски писци, Кјеркегор, Ибзен, Стриндберг и Андерсен, у чијим се биографијама и делу оваква врста дубоке усамљености реализује у потреби да се стварност одбаци и замени вишом реалношћу оличеном у идеализованим јужним просторима, сну или бајци.

Кроз судбине Тиберија, Овидија и Таса и, узгред, Казанове, усамљеност изузетног појединца доведена је до најзаоштреније позиције неприлагођености, односно избацивања из заједнице и друштва — изгнанства. Говорећи поводом Овидија да су мудри стари Римљани за казну већу од смртне са правом сматрали изгнанство из отаџбине, писац ће, истовремено, подвући мисао о сопственој животној ситуацији и позицији изгнаника из које се и пишу *Хиперборејци*. Честе упадице из приповедачеве садашњости, времена писања приче о римским годинама, које се никада не шире на више од две-три реченице, стално изнова потврђују основно осећање неизвесности коју носи будуће време („Једина срећа у сваком људском животу јесте: да се будућност не зна”[45]) и са ироничном и сентименталном горчином, која је својствена делима Милоша Црњанског, сведоче о трошности илузија и немоћи појединца да управља токовима сопствене судбине. Споменимо само два случаја. Расправа о социјалном питању сиромашних у Италији биће нагло прекинута временским скоком, којим се сасвим мења и приповедачев став: „Нисам ни сањао, тада, да ћу, већ кроз пет година, у Лондону, радити у подруму међу обућарима.”[46] Или, када са женом последњи пут обилази

---

[44] Ово схватање биће детаљније излагано и вишеструко варирано у *Књизи о Микеланђелу*, у којој писац ренесансног уметника сагледава као самосвојног уметничког генија који се не може тумачити античким утицајима, нити у његовом стварању (осим у негативном контексту) треба битније узимати у обзир улогу његових „добротвора”: „Микеланђело је самоук. Сви су велики уметници самоуци”, „Не би га било без Медичија — понавља професор (професор Зено, чији је пандан у *Хиперборејцима* професор Дела Клоета — С. Ј.). Микеланђели немају, ни оца, а камоли мецена — кажем ја”, Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme, Београд, Lausanne 1998, стр. 21. и стр. 97.

[45] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 122.

[46] *Нав. дело*, стр. 282.

Венецију, свест о опраштању са Италијом је присутна, али се присутност тамне сенке дугогодишњег изгнанства не сагледава, те се лични животни планови сагледавају као варке и заблуде, ругање судбине човековим очекивањима. („При повратку у Рим, слутио сам да одлазимо из Италије, ускоро, али нисам ни сањао, да тиме отпочиње, за нас, једно лутање по туђини, које ће трајати двадесет пет година, у раскоши, беди, сиромаштву и понижењу.”[47]) Туђина се на тај начин, посредством мисли о судбини омиљених уметника и својој сопственој, у другој половини Црњансковог живота измешта из путописне основе, постаје синоним не више добровољног, него принудног живота ван завичаја и повратно сенчи путописно искуство, релативизујући мисао о путовању и путописну страст за новим просторима. *Хиперборејци* се читају као књига у којој се, применом различитих поступака, своде рачуни са младалачким илузијама и релативизује смисао бившег биографско-путописног искуства.[48] Иако ретки, искази о родном крају имају повлашћени положај у делу. У *Хиперборејцима* писац се враћа завичају као полазној и темељној тачки са које се све самерава и вреднује, а довођење у питање смисла путовања нигде није тако снажно исказано као у овој прози. То није за чуђење, јер за разлику од претходних путописа овај настаје из перспективе више не младог писца и дугогодишњег изгнаника: „Требало је”, пише овај Црњански, „остати у својој земљи. Не треба ићи даље од свог родног краја.”[49] 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?”[50] Наведени искази дати су у првом поглављу књиге — као полазиште описа боравка у Италији из које ће се писац у отаџбину вратити тек двадесет пет година касније.

Други тематски смер дијалога са омиљеним уметницима везан је за комплекс породице и породичне тајне, у чијем је центру проблем мајке, у односу на коју приповедач испољава неку врсту литерарне опсесије. У вези са овим мотивским кругом активира се и психоаналитички приступ писца, који није био присутан у претходним делима, а који сада постаје релевантан у трагању за мутним местима у биографијама уметника и разумевању њихових дела. (За Фројда, којег посебно чита и примењује у проучавању Микеланђела, наратор ће рећи да му је раније „био смешан. Сад више није”.[51]) Породични комплекс и тајне детињства биће посебно

---

[47] *Нав. дело*, стр. 539.

[48] Иста двострукост у схватању значаја путовања, као страсти и као усуда, среће се и у *Књизи о Микеланђелу*, што није чудно јер обе књиге настају из исте временске и искуствене позиције: „Као и сво становништво Европе, ја сам, у то доба, био уверен да човек путује онамо, куд је желео. Не треба ни да додам да сам после тога, већ идуће године, отишао у Лондон, и да сам тамо, не само био, него и живео, непрекидно, не једну, не десет, него двадесет и више година (...) никад се не зна куда ћемо отићи када одемо, нити како ће проћи двоје који се потуку. Нити како ће проћи онај који оде у Енглеску”, Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, стр. 75—76.

[49] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 21.

[50] *Нав. дело*, стр. 16.

[51] *Нав. дело*, стр. 358.

разматрани у говору о скандинавским писцима: о мајкама које су готово по правилу силоване служавке (Кјеркегор, Стриндберг, Ибзен), о мрачним фигурама очева, о инцестуозним љубавима (Ибзен), о комплексу који онемогућава остваривање касније личне породичне хармоније. Мотив мајке која је на почетку сваког живота у позним делима Црњанског, посебно у *Хиперборејцима* и *Књизи о Микеланђелу*, постаје један од централних и опсесивних мотива. Однос мајке и детета истинска је тајна и тежиште живота одакле произилазе разнородна значења и последице; стога је трагање за тајном у биографији уметника, која је заокупљала Црњанског, пре свега покушај одговора на ово питање. У *Књизи о Микеланђелу* — која је сва од каткад неумереног понављања истих тема које је, посредством Микеланђела, писац сматрао својима и тежио да, без научних претензија, на њих пружи властите одговоре[52] — Црњански је тајну уметникове мајке сматрао најважнијим питањем. Слике Мадона, које су у путопису по Тоскани завредиле највише путопишчеве пажње претварајући се у средиште путописног простора и симбол љубави на којој се темељи свет насупрот свему што му прети, у *Хиперборејцима* и *Књизи о Микеланђелу*, посредством уметникових статуа, Pieta, још један је вид уметничког испољавања биографских тамних места, тајне рођења и односа са мајком који се са интимног преноси на надиндивидуални план.[53] У истом кључу писац тумачи и судбине и дела скандинавских писаца („Њихове матере — бар се мени тако чини — полазна су сенка у свим њиховим делима, поемама, романима, драмама”[54]), али за тајном мајке трага и код Таса, Тиберија, Да Винчија.[55] И док се чини да су друге везе које су по сродности успостављене са поменутим уметницима јасне и потврђене Црњансковом биографијом, овако снажна усредсређеност на мотив мајке и тумачење тајне која је са њом у вези измиче прецизнијем објашњењу. По речима самог приповедача *Хиперборејаца*, као

---

[52] Приређивач ове недовршене књиге, Никола Бертолино, у поговору читаоца усмерава и на њено нужно читање у аутобиографском кључу, односно на јасну Црњанскову тенденцију да пишући о свом омиљеном ренесансном уметнику посредно проговори о себи самом: „Пишући о Микеланђелу, он је *за себе и никог више*, копао и по властитим ранама. Не, није ово никаква ’научна студија’; *Књига о Микеланђелу*, за оног ко уме да чита, писана је као исповедно дело о неким властитим песниковим мукама. У том неоствареном делу које је, говорећи из свог песничког бића, називао својим ’тестаментом’, Црњански је превише износио на видело властито ’огољено срце’, да би се тако лако одлучио да свој списатељски посао оконча, компонује књигу и објави је”, Никола Бертолино, *Поговор* у: М. Црњански, *Књига о Микеланђелу*, стр. 664.

[53] У Мадони из Брижа, а посебно у чувеној *Pieta*, Црњански проналази везу, то јест отелотворење Микеланђелове мајке, сматрајући да је Богородица у познијој скулптури млађа од мртвог сина којег држи у наручју, управо због уметникове потребе да у њеном лику остави „лични јаук”, односно мајчин лик онаквим каквог га је у раном детињству запамтио.

[54] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 362.

[55] „Није тачно, ни то, да је та његова љубав, за мене, главна, код Тиберија. Него његова мати. Ливија. Она је његов главни проблем”, то јест „Мени је тешко говорити у присуству једне младе девојке о матери Леонарда, и о оцу Леонарда, као што морам да пређутим много штошта, што бих рекао, радо, о фамилијарном животу Ибсена, Стриндберга, Андерсена, Кјеркегора. Тешко ми је да говорим о матери Леонарда, иако сматрам ту тужну причу, за паралелу, у животу Микеланђела”, Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, стр. 38. и стр. 82.

и његових биографа, у време његовог „мање срећног” боравка у Риму пишчева мајка је болесна и умире. Сведочење Црњансковог познаника, Миленка Поповића, мада га морамо прихватити са извесном резервом, да није било правог разлога да је писац не посети нити да јој не оде на сахрану, уводи мотив тајне и на овом, биографском и нефикционалном нивоу.[56] Колико је опсесивно трагање за изворима исконске блискости мајке и детета иницирано личном емоцијом или, можда, одређеним трауматичним искуством (или је сама чињеница њене смрти сувише страшна да би се директно суочио са њом) не можемо знати, нити нам је дато да знамо, али оно што је јасно јесте да је у својим позним делима Црњански трагао за разрешењем и литераризовањем питања и тајни који стоје на почетку живота и оних који ће уследити на његовом крају, граничних тачака рођења и смрти.

Није тешко закључити да је мотив смрти тематско и смисаоно тежиште *Хиперборејаца*, и да мисао о крају живота, која сенчи све остало, премрежава овај романескни путопис од почетка до краја. Од првог поглавља сенка смрти уводи се постепено и доследно, по приповедном поступку успостављања вертикалних веза којима се између различитих временских планова, различитих лица и разнородних ситуација утврђују релације које их чине сроднима и узајамно условљенима. Приповедач станује у кући сенатора који је на самрти, од исте болести болује и папа, а лечи их исти лекар који лечи и приповедача, констатујући, опет, и њему исту врсту смртоносне болести. Овакав на почетку успостављен ланац смрти шири се надовезивањем осталих наративних карика чинећи да се *Хиперборејци* читају као дело у којем се, на различитим нивоима књижевне структуре, промишља тема смрти, која као једина извесност баца сенку на све што јој претходи, наводећи приповедача да непрестано преиспитује смисао и коначност живота, историје, краткотрајност људске среће, немоћи појединца као „зрна песка”, релевантност религијских уверења, путовања и уметности. Све ово подржано је позицијом приповедача као писца који стари и који сабира сопствена искуства и своди рачуне са младалачким илузијама, али и конкретном предратном друштвеноисторијском ситуацијом, у којој су још једном из темеља уздрмане и доведене у питање вредности европске цивилизације. После искуства Првог светског рата, Други се дочекује са већом стрепњом али и дубоком резигнацијом и нихилизмом човека који је још једном немоћни сведок неумитне и бесмислене деструкције.

Знаци несреће, личне и колективне, сабирају су у римском боравку, али свој статус стварних предсказивача судбинског преокрета нагоре стичу тек после временске дистанце, односно признају се као показатељи будућности тек у времену писања. Може се рећи да су они опонирани приповедачевом незнању, немогућности да проникне у токове соп-

[56] Поповић описује сопствено изненађење да Црњански по вестима из Панчева не напушта Рим, не одлази у посету нити на сахрану, него само, по мајчиној смрти, одржава парастос у једној римској цркви, али нам не даје прецизније објашњење за овакво пишчево понашање, тумачећи га „неким унутарњим сметњама да оде”, видети у: Миленко Поповић, *Црњански између два света*, Књижевне новине, Београд 1984, стр. 68—70.

ствене судбине, као знаци чије се значење открива прекасно, и када њихова „упозорења” постају излишна. Најфреквентније помињана ситуација, која добија статус злослутног прозног рефрена, јесте путопишчево случајно бележење сопствене сенке на фотографији сломљеног крила галеба из Скагена, а мотив сенке која симболише оностранo присуство у земаљском животу варираће се доследно у делу и као посредан говор о Андерсеновој бајци, скандинавским писцима, Тасу и Микеланђелу који су обележени сенком, која је како се каже „једино што нас прати”, сугеришући мисао о људској крхкости и коначности. Падање шешира у воду и наранџа која се случајно откида у руци супруге, такође се доживљавају као назнаке поремећаја у равнотежи срећног живота, најаве прекида у животном складу и померање клатна судбине ка патњи и несрећи.

Ослушкујући гласове из прошлости, у унутарњем дијалогу са мртвим уметницима, питање смрти се непрестано преиспитује и готово је по правилу везано за иронично и луцидно проверавање религијских, хришћанских постулата, које се у овом делу, које је цело од одбацивања обмане, релативизују и депатетизују. Мисао о смрти као нечему коначном, сигурном завршетку живота који човека претвара у „ђубре”, хемијску формулу труљења и распадања, иза које не стоји ништа више осим ништавила, јесте оно што издваја и чини сродним изабране уметнике. Римски песник Ђоакино Бели изузетан је управо у схватању смрти као дефинитивног краја живота, а истоветно одбијање утехе коју нуди хришћанска идеја загробног живота полазно је становиште и Микеланђела као писца сонета. Очајање пред смрћу опседа Кјеркегора терајући га да „у смрти трчи као у мишоловци”, као и Ибзена чија је потреба да збаци хришћанске величине произашла из истог ужаса и непристајања на варку (коју атеисти или скептичном вернику нуде црквене истине). Оваквим схватањима сасвим је близак и приповедачев став и он се јасно и недвосмислено износи, као што, пред другима, ове каткада до бласфемије доведене ставове он износи и брани као своје сопствене. На тај начин се у *Хиперборејцима* успоставља наративан ток усмерен на критику институциализованог хришћанства и цркве, која почива на човековом исконском страху од смрти и експлоатише ову људску слабост у грађењу сопствене моћи. Посебно оштра критика испољава се у односу теме папинства (а која се мотивише расправама са новинаром, „писцем књиге о папи”, супротстављених гледишта, као и маркизом, чија је негација папинства заснована на личној љубомори и љубавној неоствареності),[57] где се функционисање папе и ватиканске државе доживљава као својеврсни извештачен и лажан театар хришћанства. Јетка критика папинства успоставља се на различитим плановима: од изношења личних ставова о папама као „кловновима” који играју улоге једнаке онима на високим нивоима управљања државе (а у којима се, сходно томе, не сагледава ништа духовно, него само потирање основних хришћанских постулата), активирања и проблематизовања сегмената из историје ватиканске др-

[57] О овом тематском смеру видети више у студији Мила Ломпара, *нав. дело*, стр. 124—147.

жаве, до увођења овог тематског смера кроз исказе литерарних претходника, пре свега кроз Стендалову и Казановину литературу.

Истовремено, и други, неинституционализовани видови функционисања и испољавања хришћанског односа према свету у римској садашњости, пре свега сагледани у облицима ритуализованих уверења и обичајима, подвргавају се детронизацији и сатиричном обесмишљавању. Довољно је поменути опис приповедачевог последњег Божића у Риму. Описи обичаја као слика народног живота простора који се упознаје стално су место у путописној литератури, али прослава једног од највећих хришћанских празника свакако за путописца не може бити егзотична нити непозната, без обзира што је сагледава у контексту католичке културе. Напротив, управо се божићни ритуали доживљавају као конвенције које губе везу са својом суштином и постају испразни и гротескни: „Оно је од воска, са нафарбаним образима, а изложено по црквама, па га обилазе, сви, у Риму, за време празника. То је нека врста позоришта лутака којег има на шеталишту иза казине 'Валадије', а које силази у Рим, о Божићу. Рим се радује. Једно дете више у Риму. Зачето безгрешно од дјевице Марије, у Израиљу."[58] Доживљавање прославе рођења Христа као театра и буквализација хришћанске идеје која се гротескно сагледава као статистика наталитета у италијанској престоници, упућује на приповедачеву позицију као странца, односно као некога ко не припада свету и духу хришћанске прославе и ко је посматра са стране. Позиција странца, која је основна инстанца путописне литературе, најнаглашенија је управо у *Хиперборејцима*, „чудној" и жанровски поливалентној књизи. Приповедач/путописац отуђен је у религији којој по рођењу припада (те се, стога, грађењем Микеланђеловог лика као својеврсног пишчевог двојника, све време инсистира на теми микеланђеловског старачког атеизма — „Смрти тако близу, а од бога далеко"), у кругу римских пријатеља и међу сународницима у вили Боргезе, у римској садашњости из које се склања у просторе Хипербореје.

Насупрот страху од смрти и црквеном учењу о загробном животу као утехи и награди, приповедач супротставља живот на овом свету који је човеку једино дат и поштовање те јединствености и једине извесности подлога је путопишчеве сатире црквених догми и институција („Живот није вигилија у очекивању смрти. Он је за човека једини смисао, једина радост, сам по себи. Признајем, баш зато што је смрт, као тај Везув на зиду, тако близу, иако се налази у даљини"[59]). Може се рећи да су одбацивање заблуда на свим нивоима, релитивизација идола, трагично схватање живота и људске судбине условљени оваквим схватањем живота као једине извесности и јединог залога људског постојања. Отуда се у *Хиперборејцима*, поред изразитог нихилизма и резигнације, све време, само наизглед противуречно, успоставља један наглашени, нови витализам зарад којег приповедач одбацује више идеје и други, загробни смисао људској патњи коју нуди религија. Поштовање и одбрана вере у жи-

---

[58] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 514.
[59] *Нав. дело*, стр. 279.

вот на овом свету, једини и јединствени који је човеку дат, али и животодавности и снаге природе зарад које се одбацују рајски вртови онога света, јесу тачке ослонца таквог витализма. Одбацивање заблуда и будућности која не може да се осети чулима чине подлогу хиперборејске песничке филозофије на основу које се плете сложена мрежа веза са прошлим временима и гласовима људи које приповедач из прошлости ослушкује.

Ако се *Хиперборејци* тумаче са путописног становишта, није тешко закључити да је пред читаоцем двоструки путопис, један који је везан за просторе приповедачеве римске садашњости и други, чију подлогу чине путовања по северу Европе на која је путописац ишао 1936. и 1937. године. Проза овог дела јесте проза, како би рекао Новица Петковић, паралелних светова, који истовремено, у присуству или одсуству, опстојавају у менталној мапи путописца, огледају се један у другоме и међусобно самеравају. Посебно занимљивом је чини чињеница да се простори који нису присутни у времену боравка у Риму доживљавају као једнако стварни и да се, посредством различитих „пребацивача", путописац непрестано премешта из једнога у други, лако прелази границу која раздваја прошло од садашњег времена и чулно опипљив простор од оног маркираног у његовом путописном сећању.

Путописним искуством потврђени простор крајњег севера у римској стварности активира се по различитим принципима. Резигнација на пословном, дипломатском плану, која јача са осећањем сопствене немоћи, улога „споредног" играча и сагледавање дипломатије као фарсе и театра протоколарне активности, чини да се приповедач знатно више посвећује преписивању својих путописа са севера у „албуму у црном повезу", него дипломатским пословима које обавља рутински и расејано. И док дотеривање рукописа у почетку ради по унутарњој потреби, без посебног рационалног оправдања и са осећањем да „то нема смисла", касније ће га ова врста посла сасвим заокупити и постати опсесија његовог боравка у Италији уочи ратне катастрофе („То више није ни разонода, ни разбрибрига, у Риму, него је постао једини смисао мог живота у Италији, на обали Тибра"[60]). При томе се успоставља и критичка дистанца у односу на сопствене путописе, те се уочавају мањкавости примењеног путописног метода и спроводи својеврсна релативизација путописних интересовања и поступака: „Сећам се, док сам ишао по Јутланду, или по Исланду, мени је било стало и до статистика, и економских података, тамо. Сад ми се то чини смешно. Кад сам прошао крај Лофота, ја сам се интересовао чак и за риболов тамо. Сад ми се то чини сасвим смешно."[61] У другачијем историјском контексту и са додатним животним искуством, претходне путописне тенденције сагледавају се сасвим другачије, чак и као несувисле и смешне. Позном Црњанском смета управо оно што је његове путописе са Севера (али и из Немачке, Шпаније, Ма-

[60] *Нав. дело*, стр. 329.
[61] *Нав. дело*, стр. 16.

ђарске) приближавало журналистици, а удаљавало од књижевности и књижевне естетизације текста. Терет чињеничне грађе, и информативни карактер ових текстова намењен широј новинској читалачкој публици, управо је оно што је неретко снижавало књижевну вредност путописа Милоша Црњанског, а што је најчешће било условљено потребама редакција чији је дописник био. Све се ово из другачије позиције, животне и литерарне, мемоарске и романескне, чини излишним, те као да два писца или, прецизније, писац и новинар у *Хиперборејцима* полемишу и промишљају крајње исходе живљења и писања. „Затим се кајем, у мислима", каже приповедач *Хиперборејаца*, „што сам, пре, тако лакомислено путовао и у Скандинавију. Сећам се како сам о њој писао, површно. Покупио бих неколико података и утиске, који могу читаоца да насмеју, па бих отишао даље, брзо. Сад, када се не надам више да ћу ходати обалом у Скагену, или седети у луци у Тронјему, или играти са студенткињама у Упсали, сад ми се ето стално враћа мисао, да је требало живети, дубље, заносније, и не тако брзо."[62] Приповедач поново инсистира на интензивном живљењу, насупрот брзини и површности, и та врста новог животног витализма који се рађа под сенком смрти у Риму боји странице *Хиперборејаца* и релативизује некадашње животне и уметничке вредности. Стари путописи, овога пута самог Црњанског а не његових литерарних претходника, доживљавају се као површне новинске репортаже, усклађене са укусом читалаца, којима измичу истинска дубина и симболична вредност северних земаља. То је и разумљиво јер, после временске дистанце, ова два писца пишући о истом простору не описују исти. Овако успостављена дистанца сасвим је јасна ако се сагледа остварена еволуција коју су предели Севера доживели у делу Милоша Црњанског. Од реалних простора одређених прецизним географским маркерима, Север је постао идеализован простор у који се приповедач, како каже, „зачаурио", који је структуриран као простор изван историјске каузалности и корозије римске савремености; Скандинавија и поларни предели надрасли су своје стварносне задатости уобличени у митске просторе утехе и смирења.

Опсесија Севером не ограничава се само на унутарња нараторова преиспитивања и преписивања старих путописа, него се хотимице реализује и као тема разговора и расправа у кругу римског друштва. Овакво увођење теме Хипербореје и њено остваривање у контексту ставова сапутника који са приповедачем не деле његову опсесивну замисао, чини да се путописна утопија донекле депатетизује и да се снизи њена идеалистичка димензија. Приче о Северу, на основу којих приповедач стиче надимак са помало подругљивом конотацијом — Иперборео — донекле су обеснажене погледом са стране: онај ко их прича неће пропустити да напомене да их други доживљавају само као забаву и да оне представљају „предмет подсмеха и разоноде" на његов рачун. Међутим, то нимало не снижава приповедачеву потребу да их стално изнова понавља и допуњује, да у разговору скреће тему на елементе природне специфичности

[62] *Нав. дело*, стр. 15.

поларних предела, научне експедиције и, знатно ређе, историју и социјалне прилике. Укључивањем ставова других не слаби него јача приповедачева самосвест и потреба да у себи и за себе конструише паралелни свет који пружа уточиште од римске стварности.[63]

Што су назнаке ратног хаоса јаче и видљивије, позиција неприпадања римској садашњости, кругу пријатеља, дипломатским активностима, изразитије је наглашава, а граница између светова се неосетније и чешће прелази. Приповедач своју позицију описује наизглед парадоксалним исказима: „живим у Риму, а нисам, у ствари, у Риму присутан", односно, ја и не живим у Риму, него боравим стално, ових дана, у сећању, на Исланду и Шпицбергену."[64] Оно што његову позицију чини додатно занимљивом јесте укрштање једне готово месечарске позиције у простору путописне садашњости, са сасвим рационалним објашњењима и оправдањима таквог не сасвим рационалног понашања. Самосвест онога чије се биће подвостручава и раздваја у удвојеним просторима путописа указује на свестан и промишљен избор бекства од онога што нуде стварност и хаос историје, то јест на непристајање на оно што му се намеће, а на шта не може да утиче. Писац у чијем су делу мотиви сна и сенке тежишне тачке његове песничке метафизике, у *Хиперборејцима*, на подлози реалног путописног искуства, сасвим рационално гради ирационални идеализовани простор животне хармоније, позивајући се на старогрчко веровање о утопијској земљи на крају света, изван рационалне логике и материјалних сила овога света: „То је свакако напор, духовни, подсвесни, да створим себи у последњем тренутку, неки свет, иреалан, али који, и видим, и чујем, и волим, у ком могу да живим (...) Није чудно било то што сам хтео, да не чујем, да не видим, да не доживим то, што ми је разум јасно оцртавао као неизбежну будућност, него то, што сам осећао, да ме, из тих далеких земаља, нешто МОЖЕ спасти, од очаја и патњи."[65] Одсутан путописно-утопијски простор се материјализује, доживљава као чулно опипљив, док се реалан и присутан простор дематеријализује, одбија да се прихвати (и чулима и личном емоцијом) оно што је рационално потврђено. Због тога се путопис обрће и, несвојствено његовој документарној жанровској заснованости, стварно и имагинарно замењују места: отуда се приповедач у Риму осећа да хода у „збиљи као од воска", док је на северу „од крви и меса". Од Севера и путописне прошлости структурира се свет својеврсног психичког, унутарњег азила (у једном тренутку приповедач ће рећи да се у Скандинавији осећа као у неком санаторијуму) и стање затварања, „зачаурености" у сопстве-

---

[63] Испитујући значења Црњанскове Хипербореје, Драгош Калајић ће указати на „метагеографски" карактер моделованог простора, који је за приповедача синоним за простор изгубљене првобитности, „духовно средиште — упориште у знаку остварења потпуности људских вредности". Писац у *Хиперборејцима* реализује заједничку тежњу индоевропских традиција да се празавичај налази на крајњем северу, коју Калајић сагледава као „контрапозицију историје, са свим што је у њој контингентно, пролазно и промењиво — и Хипербореју, као предела предисторије, у знаку битности, трајности и непромењивости", Драгош Калајић, „Значења Хипербореје", *Дело*, 1978, бр. 5, стр. 9.

[64] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 44.

[65] *Нав. дело*, стр. 576—577.

ни простор смирења описиваће се сасвим конкретно и рационално: „Затворим мозак и одем у Штокхолм, као што затварам своја врата, кад изађем из палате Боргезе.”[66] Затварање врата рационалног и пребацивање у прошло и имагинарно, слушање гласова мртвих и преиспитивање исхода сопствене субине, чине да се, што је насловом књиге јасно сугерисано, боравак у Риму пресликава на боравак на крајњем северу, а путописна реалност преобраћа у идеализован свет животног спокоја и смисла. Тако се у *Хиперборејцима*, када старост и хаос историје релативизују готово све — од путовања, религијских истина, историје, културе, власти до смисла појединачног живота — обликује нека врста освајања унутарњег путописног простора, моделује се својеврсно духовно путовање у потрази за изгубљеним средиштем, које ће пружити осећај изгубљеног смисла и реда, одсутних у приповедној стварности.

Конструкција оваквог паралелног простора, подржана је митом о рајској земљи иза границе света и личним путописним доживљајем пре свега поларне природе. Њене специфичности подржавају осећај надстварног и божанског, јер се опиру сваком дотадашњем путописном искуству и превазилазе могућности упоређивања са већ виђеним и доживљеним. Отуда се управо у овим путописима и њиховим посредовањем у *Хиперборејцима* истовремено остварује химна овом свету и на његовим основама гради нови, метагеографски, који га превазилази. Стално варирање описа светлости која „као да није од овога света”, фасцинације бојама (мора, леда, тундре) и тишине чине да се на географском простору овога света конструише простор који је иреалан и фантастичан (неретко довођен у везу и са Андерсеновим бајковитим визијама). То је простор у којем онај ко приповеда очекује „спас” и утеху, азил у којем ће се осетити миран и заштићен. Позивајући се на Башларову синтагму, Петар Џацић ће га назвати *простором среће*, у којем се очекују препород и исцељење: „И када је Црњански одустао од младалачких и каприциозних претеривања суматраистичког кова, остала је суштина која налази примену у скоро читавом његовом делу — *биће које страда на једном, препорађа се на другом месту*. Пошто је страдање бића везано за временски тренутак, за одређену садашњост, поменута формула, у ствари, подразумева ’укидање’ времена и налажење једног ванвременског простора.”[67] Духовно путовање ка просторима среће укрштено је са релативизацијом сваког путовања, чије се клице могу уочити још у *Љубави у Тоскани*. Растрзаност између завичаја и туђине, која се у Црњансковом делу и биографији остварује на различитим плановима, у времену свођења рачуна доводи до својеврсног кајања страсног путника и изгнаника из отаџбине. Мисао да „не треба ићи даље од свог дома” и да нас туђина, осим у авантуру, неретко води и у хаос и несрећу, јесте закључак онога коме је Хипербореја једнако далека и недокучива као и завичај у који не може да се врати (Оваква мисао о путовању и туђини као злој коби биће

---

[66] *Нав. дело*, стр. 596.

[67] Петар Џацић, „Арканска природа ’веза’ у делу Милоша Црњанског”, *Дело*, 1978, бр. 5, стр. 28—29.

подржана причама о судбини уметника, приповедачевих сродника по патњи и својеврсних двојника: Микеланђелова везаност за родно место биће исказана метафором Фиренце као гнезда, Тасова несрећа је у томе што се завичај „не може на ђону понети", а мотив изгнанства једнако трагично одређује и судбину античких људи, Овидија и Тиберија). Идеализовани простори смисла конструишу се онда када су изгубљени, док све што им претходи (као у поеми *Ламент над Београдом*) постаје небитно, гротескно и угрожавајуће.

Тема смрти, која премрежава *Хиперборејце* од почетка до краја, уписана је у моделоване просторе Хипербореје. Цитирајући Кјеркегора, приповедач описује сопствени замор — *taedium, vitae* — као први предзнак умирања и као услов да нас смрт узме к себи: „Док тај замор у човеку не наступи, смрт је слабија од нас и чека. Човек дакле сазрева за смрт као крушка."[68] Сазревање за смрт и окретање сну који, по приповедачевим речима, како човек стари све више замењује стварност, одвија се и кроз хотимично и стално склањање у повлашћене просторе Хипербореје, те је њихова функција и у покушају да приповедача припреми за оностранo смирење. Хипербореја, и митска и песничка/путописна, није само утопијска земља иза северних ветрова, на крају света, него је, истовремено, и земља *иза* краја света, симболични простор загробног света, предео хармоније с оне стране живота (На исту двострукост митске Хипербореје указује и Мари Делкур: „Наиме, *измишљену* земљу у којој људи не морају радом да заслуже испуњење својих жеља веома је тешко у античким представама разликовати од боравишта *блажених* након њихове смрти. Прва слика производ је детињастих снова и старе људске тежње ка лако стеченој срећи. Друга, пак, слика проистиче из веровања старих народа да постоји загробни живот, истина не како ми верујемо, да би се исправила нека неправда коју је могла нанети овоземаљска судбина, већ као награда која потврђује за живота стечен углед и славу (...) Хипербореја има понешто и од једног и од другог, и то је врло тешко разлучити"[69]). Мотиви поларних експедиција изгубљених у вечитом леду први су, у путописима са Севера из 1936/37. године, увели тему смрти „као величанственог сна", односно умирања у којем нема комедије смрти и свођења човека на хемијску формулу труљења. Оно што приповедачу *Хиперборејаца* и чини смрт прљавом и недостојном човека јесте управо у ономе што се са телом збива после ње и што унижава и онемогућава сваку могућност вере у загробни живот. Веровање у Хипербореју је основа једне нове религије, која се не заснива на конвенцијама званичног хришћанства него се обликује на другој подлози, грађеној на елементима властитог, реалног путописног искуства. „Био сам", каже приповедач, „дубоко очаран лепотом, географском, нашег глоба. / Нашег света. / Овог света. / (...) Код Хиперборејаца природа ми се, први пут, учини, божанска слика смрти".[70] Простори Хипербореје истовремено су ванисторијски

---

[68] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 254.

[69] Мари Делкур, *Делфијско пророчиште*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 1992, стр. 151.

[70] Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, стр. 525.

простори животне хармоније и пуноће, али и оностранi простори вечног мира.

Уграђивањем путописа са Севера у причу о Риму и пропадању једне Европе уочи Другог светског рата делу се додаје митска димензија и обликује крајњи вид другачије религиозности, чији су елементи назначени још у раним делима Милоша Црњанског. Веровање у моћ природе и у овај свет као једини који је човеку дат и моделовање простора с оне стране живота уједињени су у Хиперборији као изабраном уточишту. Мотив рађања и вечног обнављања природе у *Љубави у Тоскани* сагледан је у лику Мадоне, богомајке породиље која у себи укршта божанску и смртну димензију. У *Хиперборијима* она се појављује само као стална тема у Микеланђеловој уметности, а својеврстан пандан постају елементи из северног света у којима се оваплоћује исконско начело рађања, продужено кроз, за позног Црњанског суштинску, тајну везе између мајке и детета. Поменута сцена мечке и мечета из копенхагенског зооврта, Mater Lactans, „као слика бескрајне нежности" сведена у својој анималној једноставности, и пар поларних ласта као да коригују и мењају нихилистички семантички ток *Хиперборијаца*, односно приповедачеву мисао усмеравају ка сагледавању вишег и исконског смисла који нуди утеху: „Не бих знао да протумачим то уверење, али сам баш мислећи на те далеке пределе научио, о смрти, много, и нашао у њима неку утеху. Ја сам тек бавећи се мишљу о смрти, нашао много штошта у свету, што је утешно (...) Не треба се бојати смрти и не треба је сматрати као нешто бедно и човека недостојно. Ја сам видео поларну ласту. Мужјака и женку. Не могу да замислим да постоје у неком бесмислу, иако не верујем да су творевине неког Бога оца, који има дугу браду."[71] Обликовање једне унутарње, више религије чије су тачке ослонца засноване на путописним искуством потврђеним просторима крајњег севера и његовим митским импликацијама чине тематско и смисаоно средиште прозе *Хиперборијаца*.

Сводећи рачуне са сопственим веровањима и заблудама, самеравајући своје претходно животно искуство са позицијом из приповедачке садашњости, Милош Црњански је у *Хиперборијима* тежиште ставио на граничне ситуације рођења и смрти. Путописна подлога од које се пошло еволуирала је у повлашћен простор који нуди заштиту и смирење, а „чудна књига" у којој се сабирају све кључне теме Црњанскове литературе и по својој тематској и по жанровској сложености јединствена је књига у српској књижевности.

---

[71] *Нав. дело*, стр. 410.

Dr Slađana Jaćimović

'STRANGE BOOK' AND THE TOP OF THE COMPLEX GENRE MODEL
Travelogue Elements in Miloš Crnjanski's Book *Kod Hiperborejaca*

S u m m a r y

When it comes to the travelogues of Miloš Crnjanski, one can conclude that they are never just travelogues, but works functioning with the inclusion of various literary procedures and elements of other genre patterns into travelogue basis. The work which in its genre complexity and resistence to a clear genre categorization is unique in the Serbian literature, is certainly the prose book *Kod Hiperborejaca* (*Among the Hyperboreans*); awareness about the unusual quality of the genre structure and about the unique thematic and compositional idea of *The Hyperboreans* was expressed by Crnjanski himself several times in interviews which he gave on various occasions in the last three decades of his life. When the work is viewed from the travelogue viewpoint, one cold approach it as an additionally sophisticated manuscript whose limits were stretched so that they assimilated the categories of other genre patterns. The foundation of the book is of travelogue nature: the person whose voice we hear exists in a foreign world, a foreigner who is stimulated by the dislocation from his homeland and the socio-historical context to discuss continually a broad topic of being a foreigner, the paths of his own destiny and the destiny of the nation he belongs to, all through the listening of voices from the completed reading which testify about the final outcome of human destiny. Primarily under a strong influence of the memoirist and the fictional, novel-like aspect, the travelogue basis is changed and included into a literary whole which by its complexity surpasses the possibilities of form which we, otherwise, would call the travelogue.

The paper also interprets in greater detail the travelogue-narrative techniques of this prose, the ways of modelling the travelogue space and its tropization, the motives of the co-travellers, multiplication of the travelogue perspective, different relations between the factographic and the fictional, as well as the shaping of parallel worlds with the symbolic and mythical connotations.

UDC 821.163.41-14.09 Maksimović D.:050.488(497.11) MISAO „1920/1922”
821.163.41-95

ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИОНАЛНОГ И МОДЕРНОГ — РАНО РАЗДОБЉЕ ЧАСОПИСА *МИСАО*[1]

Бојан Јовић

САЖЕТАК: У тексту се анализира пре свега раздобље интензивне сарадње Десанке Максимовић са часописом *Мисао* од 1920. године до промене уредништва 1922. Указује се на перцепцију и рецепцију њеног књижевног деловања код званичне критике, као и код песничких савременика, и на специфичну позицију између традиционалних и модернистичких књижевних норми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: часопис *Мисао*; модерно и традиционално, песничка форма, Десанка Максимовић, Сима Пандуровић, Станислав Винавер

> Посебну радост, овог пута претежно личну, причињавало ми је то пак што је *Мисао*, већ при својим првим корацима, добила на поклон, као да је овај пао с неба, читаву једну збирку зрелих песама, од којих су неке, бар по моме суђењу, имале антологијску вредност. Прва моја брига била је да тај дар, по могућству цео, сачувам само за *Мисао*. Почео сам, зато, форсирано да публикујем у часопису /.../ ову почетницу, од које је већ 1921. након непуне године и по од прве њене објављене песме, могао да уђе знатан број прилога у тада објављеном издању *Антологије Мисли*.
>
> Велимир Живојиновић Massuka

МАКСИМОВИЋ Десанка, рођена 1896, објавила је безброј песама, почевши још од времена када се скоро у сваком броју часописа *Мисао* (под уредништвом В. Живојиновића и Симе Пандуровића, 1920—1924) могла наћи понека њена песма. Тако то тра-

[1] Овај текст је настао у оквиру пројекта ОН148018 Упоредна проучавања српске књижевности (у европском контексту), који финансира Министарство науке и технологије Србије.

> је већ тридесет година, као живи доказ да не треба буквално схватити дијалектичко правило да се квантитет мења у квалитет.
>
> М. Ристић, *Књижевна политика*

Осврћући се, на уводним страницама *Антологије најновије лирике* часописа *Мисао*,[2] на уређивачку политику првих његових свезака, један од изворних уредника гласила, песник Сима Пандуровић, дао је образложење тадашњих критеријума одабира књижевних прилога:

> У књижевном делу *Мисли* уредници су се старали да донесу само оне прилоге који су имали неоспорно потребне естетичке, дакле чисте уметничке вредности. Они нису правили разлику између појединих праваца и школа, између „старих" и „нових", али су се брижљиво старали да под видом уметности не пропусте у лист напред поменуте мистификације претенциозних и празних псеудореформатора и надриписаца. Према томе, ако извесни продукти тзв. нових писаца нису могли добити места у *Мисли*, то је само зато што су то у ствари бесмислице лишене сваке уметничке вредности. Иначе, уредници су чак радије пуштали радове младих и најмлађих писаца, непознатих и тек пониклих талената, но познатих и признатих писаца, сматрајући да је књижевност жив организам који се развија, и да је први задатак једног озбиљног часописа да буде претходница у стварању признања оним талентима који су ту, али се још не виде и не признају; јер су млади они на којима остаје не само свет него и књижевност.[3]

У групи тих „најмлађих писаца, непознатих и тек пониклих талената" налазила се и Десанка Максимовић, која је у нашу књижевност након I светског рата ступила ступила напоредо са поколењем аутора изразитих модернистичких/авангардистичких тенденција (у раздобљу на прелазу векова рођени су И. Андрић /1892/, М. Црњански /1893/, М. Настасијевић /1894/, Б. Токин /1894/, С. Краков/1895/, А. Вучо /1897/, Д. Максимовић /1898/, Р. Петровић/1898/, Д. Васиљев/1900/, Љ. Мицић /1901/...), и заједно са многима своје прве стихове објавила управо у новопокренутом часопису под уредништвом В. Живојиновића-Massuke и С. Пандуровића (уз Десанку, стиховима, прозом, огледима или приказима / критикама у *Мисли* у исто време сарађују и Т. Манојловић, С. Винавер, С. Стефановић, А. Илић, М. Црњански, И. Андрић, Д. Марковић, С. Краков, Р. Младеновић, итд). При томе је Максимовићева, пре него поетички, чињеницом да није припадала нити једном од покрета нити група односно да експлицитно и манифестно није подржавала нити једну естетику/идеологију које су се у том тренутку бориле за превласт на књижевној сцени, међу младима заузимала јасно издвојено место. Са друге стране, такав посебан положај умногоме је утицао на перцепцију/рецепцију Десанкине поезије, како међу заступницима зва-

---

[2] *Антологија* је у три београдска издања, два 1921. године и треће из 1927, обухватила седамдесетак песника-сарадника часописа и преко 170 њихових песама.

[3] *Антологија најновије лирике*, с предговором С. Пандуровића и поговором В. Живојиновића, друго издање, *Мисао*, Београд, 1921, стр. V.

ничне (традиционалне) књижевне парадигме тако и међу наступајућим модернистима/авангардистима.

Када је најпре реч о званичним књижевним круговима, оличеним пре свега у уредништву *Мисли* у доба Десанкиних почетака, млада песникиња је уживала пуну и безрезервну подршку. Особине поезије Максимовићеве, спојене са њеним личним карактеристикама (па и личним познанствима),[4] допринеле су да и поетиком и темпераментом буде више него прихватљива као представник „младих". Са друге стране, Десанку је Пандуровић, по свему судећи, сврставао у струју писаца који се ослањају на „добре" традиције српске књижевности, коју су, уз самог Пандуровића, чинили Живојиновић Massuka, Дучић, Шантић, Ракић и Крклец.[5] Ову групу карактерисало је високо вредновање емоције, велика пажња посвећена интелектуализацији осећања, као и вешто владање поетском формом и језиком којима се овај процес одвија.[6]

Стога је од 1920. године, па све до промене уредништва 1922, када Ранко Младеновић привремено долази на чело *Мисли*,[7] Максимовићева у часопису објавила тридесетак радова, што у стиху што у прози; осим једне приче, практично је све поезија. У том почетном раздобљу Десанкина поезија је убедљиво најзаступљенија од свих песника штампаних у *Мисли*; чак и када је реч о свим ауторима уопште, дакле и писцима цртица, приказа или критика, она спада у најобјављиваније. Такође, крајње су ретки аутори који су у истом броју објавили више од једног оригиналног прилога[8] — Десанки је то успело три пута — у књизи II, свесци I од

---

[4] Захваљујући чињеници да је Десанка познавала Пандуровићеву супругу, која је била родом из Ваљева, свеска њених стихова је и доспела до песника, потом и до Живојиновића. Стр. 49.

[5] Види: Гојко Тешић, *Српска авангарда у полемичком контексту (двадесете године)*, поглавље „Авангарда као компромитовање књижевности (Критички ставови Симе Пандуровића)", Светови, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд 1991, стр. 80.

[6] Сима Пандуровић, „Данашње књижевне ориентације", *Мисао*, Књига XIII, св. 3, 1. октобра 1923, стр. 1381—1382. Пандуровић издваја још два књижевна усмерења — слабе имитаторе лошијих радова старије песничке генерације и покрет послератних експонената „пре политичке него какве уметничке или књижевне идеологије", који су рушили све вредности — сваку логику, етику и естетику а од књижевних језик и стих, односно смисао. Са друге стране, анализа особина песништва аутора супротстављених експлицитно- и имплицитно-поетичких, културолошких и идеолошких претпоставки показује да оно што је, на први поглед, веома удаљено, ипак има одређене додирне тачке које чак омогућавају да се говори о припадању заједничким, надређеним појавама. Примера ради, лирика разнородних аутора попут С. Пандуровића, Д. Максимовић, Р. Петровића и М. Настасијевића показује утицај различитих тенденција онога што би се у нашој и у европској култури могло у најширим цртама означити као виталистички примитивизам. Код Пандуровића је реч о антицивилизацијском егзотизму и одређеним протоекспресионистичким цртама, код Максимовићеве о одбацивању културе и повратку обоготвореној природи и преплитању биљне сфере и женског принципа, код Петровића о најразличитијим екстатичним манифестацијама форми и слика примитивног доживљаја света, код Настасијевића пак о уметничком стремљењу ка области надлогичне, натпојмовне, живе и целовите стварности.

[7] У раздобљу Младеновићевог уређивања *Мисли* интензитет сарадње са Максимовићевом драстично опада, те Десанка објављује један песнички састав, „Паук" књ. IX, св. II, 16. мај, стр. 738. О променама у часопису под Младеновићем види опширније у књизи Станиславе Бараћ *Авангардна Мисао: (авангардне тенденције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића 1922—1923)*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008.

[8] Једно од начела Живојиновићеве уређивачке политике било је да не објављује „по више песама од једнога писца." У Десанкином случају желео је и да „залиха ваљаног мате-

16. јануара 1920. године објавила је песме „Једна смрт” (стр. 422), и „Питање” (стр. 424); у свесци II од 1. фебруара 1920. песму „Крај друма”, (стр. 510—511) и песму у прози без наслова, (стр. 513—514), у књ. VI свеска II, 16. маја 1921, „Моја песма”, (стр. 96) и „Смрт”, (стр. 100).[9]

Оваква широка заступљеност на странама *Мисли* довела је до тога да Максимовићева никада није имала проблема са публиком — резултати анкете коју је поводом додељивања новчане награде за најбољу песму у поменутој Пандуровићевој *Антологији најновије лирике* спровело уредништво часописа *Мисао* показали су да је у десет најпопуларнијих састава Десанка, поред победничке песме „Стрепња”, награђене са 1000 динара, имала још три (у *Антологији* је Максимовићева заступљена са укупно 11 састава).[10]

Са доласком Ранка Младеновића на чело *Мисли* 1922. године, међутим, долази до промена у уређивачкој политици часописа. У круг сарадника уводе се потпуно нови ствараоци, попут Р. Петровића, М. Настасијевића, Б. Токина, Д. Алексића и М. Ристића, који добијају наглашено место; поред тога и некима од старих сарадника уступа се знатно већи простор (пре свих С. Винаверу). Заступљеност других, опет, значајно је смањена — сама Десанка Максимовић током годину и по дана потпуно нестаје са страница часописа. Са повратком Симе Пандуровића на место главног уредника *Мисли у* октобру 1923. године Максимовићева обнавља сарадњу: објављује по неколико песама 1924. и 1925. године, да би у следећем раздобљу била стално заступљена, ипак у знатно смањеном обиму него раније.

Како било, доба афирмације младе песникиње, кроз крајње интензивну сарадњу са часописом *Мисао*, тако је остало иза ње — следеће године Максимовићева ће објавити своју прву збирку поезије (*Песме*, 1924), у издању С. Б. Цвијановића. Опет, критичко позиционирање у односу на традиционалну поетику и модерна стремљења наставило се и кроз

ријала потраје што дуже, да га имам и за све наредне свеске, да он буде стални подстрек за интересовање читалаца”. Стр. 55.

[9] Односно пет, уколико се у обзир узме и спојена свеска III и IV, од 1. и 16. августа 1920, где је објавила „Пролетње песме (III)” 1128—9 „Зашто? Песма у прози” 1132—1133, те књига VI, те двоброј VII и VIII, од 1. и 16. августа 1921, где су штампане „По растанку (II и IV)”, стр. 465 и „Па ипак”, стр. 472. Максимовићева је, осим наведених, до 1922. године у *Мисли* објавила следеће прилоге: „Предосећање”, св. III 16. фебруара 1920, стр. 590; „Покошена ливада”, св. IV 1. марта 1920, стр. 683—4; „Болно пробуђење” св. VI 1. априла 1920, стр. 827; „Састанак”, св. VII 16. априла 1920, стр. 912; „Стрепња”, књ. III св. I и II, 1. I 16. јула 1920, стр. 1012; „Пролетње песме (II)”, св. VI, 16. септембра 1920, стр. 1322; „По растанку”, књ. IV св. I, 1. октобра 1920, стр. 1405—1406; „Браћи”, св. III, 1. новембра 1920, стр. 1570; „Чежња”, св. IV, 16. новембра 1920, стр. 1655—56; „Ил’ се мени можда чини”, св. VI, 16. децембра 1920, стр. 1817; „Непотребни пољупци”, књ. V св. I, 1921, стр. 21; „Рађање звезда”, св. III стр. 188; „После растанка (III)”, св. IV стр. 257—258; „Песма”, св. V, стр. 336—7; „Мали уметник” (приповетка), св. VI, стр. 428—436 и св. VII, стр. 507—514; „Поздрав реци”, VIII, стр. 592—3; „Радости”, св. III и IV, 1 и 16. јуна 1921, стр. 178—179; „Једно уверење” књ. VII св. II, 16. септембра 1921, стр. 101—102; „Сутон”, св. IV, 16. октобра 1921, стр. 257; „Искрена жеља”, св. V, 1. новембра 1921, стр. 335; „Лов”, св. VIII, 15. децембра 1921, стр. 579.

[10] „(Уредништво часописа ’Мисао’) Резултати наше анкете”, *Мисао*, јул 1921, књ. 6, св. 5/6, стр. 431—432.

приказе збирке, састављене од грађе објављене добрим делом у *Мисли* од 1920. до 1922.

О песничком првенцу Максимовићеве писали су тако Б. Ковачевић, М. Богдановић, М. Кашанин, С. Пандуровић, В. Живојиновић Massuka итд. Основне карактеристике тих текстова су добронамерност и одмереност — критике су по правилу позитивне и истичу врлине њеног песништва, али и указују на уочене недостатке. Десанкине песме доживљавају се као меке, сентименталне и мелодичне, „у слободном али коректном стиху, у сасвим личној и добро нађеној форми, готово увек врло ритмичне каткада и виртуозно израђене";[11] мелодичне (музикалне) и лирске, изванредне психолошке сродности са народном женском лириком,[12] показују љубав за природу која превазилази обичан пантеизам и, одбацујући интелектуализам, јавља се као „чиста, бистра, старинска али румена осећајна усхићеност", значајно обогаћена конкретним, уживљавањем у детаљ."[13]

Десанкина се поезија такође пореди и са остварењима поколења након I светског рата: „За разлику од припадника послератне генерације лиричара који су неретко прибегавали жонглерству и мистификацији, Десанка је знала да нађе меру и одржи равнотежу, да се задржи у границама искрености, истине и надахнућа."[14] Неки од критичара стављају пак нагласак на формалну страну песништва Максимовићеве и на меру коју је у том погледу песникиња успела да нађе:

> „Прво што пада у очи у овим песмама то је новина у форми. И чини ми се, да нећу ни мало погрешити кад кажем да је ова даровита песникиња успела да нађе најбољи пут за нову форму од свих поратних песника."[15]

За друге, међутим, управо формална страна доводи Максимовићеву у негативну близину савремених песничких стремљења:

> „У погледу форме стиха ауторка ове књиге стоји на средини између наше предратне и 'модерне' лирике, али је — на нашу жалост, а на своју штету — много ближа овој последњој."[16]

Припадници „модерне" лирике, пак, били су супротног мишљења — са своје стране, у наступу против традиционалне естетике и борби за сопствену афирмацију, нису благонаклоно гледали на Десанкину брзу и

---

[11] Сима Пандуровић „Песме г-ђице Десанке Максимовић", Мисао, октобар 1924, књ. XVI, св. 3, стр. 1266—1267, потписано Х. С., у: *Десанка Максимовић: споменица о 100. годишњици рођења*, приредио Велибор Берко Савић, Ваљево 1998, стр. 141.

[12] Милан Богдановић, „Десанка Максимовић: Песме, Издање С. Б. Цвијановића, *Српски књижевни гласник*, Београд, октобар 1924, књ XIII, бр. 4, стр. 309—311, *Споменица*, стр. 142.

[13] *Исто*, стр. 144.

[14] Милан Кашанин, „Песме Десанке Максимовић", Летопис Матице српске, XCVIII, децембар 1924, књ. 392, стр. 94—95, *Споменица*..., стр. 150.

[15] Синиша Пауновић, „Песме" Десанке Максимовић", Издање Издање С. Б. Цвијановића, Београд 1924, Полет, 1924, књ II, св. II, стр. 63—67. *Споменица*..., стр. 151.

[16] В. Ј. Илић Млађи, *Правда*, бр. 323, стр. 2, *Споменица*... стр. 147.

широку популарност, а поготову не на тенденцију да се она у критици истиче као позитивни (или пак негативни) представник „младих". Без обзира на песникињину изразиту повученост и држање по страни у естетичким полемикама и јавним наступима, у ставу новог књижевног нараштаја према њој од почетка постоји јасан антагонизам. Најпре се запажа скоро систематско одсуство занимања за књижевно дело Десанке Максимовић, било позитивног било негативног, како песничких савременика тако и приказивача њене поезије.[17] Готово потпуно игнорисање — неприказивање књижевног деловања Максимовићеве ишло је дотле да је Станислав Винавер Десанку изоставио и из своје *Пантологије*, практично до позних дана, посветивши јој тек 1938. године мали текст у „Документима", „ТЕТКА ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ". У њему, са јасним вредносним предзнаком, на себи својствен начин карактерише и личност и дело (поезију и прозу) Максимовићеве:

> „Позната по својим болећивим стиховима. Као приповедач она је за песму, а као песник она је за причу. Уме са свима да буде добро, па је добро и са уредником ових личних бележака и због тога се о њој више ни овде не сме да говори."[18]

Омаловажавање сличне врсте сусреће се и у списима водећег надреалисте, Марка Ристића, који, у наведеном одломку своје *Књижевне политике*, иронично тврдећи да је песникиња живи доказ ограниченог важења максиме дијалектичког материјализма о преласку квантитета у квалитет, заправо изриче сасвим негативан вредносни суд о њеном делу.[19]

Став према Максимовићевој обележен је и активнијим облицима супротстављања, какве у својим присећањима описује Велимир Живојиновић:

> У ревности крчења тла које је требало очистити за новије и најновије врсте цвећа из сопственог расадника, та група је — а можда баш Винавер пре свију — узела убрзо на нишан и Десанку Максимовић. Та млада девојка, тиха и повучена, најмање је личила на противника подобна да се умеша ма у какав бој или кадра да га ма с ким и било због чега води. Могло се стога само нагађати какви се разлози и какве побуде криле иза сложне навале овог борбеног строја на ову питомошћу потпуно обезоружану девојку која није знала ништа друго него да се исповеда у стиховима. Та навала је вођена, бар спрва, више околишно но непосредно; више усменим запрашивањем, на скровитим местима и у скровите сате, но отвореним налетом,

---

[17] Може се без претеривања рећи да Десанка Максимовић запрво никада није била прихваћена од поколења писаца са којима је наступила, без обзира на њихово поетичко-естетичко, односно културно-идеолошко усмерење. За *Споменицу о 100-годишњици рођења...* и њених преко 1100 страна није се могао наћи нити један (похвалан) текст поводом Десанке Максимовић који је написао неки од припадника модернистичко/авангардистичких покрета, без обзира на њихове специфичне одлике.

[18] Станислав Винавер, *Пантологија српске и југословенске пеленгирике*, Жагор, Београд 2007, стр. 283.

[19] При томе Ристић не држи много до прецизности података, грешећи у години рођења Максимовићеве и у раздобљу Пандуровићевог уређивања.

> све док јој се, крајем двадесетих година, као посве неочекивани савезник, није придружио онај бочни, али и отворени напад оних који су, у име нових, тек накнадо откривених, мада помало ванестетских и ванкњижевних, али утолико неодољивих сазнања, осули по исповедној поезији. Ово последње је било, наравно, плод недоварених идеолошких домишљања. Порекло оног првог је, међутим, теже било докучити.[20]

Десанка је у то доба била изложена и личним инвективама, будући да је, по свему судећи, нису штедели ни у приватним контактима. О томе сведочи и осврт на доделу првог државног одликовања године 1924/1925, Ордена Светог Саве петог степена:

> Била је тада негде објавила песму „Грлице" инспирисана својим суседама у поткровљу улице St. Jacques, које су је опомињале на шуму и на домовину. Другови из Југославије који су махом спремали докторате, шалили су се како није требало долазити у Париз да би се написала песма „Грлице". Ову шалу песникиња је отплакала а затим се и сама смејала и са онима који су се шалили на рачун „Грлица" и данас је пријатељ. Она вели: Пуно својих пријатеља не бих данас имала, да нисам умела да заборавим заједљиве шале или приговоре својој поезији и себи.[21]

В. Живојиновић Massuka разлоге за овакав став налази у Винаверовом признању да је разлог противљења песникињи управо његова подршка Максимовићевој;[22] са друге стране, можда и важнија од тога је Пандуровићева стална и готово безрезервна промоција Десанкиног песништва, кроз запажен простор који је добијала у *Мисли* и благонаклоне приказе њене поезије који ће уследити.

Интензивна сарадња са часописом *Мисао* тако је битно одредила потоње виђење песничког доприноса Десанке Максимовић, који је позициониран негде на размеђи између традиционалног и модерног, хваљен, оспораван или једноставно игнорисан. Истина је да у обимном песничком опусу Десанке Максимовић има великих осцилација.[23] Тамо где је најбоља, међутим, Максимовићева је успела да створи дела која су постала незаобилазни део традиције не само књижевности сопственога језика,[24] и то њен непрестано модерни и живи део, онај којем се читаоци

---

[20] М. П. Блечић, *Десанка Максимовић живот праћен песмом*, Delta press, Београд, 1985, стр. 58—59.

[21] *Исто*, стр. 73.

[22] *Исто*, стр. 59.

[23] Тако нпр. Милан Богдановић поводом *Зеленог витеза* скреће пажњу на две опасности по квалитет поезије Д. Максимовић — сувише лично певање у тону исповедне лирике са једне стране, и бесадржајни ритмичко-мелодијски маниризам, са друге. М. Богдановић, *Стари и и нови*, Књижевне критике, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1931. стр. 168—169.

[24] У великом броју превода на стране језике (књиге поезије преведене су на двадесетак језика, појединачне песме на више од тридесет) истичу се доприноси двоје нобеловаца, руског песника Јосифа Бродског и пољске песникиње Виславе Шимборске. Нобеловка Маргарит Јурсенар није преводила Максимовићеву, али је изнела занимљива запажања поводом француских издања *Изабраних песама* Десанке Максимовић (Париз 1971), које јој је послала преводилац Дивна Денковић-Братић. Јурсенарова посебно истиче лепоту песа-

изнова враћају Када се погледа историја нашег песништва, показује се да је то више него што се може рећи за многе друге сараднике *Мисли*, како у Пандуровићево тако и Младеновићево време.

Dr Bojan Jović

DESANKA MAKSIMOVIĆ BETWEEN THE TRADITIONAL AND THE MODERN — EARLY PERIOD OF THE *MISAO* JOURNAL

S u m m a r y

The period of Desanka Maksimović's most intensive cooperation with the newly established journal *Misao*, which is bordered by the publication of the first works in 1920 and the change of editorial board in 1922, and resulted with the appearance of the collection *Poems* in 1924 (and the three editions of *Anthology of the Most Recent Lyrical Poems* 1921—1927), significantly determined the reception of her poetic work in the light of the struggle between the traditionalists and the modernists/avant-gardists. Traditional critics mostly saw Desanka's poetry as an acceptable example of the poety of „the young", while the more modern ones were hostile towards Maksimović and almost systematically ignored her work.

ма везаних за моћно тле земље, („Сељакова смрт", „Вођњаци", „За земљу где војска пролази"), оних које изражавају смисао једне природне античке законитости („Човек са Балкана"), или у којима је неизмерне самилости за људе уопште („За оне који посрћу") Види: Миодраг Сибиновић: *Између светова: нови аспекти књижевног дела Десанке Максимовић*, Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Просветни преглед, Београд 1999, стр. 28; Културни додатак „*Политике*" од 14. маја 1988.

UDC 821.163.41-31.09 Petrović R.
821.163.41-95

ПРОБЛЕМ ВРЕМЕНА У РОМАНУ *БУРЛЕСКА ГОСПОДИНА ПЕРУНА БОГА ГРОМА* РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Марија Шаровић

САЖЕТАК: Циљ рада је да укаже на алогичност и надреалност хронотопа, као и на његово разбијање у роману Растка Петровића *Бурлеска господина Перуна бога грома*, те на специфичност временских димензија, повезаних са фигуром путника и човека који се досађује. Расплињавање, сажимање и множење временско-просторних димензија овде је, дакле, плод једнако авангардних поступака монтаже, колико и философије досаде и доколичарења која омогућује несметан узлет мисли.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, досада, хронотоп, путовање, монтажа

Досада, традиција, авангарда

Иако се Растко Петровић није изјашњавао као надреалиста, *Бурлеска* поседује неке од најважнијих квалитета надреалистичког дела — алогичност структуре и фрагментарност делова текста, налик на аутоматско писање. Исто тако, она се надовезује и на неке премисе Маринетијевог футуризма, пре свега на естетику рата која треба да осветли и начине борбе за нову поезију и уметност. Овај рушитељски рат у *Бурлесци* односи се најпре на оно што је у авангарди било градитељско. Досада као извор свих зала, како ју је описао Кјеркегор, карактерише све ликове овог дела, људске колико и божанске, али, истовремено, представља и покретач догађаја. „Занимљивост" насиља, којег је *Бурлеска* препуна (убиство божанства, крвава свадба, похара манастира...), представља крајњу последицу досаде, због које „човек може да помисли да је оно што нам стварно треба нови рат или катастрофа".[1] Стога је *Бурлеска* један од ретких примера наше књижевности (била она и авангардна) који уводи декаденцију на начин типичан за западну књижевност, насталу из досаде и засићености животом — убиства, блудничења, инцести представљају заправо једини начин да се разбије учмалост живота људи, али и богова.

[1] Лаш Фр. Х. Свенсен, *Филозофија досаде*, превод Ивана Рајића, Геопоетика, Београд 2004, стр. 41.

Рат се, наравно, односи и на борбу са традицијом као премисом авангарде. Међутим, одбацивање традиције морало је бити само условно. Према Т. С. Елиоту, чак и најмодернијем песнику немогуће је потпуно се ње одрећи. И Елиот и Петровић били су неуобичајени поштоваоци традиције: пошто се модерност ослободила терета традиције, требало би да је садашњост престала да буде везана за прошлост. Међутим, „данашњица је заменила историју као извор смисла, али једна чиста данашњица, без повезаности са прошлошћу и будућношћу, не пружа много смисла".[2] *Бурлеска* није лишена односа са прошлошћу. Напротив, о њој говоримо као о вишеструко референцијалном делу, које следи традицију на исти начин на који је и оспорава (видети, на пример, приказ старословенских божанстава), али и као отвореном (које поседује концептуалну недовршеност), односно, херметичном делу (због посебности жанровске антиконвенције и стилско-језичке структуре). Међутим, оно по чему *Бурлеска* спада у ред неоспорно модерних дела јесте обликовање хронотопа и, унутар њега, доживљај досаде као модерног и егзистенцијалног проблема главнога јунака, човека Набора, управо због напетости која постоји између традиционалног и митолошког елемента, са једне, и авангардног рушитељског инстинкта, са друге стране.

Новине авангарде су најуочљивије у области композиционе технике и форме књижевног дела. Нови поступци односе се, пре свега, на употребу монтаже и колажа. Смисао монтаже у делима авангарде и надреализма јесте симултаност приказивања, попут оне на филму, која, за разлику од њега, у књижевном делу не ствара утисак целовитости, него напротив, утисак разломљености. Слично дејство има и увођење спонтаног асоцијативног тока, као и деструкција уобичајених облика хронотопа и радње. Опште одлике авангардног дела имају своје почетке у ликовној уметности, где се са кубизмом први пут јавило напуштање централне перспективе и увођење вишецентричности која се одразила на кохерентност дела. Разарајући традиционалне појмове, оваква дела у први план као кохезиону силу стављају начело монтаже, при чему прво нестају уобичајени типови хронотопа и принцип каузалности, витални за нпр. роман реализма. У Петровићу савременом надреализму роман је сматран најпрезренијом могућом врстом (у Бретоновим манифестима презир према роману базиран је не на широким могућностима ове врсте, него на чињеници да је сматран представником реалистичког мимезиса).

Иако објашњена насловом, *Бурлеска* је изазивала недоумицу у погледу врсте и жанра, па се у литератури срећу најразнороднија одређења — од поетске прозе, краћег или новелистичког романа до антиромана. *Бурлеска* представља изузетну мешавину лирике (присуство стихова, лиризација прозе), епике (понајвише кроз пародирање епских тема), драме (посебно експресионистичке, са којом је везују скоковитост радње, нестанак мотивације и присуство дијалога). Дело је изразите референцијалности које повезује старословенску митологију, легенде и српску средњевековну књижевност са савременим добом. Према старијим одређе-

[2] *Исто*, стр. 143.

њима, Петровићево дело припадало би типу тзв. ниске бурлеске у којој се „озбиљне теме третирају с гротескном лежерношћу”.[3]

За проблем времена и нарушавања његове логике најзначајнији је појам хронотопа који је суштински повезан са жанровским значењем. Хронотоп, по Бахтиновој дефиницији, изражава суштинску узајамну везу временских и просторних односа у књижевном делу.[4] Он каже да се жанр обрађује хронотопом, при чему је његова најважнија димензија време. Аналогно овоме, на деструкцију жанра утиче и несвакидашњи облик хронотопа у *Бурлесци*: временско-просторно јединство не постоји и о димензијама хронотопа се може говорити само условно. Када је реч о досади као о средишњем темпоралном појму *Бурлеске*, Петровић је користи да би подвукао безвременост тог осећања, која се подудара са безвременошћу хронотопа у делу и преливањем димензија времена и простора једне у другу, као и са мешањем божанског и људског света. Ништење у авангардном кључу одвија се на свим нивоима дела, па и на наративном. Двоструки статус наратора, где један одиста приповеда док други то приповедање деструира, измешта приповедачки фокус и уводи ироничну дистанцу. Померање, разглобљивање времена је по правилу повезано са другим, деструктивним приповедачем.

Сходно мотивској основи дела (представи „природног човека” паганства, антропоморфних божанстава), оно на плану језика трага за подсвесним и превербалним. Разарање на овом нивоу дела огледа се у синтаксички готово бесмисленим реченицама, многобројним алогичним понављањима, репетитивности и монотонији библијског стила у одређеним деловима који су књижевно референцијални (каталози, набрајања и слично), а који упућују на експерименте са говором деце и доживљајем језика код лудака, који су Петровића посебно занимали (есеји *Хелиотерапија афазије*, *Младићство народног генија*, проза *Људи говоре* и друго). За језик *Бурлеске* типична је хипертрофија, претераност израза, десакрализација песничког израза. Необична структура реченице, недовршени искази, поремећен ред речи, инконгруенција и употреба архаичних глаголских облика, пре свега аориста и имперфекта, стварају ефекат очуђења језика и подсећају на заумни језик руске авангарде. У *Бурлесци* постоји директна узајамна веза између временских и просторних планова, с једне, и наративне логике, с друге стране: мешање хронотопских одредница повлачи нарушавање праволинијског приповедања, уводи деструктивног приповедача и утиче на језик дела, као што је и обрнуто.

Облици времена. Време и прича

По речима Адријана Марина, „прогресивни динамизам чини читав смисао и драмски парадокс авангарде: смрт и васкрсење се смењују, што

---

[3] *Речник књижевних термина*, одредница „Бурлеска”, Институт за књижевност и уметност, Нолит, Београд 1985, стр. 89.

[4] Михаил Бахтин, *О роману*, превод Александра Бадњаревића, Нолит, Београд 1989, стр. 193.

је њена битна одлика”.[5] Вечити процес поновног оваплоћења, непрестаног рађања, животних циклуса који се смењују, одређују динамичну и флуидну структуру, разбијање временско-просторних димензија, као и ток радње који је у *Бурлесци* крајње нејединствен. Концепција времена које се враћа (циклична или кружна) од изузетног је значаја за мит — свака митологија заснована је на низу слика, значења и парадигми, који се могу примењивати на сваки тренутак садашњости и будућности у смислу архетипа. Митско време у *Бурлесци* повезано је и са истошћу времена које доживљава њен времешни јунак, Набор Деволски: „Исто”, рече Набор сам за себе, корачајући; „у долини, у планини или у рају, све је то увек исто! Увек тло под ногама, а небо далеко”.[6] Досада као доживљај времена феномен је модерног доба. То је посебно случај са њеним егзистенцијалним видом, мада постоје и изузеци, какав је нпр. Сенекин појам „замора од живота” или библијски текстови, од којих се *Књига проповедникова* намеће као недвосмислени узор Наборове досаде, лишена, додуше, религијске конотације, јер се Набор досађује и на земљи и у рају. Насупрот цикличном, линеарно схваћено време манифестује се кроз синхронијску и дијахронијску раван, а у *Бурлесци* обухвата „хронолошки” ток — приличан временски распон — од старословенског времена (време мита, паганства, магије), преко доба хришћанства, све до писцу савременог тренутка, Првог светског рата, и чак захватања у (блиску) будућност, јер се време романа окончава 1925. годином. Време *Бурлеске* обухвата, дакле, време старословенског мита, затим савремено доба (Наборови потомци), или објективно историјско време, и субјективно време приповедача (само се ретко истиче). Интервенција на миту подвлачи деперсонализован приступ проблему времена, историје и човека у историјском времену. Митотворство *Бурлеске* засновано је на књижевним реминисценцијама из најразличитијих духовних епоха човечанства (*Библија*, средњевековна књижевност, народно стваралаштво, менипско мешање прозе, поезије, драме), као и на недефинисаним приповедачким гласовима који нарушавају логичку површину текста.

Најприсутније у првој књизи *Бурлеске* под називом *О расиусности богова*, **митско време** представља корелат паганског, дионизијског човека, примитивне културе. Интересовање за мит у авангарди је било посебно изражено, и иначе карактеристично за роман XX века, а у литератури се означава као „процес ремитологизације”,[7] заснован на миту као на вечно живом исходишту, на истицању његове везе са ритуалом и концепцијом вечног понављања. Петровић је у митологији, посебно старословенској, проналазио потврду својих идеја о „младићству народног генија”. Ово време се повезује са колективом и његовим детињством, чији

---

[5] Адријан Марино, „Авангарда”, у: *Авангарда. Теорија и историја појма 1*, превод Мариане Дан и Алека Мијовића, уредник Гојко Тешић, Народна књига, Београд 1997, стр. 41.

[6] Растко Петровић, *Бурлеска господина Перуна бога грома*, Дела Растка Петровића, књига I, Нолит, Београд 1973, стр. 72.

[7] Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превод Јована Јанићијевића, Нолит, Београд 1983, стр. 30.

култ налази место и у роману *Дан Шести*, његовој претходници (роман *Са силама немерљивим)*, поезији, приповеткама, а посебан вид добија у сликама Словена и, ништа мање, њихових божанстава у *Бурлесци.* Детињство као доба невиности представљено је једнако на индивидуалном (детињство сваког човека), као и на колективном нивоу (детињство Словена као политеизам, паганство, нови примитивизам, младост расе). Може се претпоставити да је Петровић словенско многобоштво одабрао због његове неканонизованости, која му је омогућила да време дифузно растопи у свим правцима, творећи слику паганског раја и божанстава која га насељавају. Са друге стране, Петровић и сам рај представља као место на којем се ништа не дешава, и често говори о досађивању божанстава. Слично Ничеу, који тврди да се и богови боре против досаде, он искуство досаде преноси и на рај, који, као и свака утопија, делује „убиствено досадно, јер је занимљиво само оно чега нема (...) Досада је граница утопије. Утопија никада не може бити савршена, јер је савршенство исто што и досада, а досада сваку утопију изједа унутра."[8] Ослобођен хришћанских представа о греху и казни, пагански свет било је могуће представити као идиличну утопију, свет блаженог преадамског сазнања. Сан авангарде XX века овде би се могао упоредити са идиличним сном о новој Аркадији. Као место у које, по веровању, након смрти одлазе праведне душе, рај у *Бурлесци* добија сасвим друге конотације и постаје и људски. Ова утопистичко-идеализована визија рајског насеља подсећа на сеоску идилу какву познајемо из старије романескне традиције (пасторални романи, каснохеленистички романи попут *Дафнида и Хлоје*). Таквом једном сликом са неизоставним ироничним подтекстом завршава се прва књига *Бурлеске*, на чијем основу Петровић формира очовечене фигуре својих богова.

Овде се враћамо на непостојање класичног облика хронотопа у *Бурлесци* — стереотипне представе се избегавају, па се рај дословно налази у истој равни са земљом људи. Разбијање просторног јединства има везе и са приповедачким поступком, једнако као и са идејом дела, чиме се успоставља разгранати систем веза између различитих планова дела — сакрализовано место, рај, представљен је као нешто банално, а деструкцијом простора постиже се и иронизација уобичајених његових значења. Старословенски рај је десакрализован и представљен као место у којем ипак не влада вечито блаженство и у којем има места и за оне који нису праведници (Набор је убица бога), као што тамо могу доспети и живи људи. Утопијски простор који насељавају људи не само што је идентичан старословенском рају, него га са њим повезује и то што не зна за хришћанске појмове прародитељског, или греха уопште. Убиства, инцести, блудничења, гротескни спојеви живог и беживотног представљају живот сам, па самим тим нису ништа чудно. Дејство разарања просторног јединства је двоструко — ако се повеже са начином приповедања, за резултат има десакрализацију и иронизацију, а када се повеже са објектом приповедања, ово снижавање има јасне просторне одлике, у којима из-

[8] Свенсен, *наведено дело*, стр. 144.

међу места које насељавају богови (претпостављеног словенског Олимпа) и оног у којем живе смртници нестају све разлике. Митско време, кључно за разумевање разарања времена, потискује објективно историјско време, и приказује радње и догађаје као манифестације вечних прототипова. Тако се савремени тренутак претвара у безвремени свет митологије, што се изражава *просторно*. Митски Девол се, дакле, јавља као *genius loci* или дух места, топоним који постаје „просторни архетип трансцендентних сазнања".[9]

Основни вид хронотопа везаног за представу раја је идилични. Већим делом базира се на просторним одликама карактеристичним за бајку и легенду, премда је простор бајке обично нелокализован. Изломљена линија кретања кроз простор слична је бајковној: небо — земља — подземље. Јунак се несметано креће просторима чије су атрибуције измешане: у *Бурлесци*, мртви прелазе у свет живих и обрнуто. Богови су бестидни у свом незнању, неверни, ступају у инцестуозне односе, препуштају се афектима. Паганска божанства су ћудљива, тешко им је угодити, још теже наслутити њихове намере. Овакав степен антропоморфизације узвишених божанских представа у извесном смислу виши је од хомеровског: у античком пантеону има зависти, непријатељства и прељубе, али не и одвећ фамилијарног односа са смртницима. Иако се он као такав јавља на неколиким местима и у Хомеровим еповима, то су управо она места која су била основ Платонове критике профанисања божанског. Паралела са Хомером треба да упути на комплетно разбијање илузије епског времена у представи узвишеног и на пародични оквир у којем је оно у *Бурлесци* смештено, што ово дело прикључује авангардним токовима, као и бурлесци као књижевној врсти. Епски облик дела пародијски показује како је и боговима и људима досадно и како рај више није место идеалног живота — њега у *Бурлесци* замењује неописиво досађивање. Неке од особености неомитологизма XX века су и синтезе различитих митолошких традиција, понављање и дуплирање јунака у простору, а нарочито у времену (јунаци живе вечито, умиру и васкрсавају или се отеловљују у новим бићима, чинећи тако квазимитолошке ликове).[10] Временско путовање Набора Деволца разуђено на неколико векова подразумева поменуте одлике: прво многобожац, он постаје хришћанин, посветивши се након убиства паганског бога и доживевши натприродну, хиперболичну старост. Унутар тог развојног круга, он оличава и процес репаганизације. Својим обраћеништвом упућује и на општи начин развитка људске заједнице. Оно што су Словени били у свом природном стању, распало се у додиру са хришћанством, творећи неку врсту симбиозе. Овде налазимо више Петровићевих основних мотива, пре свега мисао о Словенима као о нечему младом, животном и недозрелом, а пуном сирове снаге и стваралачке енергије, али и трагање за архетипским, колективним несвесним, духом целокупне словенске расе. Према тој аркадијској веселости, анималности чак, наметнуте догме о мучеништву и

---

[9] Мирјана Поповић-Радовић, *Српска митска прича*, Рад, Београд 1989, стр. 31.
[10] Према: Е. М. Мелетински, *наведено дело*, стр. 296.

хаљинама од кострети морале су деловати као насиље. На врху свега је откровење да мишићни, биолошки, природни живот има превласт над оним интелектуално исконструисаним, или: „Тело ће научити мој живот здрављу и дисциплини, а мисао га је била надражила толико".[11] Да је реч о духу времена утврђује и Хосе Ортега и Гасет, који у општој духовној клими тога доба проналази потврду за повратак детињастости и младалаштва: „Зашто би, стога, било лоше да наступи доба које би дало предност телу ради успостављања равнотеже нарушене претераним величањем духа, вековима уназад? Доба опоравка Европе."[12]

Под утицајем Бергсоновог антимеханицистички виђеног времена, више није реч о једнодимензионалном, праволинијском времену у фиксираном простору, него о силама непредвидљивог и свевишњег случаја (какав је и случај-комедијант Милоша Црњанског). Занимљиво је да је овакву визију времена имао још Августин у својим *Исповестима* иако је она, природно, била дубоко религиозног типа: он је сматрао да различита времена могу постојати у једном, али ограничена на објекат контемплације, а то може бити и уметничко дело. У *Бурлесци* сва времена постоје одједном, напоредо. Петровић неретко користи различите глаголске облике унутар једне реченице, да би нагласио временску неусаглашеност ових планова, својеврсне синтаксичке сигнале ***разновремености***: „Причврсти им крила са једне и са друге стране нарочитим кочићима, затим *опљунуо* руке, зевнуо, протегнуо се..."[13] Овде се спајање различитих временских планова добија помоћу спајања „прво, тачке гледишта описиваног лица (у датом случају личности у делу), и, друго, тачке гледишта лица које описује (аутора-причаоца)".[14] То условљава реченице унутар којих постоји временска неусаглашеност (облици глагола дати некад у садашњем, некад у прошлом времену). Још чешће, поступком монтаже наглашава ***једновременост***. Ови примери, међутим, не означавају само специфичан однос према времену, него су и основа иронично-пародичног односа према сакралном: „Он дакле напусти девојку и врати се скрушен у ћелију. Калуђери заплакаше много од радости, херувими запеваше, серафими запеваше, Свевишњи се угодније намести у престолу".[15] Заведен уводним сликама које доследно интерпретирају мит, легенду или канон, читалац очекује и наставак у истом кључу који изостаје. Ови примери указују и на то на који начин се деструкција као начело шири са једног плана дела на други, обухватајући га у целости: нарушавање временског јединства одвија се истовремено на плану језика, плану приповедања и на тематском плану. Тај несклад је и основни извор комичног и пародичног. Петровић митске обрасце користи да би их

---

[11] Растко Петровић, „Пробуђена свест", у: *Сабрана дела Растка Петровића*, књига I, Нолит, Београд 1969, стр. 94.

[12] Хосе Ортега и Гасет, *Посматрач*, превод Љиљане Буквић, Клио, Београд 1998, стр. 47.

[13] Растко Петровић, *Бурлеска*, стр. 9.

[14] Б. А. Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, превод Новице Петковића, Нолит, Београд 1979, стр. 101.

[15] Петровић, *Бурлеска*, стр. 103.

испародирао, уз помоћ каталога, набрајања, магијских вредности бројева, са којима је то најлакше учинити, захваљујући њиховој формулативности: „Али стаде туђи град за седам година”,[16] или: „Идуће ноћи, ето ти, скупише се дванаест стотина свирача из свих могућих словенских племена”.[17] Ово су примери у којима се хиперболично сажимају огромни временски распони у малом.

Два супротна доживљаја времена, **сажимање** и **ширење**, повезана су досадом као субјективним доживљајем времена у којем оно губи одлике реалности и поприма обрисе нечег нематеријалног, чега може бити превише или премало, а јавља се као последица *временског лоцирања*. Такође је присутна у свом хиперболисаном виду: „Ево нашег човека изванредно збуњеног. Врати се онамо одакле је дошао, ту се простре по тлу и остаде тако у потпуној досади до данас (...) Седамнаест хиљада година није се макао са места”.[18] Ово временско усмеравање везано је за сам ***темпо*** времена: оно може бити сажимано (убрзано) или проширено (успорено, растопљено). У *Бурлесци* поседује оба ова своја вида, једна другом супротстављена: „Био Набор Деволац, родио се у селу Пољанима, обичан деран код језера Малића. Прво обичан деран, па после, по наговору богова, преселио се у рај: тамо се оженио, тамо некоме одрубио главу, оданде побегао. Испричана је његова смрт, као смрт светог оца умрлог шест стотина година после свога рођења...”[19] У ову реченицу, која сажима растојање између писца савременог романа и првих митотвораца, стала је цела историја Наборова, исприповедана у претходне три књиге. Двосмисленост овог растојања подвлачи сам наслов последњег поглавља — речју *напослетку* дефинише се стање (положај) нечега што је ипак, у некој неодређеној мери, временски локализовано.

Потпуно поништавање времена дато је у трећој, *Апокрифној књизи*. У њој се, на основу извесних апокрифа (*Обилажење Богородице по мукама, Откровење Варухово*, грчки споменик *Путовање мајке Божије кроз пакао*, народна песма *Огњена Марија у паклу*), описује Богородичина посета паклу. Она је занимљива и као приказ просторних опозиција, али још више због апсолутног непостојања времена. Ова књига нуди застрашујућу визију вечности, што казну која чека грешнике чини још страшнијом, јер јој нема свршетка. Осуђени на вечито исто, обитаваоци пакла вајкају се због досаде која је њихова казна: „нас убија то што је наш положај једном заувек решен”.[20] Остале временске линије обухватају, прво, време касног политеизма, датирано са 798. годином (у другој књизи, *О Набору Деволцу*), време већ прихваћеног хришћанства, као и поништено време — оно које то није (у трећој, *Апокрифној књизи*) и, на крају, савремено доба (око Првог светског рата и нешто након њега у четвртој књизи, *Шта је било напослетку*). Најуочљивија временска неусклађеност, „испадање” у будућност, дата је у завршном пасусу друге књиге, где се на

[16] *Исто*, стр. 15.
[17] *Исто*, стр. 75.
[18] *Исто*, стр. 112.
[19] *Исто*, стр. 111.
[20] *Исто*, стр. 93.

свадби Наборовој након убиства бога Радгосића, као део декора помињу и железнице, пароброди и авиони. Ови анахронизми указују на разуђеност временске димензије, у којој у једном, иако разломљеном приповедачком даху, бива обухваћена читава повест света.

Ако време посматрамо као најважнију димензију хронотопа, а хронотоп као нешто што утиче на жанровско одређење дела, онда је једноставно утврдити паралелу између нејединства времена и нејединства жанра овог дела, у којем се бришу границе између мита, бајке и историје, и васпоставља један универзални поредак који их све обухвата. Уочљиво је да се временске одреднице веома често јављају одређене на исти начин као у бајкама, и да имају у основи формулативан карактер. Међутим, сваки пут када се појави формулативна временска одредница, она је хиперболисана и иронизована. Овим се поништава могућност постојања формуле као *статичног* сегмента приповедања, чиме се дело укључује у токове авангарде по својој динамичности и деструктивности, али и у специфичан корпус дела пародичне књижевности, у која спадају *Гаргантуа и Пантагруел* Франсоа Раблеа, а код нас *Бакоња фра Брне* Симе Матавуља.* Тако је узета и магијска вредност бројева — она се потире претеривањем (хиперболом). Још један поступак спада у ред изразито деструктивних — то су два каталога, један на почетку друге, други на почетку четврте књиге. Први каталог набраја пределе које су насељавали Словени почетком осмог века и важнији је у смислу просторног расипања, али указује и на специфичан вид посредног деструирања жанра. Други, с почетка четврте књиге, износи родослов Набора Деволца, и он је још важнији у временском смислу. Овај родослов пародира родослов из библијске *Књиге постања* и представља изразито деструктиван поступак, који може бити и полемичан одговор на породични роман.[21] На то посебно упућују делови из рожданика (који се, пародиран, јавља у Сремчевом *Вукадину* и Стерновом *Тристраму Шендију*). Он се завршава сасвим неиндивидуалним потомком. Користећи сажимање времена, Петровић у једној реченици прелази много векова: „довде прејурио живот од деветог до двадесетог и четврт века".[22]

У *Бурлесци* постоји и извесна тежња да се људско и космичко време споје, а та тежња остварује се деловањем „не личног, већ општег памћења које обухвата живот човечанства".[23] Повратак на **колективно време** и опште памћење представља транспозицију трагалачке потребе за оним што је за Петровића било најсуштественије: лик праисконског, наивног човека, чији су „први кораци по још влажној земљи после потопа мора-

---

* Међу овим делима могу се успоставити и неке друге паралеле — код Петровића су, као код Раблеа, веома честе слике материјалног — телесног доле, биолошког и физиолошког живота, иако код њега имају други смисао, а са Матавуљевим делом повезује га једна посебна књижевна слика, односно мотив похаре манастира, који се јавља у трећој књизи *Бурлеске*.

[21] Светлана Слапшак, „Митургија Растка Петровића", у: *Књижевно дело Растка Петровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1989, стр. 169.

[22] Растко Петровић, *Бурлеска*, стр. 116.

[23] Жорж Пуле, *Човек, време, књижевност*, превод Иванке Чемерикић, Нолит, Београд 1974, стр. 65.

ли изгледати тако нови”.[24] Колективно време односи се на правреме у *Бурлесци*, а може се повезати са Русоовом филозофијом „природног човека”, али и са митовима, а посебно онима који се односе на замирање и обнављање вегетативних циклуса. Ово осећање времена односи се на обликовање временских циклуса помоћу празника, обреда везаних за живот земље, годишња доба, периоде дана и године. У првој и другој књизи *Бурлеске*, то је време многобожаца и њихових божанстава, а земља Деволаца, као и рај њихових богова, приказана је као плодна равница од које живе и једни и други — прави идилични хронотоп. Овај пасторални амбијент нестаје, заједно са чврстим временским јединством, онда када се из њега издвајају индивидуални животни низови. Тада и природа престаје да буде жива учесница животних догађаја, каквом је испочетка у *Бурлесци* приказана. У духу неопримитивизма, природа је визија раја у аркадијском, пасторалном пејсажу. Отуда је она веома често представљена персонификовано: „цела природа прсну у грохотан смех нежно узбуђена”,[25] или: „то се природи врло допаде, зеленој лепотици, одмах зашапта у узбуђењу”.[26]

Индивидуално време понајвише се односи на четврту књигу која, додуше, почиње укидањем индивидуе кроз поменути родослов Набора Деволца. Али, ова књига је, кад је реч о времену индивидуе, најважнија, јер открива посебан страх од историје, али и стварности од које се бежи у безбедност митске прошлости. У трансцендираној временско-просторној ситуацији *Бурлеске* изражена је космичка егзистенцијална ситуација човекова. Иза анималне веселости колектива можда стоји идеја о „бежању у мрачна столећа и подручја на којима престаје могућност контроле”.[27] Отуда кошмарно повезивање различитих временских димензија на свршетку ове књиге, у којој се једним синтетичким захватом обухватају сва времена. Сва она живе одједном — старословенски богови, рањеници из Првог светског рата, слике из живота Ван Гога и Набора Деволског. Разбијени фокус нестаје у овом делу само у ретким тренуцима прибирања свих значења. Парадоксално, то су исти они тренуци у којима се логика и јединство хронотопа највише разглобљују. Тако у четвртој књизи постоји највећи број примера за стилско-значењску диверзификацију, а сама *Бурлеска* указује се као изузетан пример надреалистичке нелогичности.

Времепростор

Као и време, простор се јавља као антропоцентрична категорија књижевног дела — систем односа који га испуњава базиран је на људском сагледавању и тумачењу простора, а простор је, опет, заснован на људском доживљају сопственог тела. Антропоцентричност Петровићевог

---

[24] Р. Петровић, „Хелиотерапија афазије”, у: *Есеји и чланци*, Нолит, Београд 1969, стр. 411.

[25] Р. Петровић, *Бурлеска*, стр. 10.

[26] *Исто*, стр. 50.

[27] Иво Андрић, *Уметник и његово дело*, Просвета, Београд 1981, стр. 276.

књижевног космоса није везана само за *Бурлеску*. Опседнут људским телом као микрокосмосом у којем се могу пронаћи сви елементи макрокосмоса, он у простору уме да транспонује зачудне слике. Реч је о посебној особини његове поезије, у којој се често срећу слике простора који се мења прилагођавајући се људском телу, као да се пред њим размиче. Прожимање тела и простора и огледалско удвајање показују се као суштински. Неке од оваквих слика проналазимо и у његовим есејима, где се у личном доживљају јавља инверзна перспектива простора, тако омиљена у Црњансковом песништву.* Синхронизован са различитим временима, простор ће се јављати у својим посебним видовима, хронотопским изразима. Тако се у *Бурлесци* разликују: простор мита/богова (којем одговара идилично-фолклорни хронотоп), простор реалности/људи (одговара му највише тип авантуристичког хронотопа) и остали типови простора, утемељени на временским или просторним опозицијама. Органска веза између простора и времена у књижевном делу утемељена је на њиховом прожимању: одређени тип времена обликује простор, као што простор даје смисао времену. Како се простор и време тесно прожимају, ужас од времена постаје уједно и просторни, у којем човека мучи паскаловска празнина простора. Ова интеракција у *Бурлесци* ствара специфичан вид датих категорија које су у основи деструиране, иако на микроплану дела одговарају једна другој. Реални географски простори постављени унутар фиктивног ослобађају нови семантички потенцијал. Онеобичење настаје услед тога што се мистични, непостојећи, легендарни простор омеђава стварно постојећим топонимима.

Просторне опозиције у први план постављају дистинкцију која би требало да постоји између раја (горе) и земље (доле), премда ње нема. На то упућује и измешаност мртвих и живих, од којих свако несметано задире у свет оних других. Овде се нарушавање просторних одлика засновано на опозицији горњег и доњег света манифестује кроз два посебна мотива — мотив путовања на небо и мотив силаска у подземље. Први од њих има јасне везе са апокрифном књижевношћу (апокриф *Откровење Варухово*), због чега их је Петровић вероватно и сместио у трећу, апокрифну књигу *Бурлеске*, али се јавља и у мистичној литератури (на пример, Сведенборгово дело *Небо и пакао*). Путовање смртника на небо овде је приказано као прости прелазак из једног (људског) насеља у друго (рајско, које насељавају богови). Нема наглашених временско-просторних разлика у опису Наборовог одласка у рај, где посећује свога „суседа" Велеса. Индикативно је и то што се за опис преласка користе елементи слични бајковним, али потпуно профанисани, на пример, формуле се користе као статични, али деформисани сегменти. За разли-

* У том смислу, есенцијални су закључци Б. А. Успенског. Он каже да се при сумирању видног утиска динамика видне позиције преноси на слику, и као резултат тога настају деформације које су карактеристичне за обрнуту перспективу. Даље, оваква перспектива је, као и централна, условни систем преношења просторних карактеристика реалног света на раван слике. Отуда различити резултати различитих видних позиција — код западних уметника циљ је слика стварности, код византијских — очување реалности саме слике. Б. А. Успенски, *наведено дело*, стр. 311—314.

ку од бајке, у којој овакав прелазак одређених места увек означава границу између овог и света у којем све постаје изврнуто и фантастично (долазак јунака до шуме, јаруге или бунара), овим граничницима не придаје се магично својство. Након њиховог преласка заправо се не дешава ништа сем преласка као таквог. Типски бројеви и типска места бајке или ритуала узети су као основ деструирања и пародије. Сличан опис дат је у одласку Наборовом код Велеса: „Пут је водио преко осам јаруга и преко девет кладенаца".[28] Ремећењем одвојених светова и прелажењем из сфере божанског у људски простор и обрнуто ствара се инверзна просторна перспектива — не визуелно, него семантички.

Све кореспонденције у повезивању митских опозиција (горе—доле, небо—земља, мушко—женско) упућују на универзум моделован по угледу на митски. Тако је жудња за повратком у пренатално стање на индивидуалном нивоу аналогна повратку словенској старини на колективном нивоу. Митска значења простора повезују се са простором који је *телесно* проживљен — јака веза између тела и предела уједињује наивно дечје искуство са архаичним колективним памћењем.

Мотив силаска у подземље везује се за апокриф *Обилажење Богородице по мукама* или *Виђење Богородичино*. Овде је и једно од кључних места за откривање пишчевог специфичног односа према логици хронотопа — у трећој књизи романа, у одговору светог Петра на Богородичино питање како може пушити дуван у XIV веку када још није пронађен: „Слушај сестро; били ми у четрнаестом, осамнаестом или шестом веку, све је то свеједно. Ја се стално преносим између неба, земље и пакла, те сам у ближем односу са стварима него остали људи..."[29] За *Бурлеску* је карактеристично и сложено *кретање* јунака *кроз простор*. У традицији и народним приповеткама, душе путују кроз пакао и стижу у рај. За божанска бића обрнути смер кретања није толико необичан, колико је то за човека, па Наборово путовање кроз временско-просторне димензије упућује на поигравање са перспективистичком географијом реалистичког романа. Убрзање о којем говори библијско *Откровење* једно је од премиса *Бурлеске*. Време више не протиче „нормално"; оно се растегло и проширило на двосмислену димензију стварности. Простор у свом „нормалном" виду такође више није могуће објаснити кретањем, јер је и кретање редефинисано. Помереност простора је и једна од основних одлика менипеје.[30] Поред осталих одлика које је сврставају у дела комично-сатиричног карактера, истичу се фантастични приповедни оквир и тродимензионална структура хронотопа, која укључује пренос радње са земље на небо, односно пакао и(ли) рај. Динамика хронотопа постиже се не само композиционим средствима, него и сучељавањем одељених светова, паганског и хришћанског, мешањем синхронијског и дијахронијског плана, наглим изменама наративних перспектива (посебно уочљивих у трећој и четвртој књизи). Простор се не остварује као реално постојећи,

---

[28] Петровић, *Бурлеска*, стр. 49.

[29] *Исто*, стр. 87.

[30] Лени Силард, „Менипеја", у: *Појмовник руске авангарде 1*, уредили А. Флакер и Д. Угрешић, ГЗХ, Загреб 1984, стр. 69—81.

географски одређен. Мада се не подудара са геометријским, у суштини његова конструкција мора бити овоме аналогна, управо да би се омогућило његово онеобичавање у односу на оно што посматрач или читалац по инерцији доживљава као реалност простора. *Бурлеска*, чија радња започиње у Перуновом рају, бива окончана у болници, савременој визији експресионистичког пакла.

Бурлеска се темељи на помереном статусу текста, фрагментарном и изломљеном; она је фантазмагорично-поетска визија света од његовог архаичног стања до савременог тренутка. Деструкција се спроводи поступцима ироније, дестабилизовања и жанровско-наративног колажа. Једна од последица мешања временских планова, којим се нарушава логика приповедања и демистификују приповедачке традиције, је и нагло прекидање митолошке приче иронијом, комичним пресецањем или чак исповедним елементима. Преображаји тачке гледишта, простора и времена доводе до тога да се било какав садржај не може довести до неког развијенијег облика, у смислу у ком се један епски сиже развија. Отуда утисак о промени оптике која понекад постаје толико блиска своме објекту да прича задобија одлике надреалистичког текста.

Исто као што се простор дроби и уређује по начелима временског дисконтинуитета, а време бива лишено логичне перспективе, и радња подлеже принципима супротним хронолошкима и рационалнима. Оваква тематско-мотивска вишецентричност налик је вишецентричности у сликарству о којој је писао Успенски. Често се дешава да приповедач, мењајући оптику, залази у текстуру реченице и одлази у дигресију, па се деструкција огледа и на микроплану дела, унутар јединствене реченице, као последица приповедачког фокусирања: „Како је ту на домашај копља на ливади између реке и конопљишта жутео неки плашт, и одисао свој нарочити мирис (док су се невидљиве бубице пеле уз његове травке, загребале их храпавим крацима, заклатиле на врху влата), то онај младић Набор позва девојку Управду да пођу тамо и проговоре".[31] Начело монтаже у авангарди испољава се у *Бурлесци* и у појави већег броја токова радње *у истом времену*. За радњу књижевног дела важно је располагање инструментом времена, а то је, у приповедачкој уметности, приповедни ток, след догађаја.

Досада светова

На крају дела радња још једном бива посувраћена, односно враћа се на саму себе, саму себе сажимајући: „Све се изнова или пре времена зби у исти мах: стварање, морали, Перуни, дивке, младићи, рај, пакао, убиства, средњи век, религије, револуције, комарци, улице, улице... Све се зби и умре у том тренутку. Било је у томе и још нечег ужаснијег и неизрецивијег. За то време, које би најгрозовитије и највеличанственије у свој историји... И досада је владала дивно, од пре Набора па за дуго.

[31] Петровић, *Бурлеска*, стр. 28.

Али један зрак новог живота, — живота неког удаљеног, љубљеног — величанствени, прострели ме”.[32] Специфична деформација времена која у неколико речи описује цео роман, затварајући га, може симболизовати и саму књижевност, при чему се досада јавља као кључан појам, не само у временском смислу. За разлику од Паскала, за чију је дубоку религиозност човек без бога ништа, и досада је свест о томе ничему и, за разлику од Ничеа, чији се богови досађују, код Петровића се досађују и људи и богови. То је досада светова над којом контемплира Набор, бескрајна досада која га чини непомичним седамнаест хиљада година, иста она досада која уједињује младића и девојку, коју осећа и сам бог, досада о којој певају и плугови сељака („досадо, досадо светова!”). Она омогућује и плурализам простора у истом времену, и мноштво времена у истом простору, мултипле токове радње; на крају, она омогућује и свевремено Наборово присуство увек и свуда и она је та која га чини живим симболом *Бурлеске* — путником. Зато структурну окосницу дела чине *покрет, динамизам*, путништво, који класичну фабулативност могу признати само као анегдотску, распарчану. У *Бурлесци* све подрхтава у покрету, да би се сјединило у завршном пасусу, који илузију литературе још једном истиче на самом крају текста речцом **као**. Оно што посебно утиче на разломљени доживљај времена јесте снажно асоцијативно повезивање, налик на најбоље и најзамршеније странице неког романа тока свести, које онемогућава логику као основ структуре. Превазиђена је класична нарација зарад нових, изломљених облика блиских модерном приповедачевом сензибилитету. Динамизам условљава покретну конструкцију *Бурлеске*. Приче и анегдоте су бескрајне, као у Петровићевој поезији, где свака реч оплођује ону наредну, попут источњачког веза који пружа илузију бескраја. Прича налази своје време мешајући димензије прошлости, садашњости и будућности. Перпектива испричаног може се увек променити.

Када се прича *Бурлеске* пореди са везом, треба имати на уму есејистичке радове Растка Петровића у којима говори о уметности наших везиља, чији су радови могли представљати „какву митску историју, други какав лов, трећи какав еп”.[33] И у Винаверовом тексту *Наши везови*, структури веза приписује се математичка правилност, апстрактно значење које се може наставити до у бескрај. Битно је то што је јунаку — човеку, Набору, дата могућност сажимања свих јединстава, и то управо у везу којим се бави. Време и простор у завршном одломку не само што су разбијени, него добијају обрисе нечега дубоко непојмљивог и застрашујућег. Довољно је узети слику у којој се елементи Наборовог веза *крећу и проговарају*, па да се стекне утисак о томе да је овај вез заправо литература у литератури, својеврсна метакњижевност. У сваком свом детаљу, фантастични вез омогућава свом творцу статус демијурга, јер у њему све добија одлике тек створеног света, насталог након потпуног ниште-

---

[32] *Исто*, стр. 126.

[33] Растко Петровић, „Тумачење народних рукотворина”, у: *Есеји и чланци*, Нолит, Београд 1969, стр. 296.

ња оног претходног. У есеју *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* Валтер Бењамин каже: „Човечанство, које је некад, код Хомера, било предмет посматрања за олимпијске богове, постало је то сада са́мо за себе. Његово самоотуђење достигло је онај ступањ који допушта да оно своје властито уништење доживљава као естетско задовољство првог реда.”[34] Уз Маринетијеву програмску тврдњу да је рат једина хигијена света, ово се свакако односи и на оне прве кораке који су након потопа морали изгледати тако свежи и нови.

Деструкција, разбијање или ништење као различите варијабле јединственог начела авангарде у *Бурлесци* се потврђују на сваком плану дела. Међутим, колико год ништење било начело авангарде, оно никада није могло потпуно пренебрегнути традицију и историју, те се на њима морала заснивати макар као на платформи коју ће затим поништити. У томе се налази темељни парадокс авангарде или њена апорија, како је дефинише Енценсбергер („*Avant* у појму авангарде носи у себи сопствену противречност: може се установити тек *a posteriori*”). Он је и у основи *Бурлеске*, јер се у њој може наћи нешто што разбијена јединства уједињује: то је фигура човека који се досађује. У њему, у разним облицима преображене митске и историјске свести, *траје* прошлост предака. Печат старог времена остаје присутан у духу човека и у том правремену писац жели да пронађе смисао људске судбине.

Кидање приповедања на секвенце, од којих свака може бити заснована на наизглед случајном избору временских и просторних одлика, добија анегдотску повезаност преко присуства средишње личности. То је и судбина Набора Деволца, и књижевна сврха његовог лика. Она је повезана са специфичним схватањем времена и простора, као и са фигуром путника, који „болује од друма, изван датума”. Набор постаје митска фигура човека који се креће кроз просторно-временске димензије, враћајући се на прапочетак и симболизујући њихово прерастање. Отуда усклађеност супротних планова: божанско—људско, небо—земља, узвишено—тривијално, паганско—хришћанско. Отуда и Наборово обраћеништво: његов прелазак у хришћанство могао би представљати природан развој људског мишљења са прелогичког, митолошког, паганског, са природне религије на ступањ који омогућује нова сазнања. Примање хришћанства подудара се са тренутком прогонства из раја због кушања плодова са дрвета *сазнања*: у пренесеном значењу, прогонство подразумева тренутак плаћања искуства. У вези с овим стоји и изокренута логика мита: док пагански богови жалосно завршавају у хришћанском паклу, човек иде даље. Фигура Набора Деволца као свевременог путника кроз време и простор, иако бурлескна, представља човека као тачку у којој се повезују све растрзане временске димензије. У њему се концентришу и мотиви напрегнуте снаге и младићства.

Све просторе и сва времена кроз које пролази он сабија у једну жижну тачку која је срж ових димензија, тачку из које ће се родити нешто

---

[34] Валтер Бењамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције”, у: *Есеји*, превод Милана Табаковића, Нолит, Београд 1974, стр. 149.

ново, не обновљено постојеће, него нешто битно ново. Бергсоново виђење еволуције као развојног принципа базираног на појму *élan vital*-а, радије него на слепим силама природне селекције, Петровић је транспоновао у књижевно обличје, где се он изједначава са појмом „јединства животног принципа" (у есеју *Младићство народног генија*), а заснива се на негирању изолованог постојања ствари и чврстих граница међу њима, што свој израз добија и у распадању јединственог простора и времена у *Бурлесци*. Повезаност са специфичним односом према јединствима у *Бурлесци* остварује се на линији између оваквог схватања и схватања примитивног човека за којег су димензије прошлог, садашњег и будућег стопљене, баш као што се оне стапају у бесконачности времена без садржаја — у досади — управо онако како време у овом делу гради и Растко Петровић. Ослобађање од канонизованог давало је привидно хаотична, испреметана дела, у којима заправо влада начело стваралачког хаоса.

Треба указати и на (по неким од основа) слична књижевна дела, чиме би се *Бурлеска* контекстуализовала. Као најзначајнији обично се истиче утицај Петровићевих савременика, модерних француских песника и сликара оног доба. Кубистичке расправе о проблему прожимања простора и времена, нееуклидовској геометрији и Аполинерове спекулације о четвртој димензији, могу се схватити као израз духа епохе, јер су по природи сличне философским и научним проблемима тога доба. Простирање три познате димензије у бескрај у сликарству је уродила идејом симултаности, те се *Бурлеска*, у књижевном смислу, може сматрати правим изразом ондашњих интересовања. Међу њима, међутим, постоје и значајне разлике. Код књижевника који се називају кубистима, на пример, техника варирања језика много више везе има са сликарством (издвајање фасета, доживљај просторности и перспективе, симултаност), док су Петровићеви огледи о језичким репертоарима базирани на авангардним језичким експериментима који иду до најдубљих слојева језичке старине. Извесне сличности постоје и са поезијом Аполинера и Жакоба, који су својим песмама давали одређене графичке облике (песма „Јади јунакови" из *Бурлеске* има облик пешчаног сата).

Критика је понекад истицала неке друге аспекте овог романа као много значајније, оповргавајући озбиљност покушаја потраге за универзалним и архетипским: „Значајна као поетско-романескни експеримент, као поигравање књижевним, и не само књижевним навикама и конвенцијама, *Бурлеска као уметничко остварење ипак је само наговештај поетско-реалистичког романа какав је Растко могао да напише*". Ако се има на уму да је монтажа једно од доминантних структурних начела овог романа, али и целокупне авангарде, јасно је да се као принцип организације дела истиче разлика у структури класично схваћеног романа и романа авангарде. Док први свесно иде ка остваривању тоталитета, потпуне и верне представе, дотле други намерно оставља видљиве „шавове" на телу текста, истичући чињеницу да је дело *стварано, конструисано*. Стога *Бурлеска* није само дело у повоју, ако се на уму има првобитна *намера* да се смишљено да једна таква слика света. Кретање духа који се враћа ка извесном првобитном тренутку и ту у исти мах открива

постанак времена и ствари, Ренан дефинише појмом интуиције постојања.[35] Од *Бурлеске* и *Откровења*, преко романа *Са силама немерљивим* и *Дан шести*, до *Африке* и прозе *Људи говоре*, Петровић у стваралачком континуитету даје модернизован мит о вечитом враћању почетку, ономе што је праисконско и основно, о ономе што књижевно обликује вечно обнављање живота. У складу са тим „путовањем" налазе се и сва средства која Петровић употребљава да би тај пут представио: разарање уобичајених веза, уврежених суседстава ствари, идеја, мисли, поступци који стварају алогизме. Укупно сновидно Наборово путешествије не може се базирати на само једном простору или времену. Погрешно би било замишљати у *Бурлесци* неко апсолутно историјско време. У њој постоје различита, мада напоредна времена, а њих опажају они који остају по страни од савременичке површности свога доба, обраћајући се другом времену, стварајући дело које може да изгледа далеко или страно свом сопственом, а које га ипак укључује, објашњава и усмерава према трансценденцији на чијем завршетку чека човек као мера свих ствари.

Marija Šarović, M.A.

PROBLEM OF TIME IN RASTKO PETROVIĆ'S NOVEL
BURLESKA GOSPODINA PERUNA BOGA GROMA

S u m m a r y

The goal of the paper is to point to the analogy and surrealism of chronotope, to its disintegration in Rastko Petrović's novel *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma* (*Burlesque of Lord Perun, God of Thunder*), as well as to the specificity of time dimensions related to the figure of traveller and man who is bored. Dissolution, condensation and multiplication of temporal-spatial dimensions here is, therefore, equally a fruit of avant-garde techniques of montage and of the philosophy of boredom and idleness which prevents an undisturbed rise of thought.

[35] Према: Жорж Пуле, *наведено дело*, стр. 66.

UDC 821.163.41-31.09 Desnica V.
821.163.41-95

ФАНТАСТИЧКИ КОД ТЕКСТА У РОМАНУ *ПРОЉЕЋА ИВАНА ГАЛЕБА* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Слободанка Шаренац

САЖЕТАК: Почетни фантастички импулси у уводном поглављу романа *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице условљавају раслојавање категорије времена и усложњавање приповедног тока укључивањем ретроспективног следа романескних догађаја. У ретроспективном следу романескних догађаја присутна је упућивачка фантастичка шифра, која пружа фантастички код текста као један од могућих начина читања текста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фантастичка шифра, фантастички код текста

а) *Почетни фантастички импулси*

Уводно поглавље романа, почетак излагања романескних збивања, под сенком је иницирања фантастичног слоја приповедног тока. Оглашавањем позиције лика/приповедача, његовим укључивањем у романескна збивања, у ток приповедања, нарушава се привидни мир не-збивања, не-дешавања:

> „Помало опет улазим у збивања. Укључујем се у ток времена. Презаво посједам стварност.”[1]

Спајају се два плана романескних догађаја при конкретизовању приповедне ситуације: план не-збивања, не-дешавања, који наглашава позиција лика/приповедача и план „стварности” коју открива.

Уочава се постојање „невидљивог”, а присутног фантастичног слоја у приповедном току. Притом је време категорија која спаја (и/или раздваја) та два слоја приповедног тока. Видљиво је постојање дистанце од стране приповедача у односу на приповедање и одређење самог чина приповедања, као и приметно, а тренутно раздвајање позиције лика/приповедача условљено раслојавањем категорије времена. Овај однос

[1] Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, СКЗ, Београд, коло LX, књ. 406, 1967.

захтева детаљнију анализу, која се подразумева у раду који ће се бавити искључиво проблемом приповедања.

Са друге стране, време као битна, одређујућа категорија романа идентификује се са „стварношћу" романескних збивања. Поставља се питање односа категорије времена и фантастичног слоја приповедног тока, што, опет, захтева посебно разматрање. У питању је вишезначан однос. Овде се задржавамо на једном сегменту тог односа.

Фантастично флуктуира између времена „одсутности" лика/приповедача из романескних збивања и „стварности" романескних збивања (болест лика/приповедача, операција и материјални докази „романескне стварности" — на ноћном столићу за трећину испијена чаша воде, календар, на радијатору укриво положена плитица с облозима).

Лик/приповедач открива своје присуство у „стварности" романескних збивања, одакле полази ретроспективан след догађаја из његове прошлости.

Дакле, „невидљиви", а присутни фантастични слој приповедног тока иницира „рез" у приповедању, заокрет. Раслојава се категорија времена приповедања узрокована стањем и доживљајем лика/приповедача. Сећање као форма приповедног исказа проистиче из актуелизације фантастичног слоја приповедног тока. Проблематизује се појам времена у приповедању, и то укрштањем приповедних токова (у првом је плану, а „невидљиви" фантастични слој остаје маскиран издвајањем категорије времена коју, у ствари, иницира).

У овом случају немамо класичну форму појављивања елемената фантастике у приповедању. Фантастика као један од фактора приповедног тока, приповедног поступка уопштено гледано, невидљиви је фон „ломљења" категорије времена, која се као таква потпуно „уграђује" у приповедање. Овде је део приповедног поступка.

Систематизујући поделу фантастичких тема теоретичара фантастичног жанра (Скербороуа, Пензолта и Вакса), Тодоров[2] издваја као карактеристичну фантастичку тему савремене књижевности — заустављање или понављање времена. Прекорачивањем временских граница, спајањем два различита времена у једно време романескних збивања, остварује се и услов Островског[3] за именовање фантастичке теме. Постаје део приповедног поступка, уграђује се у приповедање, и део је структуре приповедања.

И Тодоров у ја-теме фантастике уврштава преображај времена (чињеница је да се актуелизовањем сећања спајају два различита временска периода из живота лика/приповедача у једно време роменескних збивања), при чему се манифестује и велико „чудо" приповедања. Дакле, раслојавање категорије времена (већ поменуто), које је условило гранање приповедног тока (ретроспекцију / ретроспективан след догађаја), узроковано је постојањем фантастичног слоја приповедног тока и то у виду

---

[2] Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, превод: Александра Милић, Београд 1987.

[3] *Речник књижевних термина*, друго, допуњено издање, „Нолит", Београд 1992.

мале, иницијалне тачке — покретачког импулса. Довело је до приметног раздвајања позиције лик/приповедач, али само у том сегменту приповедног тока.

Схематски би то изгледало овако:

не-збивање
не-дешавање → лик/приповедач
(карактеристична ситуација оглашава своју позицију и одређује
савременог романа) се према романескним збивањима
„стварни" слој романескних
збивања
како?!

„Рез" између та два света настаје раслојавањем категорије времена дејством покретачког фантастичког импулса структурираног у приповедање.

Романескна збивања
Фантастични слој у виду ситних, покретачких импулса
Приповедање (лик/приповедач)
раслојавање времена
1. време романескних збивања
2. време из позиције лика/приповедача
↓
ретроспекција
3. време из прошлости лика/приповедача

Дејством фантастичког покретачког импулса структурираног у причу долази до заокрета у приповедању усложњавањем и категорије времена.

Лик/приповедач, у ретроспективном следу романескних догађаја, износи сећања на детињство са значајном упућивачком шифром у подтексту значења.

б) *Фантастичка шифра*

Лежећи у болесничкој постељи, пратећи „одраз вањског свијета на стропу собе", лик/приповедач уводи догађаје из детињства, и то на следећи начин:

> „У собу мог дјетињства исто тако је продирала изврнута слика свијета напољу, у љетна поподнева кад сам послије купања лежао с још влажном косом на узглављу које је мирисало по сунцу."[4]

Ухваћени одраз спољног света на стропу собе везује два различита временска периода из живота лика/приповедача. Интересантно је то што је одраз спољног света изврнута слика стварног света.

---

[4] Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, СКЗ, Београд, коло LX, књ. 406, 1967, стр. 58.

Доживљај света лика/приповедача из времена романескних збивања и из далеке прошлости (детињства) исти је — рефлектује се као изврнута слика стварности. Преведемо ли то у поље теоријског размишљања о фантастици, добијамо схематску основу дефиниције фантастике. Тако се фантастика озакоњује као реално присутна константа у приповедању. Постоји као упућивачка шифра у тексту — један од могућих начина читања текста.

Иницира се фантастички код могућег читања, што роману *Прољећа Ивана Галеба* даје још једну особеност романа, до сада непримећену. Доживљај лика/приповедача опредељује и конвенцију приповедања, па према томе и поглед на стварност романескних збивања.

Два различита периода живота лика/приповедача везује варка, опсена, а та варка је време — коментарише лик/приповедач. Време између та два различита догађаја (суштински иста) обухвата период од педесет година, тврди лик/приповедач:

> „... тако да преко њих без запреке посежем руком у моје дјетињство, као преко несуштаствене ограде опсјенарева ужета."[5]

Дакле, уплитањем фантастичног слоја / именовањем времена као фантастичке категорије, постиже се и контракција времена (карактеристика савременог романа).

Амблематична, изврнута слика стварности која спаја два догађаја из живота лика/приповедача и пружа шифру могућег читања текста, контрапунктски стоји епизоди из романа која одражава интересантан догађај из живота приповедача/лика. Омиљена игра из детињства лика/приповедача била је „игра миша".

Састојала се у хватању одраза спољног света на стакалцу и давала му је илузију да је Бог / стваралац света. Лик/приповедач је тај догађај/игру доводио у везу са каснијим доживљајем кратког осмеха, кратког бљеска наде на лицима људи.

> „... сваки пут сам помишљао: ево се несмиљена рука демијурга игра с овим невољницима, одразује им свог ћудљивог миша на лицу, заварава им глад среће својим лепршањем, одбљескује им са свог варавог огледалца један одбљесак вјечности на њихова стара и уморна лица."[6]

Стварање одраза спољног света, изврнута слика стварног света, у ствари, доживљај је стварности из позиције лика/приповедача. Приповедачевим коментаром подвлачи се значење фантастичког кода читања текста.

Дакле, епизода из романа упућује на посматрање конвенције приповедања у једном контексту, који отвара суштинска поетичка питања.

Проблематизује их есејистичко-медитативни слој романа, што подразумева шире разматрање у које ће бити укључена покренута поетичка

---

[5] *Исто.*

[6] *Исто*, стр. 66.

питања, али у другом контексту условљеном сложеношћу фантастичке компоненте, другачијим облицима појављивања у тексту и, сходно томе, другачијом функционалношћу.

Slobodanka Šarenac

FANTASTIC CODE OF THE TEXT IN VLADAN DESNICA'S NOVEL *PROLJEĆA IVANA GALEBA*

S u m m a r y

The initial fantastic impulses in the introductory chapter of Vladan Desnica's novel *Proljeća Ivana Galeba* (*Springs of Ivan Galeb*) cause the stratification of the category of time and sophistication of the narrative course by the inclusion of the retrospective sequence of novel events. In the retrospectve sequence of novel events, there is an indicative fantastic cipher which offers a fantastic code of the text as one of the possible ways of reading that text.

UDC 821.163.41-6.09 Desnica V.:821.131.1-6.09 Sequi E.

ВЛАДАН ДЕСНИЦА И ЕРОС СЕКВИ — ПРЕПИСКА И ОКО ЊЕ

Жељко Ђурић

1. *Непозната аутобиографска белешка Владана Деснице*

Међу многобројним писмима које је Ерос Секви, књижевник и дугогодишњи професор на Катедри за италијанистику београдског Филолошког факултета, размењивао са многим италијанским и југословенским писцима, професорима, интелектуалцима, а која су вољом професорове удовице, уважене госпође Иванке Симоновић Секви, дате у наследство Катедри за италијанистику, налази се и његова кореспонденција са Владаном Десницом.

У представљању те кореспонденције помоћи ће нам, у првом тренутку, један необјављени рукопис самог професора Секвија, који смо такође пронашли у заоставштини. Рукопис је на италијанском језику (куцан писаћом машином) и носи наслов *Владан Десница (1905—1967)* са поднасловом *Corrispondenza con uno scrittore italianista*. Рукопис има 24 стране и ту и тамо је Ерос Секви својом руком исправљао грешке и уносио ситније измене.[1] Реч је о једној књижевној евокацији, насталој, како сам Секви каже, „dopo tanti anni"[2] од смрти Владана Деснице, 1967. године, у којој аутор обилато користи грађу коју је формирао сам Десница. Унутар, дакле, тог евокативног и меланхоличног контекста и тона налазимо цитиран, преведен и коментарисан писани материјал самог Деснице: пре свега писма и разгледнице али и једну дужу аутобиографску белешку коју је Десница саставио на српскохрватском и проследио Еросу Секвију јер је било у изгледу да се то придружи објављивању неке Десничине приповетке у Италији. Управо од те Десничине белешке започећемо представљање овог дела Секвијеве заоставштине која се односи на Владана Десницу. Овако нам Ерос Секви најављује споменуту аутобиографску белешку:

---

[1] Напомињемо да је овај рукопис део грађе из заоставштине професора Секвија, коју овде доносимо, цитирамо или спомињемо а која још није сређена и каталогизована, те је не можемо у напоменама посебно регистровати. Намера је Катедре за италијанистику да се у најскорије време формира и уреди тај материјал у посебан фонд „Ерос Секви".

[2] Након много година.

Ma credo che per conoscere bene chi è che cosa fosse Vladan Desnica convenga riportare in traduzione italiana le pagine autobiografiche che egli mi spedì per accompagnare un suo brano di prosa narrativa che doveva uscire in Italia. Vi à anche qualche rara correzione a penna, di suo pugno.[3]

Нећемо цитирати Секвијев превод те белешке на италијански будући да смо међу његовим папирима пронашли листове о којима говори. Реч је о непуне три стране куцаног текста на којима је Десница ту и тамо наливпером поправио словне грешке. Крупније интервенције смо назначили. Ево Десничиног текста:

ВЛАДАН ДЕСНИЦА рођен је Задру (17. IX 1905), у посједничко-интелектуалачкој породици. Можда одатле у њему с једне стране присност с природом и селом, а с друге смисао за интелектуалне проблеме. Најранију младост провео је по старим далматинским градовима и сред медитеранског пејзажа свог завичаја. Након класичне гимназије, у којој је показивао више склоности за хуманистичке него за егзактне дисциплине, налази се пред дилемом: нагнуће и одгој вуку га према умјетничким и филозофским студијама, а породична традиција и ситуација у којој се породица нашла послије Првог свјетског рата изискује да се посвети правним студијама. Дилему рјешава компромисом: слиједи упоредо, у Загребу и у Паризу, течајеве на правном и на филозофском факултету. По завршеним студијама ступа у очеву адвокатску канцеларију али убрзо адвокатуру замјењује комотнијом службом код Државног правобраниоштва, која му оставља више могућности за књижевно бављење.

До рата врло мало и спорадично објављује, *у првом реду зато, како сам каже*[4] што своје радове налази незрелима, или из претјеране аутокритичности, како тврде други. („Чини ми се да једна врста умјетника већ од самог почетка посједује сасвим прецизну и одређену визију онога што хоће да оствари, али способност да се оствари та визија постизава се у дугом и мучном развојном процесу. Из несразмјера између оне јасне и цјеловите визије и половичности онога што смо успјели да остваримо порађа се, задуго, обесхрабреност и незадовољство”). Пред сам рат има припремљене за штампу двије књиге које му под бомбама и у вртлогу ратних збивања пропадају заједно са скоро свим осталим рукописима и материјалима. Рат проводи најпре повучен у сеоску забит, а затим учествује у Народно-ослободилачкој борби. Послије рата долази у Загреб на положај шефа правне службе у Министарству финанција, но већ 1948. напушта државну службу да би се коначно посветио књижевном раду. (Живи у Загребу као професионални књижевник.)

На тај начин, Десница се послије рата, тачније од 1948, појављује у књижевности такорећи одједном, као потпуно зрео и изграђен књижевник, (како је то више пута истицано у критици), заузимајући одмах једно од најистакнутијих мјеста у савременом југославенском књижевном животу. Убрзо слиједе једна за другом његове књиге: 1950. роман из ратних збивања

[3] Но верујем да би ваљало, ако се хоће добро уочити ко је и какав је био Владан Десница, у италијанском преводу објавити аутобиографске странице које ми је он послао заједно за једним својим прозним комадом који је требало да се појави у Италији. То је и понека поправка оловком коју је он својом руком извршио.

[4] Прецртано и изнад тога написано руком: како сам каже, зато.

ЗИМСКО ЉЕТОВАЊЕ[5] који смјеста сврађа на се пажњу цјелокупне критике; 1952. збирка приповиједака ОЛУПИНЕ НА СУНЦУ[6] која добива награду Савеза књижевника Југославије; 1956. нова збирка новела ТУ, ОДМАХ ПОРЕД НАС (Награда Друштва књижевника Хрватске); те најзад, 1957, роман ПРОЉЕЋА ИВАНА ГАЛЕБА, одликован „Змајевом наградом" као најбоље књижевно остварење године и дочекан неподијељеним и изузетно високим оцјенама. Ова посљедња књига једнодушно се оцјењује као Десничино најпуније и најзначајније остварење. (Он сам сматра га својим животним дјелом). Ускоро ће се појавити његова два даља најављена дјела, „експериментална проза" (ауторов властити израз) ПАРАБОЛА О ДОБРОМ ЧОВЈЕКУ и драма АНЂЕЛИ СИЛАЗЕ. Десница је осим тога објавио мањи број пјесама, те по часописима и листовима читав низ чланака, есеја и разних написа с подручја естетике и критике, као и занимљиве „Записе о умјетности". Формиран у атмосфери великих западних култура, посебно романских, Десница је њихов добар познавалац, па је доста и преводио, у прози и стиху, највише с талијанског и француског.

Према ријечима једног од присних познавалаца писца и његова дјела, једна од његових карактеристика лежи „у атмосфери средине и пејзажа у која он беспрекидно урања своје људе и која им свима подаје оно посебно и њему својствено обиљежје трагичности". А у тој атмосфери и пејзажу „дише непрестано сам он, са читавим својим лирским комплексом који га ни у најапсолутнијим његовим објективизацијама не напушта". Двојност лиричара и размишљаоца, сензибилног умјетника и правника-логичара и дијалектичара занимљиво се испреплиће и срећно удружује у некој лирској контемплативности: „Човјеку који је сав прожет онако исконски трагичним осјећањем живота као што је Десница, а које осјећање једна вјечита будна и необично суптилна и култивирана мисао даље истражује и потенцира, морао се најсвакидашњији живот, са свом својом судбинском тежином и најцрњим талозима да наметне, те у њему узмути чистоту оне скроз поетске визије живота, на коју су га и његова медитеранска нарав и његов медитерански одгој неминовно упућивали".[7]

Реч је, свакако, о занимљивом материјалу који би проучаваоцима Десничиног дела могао пружити корисне чињенице о томе како је аутор сам себе видео у том тренутку, које своје квалитете хоће да понуди страним (италијанским, у овом случају) читаоцима, који домаћи критичари су му помогли да формира стваралачку самосвест итд.

У наставку свог текста присећања на Десницу Ерос Секви углавном без посебних коментара ређа текстове писама која је од Деснице добио. Већина писама које Секви уврштује у свој текст преведена су, разуме се, на италијански; неколико писама које је сам Десница писао на италијанском репродуковано је изворно.

Писма која је Ерос Секви уврстио у свој текст посвећен Десници део су једне количине писама које су се у Секвијевој заоставштини нала-

---

[5] Изнад тога написано на италијанском, као превод наслова, по свој прилици руком Ероса Секвија: *Villeggiatura invernale* (*d'inverno*).

[6] Изнад тога написано на италијанском, као превод: *Carcasse al sole*.

[7] Белешка је, по свој прилици, настала у вези са објављивањем Секвијевог превода Десничине приче *Посјета* (*Visita*) у часопису „Inventario", Roma, 1952, IV, 3—4, 109—118, уз коју је објављена и белешка о самом писцу.

зили заједно, у једној коверти од чврстог картона. Године 1996. ту групу писама, дописница и разгледница Ерос Секви је уступио редакцији книнског часописа „Српска зора” на чијим страницама их је објавила, у својству приређивача, Јасмина Тешановић.[8] Писма су објављена прилично огољено, без иједне уводне речи, а са једном напоменом много више о само Еросу Секвију него о писмима. Напомене уз поједина писма су ретке. Приређивач се придржавао хронолошког редоследа али је у случају писма од 7. октобра 1954. године начињен пропуст у том смислу што је то писмо објављено после оног од 8. новембра 1954. године. Ту и тамо има материјалних грешака, а најуочљивије су у случају разгледнице која је послата 7. 12. 1955 (податак је са поштанског печата будући да Десница није ставио датум у врх текста, као што је обично чинио); приређивач је, међутим, читаоце оставио без тог податка. Ту су и грешке у читању (или писању) код речи *magari* која је записана као *masai*, речи *inviare* која је записама као *imiare*; затим у сегменту *la saluto cordalmente (e insieme ceorassiatamente)* који треба да гласи: *La saluto cordialmente (e insieme scoraggiatamente).* Уз понеку непрецизност у преводу тог истог текста: *inviare* значи просто „послати, упутити”, а преведено је као „убацити у игру”; *La saluto cordialmente* (*e insieme scorragiatamente*) преведено је као: „пријатељски Вас поздрављам (као и малодушно)”, а боље је превести као „поздрављам Вас срдачно и обесхрабрено у исти мах”. Да не спомињемо непревођење, у истом том текстићу, Десничине језичке шале *alla Fiera belva*; мисли на књижевне новине „La Fiera letteraria” (књижевни сајам) али *la fiera* на италијанском значи и „звер”, а и *la belva* значи „звер” а и Десничина песма *Жута звијерка* носи наслов, у италијанском преводу, *Fiera fulva*. Од свега тога је Десница, свесно или несвесно, начинио упечатљиву игу речи.

2. *Преписка*

Пре но што покушамо да из укупне кореспонденције Владана Деснице и Ероса Секвија извучемо најважније чињенице и садржаје, обелоданићемо овде и преостали део Десничиних разгледница, дописница и писама које смо пронашли, расуте, међу осталим Секвијевим писмима и хартијама. Укупно три разгледнице, четитри дописнице и осам писама чије коверте нису сачуване.

---

[8] *Владан Десница Еросу Секвију: преписка*, „Српска зора”, 1993, бр. 7, стр. 115—131.

Разгледнице

Разгледница, (на слици је Надин), аутограф
Згб. 14. VIII 1952.

Драги друже Sequi,

Данас сам примио преводе и лијепо Вам захваљујем. Di Sarra[9] станује у *хотел Београду*, Петрињска улица, али пожурите јер 19.ог путује, мислим за Београд.

Срдачно Вас поздрављам, хвала још једном, Ваш

Владан Десница

Разгледница, (на слици је Врана), аутограф
Загреб, 13. VIII 1952.

Драги друже Sequi,

До данас сам узалуд чекао Ваше преводе. Прекосутра, 15.ог ујутро путујем у Далмацију. Ако ми још нисте послали преводе, молим Вас пошаљите их у Задар, на *Хотел Београд* гдје ћу бити до *20. ог*, а послије тог дана у *Јелсу* (оток Хвар). Лијепо Вас молим пожурите. Срдачан поздрав

Владан Десница

Разгледница, (на слици је Загреб), аутограф
Згб. 10. IV 1954.

Caro Sequi,

Forse meglio che non „La Delta" o „Il Balcone" andrebbe „*Fratar sa zelenom bradom*", che in altri paesi ebbe abbastanza successo.[10] Fissiamo dunque su di lui la nostra scelta — a meno che non abbia speciali argomenti in contrario. Cordialità[11]

Vladan Desnica

---

[9] Сара или ди Сара који се у преписци Секвија и Деснице често помиње био је, у ствари, Dan Danino (Dante) Di Sarra (рођен 1914. године у Фондију, где је и умро 1990); био је италијански слависта који је предавао у више градова источне и средње Европе, у Загребу и Београду између осталог. Предавао је славистику и на италијанским универзитетима у Напуљу, Барију, Кјетију. Био је и у пријатељским односима са Албертом Моравијом па је и та чињеница била од интереса Десници у напорима да своје радове објави у Италији као што се, уосталом, види из понеког писма.

[10] У *Библиографији* из *Сабраних дјела* нема података да је *Фратар са зеленом брадом* био негде у иностранству објављен до 1954. године.

[11] Драги Секви, Можда би боље од *Делте* или *Балкона* прошао *Фратар са зеленом брадом* који је у другим земљама има прилично успеха. Зауставимо дакле наш избор на њему — једино ако немате неки посебан аргумент против. Срдачно

Дописнице

Дописница, аутограф
24. XII 1956.

Dragi Sequi,

Faccia pure ricopiare la traduzione e me la mandi (anche 2 copie). Se l'editore continua a fare il sordo per un altro paio di giorni, subito dopo il 1. gennaio Le mando io il denaro; me lo rimborserà quando lo avrà ricevuto da lui.

Con i migliori auguri „per le prossime feste" (Le piace questa circonlocuzione?), ossia pel Capodanno.

Suo aff. Vladan Desnica[12]

Дописница, аутограф
Загреб, 27. III 1958. (аутограф)

Драги Sequi,

Лијепо Вас молим, одговорите на моје писмо од 11.ог бар с неколико ријечи. Примио сам овлаштење од издавача да дадем превести на талијански неколико поглавља, према томе, ако сте вољан, можете се одмах прихватити превођења, па *кад*[13] чим буде готово послати мени (3—4 преписа, бар) и приложити цедуљицу са назнаком колико износи Ваш хонорар, који ће Вам одмах бити дозначен.

Срдачно

ваш Владан Десница

Дописница, куцано машином
Загреб, 5. нов. 1965.
Крашева 14.

Драги Sequi,

Ваше ме писмо затекло болесна: имам упалу плућа, примам инјекције и чекам да прође. Због тога ће рукопис нужно закаснити. Молим Вас јавите докад треба да Вам стигне.

Срдачно Ваш
Владан Десница (аутограф)

---

[12] Дајте да се превод копира и пошаљите ми га (чак и два примерка). Уколико се издавач и даље не буде оглашавао у наредних пар дана, послаћу Вам новац одмах после 1. јануара; вратићете ми када од њега добијете.

Уз најлепше жеље поводом „предстојећих празника" (Свиђа ли Вам се ова циркумлокуција?) то јест поводом Нове Године.

Ваш Владан Десница

[13] Прецртано.

Дописница, аутограф
Загреб, 28. XII 1965.

Драги Sequi,

Много се чудим што на два моја писма немам од Вас никаква одговора. Понављам: ако Вам не одговара прилог, само га вратите.

С поздравима и најљепшим жељама за 1966 годину

Ваш Владан Десница

Писма

Писмо, куцано машином
Загреб, 3. II 1953.
Крашева ул. 14.

Драги друже Sequi,

Морам да Вам опет зановетам: послије мог писма од 21. јануара примио сам број 3. „La fiera letteraria”[14] која, такође, доноси једну моју новелу („La giustizia”) и ласкав чланчић о мени. Као преводилац потписана је Liliana Missoni[15] — било да јој Di Sarra није саопћио да има Ваш превод, било да је она прије тога направила овај свој. Нисам још имао времена да сравним два превода, јер сам у послу преко очију. Уједно ми Missonijeva пише да је превела и „Пред зору” и да ће ускоро и та новела бити негде објављена.[16] Према томе — у колико нисте још почели с превођењем и уколико уопће намјеравате и имате времена за тај рад — било би боље да узмете коју другу. Ви просудите што мислите да би боље одговарало за тал. публику. Мени се чини да би добро било превести „Флоријановића”, или, ако се иде за тим да се изабере штогод краће, можда „Бог све види”; као трећа долазила би ев. у обзир „Божићна прича”. То Вам јављам само да знате моје преференце, уколико бисте имали воље и времена за тај посао. А можда би добра била и она два прва поглавља из „Прољећа Ивана Галеба”, као „saggio”[17] који би дао увида у каквоћу и нарав новог романа који је најављен.[18]

Не знам је ли Вас моје писмо од 21. јан. затекло на Ријеци или сте већ у Београду. Свакако, и ово адресирам на Ријеку, јер ми на тал. семинару кажу да Вас нису видјели а претпостављају да бисте им се били јавили на проласку за Београд.

---

[14] Веома познате италијанске књижевне недељне новине. Излазиле, са прекидима, од 1925. до 1977. године.

[15] Лилијана Мисони (Liliana Missoni), познати италијански слависта, дугогодишњи професор славистике на универзитету у Напуљу, рођена је у Задру 1922. године, а умрла је у Напуљу 2006. У *Библиографији* унутар *Сабраних дјела* нема податка да је она превела споменуту Десничину причу.

[16] Нема података да је та новела негде била објављена.

[17] Пробни узорак.

[18] Десница је, дакле, још почетком 1953. (ако не и крајем 1952) био проследио Секвију прва два поглавља свог романа. Мислимо да су то листови чији смо садржај у овом раду објавили.

Понављам опет: ако Вам устребам било за превођење или какву другу лит. помоћ, стојим Вам потпуно на располагању. Најсрдачније. Ваш

Владан Десница (аутограф)

Писмо, куцано машином
Загреб, 24. VIII 1954.
Крашева 14.

Драги Sequi,

Срдачна Вам хвала на пажњи и писму од 22.

Нажалост, још ми нису стигли сепарати првог наставка мог „лирског романа". То је штампано у броју 22—23 сарајевског „ЖИВОТА", па ако Вам је под руком, погледајте, толико да добијете један општи појам.

Међутим, Di Sarra ми каже да би за овај мах можда било боље превести какву дуљу новелу, коју би он — тврди — могао пласирати у часопис којим руководи Moravia.[19] Зато Вам овдје прилажем једну још необјављену моју ствар, „Спирите", која лежи и чека свој ред код „Књижевности". Нажалост ће се у преводу, а нарочито у преводу на талијански, нужно изгубити један дио дјеловања, то јест све оно што припада дубровачком говору и локалном колориту, а што, мислим, даје читавој ствари нарочити шарм. Уопће је у читавом том тексту, прошараном дубровачком акцентуацијом у управном говору, у именима, цитатима итд., дат један посебан ритам и „андаменто",[20] који знатно и пријатно одудара од тврде штокавштине. Поред тога, дијелови и фразе које су у оригиналу на талијанскоме, изгубиће свој карактер истакнутости и подвучености кад ионако читав текст буде на талијанском, па чак и ако се, према обичају, под астериском назначи „in italiano nel testo originale".[21] Сад, како било, ја Вас лијепо молим да пажљиво прочитате ту ствар коју сам радио с много воље и мара, па да сами просудите да ли би у талијанском преводу, због споменутих разлога, много изгубила. Ако мислите да не би, те ако се одлучите да је преведете, бити ћу јако задовољан. А уколико би Вам у току рада која фраза или израз порађали двојбу, Ви сва таква мјеста прибиљежите на комад папира па ми пошаљите, и ја ћу вам пружити исцрпна обавјештења.

Di Sarra је већ био у Београду, али сама два дана. Данас се вратио. Изручит ћу му Ваше поздраве.

И, на концу, још нешто. Каже ми di Sarra да та Моравијина ревија (за разлику од многих осталих) плаћа хонорар, па ако ова ствар буде штампана, одреди ћу трећину хонорара за Вас, као и од евентуалних каснијих објављивања, било у периодицима или у посебној књизи, свих мојих радова које будете превели. Обнављам Вам још једном понуду да ми без устручавања пошаљете на превођење кад будете што жељели.

Срдачно Вас поздрављам Ваш Владан Десница (аутограф)

П. С. Можда у тексту има који лапсус, јер нисам имао времена да пажљиво прегледам овај препис, али Ви ћете сигурно то одмах примјетити и исправити.

---

[19] То је веома утицајан књижевни часопис „Нуови аргоменти", који су 1953. године у Риму основали Алберто Моравија и Алберто Карочи (Carocci).

[20] Ток.

[21] На италијанском, у изворном тексту.

Писмо, куцано машином
Загреб, 12. V 1958.

Драги Sequi,

Нестрпљиво очекујем превод двају поглавља о којима ми пишете у Вашем писму од 7. о. мј. Само, молим Вас, *свакако* их дајте *прекуцати у 5 или 6 копија*, па и трошак за тај препис назначите уз Ваш хонорар. Ја ћу неколико копија задржати за моје потребе, а остале заједно с Вашим рачуном послати издавачу.

Што се тиче превођења читаве књиге, мислим да сте у мом ранијем писму превидјели оно што сам вам писао о хонорару: наиме, наиме, да би мој овдашњи издавач исплатио Ваш преводилачки хонорар одмах чим му уредно преписан превод буде предан, *не чекајући да се књига пласира код ванског издавача*. Молим Вас јавите ми колики Вам хонорар даје Комисија за преводе које за њу радите, па вјерујем да би Вам исти хонорар платио и мој издавач, тако да не бисте имали никакве штете ако преводите ово уместо превођења за Комисију; уколико Вас пак овај рад више весели, још боље. Chiarito questo,[22] јавите ми кад мислите да бисте се могли прихватити тог рада и кад мислите да би били с њим засигурно готови.

Ако имате добрих веза с којом истакнутијом ревијом у Италији (би ли дошле у обзир „Le botteghe oscure"[23] и кад се ради о прози?), можете јој слободно послати ова два поглавља, а могли бисте као узорак и некој од већих издавачких кућа, уз кратак реферат што је о књизи досад код нас писано и како је дочекана. Мислим да је тако згодније него да сам аутор пише. Али, понављам, све то нема никаква утицаја на Вашу погодбу за превођење, јер би то, истичем још једном, платила сарајевска „Свјетлост" без обзира на пласирање вани. Искуство нас наиме учи да су се све понуде и сви разговори о пласирању још непреведеног дјела разговори у зраку, јер сваки вански издавач, схватљиво, може само одговорити: пошаљите преведено дјело па ћемо конкретно разговарати кад га видимо.

Очекујемо преведена поглавља *(5—6 копија)* и *одговор на питања из овог писма*. И срдачно Вас поздрављам

Ваш
Владан Десница (аутограф)

Писмо, куцано машином
Загреб, 29. X 1958.
Крашева 14.

Драги Sequi,

Тек сам се вратио из Далмације, али са здрављем сад нисам најбоље. Зачудило ме што ми пишете: никад нисам примио превод оног другог поглавља (Athanatik) — ваљда се путем изгубило (осим ако сте заборавили да га убаците у сандуче). О оном првом поглављу (Делта) већ сам Вам опширно писао, и могу поновити да је врло добро преведено. Кад би се радило о превођењу читаве књиге, удесили бисмо тако да се периодички састанемо и заједнички прегледамо преведену партију — тако би рад ишао најбрже и

[22] Пошто је то разјашњено.
[23] Италијански књижевни часопис покренут у Риму 1948. године.

најглађе. Још данас потсјетит ћу издавача на његову дужност. Јесте ли њему посебно послали превод овог другог поглавља? Ако нисте, тад ће бити боље да почекам док ми доставите други препис, па да Вам оба обрачуна заједно.

Радо бих се с Вама видио и разговарао. То ће бити, надам се, о Конгресу у Београду. Међутим, хвала Вам на заузимању. Ако добијете какав одговор од Vittorinija, јавите ми. Познато ми је да је и с друге стране о мојој књизи говорено и Mondadoriju и Feltrinelliju.[24] (Судећи по случају Пастернак, рекло би се да Feltrinelli има неку склоност за књиге те врсте). Питате ме што радим. Због ових незгодица са здрављем на жалост још нисам наставио рад који сам прекинуо концем августа, пред одлазак на одмор. А журило би ми се да завршим, јер сам се упетљао у више замашнијих радова па се међу њима вртим као у уклетом кругу; требат ће да један од њих што прије избацим. Срећом, готово сви су у завршној фази и требало би мало добре кондиције за мјесец дана солидног рада на свакоме од њих. На што, уосталом, силе и прозаични разлози. Што добра Ви радите? Стихове или прозу?

Радујући се скором виђењу и у очекивању скорог одговора, срдачно Ваш

Владан Десница (аутограф)

Пошаљите превод другог поглавља (Athanatik), по могућности у два примјерка, већ и ради обрачуна. —

Писмо, куцано машином
Загреб, 26. IV 1958.
Крашева 14.

Драги Sequi,

Ево је мај на прагу па бисте сад могли започети с превођењем, као што сте ми писали. Било би добро кад би она два поглавља (XLVIII и LV) била преведена *чим прије*, а томе ће ваљда погодовати и ових неколико дана мајских ферија. Што се тиче читаве књиге, и ту би било пожељно да буде посао обављен у што краћем року. У годинама сам кад нема више много времена за губљење и кад се грдно освећује вријеме које смо раније изгубили захваљујући ратовима и другим опћим и личним недаћама. Желио бих да имам ову књигу ваљано преведену бар на један од великих свјетских језика, јер би јој тиме био отворен пут и у остале. А талијански превод, на коме бих и ја у некој форми сарађивао, правећи знатнија оступања од оригинала и преобликујући сасвим слободно, у духу талијанског језика, неке пасусе, могао би да буде, више него „versione riveduta e approvata dall'autore",[25] готово нека талијанска верзија или редакција текста, равноправна оригиналу. Постоји, узгред, и један практички разлог за хитност: једна швајцарска доста висока награда за роман који се може приказати на ма

[24] Познате италијанске издавачке куће. „Случај Пастернак" који спомиње Десница везан је управо за издавачку кућу Фелтринели, која је године 1957. објавила Пастернаков роман *Доктор Живаго* у преводу на италијански много пре но што је тај роман био објављен на руском. Тиме је допринео великој популарности тог романа на Западу.

[25] Издање које је прегледао и одобрио аутор.

којем од три швајцарска национална језика. Молим вас дакле јавите ми кад бисте по Вашем рачуну могли са сигурношћу бити готов с превођењем књиге. данас Вам шаљем примјерак, у издању Академије, које је коректније и чистије од грешака.

Није искључено да би се и Комисија за културне везе заинтересирала да се књига преведе, било на талијански или неки други језик, кад би је неко на то подсјетио. Досад сам у више наврата имао позив од страних издавача да им пошаљем превод неког мог рада, али превода нисам имао а сматрао сам да није ред да сам аутор подсјећа Комисију на себе. Ако имате контакта, могли бисте Ви упитати код Комисије имају ли интереса да се преведе ова моја књига. А уколико Вам се чини згодније да се о томе обавјестите преко неког другог, могли бисте замолити на пр. Роксанду Његуш.

Засад, молим Вас, латите се чим прије ових двају поглавља, која могу да се објаве и као засебне прозе под насловима „Delta" и „Pronalazak Athanatika". Ако у погледу ма чега током превођења будете у двојби, само ми пишите.

Молим Вас одговорите с неколико ријечи и потврдите ми пријем.

Срдачно Вас поздравља

Ваш
Владан Десница (аутограф)

Писмо, куцано машином
Загреб, Крашева 14, 27. окт. 1965.

Драги Sequi,

Преврћући старе хартије нашао сам превод на талијански „Посвете" из Његошеве „Луче Микрокозме" који смо прије много година израдили мој отац и ја. (200 стихова). Часна старина, о којој у последњој свесци „летописа М. С." Милан Кашанин вели: „Његова (Костићева) *Santa Maria della Salute* и Његошева *Посвета* у Лучи микрокозма једине су песме у српској књижевности које су постале из молитве, и зато и јесу тако велике". У жељи да Вам дадем нешто за „Battanu", помислио сам да Вам понудим овај необјављени превод, уколико мислите да одговара карактеру Ваше публикације; у противном — valga la buona intenzione.[26] По себи се разумије да тражим само Ваш принципијелни одговор, јер мериторни ћете моћи дати тек кад видите превод. дакле, одговорите ми.

Са најљепшим жељама и поздравима

Ваш
Владан Десница (аутограф)

Писмо, куцано машином
Загреб, 21. новембра 1965.
Крашева 14

Драги Sequi,

Шаљем Вам превод „Посвете". да бисте га оцијенили, потребно је **свакако** да га сравните с оригиналом. Као што ћете видјети, преведено је

[26] Важна је добра намера.

нешто застарјелим језиком, који једини некако одговара прилично барокној интонацији Његошеве „Луче". Поред тога, усвојивши и у преводу Његошев десетерац, морао сам се, због метричке економије, а при и онако сажетом Његошевом говору, много служити елизијама, синерезама и старинским краћим облицима и ријечима; то дакако не доприноси љепоти текста, али је било неизбјежно да се некако метрички исплива. Поновно узимање у рад овог превода, послије пуних 25 година, дало ми је потребну дистанцу и диктирало неке исправке. Но сигурно је и поред тога остао понеки нераван стих или сл. Овлашћујем Вас да на тим мјестима, а и иначе гдје Вам се чини потребно, предложите другачије рјешење. Настојао сам да се што је могуће ближе држим Његошева текста, а одступио сам само ондје гдје сам се, и послије многоструких покушаја и варијаната, на концу опет увјерио да није могуће друкчије.

Коментара и „фуснота" мислим да не треба: онолико колико је потребно, разумјет ће се из самог контекста. Поред тога, било би немогуће и штетно преносити исфорсиране и мало увјерљиве *аструсерије*[27] којима коментатори настоје да нека мутна мјеста растумаче ко зна каквим филозофијама, док се најчешће ради напросто о Његошевим митолошким, филозофским и сл. *cantonatama*,[28] а не о тобожњим везама са Милтоном и бог те пита с ким. (На пр. сасвим је нејасна алузија „наздравити чашом Херкуловом", стих 100, јер митологија не зна ни за какву чашу у вези са Херкулом; или стављање у једну врећу Епикура и Питагоре као шампиона материјализма, итд. Таквих мјеста има доста, а у преводу сам настојао дати најприхватљивији смисао.)

Али су коментари и „фусноте" по мом мишљењу сувишни, мислим да би требала кратка биљешка, двадесетак-тридесетак редака о Његошу и „Лучи", а то нека Вам напише неко позванији, какав специјалиста, јер се ја тога никако не бих примио. Веома кратку биљешку о преводиоцима прилажем Вам, ако је баш нужно да уђе.

И, на концу, оно најглавније: уврстите овај рад у Battanu *само ако Вам објективно у сваком погледу* — не само по квалитету превода, него и по *интересантности материје* итд. — *потпуно одговара*. Ако Вам *из било ког разлога* и *у било ком погледу* не одговара, слободно га одбаците; вјерујте, неће ми бити нимало криво. (То бих вјероватно и ја урадио да сам уредник). Само ми вратите рукопис, и готово. Одговорите ми с пар редака.

Са срдачним поздравом и најљепшим жељама

Владан Десница (аутограф)

П. С. За сваки случај, ево броја мог жиро рачуна:
Ком. банка Загреб, општина Медвешћак, бр. 400-182-73-4-8416/09

---

[27] Од италијанске речи *astruso*: нејасноће, речи или изрази херметичног, непрозирног значења.

[28] Грешкама, заблудама.

Писмо, куцано машином
Загреб, 14. децембра 1965.
Крашева 14/I, тел. 411-749

Драги Sequi,

Из ваше дуге шутње закључујем да Вам превод „Посвете”, који сам Вам послао преп. писмом 21. нов., не одговара за „Battanu”,[29] као што сам и претпостављао. Доиста, тај би прилог можда боље одговарао некој академској филолошкој публикацији, попут „Acta romanica” ил сл., него једном часопису живе и актуелне литературе као што је „Battana”. Зато ми без икаква устручавања вратите рукопис. А ја ћу Вам, кад будем имао нешто ново, радо послати.

С најљепшим жељама и поздравима

Ваш
Владан Десница (аутограф)

3. *„Лирски романчић”*

Приређивачу преписке између Владана Деснице и Ероса Секвија није промакао значај Десничиног писма од 24. јула 1954. године у којем аутор говори о својој „дуљој прози”, о свом „лирском романчићу”, у којем је, на основу његових речи, лако препознати да је реч о будућем роману *Прољећа Ивана Галеба*:[30]

> Завршио сам (најзад!) некакву дуљу прозу, „лирски романчић”, како је најављен, и сад ћу га почети објављивати у наставцима у сарајевском „Животу”. Све скупа исносит ће око 100 страница, или чак нешто мање. То је рад који сам дуго носио у себи и на коме сам, с дуљим прекидима, кад бих и како бих стигао, радио већ неколико година. И то с нарочитом пажњом и љубави, јер је то, за мене лично, најважнији и најмилији од мојих радова.[31]

За нас је занимљива и ова реченица из истог Десничиног писма: „Један узорак те прозе, и то сам почетак, већ познате: били сте га узели на превођење”. Видимо да је Секви претходно већ био добио почетни део романа на превођење.

Потом, у писму које смо напред објавили, из фебруара 1953, читамо и следећу реченицу: „А можда би добра била и она два прва поглавља из ’Прољећа Ивана Галеба’, као ’saggio’ који би дао увида у каквоћу и нарав новог романа који је најављен”. На основу овог писма додатно се уназад помера време када је Десница Секвију послао почетак свог романа на превођење: то је могло бити или почетком те године или и крајем 1952.

---

[29] Књижевни часопис који је излазио (и излази још увек) на италијанском језику у Ријеци. Дуги низ година уређивао га је Ерос Секви уз помоћ Серђа Турконија, такође професора Филолошког факултета у Београду.

[30] „Српска зора”, 118, видети напомену приређивача.

[31] „Српска зора”, 117.

Међу Секвијем хартијама пронашли смо листове који поткрепљују претпостављене чињенице. Њих је Владан Десница не само упутио Секвију на превод него му је на самим листовима,[32] који су иначе откуцани на писаћој машини, код неких речи и израза сугерисао могући превод на италијански.

Ако погледамо тај текст и текст тих поглавља објављен у сарајевском „Животу" видећемо да су разлике најмногобројније у неколико првих пасуса. У осталим деловима готово да их и нема. Зато ћемо у наставку најпре објавити Десничин текст који смо нашли међу Секвијевим папирима, а потом и почетак Десничиног романа који је објављен у „Животу". Име аутора, наслов и поднаслов исписани су руком самог Деснице.

Владан Десница:

Прољећа Ивана Галеба
поднаслов — (Прољеће и смрт)

I.

Пролазим дланом по лицу и примјећујем:[33] брада ми је прилично нарасла. Рачунам: посљедњи пут био је код мене бријач у уторак. Сутрадан су ме опет одвезли на операцију. На нечујним бијелим колицима превезли су ме кроз празне звонке[34] ходнике и угурали у лифт. Нада мном су дрхтале челичне жице док је стаклена кутија с мојим тијелом клизила навише уз танак зуј. Са сваким катом освајала је свјетлост; улазио сам као у апотеози, с лаганом омаглицом и плитка даха од узбуђења, а под срцем ми је нешто замирало. Не знам како сам се вратио. Протекло је затим неколико дана без времена. Ваљда дан-два без пуне свијести. Данас би, према томе, могао бити петак или субота. Вјероватно субота. А можда чак и недјеља. Уосталом, свеједно. То одгонетам само тако, од дуга времена; толико да нечим упослим мисао.

Доиста, петак или субота, сасвим свеједно. Као што је свеједно и многоштошта друго. Мало што да сад није свеједно!...

Јутрос ми је већ готово сасвим добро. Помало опет улазим у збивања. Укључујем се у ток времена. Презаво[35] запосједам стварност. И сухи факти, које оштро уочавам, да на мом ноћном ормарићу стоји за трећину испијена чаша воде или да је на пећи малко укриво положена плитица с облозима, добивају неку посебну важност по томе што су то факти, дјелови истинске стварности — и што их ја ето уочавам.

Послије дуље времена, ово је први сунчани дан. А то није свеједно. То је можда једна од малобројних ствари које нису свеједно.

Кроз притворене капке провукао се сноп зрака и одразио на бијелом стропу слику вањског свијета: видим као на неком екрану[36] изврнуте фигуре

---

[32] Има их укупно четири, формата А4, на њима су прва два поглавља романа.

[33] Десница је код ове речи обичном оловком додао одговарајућу италијанску реч: *constato*.

[34] На овом месту додаје *sonoro* као превод за „звонко".

[35] Дописано: „предаво" (прилог од предати, трзати се?) па онда превод на италијански *trepidante*.

[36] Дописана одговарајућа италијанска реч *schermo*.

пролазника, умањене али у правим бојама потпуне и живе: сестрица у бјелини проноси некакву чинију; сељак с торбом о рамену ено разговара с вратаром, можда му препоруча неког свога; вратар је највиши до кога његова препорука може да допре. Затим промичу, жустро и доста весело, два млада доктора у бијелим капама. Вратар је једног зауставио. Он вади перо и потписује му неке папире. — Забављам се гледајући ту моју малу фатаморгану. И долази ми идилично узан и безазлен тај мали шарени свијет који наглавце[37] шета по бијелом плафону моје собе.

Тако сам се забављао и некад давно, давно. У собу мог дјетињства исто је тако продирала изврнута слика свијета напољу, у љетна поподнева, кад сам послије купања лежао с још влажном косом на узглављу које је мирисало по сунцу. Лицкао сам бјелкасту сочицу што се ухватила по мојим издуљеним[38] и поцрнелим удовима и мотрио то мало стрмоглављено људство које ми је дошло у походе. Само је онда слика била благо узнемирена, сва као оживљена, неуморним шарањем змијастих пруга од рефлекса мора које је равномјерно дисало под прозорима, у луци.

Далеко доба! Између њега и данашњег мене увалило се готово педесет година. Педесет година које се зову читав живот, а које ми се данас чине тако нестварне, готово безболне! Некако су се спљоснуле, изгубиле сваку тежину и сваку запремину у времену — пука арабеска моје мисли — тако да преко њих посижем без сметње у моје дјетињство, као преко несуштаствене[39] запреке опсјенарева ужета...

II.

Наша је кућа била на обали, камена двокатница с балконом и са кукастим гвожђима у која се о светковинама утицао барјак — права начелничка[40] кућа. А пред њом мала чистина са четири кржљава багрема која су се с прољећа разлиставала штедљиво и суздржано. Стан је био уздужно раздијељен дугим ходником; на десној страни, према мору, била је благоваоница, примаћа соба, наше спаваће собе, а на лијевој радне просторије, одаје мојих двију неудатих тетака, кухиња и соба за служинчад. Собе према мору биле су свијетле и ведре, поплављене сунцем; та страна куће била је некако претежитија: у њу се слијевао сав кућни живот и сва кућна чељад, онако као што се путници на лађи слијевају на онај бок којим лађа пристаје уз обалу. Лијева страна куће била је сумрачна, преливена плавкастосивим освјетљењем, сјеновита. У тим сјеновитим собама моје су тетке проводиле свој невесели и безмирисни живот као оно пауново перје у вазама од лажног малахита на конзолама у угловима. У те собе ми смо дјеца ријетко улазили, а кад бисмо ушли, говорили смо шапатом и ступали на прстима. Одмах иза куће почињала се пењати кршевита стрмина, тако да су на стражњој страни прозори били ближи земљи него они на прочељу. И кад би се спрозора који су гледали на море прешло на прозоре сјеновите стране, прелаз је био тако нагао а промјена слике и расположења тако велика као да прелазиш из једног свијета у други. Дугачки ходник био је размеђе тих двају царстава: ту су се укрштали свјетлост и сјена. На свим вратима била су де-

---

[37] Дописано, као превод, *capovolto*.
[38] Дописане две италијанске речи, као могућ превод: *esili, gracili*.
[39] Дописано следеће: „дословно: *inconsistente*, али боље *fittizio, illusorio*".
[40] Дописане две речи као могући превод за „начелник": *podestà*, *sindaco*.

бела млијечна стакла: она на десној, сунчаној страни сјала су у жару, оживљена жутилом сунца које је надирало и чисто превирало преко оквира, а у брушеним рубовима ломиле су се зраке расипљући се у јарким дугиним бојама; она на лијевој страни била су нијема, застрта непрозирном опалском замагљеношћу, и, предвече, лагано подливена плавкастим отсјевима. На свим су вратима мјесто квака биле кугле од брушеног плавог стакла. И те кугле као да су биле љепше на вратима сунчане стране; њихова засићено свјетлоплава боја чисто је живјела, као да у њима гори по жижак; из дубине њиховог стакленог меса извијао се топли јантарножути одраз и, у часовима јачег разгарања пробијао се до на површину. На сјеновитој страни, кугле су биле угашене, њихово је плаветнило било замућено, а у средини као да се назирала рана, попут црва у срцу јабуке. Ми дјеца говорили смо да је у њима убијен живац. Израз нам је ваљда остао у ушима из разговора старијих послије посете зубару.[41] Међу осталим дјечијим играма била је једна која нас је нарочито загријавала: на уговорени знак или ријеч, сви бисмо се разбјежали да се што прије дохватимо по једне јабуке на вратима; ко би остао без ње, морао је да врши неку обредну радњу или одређену казну. Небројено пута остао сам без јабуке, јер сам се увијек јагмио за онима на сунчаној страни. Оне су и осталу дјецу више привлачиле. Вјеровао сам да по опипу разазнајем „десне" јабуке од „лијевих", оне „у којима гори" од оних угашених; другови су ми везали очи, окретали ме уокруг све док не бих потпуно изгубио оријентацију, и тад ме водили од јабуке до јабуке, а ја сам погађао. И данас, ако само затворим очи, могу да изазовем оне снажне сјетлосне претставе и сиво-модре замагљености које су ми се тад смјењивале под марамом, за спуштеним капцима.

Могу рећи да сам дјетињство провео у том ходнику гдје се био вјечити бој између свјетлости и сјене, између Аримана и Ахурамазде. Одатле ми је, можда, остала, за сав живот, та вјечита двојност, та основна подјела свега у животу и свијету на зену свјетлости и на зону зрака. Одатле и моја неспособност да добро, лијепо, радост, хармонију схватим чисто појавно, без примјесе претставнога, већ увијек и једино претставу свијетлости; а обратно, све тужно и ружно, све мртво и ледно, као закриљено сјеном. По томе, јасно је да и мисли могу да буду осунчане или сјеновите. Држим штовише да се никад и не рађа каква мисао а да није или окупана у сунцу или застрта сјеном. Ја друкчије ни данданас не знам судити о доброти и злу неке појаве, неке мисли, одлуке, догађаја, до ли по томе да ли се они јављају у једноме или другом освјетљењу. Ако мало размислим, постаје ми јасно да сам се увијек, у сваком рјешавању и одабирању у животу, у свакој сумњи и пред сваким избором, уствари свагда ријешио за ону алтернативу која се појављивала у свјетлости. Наша мисао непрестано прелијеће по непознатим видовима живота и свијета као што утанчани прсти слијепца прелазе преко непознатих и непојмљивих лица. А наш осјећај сустопице прати прелијетање мисли као што одраз у води прати прелијетање птице над огледалом језера; и осјећај тако спремно одговара мисли, да се у нама рађају, наизмјенично с непрекинутим слиједом, одрази радости и туге као осмијех на слијепчеву лицу. Ја чак мислим да се у тој игри наизмјеничности и састоји живот, да та измјена обасјаности и засјеница и јесте арса и теза нашег живога даха, систола и диастола нашег живога срца. И кад бацим поглед унатраг на живот, он ми се указује као љескава и немирна површина саткана од крпица свјетлости и од крпица зрака. Тако и упознате земље и градове носим

[41] Ова реченица испала је из потоњих издања.

у памети не по нуждама и дужностима које су ме у њих довеле, не по пресудности онога што сам у њима доживио, не по добру и злу које сам у њима нашао, не по томе колико сам у њима опржио или упрскао перје и колико сам живога меса у њима оставио: памтим их или под зракама сунца или у сјени облака: ваљда по томе какве сам их први пут угледао; или можда по томе како се у том првом сусрету на њих одразио одраз моје сретне душе.

У том ходнику, дакле, почео сам живјети. За облачних и бесунчаних дана, у њему није било игре. Ходник би навукао сјену на своја стакла и погасио своје јабуке.

Овако, пак, почиње текст романа објављен у „Животу". Поднаслов је другачији. *Игре прољећа и смрти.*

Прелазим дланом по лицу и констатирам: брада ми је прилично понарасла. Рачунам: посљедњи пут био је код мене бријач у уторак. Сутрадан су опет дошли по ме, извели ме из собе на нечујним бијелим колицима, провезли кроз празне звонке ходнике и угурали у лифт. Нада мном су дрхтале челичне жице док је стаклена кутија с мојим тијелом клизила навише уз танану зуку. Са сваким катом освајала је свијетлост; узлазио сам као у апотеози, с лаганом омаглицом и плитка даха од узбуђења, а под срцем ми је нешто замирало. Колица су вјештим руковањем уклизила у бијелу собу без углова. А онда је све било тачно као и последњи пут: маска на лицу, доста угодна празнина која се све више шири у мислима, и, посљедњим трачком свијести, помисао: ако се више не пробудим, тим боље! ...

Не знам како сам се вратио. Протекло је затим неколико дана без времена. Вјероватно дан-два без пуне свијести. Данас би, према томе, могао бити петак или субота. Ваљда субота. А можда чак и недјеља. — Уосталом, свеједно. То одгонетам само тако, од дуга времена; толико да нечим упослим мисао.[42]

Није нам познато да ли је Ерос Секви икада превео или није почетна поглавља Десничиног романа.

Питање превода романа на италијански постало је поново актуелно после објављивања тог романа у издању сарајевске „Свјетлости" године 1957. У преписци можемо пратити поједине фазе њиховог договарања. Посебна околност била је у томе што је сам издавач био спреман да финансира превод. Први пут Десница то спомиње у писму од 11. марта 1958. године. Идеја издавача била је да се на неколико светских језика преведу два-три поглавља „као узорак" па да се тиме потом заинтересују страни издавачи. Владан Десница је за превод на италијански одабрао Ероса Секвија и о томе му пише 11. марта 1958. године; изабрао је и поглавља за превод: XLVIII и LV.[43] У писму га пита и да ли би био спреман да преведе и цео роман. У Секвијевој пореписци сачувао се његов и одговор на то писмо који носи датум 7. 05. 1958; на италијанском језику. Прихвата да преведе два поглавља а у погледу превођења целог романа

[42] Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба (Игре прољећа и смрти)*, „Живот", Сарајево, јул-август 1954, 22—23, стр. 493.

[43] У *Сабрабним дјелима* то су поглавља XLIX и LVI.

брани се многобројним професорским обавезама. Из даље преписке видимо да је Секви уистину превео и послао Десници преводе та два поглавља. Најпре је превео LV, односно LVI поглавље („Новине су донијеле један необични случај"). Десница га у писму, међутим, именује насловом приповетке, као *Delta*, која је, иначе ушла у састав романа: „Примио сам превод „Delte". Хвала вам. ... Превод ми се чини сасвим добар"[44] Превод поглавља XLVIII (односно XLIX) стигао је Десници почетком јесени. Овај одговара са извесним закашњењем, а текст именује насловом *Pronalazak Athanatika* („Читаво једно дуго кишно поподне") што је наслов, као што је познато, Десничиног недовршеног романа. Почетни део тог романа у ствари је споменуто поглавље *Прољећа Ивана Галеба*: „Примио сам копије превода „Pronalaska Athanatika", каже у писму, „Лијепо Вам захваљујем. ... Превод ми се у цијелини чини сасвим добар и адекватан".[45]

Ни о овим преводима нема трага међу Секвијевим хартијама. Можда су завршили на уредничким столовима неких од италијанских издавача који се у преписци спомињу.

4. *Кишобрани* и *Балкон*

У писму од 21. јануара 1953. године читамо између осталог и овај Десничин предлог Секвију:

> прилажем Вам још необјављену пјесмицу „Кишобрани" (— можда би као талијански наслов добро звучало „Cupole nere" или што слично? —). Ако Вам се свиди па покушате да набаците превод, настојте задржати што вјерније ритам оригинала и риму а за само проницање у унутрашњу поетску суштину текстова знам да човјек може бити без бриге кад се ради о Вама — то сам имао прилике искусити и код Ваших прозних превода.[46]

Међу писмима и хартијама Ероса Секвија пронашли смо, уистину, и тај лист са текстом песме *Кишобрани* са поднасловом „Ошамућени грађанин уочи Другог свјетског рата".[47] Владан Десница је на тексту песме, откуцаном на писаћој машини, својом руком додао две језичке напомене у вези са евентуалним превођењем на италијански. Реч „краци" из трећег стиха прве строфе Десница је пропратио објашњењем „gli arti inferiori" што би значило „доњи удови", односно ноге. Уз реч „гљивик" из трећег стиха пете строфе Десница пише овако: „"гљивик" „è parola di mia creazione, foggiata sullo stampo di 'šljivik', 'borik' ecc'" (у преводу: „гљивик" је реч коју сам ја створио по угледу на „шљивик", „борик" итд.). Видели смо већ овај занимљиви обичај Владана Деснице, врсног зналца италијанског језика, да просто „трасира" пут преводиоцима не-

---

[44] „Српска зора", 126.

[45] Писмо од 30. 12. 1958, „Српска зора" 127.

[46] „Српска зора", 117.

[47] У *Сабраним дјелима* поднаслов гласи: „Ошамућени грађани у предвечерје другог свјетског рата".

ким значајним сугестијама. У више писама упућених Секвију, у којима се говорило о превођењу, Десница је нудио ту врсту помоћи и исказивао жељу да се до најбољег превода стигне и заједничким трудом, у директним сусретима и разговорима.

Потом, у писму од 8. новембра, Десница пише на италијанском:

> Quanto alle traduzioni, io La pregherei di dare la precedenza agli *Spiriti*… Nel frattempo, trovando un'oretta di tempo libero, potrebbe provare buttar giù il brevissimo *Balkon* (di cui Le unisco una nuova versione, riveduta e coretta e, speriamo, definitiva che potrebbe inviare direttamente alla „Fiera" od altro giornale del genere.[48]

Међу писмима и хартијама професора Секвија постоје и ти листови, са текстом кратке приче *Балкон*. Укупно две верзије приче на српскохрватском које је Десница куцао на машини и интервенисао руком и две верзије Секвијевог превода те приче на италијански. Један примерак текста приче *Балкон* сам Десница је означио руком као „Дефинитивну верзију", што значи да је тај тескт послат уз писмо, а да је други примерак исте приче био Секвију послат раније (види овде текст разгледнице од 10. IV 1954. као и текст писма од 7. октобра објављеног у „Српској зори"). Та верзија за коју је Десница написао да је „дефинитивна" и која доиста у великој мери одговара тексту објављеном у *Сабраним дјелима*, ипак има неке посебности. Испод наслова *Балкон* Десница је био откуцао два реда машином која је потом руком прецртао. У првом реду је прецртано „Замислите, на примјер, овакву причу"; а у другом: „Забринуо се сиромах човјек за своје здравље, озбиљно се забринуо" У наставку ове реченице почиње текст приче, онакав како је објављен: „Мрцварио се, невољник, недјељама и недјељама" итд. Текст са прецртаним реченицама одговара, у ствари, верзији приче *Балкон* која је саставни део романа *Прољећа Ивана Галеба*. Занимљиво је, такође, да у тој „дефинитивној" верзији пре последњег пасуса постоји једна реченица која је, потом, испала из дефинитивне верзије. Она гласи: „Ето, важнији је био факат што је мислио да има рака, него факат што га стварно није имао". Ту реченицу је, ипак, Десница обичном оловком ставио у заграду.

У тексту Секвијевог превода она није преведена, што значи, по свој прилици, да је Секви већ био превео претходну верзију приче. Нема, међутим, податка да је тај превод негде објављен.

---

[48] Овако је то на српском, у преводу приређивача преписке, Јасмине Тешановић: „Што се тиче превода, молио бих Вас да дате преимућство *Спиритима* осим ако немате јаке разлоге за неки други избор. У међувремену, ако нађете макар један сат слободног времена, могли бисте да покушате да баците на папир врло кратак *Балкон* (прилажем Вам нову верзију, поправљену и исправљену и, надам се, дефинитивну) и да га одмах пошаљете „Fiera"-и (*sic!*) или неким сличним новинама." Напомињемо да је италијанско „riveduta e corretta" боље превести као „прегледану и исправљену" него као „поправљену и исправљену"!

5. *Реченица „italiana”*

Већ смо споменули писмо у којем Десница пише Секвију о „некаквој дуљој прози”, о „лирском романчићу” који је припремио за објављивање у сарајевском часопису „Живот”. То писмо је вишеструко важно у преписци двојице књижевника. Не само зато што се ту спомиње тај „лирски романчић” који је, у ствари, Десничин роман *Прољећа Ивана Галеба*, него и по изразитом поетичком карактеру неких Десничиних реченица. Цитирамо их: „Вјерујем да вам тај рад (на превођењу — Ж. Ђ.) не би био од неке нарочите тешкоће, *јер су и материја и изражајни начини и форме такви да се кудикамо лакше и природније даду изразити на талијанскоме него на нашем језику, што сам обилно искусио при писању*” (курзив Ж. Ђ.). Ова Десничина изјава у тесној је вези са константним истицањем (и његовим и од стране критике) медитеранског и, такође, романског језгра Десничине књижевне културе.[49] Ево примера, још речитијег, из још једног писма Секвију, из 1958. године. Говорећи, опет, о превођењу на италијански, Десница пише:

> Вјерујем да ће превођење овог другог поглавља (осим прве странице — опис каванске кише) ићи много лакше, јер сам то искусио и приликом превођења на француски. Писано је наиме оним више-мање интернационалним говором интелектуалаца који се, зато, лако преводи на све језике. *Дапаче, чини ми се да је тај текст (то ми се често догађа) мишљен и стилски обликован више у начину романских језика него славенских, тако да би била као нека „ritraduzione”* (превод превода — Ж. Ђ.) *с превода на оригинал* (курзив — Ж. Ђ.).[50]

О великој жељи Владана Деснице да свој роман *Прољећа Ивана Галеба* види преведен на италијански језик као и о италијанској димензији његове језичке експресивности сведочи још једно писмо упућено Секвију 1958. године:

> ево је мај на прагу па бисте сад могли започети с превођењем, као што сте ми писали. Било би добро кад би она два поглавља (XLVIII и LV) била преведена *чим прије*, а томе ће ваљда погодовати и ових неколико дана мајских ферија. Што се тиче читаве књиге, и ту би било пожељно да буде посао обављен у што краћем року. У годинама сам кад нема више много времена за губљење и кад се грдно освећује вријеме које смо раније изгубили захваљујући ратовима и другим опћим и личним недаћама. Желио бих да имам ову књигу ваљано преведену бар на један од великих свјетских језика, јер би јој тиме био отворен пут и у остале. *А талијански превод, на коме бих и ја у некој форми сарађивао, правећи знатнија оступања од оригинала и преобликујући сасвим слободно, у духу талијанског језика, неке пасусе, могао би да буде, више него „versione riveduta e approvata dall’autore”*,[51] готово нека талијанска верзија или редакција текста, равноправна оригиналу (курзив — Ж. Ђ.). Постоји, узгред, и један практички разлог за хитност: једна швај-

---

[49] Видети и горе наведену аутобиографску белешку Владана Деснице.
[50] „Српска зора”, 126.
[51] „Превод који је прегледао и одобрио аутор.”

царска доста висока награда за роман који се може приказати на ма којем од три швајцарска национална језика. Молим вас дакле јавите ми кад бисте по Вашем рачуну могли са сигурношћу бити готов с превођењем књиге. Данас Вам шаљем примјерак, у издању Академије, које је коректније и чистије од грешака.[52]

Навешћемо овде и једну веома сродну реченицу Владана Деснице која се налази у његовом писму упућеном енглеском слависти Едварду Гоју,[53] објављеном у оквиру преписке Деснице и Гоја:[54]

Сва објашњења на мјестима гдје сте и сами мало у сумњи или недоумици дат ћу Вам врло радо, а неке реченице, изразе или пасусе написат ћу Вам на неком другом језику (француски или италијански). Наиме, *многа сам мјеста и мислио на тим језицима па сам им морао тражити најпогоднији адекват на нашем језику* (курзив — Ж. Ђ.).

За Десничину поетику и за његово схватање поетике превода од значаја је и оно што стоји у писму од 24. августа 1954. године:

Зато Вам овдје прилажем једну још необјављену моју ствар, „Спирите", која лежи и чека свој ред код „Књижевности". Нажалост ће се у преводу, а нарочито у преводу на талијански, нужно изгубити један дио дјеловања, то јест све оно што припада дубровачком говору и локалном колориту, а што, мислим, даје читавој ствари нарочити шарм. Уопће је у читавом том тексту, прошараном дубровачком акцентуацијом у управном говору, у именима, цитатима итд., дат један посебан ритам и „андаменто", *који знатно и пријатно одудара од тврде штокавштине* (курзив Ж. Ђ). Поред тога, дијелови и фразе које су у оригиналу на талијанскоме, изгубиће свој карактер истакнутости и подвучености кад ионако читав текст буде на талијанском, па чак и ако се, према обичају, под астериском назначи „in italiano nel testo originale". Сад, како било, ја Вас лијепо молим да пажљиво прочитате ту ствар коју сам радио с много воље и мара, па да сами просудите да ли би у талијанском преводу, због споменутих разлога, много изгубила. Ако мислите да не би, те ако се одлучите да је преведете, бити ћу јако задовољан. А уколико би Вам у току рада која фраза или израз порађали двојбу, Ви сва таква мјеста прибиљежите на комад папира па ми пошаљите, и ја ћу вам пружити исцрпна обавјештења.

Овакве, веома занимљиве тврдње које задиру у срж поетике и књижевног језика Владана Деснице скрећу пажњу, по нашем мишљењу, на проблем посебности српског (или српскохрватског) језика којим су писали књижевници са далматинског и црногорског приморја који су похађали италијанске школе и често, како каже Десница, „мислили" на том језику. Поред самог Деснице, ваља, у том погледу, имати на уму и Стјепана Митрова Љубишу, Мирка Королију и друге.

Привукле су, наведене Десничине мисли, и пажњу Ероса Секвија. У једном писму свом колеги са београдске Катедре за италијанистику, професору Никши Стпчевићу, овако је писао године 1974:

---

[52] О овом издању читамо и у споменутом Секвијевом тексту о Десници.
[53] Edward Dennis Goy (1926—1999).
[54] „Летопис Матице српске", год. 172, књ. 458, св. 3, стр. 329.

> За време летњег распуста ћу ти припремити нешто за часопис: нисам раније одговорио твом писму; ... Могу да напишем коначно нешто о Десници и објавити његова писма (мени), *или бар писмо где говори о реченици italiana своје прозе* (курзив Ж. Ђ.).

У Секвијевом тексту о Десници који смо споменули и користили нема, нажалост, посебног осврта на ту димензију Десничиног стваралаштва.

6. *Барокни Његош и Десница као преводилац*

Веома је садржајно и упечатљиво оно Десничино писмо Секвију (написано 31. јануара 1957. године, у којем он говори о свом преводилачком раду. На позив Ероса Секвија да сарађује на Антологији италијанске лирике Десница отписује овако:

> Све што бих могао да вам понудим, то је нешто готових превода из Carduccija које су у своје вријеме (кад је и код нас у Приморју била ухватила маха carducciomanija[55]) превели моји старији (отац и стриц), а ја нешто дотијерао и избрусио. Ти су преводи, нарочито у Италији, сматрани и оцијењени као далеко најбољи преводи Carduccija код нас;[56] али то су већином „Odi barbare", са свим хисторијским литанијама које су онда онако чудно палиле (Clitumno ecco), па сумњам да би Вам то за прву сврху требало. Ако ипак мислите дас би нешто одатле долазило у обзир (Su Monte Mario и сл.) јавите тачно што па ћу гледати да Вам то урадим и пошаљем. Ја имам нешто пјесничких превода из трцентиста, па и ранијих, затим читаву руковет аркада и мадригалиста (рађених за један албум старих тал. арија) интегрални превод „Sepolcri" (ваљда једанаести код нас!) и нешто Леопардија („La Ginestra") и у свему томе има и неких који су ми сасвим добро успјели.
>
> Владан Десница (аутограф)[57]

Владан Десница је доиста био изузетан преводилац. Довољно је погледати, кад је о преводима са италијанског реч, његов превод Фосколове дугачке песме о *Гробовима* или превод Леопардијеве *Жукве* — два текста који спадају међу најтеже и за преводиоце највеће изазове.

Кроз преписку Деснице и Секвија можемо пратити и једну својеврсну „причу о преводу". Све је почело тако што је Ерос Секви, у својству уредника часописа „La Battana", од Деснице затражио неки прилог за тај часопис. Одговор је стигао 27. октобра 1965. године:

> Драги Sequi,
>
> Преврћући старе хартије нашао сам превод на талијански „Посвете" из Његошеве „Луче Микрокозме" који смо прије много година израдили

---

[55] Видети о томе у: Жељко Ђурић, *Ђозуе Кардучи у српској култури*, Мирослав", Београд 2007.

[56] Видети у: Bartolomeo Calvi, *Giosuè Carducci presso gli Slavi meridionali*, Roma, S. Lattes & C. — Editori, 1933.

[57] „Српска зора", 123.

мој отац и ја. (200 стихова). Часна старина, о којој у последњој свесци „летописа М. С.” Милан Кашанин вели: „Његова (Костићева) *Santa Maria della Salute* и Његошева *Посвета* у Лучи микрокозма једине су песме у српској књижевности које су постале из молитве, и зато и јесу тако велике”. У жељи да Вам дадем нешто за „Battanu”, помислио сам да Вам понудим овај необјављени превод, уколико мислите да одговара карактеру Ваше публикације; у противном — valga la buona intenzione. По себи се разумије да тражим само Ваш принципијелни одговор, јер мериторни ћете моћи дати тек кад видите превод. Дакле, одговорите ми.

Са најљепшим жељама и поздравима

Ваш
Владан Десница

Сачуван је и Секвијев одговор Десници:

Баш се радујем: превод из Његошеве „Луче Микрокозме”, дело Ваше и Вашег оца, биће дефинитивно драгоцен прилог „Battani”. једино се надам да неће спречавати нашу будућу сарадњу.

Сложио сам се с Turconijem: било би добро да уз превод објавимо и кратку белешку (пола до једне странице) која би тумачила нешто о Његошу, „Лучи” и преводу.

Владан Десница је 21. новембра исте године Секвију послао превод Његошеве *Посвете*; пропратно писмо, које овде поново наводимо, представља својеврсни надахнути кратки есеј Владана Деснице, о Његошу али још више о превођењу:

Шаљем Вам превод „Посвете”. да бисте га оцијенили, потребно је **свакако** да га сравните с оригиналом. Као што ћете видјети, преведено је нешто застарјелим језиком, који једини некако одговара прилично барокној интонацији Његошеве „Луче”. Поред тога, усвојивши и у преводу Његошев десетерац, морао сам се, због метричке економије, а при и онако сажетом Његошевом говору, много служити елизијама, синерезама и старинским краћим облицима и ријечима; то дакако не доприноси љепоти текста, али је било неизбјежно да се некако метрички исплива. Поновно узимање у рад овог превода, послије пуних 25 година, дало ми је потребну дистанцу и диктирало неке исправке. Но сигурно је и поред тога остао понеки нераван стих или сл. Овлашћујем Вас да на тим мјестима, а и иначе гдје Вам се чини потребно, предложите другачије рјешење. настојао сам да се што је могуће ближе држим Његошева текста, а одступио сам само ондје гдје сам се, и послије многоструких покушаја и варијаната, на концу опет увјерио да није могуће друкчије.

Коментара и „фуснота” мислим да не треба: онолико колико је потребно, разумјет ће се из самог контекста. Поред тога, било би немогуће и штетно преносити исфорсиране и мало увјерљиве *аструсерије* којима коментатори настоје да нека мутна мјеста растумаче ко зна каквим филозофијама, док се најчешће ради напросто о Његошевим митолошким, филозофским и сл. *cantonatama*, а не о тобожњим везама са Милтоном и бог те пита с ким. (На пр. сасвим је нејасна алузија „наздравити чашом Херкуловом”, стих 100, јер митологија не зна ни за какву чашу у вези са Херкулом; или стављање у једну врећу Епикура и Питагоре као шампиона материјали-

зма, итд. Таквих мјеста има доста, а у преводу сам настојао дати најприхватљивији смисао.)

Али су коментари и „фусноте” по мом мишљењу сувишни, мислим да би требала кратка биљешка, двадесетак-тридесетак редака о Његошу и „Лучи”, а то нека Вам напише неко позванији, какав специјалиста, јер се ја тога никако не бих примио. Веома кратку биљешку о преводиоцима прилажем Вам, ако је баш нужно да уђе.

И, на концу, оно најглавније: уврстите овај рад у Battanu *само ако Вам објективно у сваком погледу* — не само по квалитету превода, него и по *интересантности материје* итд. — *потпуно одговара*. Ако Вам *из било ког разлога* и *у било ком погледу* не одговара, слободно га одбаците; вјерујте, неће ми бити нимало криво. (То бих вјероватно и ја урадио да сам уредник). Само ми вратите рукопис, и готово. Одговорите ми с пар редака.

Одговор, међутим, није стизао. Десница је наслутио да се нешто десило и да је дошло до промене. Па пише Секвију, 14. децембра, овако:

Из ваше дуге шутње закључујем да Вам превод „Посвете”, који сам Вам послао преп. писмом 21. нов., не одговара за „Battanu”, као што сам и претпостављао. Доиста, тај би прилог можда боље одговарао некој академској филолошкој публикацији, попут „Acta romanica” ил сл., него једном часопису живе и актуелне литературе као што је „Battana”. Зато ми без икаква устручавања вратите рукопис. А ја ћу Вам, кад будем имао нешто ново, радо послати.

Отприлике месец дана пошто је рукопис могао стићи у руке Ероса Секвија, тачније 25. децембра 1965, дошло је до обрта, не баш пријатног, који је Десница био наслутио. Секви са приличним закашњењем пише Десници. Први део писма на италијанском је језику па га овде преводимо:

Добро сам размотрио превод Ваш и Вашега оца; прочали смо о томе и у редакцији. И дошли смо до закључка до би то одударало од врсте часописа какав је „La battana”. ... Сада Вам, ето, шаљем назад текст али под условом да одржите обећање те да нам пошаљете, чим будете могли, неки Ваш прилог.

Други део тог истог писма Секви пише на српском и упућује честитке поводом нове, 1966. године: „На крају године смо драги мој пријатељу, од срца желим да 1966. буде и за Вас много ведрија него што су биле прошле године”.

Последњи датум у њиховој преписци је 28. децембра 1965. године. Из дописнице коју Владан Десница упућује Секвију види се да он није добио наведено писмо од 25. децембра и да није добио рукопис превода Његошеве *Посвете*. Помало узнемирено, Десница пише:

Много се чудим што на два моја писма немам од Вас никаква одговора. Понављам: ако Вам не одговара прилог, само га вратите.

С поздравима и најљепшим жељама за 1966 годину

Ваш Владан Десница

Преписка Владана Деснице и Ероса Секвија зауставила се тако, у времену и простору, овим новогодишњим честиткама, које су се у етру мимоишле и за које не знамо да ли су стигле до одредишта; као што не знамо ни где је завршио тај занимљиви превод Његоша, из пера Уроша и Владана Деснице.

UDC 821.163.41-6.09 Stefanović P.:821.163.41-6.09 Leskovac M.

ПРЕПИСКА ИЗМЕЂУ ПАВЛА СТЕФАНОВИЋА И МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА

Миливој Ненин

Преписка између Павла Стефановића (1901—1985) и Младена Лесковца (1904—1990) у поседу је ћерке Павла Стефановића, Иване Стефановић, и захваљујући њеној љубазности данас је објављујемо.

Сачувано је укупно 8 писама и једна разгледница; од тога су само три писма Павла Стефановића, који је своја писма, на срећу, писао у дупликату. Преписка је, уз један изузетак,[1] везана за „тражење" писама Лазе Костића Светиславу Стефановићу, оцу Павла Стефановића. Једно писмо Павла Стефановића (од 25. новембра 1970. године), у којем је реч о, и данас живим, људима, овде не прештампавамо. Оно, пак, што је битно у том писму, јесте да је Младен Лесковац Павла Стефановића приморао (у позитивном смислу!) да завири у та Костићева писма. И Павле Стефановић бележи свој основни утисак после читања тих писама: „Прегледајући, летимично, сва та многа писма и дописнице, ја сам могао запазити изванредну срдачност и топлу пријатељску сарадњу између двојице некадашњих књижевника српских, преводилаца Шекспира. Видех јасно: они су се, Лаза и Светислав, узајамно поштовали и волели".

Иначе, Павле Стефановић у том писму, које не објављујемо, Младену Лесковцу открива да се тражена Костићева писма налазе у поседу Светислављеве друге жене, Гите, и сина из тог брака, Антона Стефановића (који су се одселили у Немачку), а да та писма чува ћерка из истог брака, Ана Стефановић, која је остала да живи у Београду.

Наравно, Младен Лесковац, који је силно желео та писма, видеће се то у овим његовим писмима упућеним Павлу Стефановићу, као да је пречуо, односно превидео, тај податак.

Писма која му је писао Лаза Костић (не сва, али већи део) објавио је сам Светислав Стефановић у *Летопису Матице српске* 1931. и 1932. године. Та писма су прештампана из *Летописа Матице српске* на сугестију рецензента, Гојка Тешића, као Додатак у књизи *Епистоларна биографија Светислава Стефановића*. Приређивач те књиге, Миливој Не-

[1] Тај изузетак је везан за позив на сарадњу у јубиларном броју *Летописа Матице српске* и о томе ће читаоци бити подробније обавештени у фусноти уз то писмо.

нин, оградио се напоменом да ни једно од тих Костићевих писама није имао у рукама. Оно, пак, што приређивач поменуте *Епистоларне биографије* није знао јесте да су Костићева писма фотографисана и сачувана! (Отуда би примеренији наслов овом тексту био: „Срећан завршетак бурне преписке" или тако нешто.) Ни Антон Стефановић, ни Ивана Стефановић, са којима је приређивач много пута разговарао приређујући ту књигу, нису рекли ништа о постојању фотографисане преписке. Ана Стефановић, пак, са којом није разговарао, у једној дописници упутила је приређивача на Антона Стефановића. (Оно, пак, о чему се у породици Стефановић говорило јесте једно Дисово писмо Светиславу Стефановићу, у којем Дис каже да ће узете књиге уредно вратити...)

Ни Младен Лесковац није помињао фотографисана писма Лазе Костића када је, посредством Мирослава Ранкова, Миливој Ненин, једним другим послом, био у посети код њега.

Оно, пак, што Младен Лесковац није знао, нити могао знати, читаоци ће данас лако открити у *Епистоларној биографији Светислава Стефановића*. Наиме, нити је Стефановић преправљао Костићева писма, нити су коректори несавесно обављали свој посао, него је, по свој прилици, кривац за „изостављање неких писама или пасуса у писмима", по свој прилици, Радивоје Врховац. (Наравно, он у писму које је објављено у *Епистоларној биографији* негира своју умешаност у скраћивање неких делова писама и изостављање читавих писама која је Стефановић приредио за штампу и каже да је о томе"накнадано извештаван". Али је индикативно да је Стефановић управо од Врховца тражио објашњење, као и то да су се ти изостављени делови, као и читава писма тицали искључиво њега! Све то сазнајемо из тог писма упућеног Стефановићу 18. новембра 1932. године. Писмо се налазило у поседу Предрага Милићевића и, природно, Лесковац за то није могао знати.)

Светислав Стефановић је у уводној белешци у *Летопису Матице српске* поменуо 110 Костићевих писама и 40 дописних карата. Писму о Јаши Томићу, које Стефановић није хтео да објави због живих савременика туцинданског убиства, приређивач *Епистоларне биографије* је ушао у траг и о томе оставио прецизне податке. Чак је објавио и почетак тог писма! Али, од тада је прошло 14 година.

Наравно, Лесковчев портрет — коначно, његових писама је овде више — овде је боље оцртан него портрет Павла Стефановића. Лесковац нам се овде указује као педантан и предан истраживач; као човек учтив у опхођењу, који, када се занесе (није навикао да му се ико супротставља!) прераста у деспота. То нам ова писма лепо показују.

Са друге стране, поред тога што је уистину много урадио, Лесковац је оставио и много незавршених послова. Преписка Лазе Костића, на пример, коју је најавио за 1980. годину, појавила се тачно четврт века касније, 2005. године (петнаест година после Лесковчеве смрти) — и то тек прва књига! (А најављене су, ако се не варам, чак три књиге.)

О Павлу Стефановићу, човеку који је по речима савременика био један од најбољих говорника, пак, данас је нужно рећи неколико речи више. Познатији као музички и књижевни критичар, једнако је важан и

као приповедач! Звучаће као опште место, али пред нама је писац који тек треба да буде прочитан. Када се погледа књига Драгољуба С. Игњатовића *Са писцима и о писцима међуратним*, Београд 1992, у којој је Павле Стефановић заступљен као „аутобиограф", и „биограф" свога оца, остаје нам и жал због тога што није писао више. Односно, жал због тога што они који су га наговарали да пише нису били упорнији.

Напомене уз ову преписку доносимо у фусноти, са надом да ће овако приређена писма бити прегледнија.

I

МАТИЦА СРПСКА
Председник

Нови Сад, 6. новембра 1970.
Булевар маршала Тита 6/III

Поштовани и драги друже Стефановићу,

Некада, 1927—1929, виђали смо се, у Универзитетској библиотеци, свакодневно и добро смо се познавали, а после, живот нас је развејао на разне стране и послове, па на жалост нисам имао прилике да се са Вама виђам. После рата смо се опет срели, успут, у неколико махова, у писму и иначе, али ја о Вама знам само по Вашим радовима /један од њих сам и цитирао, у II издању своје *Антологије*, 1964/,[2] тако да сам једва дошао до Ваше адресе — ако је она права. Верујте да ми је жао што је тако. Волео бих да ово писмо дође до Вас. Ево због чега.

У нашој Академији ради Одбор за критичка издања српских писаца, већ неколико година. За та издања ја припремам Лазу Костића. Књига коју сада радим садржаваће његову преписку. Као што добро знате, Ваш пок. Отац објавио је у *Летопису* /књ. 329—330, 334/ писма Лазе Костића писана њему 1900—1910. Да ли су сачувани оригинали тих писама? Као што Вам је познато, било би нужно да се, у критичком издању, рукописи издају према оригиналу, ако су ови сачувани. Стога Вас молим да ме известите да ли ти оригинали постоје или су се загубили. А ако су сачувани — чему бих се веома радовао — верујем да ћемо наћи начин да се њима послужим.

Молећи Вас за одговор и унапред Вам на њему захваљујући, остајем са срдачним поздравима и са поштовањем

одани Вам
Младен Лесковац

---

[2] У књизи *Антологија старије српске поезије* (едиција „Српска књижевност у сто књига"), 1964. године, на стр. 358, Лесковац доноси напомену уз песму „Старац" Саве Мркаља. Цитирам: „О музиколошкој страни питања в. у чланку Павла Стефановића 'Концертни живот', *Књижевност*, мај-јун 1951, стр. 628."

II

МАТИЦА СРПСКА
Председник

Нови Сад, 26. новембра 1970.

Драги Павле,

Ваше писмо, које сам данас примио, у исти мах ме је и обрадовало и растужило. Обрадовало ме је стога што сте ми, ето, ипак одговорили, а већ сам се, због толиког Вашег ћутања, био забринуо и мислио да је могуће једно од двога: или да моје писмо нисте примили или да ми, ни сам не бих знао рећи зашто, не намеравате одговарати. /Срећом, међутим, ни једна од тих претпоставки није тачна./ А растужили сте ме због свега онога, и свим оним, што сте ми испричали...

Но пре свега другога да кажем ово:

Никада се ја нисам дописивао са Антуном[3] Стефановићем, ни 1965, ни пре тога ни после тога. Тек из Вашега писма сазнајем да он уопште постоји. Биће да се он морао дописивати са неким другим. Ако та писма постоје, или ако се Антун Стефановић мало боље подсети, знаће да то нисам био ја. Када су ми затребала писма Л. Костића С. Стефановићу, ја сам се, што сматрам најприроднијим, обратио Вама; и поодавно имам на уму потребу да о томе с вама разговорим. Само, ево сада је дошло време да ми заиста убрзо требају. То је дакле истина, једина, о тој тобожњој преписци са мном.

А онда, о начину како бисте нам ипак могли помоћи. Када велим *нама*, онда у првом реду мислим на нашу Академију и на све нас онде који се трудимо око критичких издања српских писаца.

Ваша поштована Госпођа има прави и здрави инстинкт за ове ствари, и молим Вас да јој предате моје срдачно поштовање. Најбоље би било сва та писма снимити. То није никакав проблем. Дабогме, то Вас неће стати ни динара — чак, напротив, ако желите, Академија ће Вам платити када нам допустите да читаву преписку снимимо. Ми у Академији имамо хегох-апарат за снимање, и то би се брзо и лако дало удесити. Ако можете удесити да добијете преписку на један-два дана /можда се све то може обавити и за једно једино пре подне/, ми бисмо снимање одмах обавили. Ја бих писао Др Мирославу Пантићу, професору Универзитета у Београду и секретару нашега Одбора за критичка издања, па би он ступио у везу с Вама и те техничке ствари обавио /да не бих ја због тога морао долазити у Београд, нарочито сада када нисам најздравији/.

Још две ствари да Вам кажем.

Из Вашега писма као да излази да имају две групе писама /и дописница/: једна, која је објављена, а друга која није. Ми бисмо дабогме желели да снимимо *све*, тј. све што је писано Лазином руком. А дабогме, ако случајно има концепата или преписа писама Светислава Стефановића упућених Лази Костићу, снимили бисмо и то, *све* такође. Јер су писма обојице — како и сами кажете — драгоцени документи. То је једна ствар.

Друга је ова. Ми бисмо радо откупили сва та писма. А када овде кажем *ми*, то онда значи: било Матица, било Академија. Па Вас молим да и то имате на уму.

---

[3] Исправно је Антон Стефановић. Младен Лесковац погрешно бележи име Павловог полубрата, иако је Павле у писму од 25. новембра исправно написао: Антон.

Но сада видим да треба да кажем још једну ствар у вези са евентуалним откупом ових писама.

Како власници ових писама нису у земљи, најбоље би било, за сада — тако ја мислим — о томе им ништа не говорити; јер је лако могућно да се разговори око те куповине отегну и непотребно развуку. Главно је сада инсистирати да преписку добијем на снимање и употребу. За ту ствар ми смо спремни да платимо пристојну цену. Треба власницима рећи и ово: да је вредност преписке знатно смањена њеном претходном публикацијом — што је истина, уосталом. Мени сада требају оригинали само прецизности ради: да проверим текст објављен у *Летопису* јер онде све свакако да није објављено баш онако како захтева пуна филолошка акрибичност /тако је увек са књижевним часописима/. У случају невоље, међутим, наука се може послужити и текстом који је објавио Светислав Стефановић.

И тек када обезбедимо снимање, заправо тек пошто снимимо читаву преписку, могли бисмо с власницима отпочети разговор о њеном откупу.

Ето, толико сам хтео да Вам кажем, а најтоплије Вам захваљујем што сам могао с вама о овој ствари која је, бар духовно, и Ваша, разговарати овако отворено и без околишења. Ви сте ми то, међутим, омогућили и на то подстакли својим лепим и дирљивим, тако човечним писмом. Ја Вам то заиста никад нећу заборавити.

Са срдачним и пријатељским поздравима

одани Вам

Младен Лесковац

III

Поштовани друже професоре,

Ваш позив на књижевно учешће у свечаном броју Летописа примио сам са захвалношћу на указаној ми почасти (јер је Летопис част, понос и симбол културне традиције нашег народа), али и са веома личним осећањем постиђености што, иако пустошно незапослен, већ раније не одговорих драгом Јовану Ђулуму, Вашем сараднику, на два до три крајње деликатна, обзирна, управо срдачна позива истог смисла и садржаја, што дакле већ на те његове сигнале штовања и књижевне наклоности не одговорих овако као што то сад чиним Вама, сада када се обавезујем да ћу у року који сте ми одредили, а по свој прилици и раније, послати неку прозу, неки хибридни наративно-есејистички текст, неки краћи или дужи (пре краћи него дужи) прилог за број Летописа,[4] о чијем сте ме карактеру сасвим довољно јасно обавестили.

С поштовањем и поздравом Ваш

Павле Стефановић

у Београду
4. фебруара 1975.

[4] Павле Стефановић је послао прозу (најшире схваћено!) „Велика и мала трчања" и та проза је објављена на лепом месту (одмах после Андрића, Црњанског, Кашанина, Видмара, Десанке Максимовић, Гвида Тартаље и Велибора Глигорића). Видети јубиларни број *Летописа Матице српске* из децембра 1975. године, који се појавио на око 600 страна!

IV

Младен Лесковац
Нови Сад, 7. новембра 1979.
Соње Маринковић 17.

Поштовани друже Стефановићу,

Не сумњам да ћете се Ви сећати (иако је од тада прошло скоро десет година) како сам Вам се писмом обратио питањем о писмима Лазе Костића писаним Вашем оцу. Ви сте ми тада, писмом од 25. новембра 1970 (а које, ево, читаво ово време држим на своме писаћем столу), изложили доста невесело и скоро неутешно стање око тих писама. Сада је пак дошло заиста време да се објаве целокупна дела Лазе Костића (па дабогме и његова преписка), и ја бих волео знати да ли се стање у вези са тим писмима досад изменило набоље. Писма би се, додуше — Ви добро знате — могла објавити и према тексту у *Летопису*; но невоља је, и не мала, што Ваш отац нити је објавио сва писма, нити је сва објављена публиковао у интегралном тексту, него са местимичним изостављањима и скраћењима. Ако не буде друге, ја ћу писма објавити у таквом облику, иако је то велика штета, и заправо и нешто теже. Стога Вас, ево, поново питам: Да ли знате где су та писма? Има ли начина да дођемо до њих? Можете ли Ви учинити нешто да до њих дођемо?

Најлепше Вас молим да ми одговорите на ова мучна питања, а не сумњам да ћете Ви учинити, или да сте спремни да учините, све што је у Вашој моћи.

Желећи Вам све најбоље, а најпре здравља и задовољства у раду, срдачно и пријатељски вас поздравља Ваш стари зналац из некадашње универзитетске библиотеке.

Младен Лесковац

П. С. — У своме писму Ви помињете могућност да би се Костићева писма могла снимити и дати нам (Академији и мени) на научну употребу. Ако је то могуће, било би све у реду: Академијин фотограф би лако могао обавити овај посао. Молим Вас да ми кажете да ли је то остварљиво. Академија би, верујем, могла дати и неку новчану накнаду за ово снимање.

V

Младен Лесковац
Нови Сад, 11. јануара 1980
Соње Маринковић 17.

Поштовани друже Стефановићу,

Тек данас одговарам на Ваше последње писмо, намерно: били сте у Опатији, дошли су празници, који су се отегли, а и ја сам путовао. Но сада је време да окончамо наше већ поодавно започете разговоре.

Било је заиста тако давно када сам Вам се први пут обратио у вези са писмима Л. Костића писаним Вашем оцу, да можда није непотребно да Вас подсетим на неке околности.

У Српској академији наука и уметности образован је већ поодавно Одбор за критичка издања српских писаца. Рад у томе Одбору, што је разу-

мљиво с обзиром на карактер тога посла, иде споро. Један од пројеката је и издавање целокупних дела Лазе Костића. На том издању ће, природно, радити читав низ стручњака разних профила. Прва књига, а то је и природно, биће Костићева преписка. Она је важна за све истраживаче, јер тек помоћу ње, што потпуније, моћи ће се радити најминуциозније даље студије. Ту преписку припремам ја, а рукопис ћу предати 31. децембра 1980 — дакле, при крају сам посла. До сада имам, или преписаних или у изгледу, близу 700 Костићевих писама (2—3 више, 5—6 мање не мења овај импозантан број). Ту треба да се нађу и писма упућена Вашем оцу. Костићева дела у Академији излазиће споро, а биће свакако двадесетак његових књига.

Истовремено када Академија, и Матица српска издаје целокупна дела Л. Костића. Но то издање неће бити критичко, па ће стога изаћи већ крајем 1981, тј. тада ћемо предати све рукописе. Преписка ће изаћи и у том Матичином издању.

Као што видите, две угледне установе стоје иза ових потхвата.

Ево зашто ја са толико инсистирања настојим да добијем на увид оригинале Костићевих писама која се налазе у Вашој породици.

Прво. Ваш отац је објавио свега 86 Костићевих писама а има их укупно 115. Он није објављивао дописнице и писма у којима има сувише личнога. Међутим, писма треба објавити *сва*, и најситнија, па и дописнице. Ваш отац као да је, из скромности, изостављао и она места из којих се лепо види колико се Костић заузимао и бринуо за младога Светислава Стефановића. Не треба прећутати ни њихово пријатељство, а то се најбоље види баш из оних кратких дописница, успут писаних, са путовања, из иностранства итд. Писма (и дописнице, дакле) треба објавити сва, без икаквог пробира. Погледајте како се чини са преписком Гетеовом, Бајроновом, Бодлеровом, Флоберовом — не треба о томе ја Вама да говорим.

2) Ни писма која је објавио Ваш отац није увек објављивао у целини, него је понегде понекад изостављао (има, чини ми се, 6—7 таквих места). Светислав Стефановић нема шта да прикрива о своме односу са Лазом Костићем: било је то једно од најлепших књижевних пријатељстава у нас, а оно чини част обојици.

3) Најзад, нека писма очевидно нису верно објављена, биће пре кривицом коректора него кривицом Вашега оца. Ја сам то на неколико места са поузданошћу утврдио. Потребно је дакле видети оригинале.

Треба ли још нешто да кажем? Волите ли Ви свога оца? (Јер треба да га волите.) Зар не увиђате Ви и Ваша породица да је ово сада лепа прилика да се о њему каже много шта лепо и да се његова појава у књижевности осветли потпуније и праведније? Размислите мало о томе.

Молим Вас да ми, ако је могуће што пре, дате свој коначан одговор. Ви добро знате да ћу ја, и у Академијином и у Матичином издању, објавити Костићева писма Вашем оцу, ако не друкчије, а оно у облику у којем су штампана у „Летопису". Само, дабогме, у том случају мораћу рећи да породица није хтела да стави на располагање оригинале Академији. Не бих волео када бих то морао рећи.

Ја ћу око 25. јануара отићи у Дубровник, на три седмице. Волео бих када бих до тога датума имао Ваш коначан одговор.

Остајем са поштовањем

Младен Лесковац

VI

Београд, 16. јануар 1980.

Поштовани друже професоре,

Наша прилично дугорочна тема, писмени разговор о писмима, дописницама и сликовницама Лазе Костића Светиславу Стефановићу мислим да се сретно приводи крају: моја полусестра Ана пристаје да сав тај материјал буде фотокопиран и тако стављен на употребу било Српској академији наука и уметности било Матици српској. Иако жена од 45 година а незапослена и у пуној материјалној зависности од своје мајке, која живи у Munchenu, Ана сматра да оригинале, приватно власништво њене мајке, никоме не може ни продати ни даровати без мајчина допуштења, које нема и не може добити. Ви сте, међутим, мени у свом писму од 7. XI 1979, у post scriptumu, изјавили да би „Академијин фотограф лако могао обавити овај посао", што значи да је сада на Вама потез, да се то снимање организује, у њезином дому, Врњачка ул. бр. 13 (на Сењаку), у присуству њеном и мом (по њеној жељи).

Жалибоже да сте тон нашег исписивања својим последњим писмом од 11. I о. г. без икаквог разлога и потребе променили нагоре, иако сте из низа података у мом писму вама 9. XI 1979. могли доћи до сазнања да се моји погледи на значај Лазиних писама Светиславу ниуколико не разликују од Ваших. Чему питање да ли ја волим свог оца, чему поука да би требало да га волим, чему чуђење зар ја и моја породица не увиђамо „да је ово сада лепа прилика да се о мом оцу каже много шта лепо" (кад је моја давнашња жеља управо та: да књижевни лик мог оца, макар и са свим људским манама, буде праведније осветљен), и чему, најзад, и нека врста претње да ћете објавити „да породица није хтела да стави на располагање оригинале Академији" (када би то већ давно било учињено да су Костићева писма у мојим рукама)! Заиста, нисте морали рањавати и вређати човека старијег од себе!

Са учтивим отпоздравом

Павле Стефановић

VII

Младен Лесковац

Нови Сад, 20. јануара 1980.
Соње Маринковић 17.

Поштовани друже Стефановићу,

Колико сте ме обрадовали својим последњим писмом, толико сте ме, а можда још више, и ражалостили. Нипошто нисам хтео да Вас вређам, још мање да Вам дајем поуке и савете, а најмање да Вам претим. Ако сте тако нешто ишчитали из мојих речи, веома ми је жао, и молим Вас да примите моје искрено извињење ако сам рекао нешто што Вас је погодило. Ја сам од првога сусрета с Вама — у оном Вашем првом писму — осетио да Ви одиста желите да се та писма штампају, јер знате добро да она сведоче о важној улози Светислава Стефановића у раду Лазе Костића за последњих десетак година његова живота. Али сам се, на основу Вашег последњег писма, одиста побојао да та писма можда ипак нећемо моћи објавити онако

како треба и како доликује двојици наших и данас још најважнијих шекспиролога а истакнутих песника. Цео свет зна — јер је то рекао најпозванији, Светислав Стефановић — да Костићевих писама (заједно са дописницама, разгледницама итд.) има укупно 115, а ја бих, на основу онога што је Светислав Стефановић објавио у „Летопису", могао донети само 86; па и тих 86 не сасвим у целини, пошто је у неких 6 или 7 писама понешто изостављено; и морао бих указати на неке нетачности и у објављеним писмима (због којих вероватно није крив Светислав Стефановић). А издање које спремам није макар какво. Издаће га Српска академија наука и уметности, и ја ћу рукопис читаве преписке предати, надам се, крајем ове године, и књига ће одмах у штампу. Ја онде не бих могао избећи да не положим рачун шта је са оних 29 писама, а шта са оним изостављеним местима итд. Ви сте то, што ми је одиста тешко пало, схватили као претњу. То није претња, него неизбежност прецизности у једном оваквом издању које ће се звати критичко (а излазиће у Академији дела Лазе Костића годинама, у најмање 20 књига, споро, јер је мало радника који би хтели да се муче око оваквих непривлачних послова).

Истина о књижевној судбини Светислава Стефановића, драги друже Стефановићу, мени лежи на срцу, допустите да то и кажем, исто онолико колико и Вама.[5] Из ове преписке она ће бити јаснија, виднија и лепша. Јер није само Лаза Костић помагао младоме Светиславу Стефановићу и утирао му путеве успеха (што ће се видети не само из Костићевих писама Вашем оцу, него и из других Костићевих писама, Вама непознатих, као и из података које обилато пружа Матичин административни архив, досад у вези са овим питањем недовољно искоришћен), него је и Светислав Стефановић, ерудит и научник а не само песник (и баш стога тако близак Костићу) помогао и помагао и Лази Костићу, а то се заборавило, заборавља и прећуткује. Ето, стога је мени стало да та преписка буде комплетна, без прећуткивања. Светислав Стефановић могао је пре 45 година и не штампати понеко писмо, изоставити понека места у понеком писму, штедети Јашу Томића стога што је још понеко од његових био жив; али данас нема потребе да се ишта прећуткује и скрива, нити штеде из било којих разлога било који мртви. Сваком своја истина.

Стога сам Вам веома захвалан, и Вашој поштованој сестри и Вама, на одлуци да уступите Академији сва та писма снимања ради. Вама ће се ускоро јавити Мира Петковић, асистент и секретар Одбора за критичка издања српских писаца при Академији наука и уметности, а ми имамо на располагању Академијиног фотографа, па ћете се с њом договорити када и где ће се то снимање обавити. Рукописе је боље снимити фотографским апаратом него хегох-ом, јер су снимци тако читљивији и употребљивији, иако скупљи.

Као што сам Вам већ раније и говорио, наш Одбор би био спреман да сва та писма и откупи. Но Ви кажете да их не можете продавати. Но Одбор може хонорисати и ово што нудите, тј. можемо одредити неки хонорар (мислим да он неће бити сасвим безначајан) за дозволу да писма снимимо.

---

[5] Да ли се Младен Лесковац огрешио о Светислава Стефановића? Природно је да се морао огрешити — јер, није имао избора. Наиме, само бављење Костићем је већ проблем у послератно време. Али, ако је о Костићу касније могао писати, помињати Светислава Стефановића није било згодно. Знао је Лесковац када и где се огрешио о Светислава Стефановића. Довољно је погледати како је компонована књига *Лаза Костић* у издању Српске књижевне задруге 1960. године и видети да је у тој књизи било места за најмање 3—4 текста Светислава Стефановића о Лази Костићу! Као да је у конципирању књиге Лесковац пратио оно што је Светислав Стефановић писао о Лази Костићу, а онда само склонио скеле, да се фигуративно изразимо.

Мислим да је то сасвим у реду, јер ми имамо новаца за такве ствари. Ја Вам, на жалост, сада већ не могу говорити о некој одређеној суми. Ускоро, 3. фебруара, полазим за Дубровник, а наш се Одбор ни иначе неће састајати пре, мислим, почетка марта (сада су ферије, па испити итд.). Но ја Вам обећавам да ћемо то решење донети већ на првој седници пошто се снимање обави. Можете спокојно имати поверења у наш Одбор и у мене: даћемо колико и иначе дајемо у сличним случајевима, а мислим да ћете моћи бити задовољни.

Још нешто сам хтео да Вам кажем у вези са овим писмима.

Дабогме, писма ће бити коментарисана. Мени ће бити потребно да од Вас добијем низ обавештења. Ето, већ о самом Вашем оцу немам их онолико колико би добро било да имам. Оно што је о њему речено у нашим енциклопедијама сасвим је недовољно. Стога ћу Вас, кад време дође (а биће то негде ваљда на пролеће или на лето) морати што-шта питати. Лаза Костић често спомиње Вашу мајку („гђа Милана") — види се да ју је познавао. Види се да је познавао и таста Вашега оца, Вашега деду,[6] али из писама не видим ко су они. То, и још понешто друго биће ми потребно за коментаре. Није ми сасвим јасно ни студирање Вашега оца, како је дошло до његовог другог доктората, итд., итд. Стотину ситних питања доћи ће на ред. А постепено, верујте, доћи ће на ред и књижевна истина о Светиславу Стефановићу, до које је мени итекако стало. Ја на пример веома волим и ценим његову књигу „Границе", а да ли је она довољно оцењена онда када се појавила, да и не говорим о томе да ли данас ико води рачуна (да ли ико зна) шта је она и каква је? Уверен сам да ће и Костићева преписка допринети ако и спором, али утолико сигурнијем и чвршћем преоцењивању улоге Светислава Стефановића у нашој књижевности.

Још једном: Топло Вас молим да одбаците све недостојне сумње које су се, видим, исплеле око мога настојања да дођем до свих Костићевих писама; уверени будите да су мене у овом послу руководиле најчистије намере и ништа друго.

Примите све ово као једну истину, чак једину могућност.

С поздравима и поштовањем,

Младен Лесковац

VIII

Дубровник, 10. фебруара 1980.

Драги друже Стефановићу,

каже ми наша Мира да је снимање писама обављено, а надам се да је наш фотограф посао свршио како треба. — Веома ми је жао што се нису нашла необјављена писма и дописнице, а њих је много. 29. То је одиста велика штета, нарочито ако су се дефинитивно изгубила, тј. ако су уништена.

Чим прође наредна седница нашега Одбора у Академији, јавићу Вам се, као што сам обећао.

Вашој сестри и Вама захваљује на досадашњој предусретљивости и поздравља Вас

Младен Лесковац

---

[6] Да ли да, макар овако накнадно, уместо Павла Стефановића, кажемо да се жена Светислава Стефановића, Милана, презивала Бота и да кажемо да се деда Павла Стефановића звао Павле? Или су то непотребни подаци за овакву врсту посла?

UDC 821.163.41-6.09 Leskovac M.

ЈЕДНО ПИСМО МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА МАРКУ МАЛЕТИНУ ИЗ 1956. ГОДИНЕ

Наталија Лудошки

Захваљујући популарној *Аутобиографији: о другима* Борислава Михајловића Михиза читалачкој публици познате су околности у којима је дошло до одлуке о штампању антологије бећараца, особеног корпуса усмене баштине коју је Вук Караџић пренебрегао, да би га Младен Лесковац својим избором 1958. отргао од заборава и жанровски кодификовао. О данима које проводи у Новом Саду, од 1955. до 1960. године, када је по Лесковчевом одласку с места управника Библиотеке Матице српске за декана новосадског Филозофског факултета, Михиз, који је постављен на упражњено место, у својим мемоарима, на анегдотски начин, између осталог, пише:

Младен Лесковац, Бошко Петровић, млади Александар Тишма и ја излазили смо сваког петка у ресторан на вечеру. Успео сам на једвите јаде да уведем обичај да после вечере свратимо у 'Звезду'. Бошко је то чинио да учини свом новом и шашавом пријатељу, Шаци Тишми је годила морбидна атмосфера бара, а Младен Лесковац, декан новооснованог Филозофског факултета, у почетку се помало гадио отрцаног бара, али му се ускоро допало да једном недељно изађе из књига и контролисане уздржаности у лаки ноћни лумперај. Одомаћио се. Маџарао је са Михаљ-бачијем о грофовским вуковарским временима, постао најбоља Нандорова муштерија, а једном чак сео за бубањ и палицом ударао лаки такт циганском чардашу. Платим Младену бубњару, а он, као савестан члан оркестра предаде зараду шефу. Нандор обештети професор-ура: отпева му свиту бећараца.

— Ваљало би да неко прикупи бећарац — каже Младен. Вук Караџић на њега није обраћао пажњу, занемарио га је и тако је остало до данас. А бећарцу треба признати право да буде оно, што одавно и без тог признања јесте: лепа и оригинална песма.

Кажем му да Библиотека Матице српске то већ и чини. Расписао сам по селима да плаћамо за сваки бећарац десет динара. Накупило се већ доста тога.

— Намеравате да издате књигу?

— Намеравам.

— Знам ја вас, Михизе. Каква сте ленчуга, никада ви то нећете урадити. Ма колико вам то тешко пало, учините ми нешто: уступите тај посао мени. А ја ћу вам већ нечим узвратити.

И узвратио ми је. На првој страници Лесковчеве антологије 'Бећарац' одштампана је посвета:

Бошку Петровићу
Бориславу Михајловићу
Милошу Хаџићу.

(Борислав Михајловић Михиз, *Аутобиографија: о другима*, друга књига, Београд 1993, 294—295).

О разлозима због којих антологију *Бећарац* посвећује тројици пријатеља Лесковац, уз остало, казује у белешци којом је пропратио свој избор. Живописну сцену, коју смо пренели из Михизове аутобиографије, Лесковац ће означити као *један тренутак лакомислености*. И хронологија околности у којима је књига настајала унеколико је измењена у Лесковчевој белешци у односу на мемоарски Михизов запис.

Међутим, да одлуку не доноси на пречац, односно да је генеза идеје о антологији *Бећарац* (која му је, умало, могла измаћи, будући да се и Михиз заносио њоме) дуго тињала у Младену Лесковцу сведочи и једно његово писмо упућено из Новог Сада 25. априла 1956. године пријатељу Марку Малетину. (Коверат писма није сачуван али је оно, извесно је, послато на земунску адресу Марка Малетина, који се тих година кретао на релацији Нови Сад — Земун, где му је живела супруга). По свему судећи, писмо претходи догађају који описује Борислав Михајловић Михиз, именован за управника Библиотеке 27. новембра 1955. а разрешен дужности 16. новембра 1960. Писмо, у његовом аутентичном облику, преносимо у целости:

Драги Марко,

Ишчекујем те већ поодавно, али тебе нема па нема. Распитујем унаоколо, али узалуд: нико ништа не уме да ми каже. Видим да си монашка начела конспиративности ваљано изучио, — уосталом, само ми који те добро познајемо знамо да си им ти један од несумњивих твораца у овом брбљивом народу. Но пошто сам ја од лозе нервозних списатеља, за конспирацију како на ниском тако и на највишем нивоу по свему апсолутно и грешно недорастао, не могу, ево, даље ћутати, него ти се, нестрпљив, јављам. Најбоље је право на среду са муком. Ево да изручим корпу.

Бар петнаестак година интересује ме проблем нашега бећарца: оне најчешће духовите, обично елегантне, неретко двосмислене или фриволне песмице од убога два десетерца, која је тако занемарена а тако занимљива. Она има својих строгих закона и својих озбиљних несрећа; хтео бих то да формулишем и истакнем. Већ за време окупације почео сам којешта пипколити око тога /Дакле, нисам баш ни нервозан, као што видиш/. Имам доста материјала, али бих волео да имам више, гавански много, па да бирам и облизујем се у њему. Хоћу да направим једну антологију бећарца, са уводом итд. Мислим да је моја књига сада сазрела, а сазрело и време да је прими. Књига ће имати овакав наслов:

Младен Лесковац
БЕЋАРАЦ

Ништа више. То кажи Каћуши, нека зна каквих пријатеља има међу бећарима, а каквих бећара међу пријатељима. Она ће мој бећаршаг, у ово доба намргођено целомудрене хипокризије, разумети и одобрити.

Ево дакле шта сам хтео да те питам са свим овим у вези.

Дознао сам — а свашта човек дозна кад распитује — дознао сам, дакле, да у Земуну живи г. Анте Ковач, познати фификус, и да има велику збирку бећараца, бележених по Славонији. То би за мене било драгоцено, тј. драгоцено би било када бих његову збирку могао проучити и из ње, евентуално, у моју антологију унети оно што одаберем; јер баш из Славоније немам бећараца, или веома мало, а и то је његова присна домена и колевка. Међутим, ја г. Анта Ковача не познајем. Ако добро памтим, он је један од оних Хрвата који је био у Југословенској добровољачкој дивизији? Може бити да га познајеш? Какав је то човек? Ако је Славонац, ваљда има нешто од наше ширине; ако је добровољац, не може бити зао човек; ако воли бећарац, ваљда није нека мргода. Слутиш, дакле, шта хоћу да те питам: Познајеш ли га? Имаш ли било какве везе с њим? Шта мислиш: да ли би вредело обратити му се са оваквом молбом? И ако би — како? када? где? преко кога? Јер би, без сумње, било скроз неумесно да му се ја обраћам непосредно: нити он зна ко сам ни шта сам ни од које сам сорте момак, па би ствар морала напречац пропасти. А мени заиста није до себе; до бећарца ми је.

Размисли мало о томе, па ако смислиш нешто — деде, смисли нешто! — јави ми. Наравно да бих ја према човеку поступио сасвим лојално: у предговору, или било где другде у књизи, захвалио бих му се, рекао шта сам добио од њега, забележио сваку од унесених песама као његову, итд., итд. Већ онако како се то у свету ради и радити мора, а не бећарски. /Као што знаш, ја нажалост нисам бећар, него ћу ето само писати о бећарима./

Не замери дакле, Марко, што те теретим оваквим задацима. Али ја сматрам да је бећарац и довољно типична и довољно литерарна, а сасвим незапажена тема, неправедно прегажена од свечане динарско-хајдучно-кесериско-херојске епике. То је песмица ситна, сетна и спретна, често врела а редовно смела, и сасвим, али сасвим друкчија од нашег тако упрошћено схваћеног, а са катедре већ до повраћања прекађеног народног песништва. По своме кусу и укусу, по својој лепој подругљивој хероици и смислу за ведар, епикурејски хумор /без кивности/ не само да је сасвим изван, него каштo и сасвим изнад извесних наших многохваљених националних категорија и славних националистичких феномена. Човечна је, шта да ти ту даље везем и плетем којешта! Е, па то бих хтео да кажем, овом нашем времену, дискретно, кроз малу, папрену антологију, мало и подругљиву и обешењачку. Ако можеш да ми помогнеш, знам да хоћеш.

Још ово. Ни за бога ми не треба шалајка! Само бећарац. Шалајка је, претежно, тривијална и зајапурена, нарочито ова XX века.

А када мислиш на стару постојбину?

Рукољуб Каћуши, поздрав свима твојима, а тебе не заборавља, са старим и вздашњим пријатељством, твој

Младен Лесковац

Иако до одговора Марка Малетина на ово писмо Младена Лесковца нисмо дошли, претпостављамо да је овај уистину био *ходатај*. Тако, о томе како је дошло до настанка књиге Младен Лесковац оставља запис у већ поменутој белешци (датираној 23. децембра 1957) на крају своје антологије бећараца штампане следеће године. „За славонски ('шокачки') бећарац много ми је помогао Анте Ковач, новинар из Београда, љубазно ми ставивши на располагање своје радио-предавање 'Шокачко ве-

че', одржано на београдском Радију фебруара 1941. године; из тог предавања сам унео у ову књижицу песме бр. 51. и 306. Ковач ме је такође упутио на књигу Владоја Ике Ивакића, *Šokadija u sliki*, *pjesmi i prozi*, I dio, Osijek (стр. 93, без ознаке године), у којој је штампана која стотина шокачких 'поскочица'." Даље, Лесковац наводи које је песме из Ивакићеве антологије унео у свој избор (укупно седамдесет четири).

Што се Анта Ковача (Врбања, Славонија, 1897 — Београд, 1974) тиче, по образовању правник, био је књижевник и публициста, посланик и секретар Народне скупштине (од 1931). Потписивао се и псеудонимом *Pfificus*. Мобилисан 1915, пао је у руско заробљеништво 1916. и у Одеси ступио у Добровољачки корпус Срба, Хрвата и Словенаца. Други светски рат провео је у заробљеништву у Немачкој. Радио је као новинар, уредник и сарадник многих листова и часописа. Пред пензију, био је уредник Радио Београда (1954—1958). Аутор је више књижевних студија, неколико прозних и поетских књига. Писац је, између осталог, предговора за књигу Војина Максимовића *Споменица прве српске добровољачке дивизије: 1916—1926*; неколико текстова објавио је и у *Летопису Матице српске* (први од њих у јулско-августовској свесци 1956, по свој прилици посредовањем Младена Лесковца).

Коначно, указујемо на битне податке о великом српском интелектуалацу који је енергију управљао на подухвате од општег добра не марећи за афирмацију сопствене личности: Марко Малетин (Нови Сад, 4. 8. 1890 — Сремски Карловци, 30. 4. 1968), слависта по образовању, био је професор, историчар књижевности и културе, секретар Матице српске и уредник *Летописа Матице српске* (1923—1929), управник позоришта и архива. Докторирао је на пештанском Универзитету одбранивши тезу *Теодор Милутиновић* (објављену у *Гласнику Историјског друштва у Новом Саду*, VIII—IX, 1935—36). Будући на функцији у Матици српској, иницирао је рад на неколико значајних издања; његовом заслугом, 1923. године, основан је архивски одсек, обогаћен фонд Библиотеке, *Летопис* уређиван по високим стандардима. (У време његовог уредниковања, 1925, и Лесковац постаје сарадник *Летописа*.) Објављивао је књижевноисторијске чланке, белешке о позоришном, културном и друштвеном животу (запажен је његов мемоарски рад о Тихомиру Остојићу објављен у Лесковчевом *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, књ. 13, св. 1, 1965). Преводио је с мађарског језика О. Јасија, Ж. Морица, М. Мајтењија (заједно с Младеном Лесковцем *Врело тле*, 1951). Аутор је књиге *Повратак од Крфа до Битоља 1916. године* (1920) и капиталног библиографског издања *Садржај Летописа Матице српске 1925—1950* (1962). Аутограф његове књиге *Новосадско позориште између два рата* и богата кореспонденција чувају се у Рукописном одељењу Матице српске и Позоришном музеју Војводине. Супруга Марка Малетина, Кађуша (Катарина) Малетин, рођ. Авакумовић (1906—?), била је професор Земунске гимназије и писац монографије о њеном историјату, преводилац с немачког Т. Мана и Е. М. Ремарка.

Овде штампано писмо (Рукописно одељење Матице српске, инвентарни број 53.942, откуцано ћириличном писаћом машином на две стра-

нице А4 формата, с потписом у рукопису и печатом Матице српске на крају) интересантно је не само зато што омогућава увид у стваралачке напоре Младена Лесковца, него и стога што потврђује тезу о њему као једном од ретких великих писмописаца у српској култури. Уз то, ово писмо открива да је Лесковац, осим оног професорски строгог, захтевног, каткад несентиментално искреног, имао и једно друго, мало коме знано, козерско лице, које се штедро указивало пред блиским пријатељима. Плени и овде Младен Лесковац својим барокно есејистичким стилом и умећем да у неколико реченица формулише суштинска својства до тада непроучаване врсте нашег лирског наслеђа.

UDC 811.163.4(450)
821.163.4.09(450)
821.163.41-4

Писмо из Италије

ШТА СМО, ГДЕ СМО И КОЛИКО СМО У ИТАЛИЈИ?

Персида Лазаревић Ди Ђакомо

Разматрање питања колико смо присутни у Италији, односно колико је интересовање Италијана за нашу културу, захтева да се увиде неколике чињенице. У том смислу потребно је пре свега да узмемо у обзир универзитетске центре као референцијалне тачке: од 90 италијанских универзитета, *око* 38 поседује бар једну славистичку катедру, а на *око* десет универзитета постоји сербокроатистика. Истичем предлог *око*, јер број катедара како за веће словенске језике тако и за тзв. „српско-хрватски" варира и зависи од разних фактора, пре свега од тога што поред стално запослених професора има и оних предавача који су на уговору. Ако се има у виду да у Италији постоји финансијска и дидактичка аутономија универзитета и факултета, јасно је да се обнављање уговора не подразумева само по себи. Катедре на којима је тренутно могуће наћи наш језик и књижевност су: Удине, Трст, Венеција, Падова, Пескара, Бари, Рим, Напуљ и Торино. На неким универзитетима, као на пример у Фиренци (донедавно и у Ђенови), постоји само лекторат (за хрватски, односно за српски језик). Занимљиво је да велики универзитетски центар као што је Болоња, на пример, нема катедру за српско-хрватски (додуше нема је више ни Милано), али се у одвојеном седишту истог Универзитета, у Форлију, повремено активира(о) течај за српско-хрватски на Факултету за Политичке науке. На Универзитету у Мачерати, пак, у оквиру течаја за словенску филологију предаје се одскора и српско-хрватски језик. А посебна пажња теоретским и социолингвистичким аспектима српско-хрватског језика посвећује се, такође у оквиру течаја за словенску филологију, и на Универзитету у Верони.

Што се тиче самог назива предмета, на већини италијанских универзитета предмет носи и даље назив српско-хрватски или српски и хрватски, дакле још увек одржава унитарни карактер. Није искључено да ће ускоро, следећи пример неких других универзитета у Европи, и италијански универзитети почети да називају српско-хрватски скраћеницом BCS (Bosniaco/Croato/Serbo) или можда BCMS (Bosniaco/Croato/Montenegrino/Serbo), која у суштини, *mutatis mutandis*, одражава и даље језич-

ко-културну заједницу. Административно гледано, оно што називамо сербокроатистиком, србистиком или кроатистиком део је у Италији научно-дисциплинарног сектора који носи назив „Славистика". То свакако делује логично, али ако се узме у обзир да са другим језицима ствари не стоје тако (па имамо научне секторе који се називају, на пример, „Енглеска књижевност", „Енглески језик и превођење" и слично), видимо да овај сектор којем припадају наш језик и књижевност окупља *све* словенске језике и књижевности, као и превођење са тих језика на те језике, и наравно словенску филологију. То, међутим, има своје последице приликом одређивања радних места, што италијанским славистима већ дуже не одговара, али страх од евентуалног даљег груписања, са на пример историчарима источне Европе (по англосаксонском моделу), чини да слависти ипак присилно остају задовољни ситуацијом таква каква је. А међу собом се универзитетски професори сврставају по томе да ли су русисти, бохемисти, полонисти или пак сербокроатисти (овај ће термин вероватно и даље остати у употреби и поред евентуалне промене назива предмета).

Да би се лакше оријентисали у оквиру овако широког научно-дисциплинарног сектора, Удружење слависта Италије (Associazione Italiana degli Slavisti — AIS) је направило мапу славистике Италије (http://www.associazioneslavisti.it/) на којој је могуће уочити распоред славистичких катедара по регијама. Овај покушај је вредан хвале, иако су италијански слависти свесни да све ово треба узети *cum grano salis*, јер се има у виду, како је већ речено, да се неки предмети активирају, а други „гасе".

Италијанска славистика има дугу традицију филолошких студија, па се преокупација италијанских слависта у последње време односи управо на судбину словенске филологије на универзитетима. Таква је и тема форума који је могуће прочитати у гласилу Удружења италијанских слависта, „Studi Slavistici" за 2008. годину.[1] С једне стране очигледно је да се и даље осећа потреба за филолошком припремом студената, док је са друге стране, пак, евидентан захтев како за наднационалним студијама, тако и за специфичним, националним програмима. И у једном и у другом случају подвлачи се даље потреба за високом разином научности која је одувек карактерисала италијанску славистику. Предвиђа се, међутим, да ће последица рестрикција на универзитетима бити таква да ће се формативна понуда сводити на руски језик (кад су словенски језици у питању), као што се истовремено жали губитак неких места филологије после одласка професора у пензију. Да је стање деликатно сведочи и ризик од затварања многих разменских лектората (мада се овај проблем не односи само на славистичке катедре).

У овако критичној ситуацији у којој се налази славистика, поставља се дакле питање колико смо уопште присутни у Италији? Јесмо, није да нисмо: ако упоредимо стање сербокроатистике са другим јужнословен-

[1] *La filologia slava nell'universita italiana oggi: tra ricerca e insegnamento*, a cura di M. Garzaniti e N. Marcialis, Studi Slavistici, V/2008, 247—266 (http://ejour-fup.unifi.it/index.php/ss/article/viewFile/2703/2445).

ским језицима, који једва да и постоје, онда бисмо можда могли бити више него задовољни. Морамо томе додати и чињеницу да наш језик нема снагу руског или пољског језика. Српско-хрватски бива наравно одређен као мали језик, па број уписаних студената одговара тој дефиницији.

Морамо, међутим, узети у обзир и још неке друге факторе који негативно одређују заинтересованост Италијана за језик и културу јужних Словена: прво, студенти који се данас уписују на факултет одрасли су у информативном хијату што се тиче података и знања о народима из бивше Југославије: од 1999. практично се у медијима не говори о Балкану, или веома мало, и сигурно не у ударним телевизијским терминима или на првим страницама дневних листова. Стога ће Милисав Савић, једно време (2005—2008) министар саветник у амбасади Србије и Црне Горе у Риму, и приметити: „Inače, u italijanskoj štampi vrlo malo tekstova o nama".[2] Други фактор је да уз присуство језика и култура као што су арапска или кинеска, а које су данас у моди у Италији, и свакако привлаче пажњу, српско-хрватски (као и остали словенски језици) остаје у сенци, и мора да своди рачуне са једним потпуним непознавањем и недовољним интересовањем младих за овај предмет. И треће: наравно да ситуација није иста на свим универзитетима: географски положај катедара за српско-хрватски језик и књижевност у вези је са извесним феноменима, па ће стога у пограничним областима студената сигурно бити више него што их је могуће привући у центру Италије, како на Јадранској обали, тако и на Тиренској.

Па ипак, студената има, стидљиво, али има. А студентима који се уписују на факултете на којима се уче страни језици треба додати и оне који су већ дипломирали, и то углавном политичке науке или историју источне Европе, и којима је непоходно да науче језик који се говори на Балкану. Ти студенти се уписују на тзв. „појединачне предмете", дакле могу да упишу неколико предмета, и углавном је то језик који им је потребан. Ради се о младим људима који су веома мотивисани и којима је неопходно да још више и са разних аспеката упознају културу Срба, Хрвата, Босанаца и Црногораца. Придодамо ли томе да сви они могу да дођу у наше крајеве захваљујући стипендијама за учење језика које даје Министарство просвете, схватамо колико су драгоцени и колико све те студенте заиста можемо сматрати амбасадорима наших култура.

Интересовање за Балкан и за јужне Словене очитује се наравно и кроз превођење дела писаца на страни, у овом случају италијански језик. Наши људи су свесни важности прихватања наше књижевности међу странцима. Када је на сајму књига у Београду 2007. године било речи о превођењу књига на стране језике, Гојко Божовић је нагласио да је то „препуштено ентузијазму аутора, преводилаца и издавача који су за нашу земљу урадили више него званични заступници државе".[3] А професор српског и хрватског језика и књижевности на универзитету у Трсту

---

[2] М. Савић, *Rimski dnevnik*, *приче и један роман*, Ариадна, Рашка 2008, 9.

[3] Б. Стојаковић, *Изгубљено у преводу*, Политика, 25. X 2007.

Марија Митровић је истакла да наша књига доспева углавном у руке мањих издавача, па стога није увек доступна у књижарама, те је том приликом напоменула: „Оснивање фондације за превођење, каква постоји у Хрватској или Словенији, допринело би да се страни издавачи само увере у вредност књиге. У Италији је велику пажњу привукла књига Симе Ћирковића *Срби у средњем веку*, што упућује на интересовање за теме о којима не говори савремена литература.”

Иако је свакако легитимно претендовати да се на књижевној сцени других, пре свега западних земаља, појаве и наши аутори, у оваквој ситуацији бисмо се, међутим, можда могли још једном утешити поређењем: ако увидимо да у Италији вероватно мало ко познаје писце из Белгије, Холандије или Финске, на пример, онда можда можемо бити и задовољни што ипак јесмо присутни. Можда.

UDC 930.85(430:497.11)„18”
821.163.41’255.4-1.09:398=112.2

ИСТОРИЧНОСТ И ПОЕТИЧНОСТ КУЛТУРНОГ ПОСРЕДНИШТВА

Нада Милошевић-Ђорђевић

Књига коју су под насловом *Талфј и српска књижевност и култура* приредиле др Весна Матовић и др Габријела Шуберт у издању Института за књижевност и уметност (Посебна издања XXXI, Београд 2008, 346 стр.) представља значајан културни догађај. И то из неколико разлога. Не само зато што је посвећена тако важном заступнику српске културе у немачкој средини, каква је била Талфј, него и зато што се књига бави српско-немачким културним везама у ширем смислу, али и јасно потврђује да се рецепција српске народне културе и усмене уметности речи под знамењем Вука Караџића у готово целој „ученој Европи”, пре свега у XIX веку, умногоме базира на Талфјиним преводима. А да они, са своје стране, покрећу и низ питања, актуелних и данас, из теорије превођења, посредиштва, интеркултуралних процеса. Књига је важна и зато што даје увид у књижевне кругове епохе и оцртава портрете културних посленика који су ту епоху обележили, да би у пуној светлости изронила слика саме Талфј — „лепе колико младе, паметне и образоване колико лепе”, како су је видели њени савременици. Иако је о њој, и досад, доста писано, ово је први пут да су се чланци најбољих немачких и српских познавалаца њеног дела нашли на окупу, у оквиру јединственог зборника на српском језику. Пропраћени су њеном преписком (објављује је Фридхилде Краузе), која на најбољи могући начин открива и њено племенито, сензибилно, интелигентно унутарње биће, али и њен пролазак кроз спољни свет. Библиографија Талфјиних радова и радова о њој (из пера Голуба Добрашиновића и Ф. Краузе) употпуњују Зборник. И да додамо. Основу Зборника, како дознајемо из предговора, чине саопштења одржана и објављена на немачком језику, са научног скупа, који су организовале др Габријела Шуберт и др Фридхилде Краузе 1997. на Универзитету Фридрих Шилер у Јени. Свесни тешкоћа са којима су се морале суочавати, с обзиром на време када је скуп одржан, посебно смо им захвални. Не мању захвалност поново упућујемо Габријели Шуберт, осведоченом пријатељу српског народа и великом зналцу српске народне књижевности, за ово ново драгоцено издање, за које сваку похвалу заслужује и Весна Матовић.

Суочивши се са огромним тематским богатством, приређивачи су Зборник начинили прегледним, условно га разделивши на четири одељка (*први* се тиче Талфјине личности и остваривања контаката у оквиру њеног „духовно-културног” миљеа; *други* обухвата њен преводилачки рад; *трећи* — културно посредовање као метод непосредно везан за делатност Талфјеве; *четврти* расправља о аспектима рецепције српског народног стваралаштва од тренутка појаве првих Талфјиних превода, до данас), да би се сва четири одељка, у јединству различитости, спојила у целину.

Тако је Зборник појединачне приступе учинио комплементарнима, били они „спољашњи” или „унутрашњи”, историјски или теоријски, окренути самој Талфјиној биографији и њеном окружењу, или разноврсним аспектима њеног дела, отворивши „дијалошки контекст прошлог, садашњег и будућег времена”, — да искористим формулацију коју је Предраг Палавестра употребио дефинишући суштину плуралистичког метода.

Могло би се рећи да се у Зборнику прати континуитет рада Терезе Албертине Лујзе фон Јакоб на превођењу српских народних песама још од 1824, 1825/26, када је почела њима да се бави (издање из 1833. је неизмењено), све до трећег издања 1853. Притом се разматра сам процес тог рада, његова методологија, издвајају се услови који су му претходили, утицали на њега у склопу епохе и амбијента, историјских и културних промена. Указује се најзад на следбенике, који су тај рад, са више или мање успеха, продужили.

Из тока праћења процеса и методологије Талфјиног рада испливало је неколико битних чињеница.

Основна је, а из ње произлазе и све остале, да је Талфј приступила послу крајње одговорно. Са својих двадесет и неколико година, и одличним познавањем руског језика, наученог током десетогодишњег боравка у Петрограду, где јој је отац био професор универзитета, знањем латинског и енглеског са којег је преводила Валтера Скота и извесним литерарним искуством, — нашла се пред песмама народа о којем није знала готово ништа, осим да су његове песме побудиле интересовање једнога Копитара, Грима и Гетеа, одговарајући „круговима ишчекивања” тадашње европске цивилизације. Изузетно интелигентна, интуитивна, даровита и образована, увек у средишту културних и књижевних збивања, превођење је схватила као исходни резултат претходног, мукотрпног упознавања са свим оним елементима који су према постулатима епохе сачињавали „битије” народа, и она је себи ставила у задатак да се са тим „битијем” упозна.

У Зборнику се види да се Талфј помно обавештавала о историјској подлози српских народних песама (што је већ било уочено), и то првенствено из дела познатог немачког историчара Јохана Кристијана Енгела *Историја Угарског царства и његових суседа* (Хале 1801) али и Штритеровог дела писаног на латинском. Оно на шта, међутим, досад није била обраћана пажња јесте начин Талфјиног схватања историјског контекста у поезији, што сагледава Зоран Константиновић минуциозним поређе-

њем Енгеловог текста и Талфјине интерпретације. Тако Талфјева у Косовској бици „проналази смисао историјске свести једног народа". Њена тумачења представљају „романсирани историјски текст", историју преображену у уметничку прозу, али тако да се историјска факта не мењају. Она умешно повезује историјско са легендарним, традицију користи као посредника за разумевање српског историјског простора, да би га приближила осећају „читалаштва свога доба", стално водећи рачуна о сензибилитету публике, о условима за рецепцију „текста".

Конкретно разматрање огромног труда који је Талфј уложила да немачком читаоцу (у својим преговорима, критикама, напоменама уз песме) приближи српску културу да би могао разумети српску народну поезију, — предмет је чланка Габријеле Шуберт. Ауторка пажљиво прати трагање Талфјеве за тумачењем неког обичаја, нпр. — побратимства: од самог описа, преко објашњења граматичког облика, етимологије и порекла речи, до аналогије са другим народима; Талфјино истраживање значења појединих појмова везаних за народна веровања (вила, кукавица, урок, проклетство...) за друштвено-обичајне односе (девер, кум стари сват, крвна освета, заклетва...), за материјалне предмете (калпак, челенка, буздован). Разматра, на пример, како Талфј истражује свадбу и како је коментарише, како од Копитара и самог Вука прикупља обавештења о свеукупној лексици која се односи на духовну и материјалну културу, са којом се сусреће, тражи објашњења за одређене изразе (нпр. узидати „кули у темеље"; за имена Стоја и Остоја), да би тумачења увек наново проверавала. Ауторка закључује да Талфј бира у превођењу, заправо, најтежи пут, обједињујући тачност превода са естетским дејством песме. Разлагање Габријеле Шуберт, дочаравајући обиљем конкретних детаља процес Талфјиног рада, покреће и проблеме тачности и естетског аспекта превођења, подвлачи разлику између филолошког становишта са којег полазе Грим и Копитар и књижевно-романтичарског става Гетеа, којем је Талфј ближа, остајући, притом, своја и самостална, уз све поштовање које Гетеу, као свом учитељу, исповеднику и заштитнику дарује. Начин Талфјиног превођења прераста у „метод културног посредовања", о чему ће у ширим светским размерама и интеркултуралним процесима епохе бити реч у чланку Јована Делића. Посебно пратећи књижевноисторијске процесе у самој немачкој књижевности, он се задржава на културним, превасходно хердеровским, схватањима који су припремили рецепцију српске народне поезије. Заустављајући се на тако припремљеној атмосфери, стављајући тежиште свог рада на Талфјине преводе, Петра Химштед-Фаид се бави рецензијама о њима.

Са завидном библиографском исцрпношћу, чланак Миљана Мојашевића представља преглед историје истраживања и истраживача Талфјиног бављења народном поезијом Јужних Словена, у свим видовима, у распону од више од једног века.

Посматран као систем, Талфјин начин поетског превођења постаће према образложењима Манфреда Јенихена матрица према којој ће се равнати модерни преводи словенске поезије, што ће он и показати дајући преглед потоњих преводилачких радова. На супротним позицијама

од Талфјиног, непоетски превод српских народних песама Штефана Шлоцера из 1996. наићи ће, рекла бих, на сувише оштре негативне критике у чланку Весне Цидилко.

О Талфјиним преводима у узаврелом грађанском политичком, научном и књижевном окружењу, у Берлину и другим центрима, о непосредним њиховим утицајима и раду Талфјиних следбеника, посебно Х. Штиглица, на концептуализацији слике Срба у Немачкој 19. века, расправља чланак Олге Елермајер Животић.

Фридхилде Краузе ће атмосферу у Берлину дочарати читавом галеријом ликова, од „вајмарског кнеза песника — Гетеа" и Севињија до сестара Барду, које су организовале музичке сусрете у свом стану, чланова „Друштва средом" основаног 1824, књижевних састанака и разговора на којима Талфј чита своје преводе српских народних песама. Из свега израста сам портрет Талфј, оживотворен и у путопису младе шведске књижевнице која се са њом упознала током свог боравка у Берлину. Колико су српске народне песме у њеним преводима постале инспирација музичарима открива чланак Вере Бојић. Своју сензибилност, племенитост, тананост и мудрост истовремено, Талфј ће показати и поступцима према, у њу несрећно заљубљеном, Сими Милутиновићу, што открива Ненад Љубинковић, да би посматрана са савременог становишта Ангеле Рихтер била представљена у свом понашању и у својим књижевним текстовима као антиципатор феминизма, али изван противљења мушком свету.

О топлим односима Талфј и Вука Караџића, касније пренетим и на њихово потомство, Мину и Талфјину кћер Мери, који из стручно-књижевних прерастају у пријатељске, говори чланак Голуба Добрашиновића.

И најзад, али не на последњем месту, треба похвалити идеју приређивача Зборника да се објави Талфјина преписка, у којој се на најаутентичнији начин открива њена пожртвована улога кћери, сестре, свастике, тетке, изванредне супруге и мајке и верног пријатеља. Тако нам, први пут, овај зборник омогућује да сагледамо, у једном замаху, комплетну личност Терезе Албертине фон Јакоб. Удата за др Едварда Робинсона, познатог теолога, истраживача Библије и америчког професора универзитета, — славу српске народне књижевности пренела је на два континента, на европски и амерички.

UDC 821.112.2.09 Jakov-Robinson T.
82'255.4:929 Jakov-Robinson T.

ПРЕВОЂЕЊЕ КУЛТУРЕ И ФИГУРА ПОСРЕДНИКА — ТЕРЕЗА АЛБЕРТИНА ЛУЈЗА ФОН ЈАКОБ

(*Талфј и српска књижевност и култура*, уреднице Весна Матовић и Габријела Шуберт, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, 328 стр.)

Смиљана Ђорђевић

Зборник радова *Талфј и српска књижевност и култура*, посвећен недавно преминулом академику Зорану Константиновићу, који као уреднице потписују Весна Матовић и Габријела Шуберт, резултат је сарадње Института за књижевност и уметност из Београда и Института за славистику у Јени Универзитета Фридрих Шилер. Књига представља измењену и новим текстовима допуњену верзију зборника објављеног 2001. на немачком језику (TALVJ/*Therese Albertine Luise von Jakob-Robinson 1797—1870. / Aus Liebe zu Goethe: Mittlerin der Balkanslawen*) у Вајмару.

Тереза Албертина Лујза фон Јакоб (псеудоним Талфј, 1797—1870) ауторка је превода *Народних песама Срба* (*Serbische Volkslieder*), објављених 1825/1826. године (друго издање појавило се 1835, а треће 1853. године). Талфјини радови, уз раније у чувеном Хердеровом зборнику *Stimmen der Volker* објављен препев *Хасанагинице* и Гетеове написе о српским народним песмама, несумњиво су одиграли значајну улогу у упознавању немачке читалачке публике са једним мало познатим народом и његовим стваралаштвом, које је тек требало да обезбеди место у друштву великих европских култура. Поменути преводи посредовали су и у рецепцији српског усменог стваралаштва у другим европским културним центрима. Какав семантички потенцијал данас носи име Терезе Албертине Лујзе фон Јакоб, у којој се мери и на који начин остварује, једно је од питања на које се овим зборником нуде одговори.

Зборник сачињава тринаест студија, смештених у четири (тематске) целине. Први сегмент окупља текстове чији је акценат на биографским детаљима везаним за Талфјеву, али и за фигуре које су обележиле културни живот у српској и немачкој образованој средини почетком и средином XIX века. Обиље детаља и изношење обимног епистоларног, аутобиографског, мемоарског и сличног материјала не своди, међутим, ове текстове на пуку фактографију. Комбинујући биографски приступ са тра-

гањем за другачијим могућностима интерпретације ванкњижевне грађе аутори пружају увид у културна и историјско-политичка струјања која су обележила „дух епохе” у којој је као преводилац и културни посредник деловала Талфј. Фридхилде Краузе (*Духовно-књижевно окружење Талфј у Берлину приликом њених првих читања „Народних песама Срба” 1826. и 1827*, стр. 17—37) уводи читаоце у културни живот Берлина с почетка XIX века, те указује на специфичан значај салона за формирање јавног мњења, креирање и процену књижевних и културних дешавања. Управо се кроз преписку откривају, за Талфј, ауторитативне фигуре, те она сама, као неуморна и послу предана особа, непрестано у трагању за духовним образовањем. На сличан начин приказана је Талфј и у наредном тексту који потписује Ангела Рихтер (*Поетски таленат жена — да ли је то само једна врста духовног либида? О раном покушају еманципације једне неустрашиве жене из Халеа*, стр. 39—52). Чувајући се актуелизације и ретроспективног „учитавања” савремених појмова и визуре у другачији културни контекст, ауторка показује на који је начин Талфј успела да оствари духовну еманципацију и пуну индивидуалну слободу, не тражећи, ипак, еманципацију од „мушког света”. Текст Голуба Добрашиновића (*Тереза фон Јакоб-Робинсон и Вук Караџић*, стр. 53—77) акценат ставља на Талфјин однос са Вуком и Копитаром, те прати рецепцију њеног дела, али и њене очигледно упечатљиве појаве, у српској култури (од песама које су јој бивале посвећене, до најновијих преиспитивања њеног рада). Занимљиве детаље о односу Талфјеве и Симе Милутиновића Сарајлије доноси текст Ненада Љубинковића (*Сима Милутиновић и Тереза Албертина Лујза фон Јакоб*, стр. 79—91). Према Љубинковићевом мишљењу, кратко познанство ове младе списатељице и песника оставило је дубок траг на даљи Милутиновићев рад. У њему, могуће, лежи Милутиновићева мотивација да крене у Црну Гору и посвети се прикупљању и бележењу јуначких песама. На основу проучавања композиције и симболике (између осталог и масонске) Милутиновићеве *Пјеванције*, Љубинковић износи претпоставку да су три „коледке” с почетка *Пјеванције* заправо *Три расјевке о Талфји*, за које се веровало да су изгубљене.

Превођење српских народних песама ставило је пред младу преводитељку мноштво проблема: од нивоа изналажења адекватне лексике, изостанка језичких еквивалената, преко проблема стилске природе, превођења безеквивалентне лексике и фразеологије, итд. Овом аспекту Талфјиног рада посвећене су студије које потписују Манфред Јенихен (*Талфјини преводи српске народне поезије у контексту превода словенске народне поезије у доба немачког касног романтизма*, стр. 95—110) и Весна Цидилко (*Преводи Терезе Албертине Лујзе фон Јакоб-Робинсон и Шлоцерова верзија из 1996*, стр. 111—129). Истраживачи су настојали да Талфјин преводилачки рад ставе у широк контекст. Тако Јенихен показује специфичности Талфјиних преводилачких принципа у односу на претходеће, односно указује на инвентивност младе списатељице која је, окренувши се од Гримовог захтева за дословношћу у стварању књижевно-уметничког превода, естетску компоненту довела у први план. Бавећи се најновијим преводом српских народних песама на немачки, који је сачинио и

1996. године објавио Штефан Шлоцер, Весна Цидилко покреће и многобројна питања која се тичу теорије превођења, са акцентом на проблему „застарелости" и потребе за актуелизацијом превода када је о уметничкој књижевности реч.

Талфј се не труди да иза свог превода остане „невидљива" и управо ове моменте у њеном културном посредовању откривају текстови из трећег одељка. Габријела Шуберт (*Методе Талфјиног културног посредовања*, стр. 133—146) усмерава пажњу на пропратне коментаре уз преведене песме, односно објашњења читаоцима потенцијално непознатих етнографских и фолклорних факата. Како је показано, ова млада жена уложила је огроман напор и труд не би ли се обавестила (преко доступних јој постојећих књига, познаника, ослањајући се на сопствено искуство сусрета са једном словенском — руском, културом) о њој непознатим културним феноменима (систем веровања, свадбени обичаји и сл.). Настојећи да етнографским паралелама и широким коментарима приближи један сасвим туђ свет потенцијалним читаоцима, Талфј се није трудила да сакрије ни сопствени емоционални однос према култури коју је преводећи и сама „писала", а који се кретао од усхићења до запитаности (пред нпр. елементима из јуначких песама који су из њеног угла могли бити виђени као показатељи суровости једног народа). Зоран Константиновић (*Историчност и поетичност — О предговору госпођице Талфј уз њене преводе српских народних песама*, стр. 147—161) детаљнијој анализи подвргава Талфјине предговоре са „историјским уводом". Поредећи их са основним извором (*Енгелова Историја Србије и Босне*, 1801), он закључује да се Талфјин текст обликује не као историјски но као поетски дискурс.

Студије из четвртог одељка посвећене су у највећој мери смештању преводилачко-ауторског рада Талфјеве у широк књижевно-историјски контекст, односно проблемима рецепције њеног рада у ужој или широј дијахронијској перспективи. Јован Делић (*Госпођа Талфј-Робинсон виђена у интеркултуралним процесима епохе*, стр. 165—186) Талфјине преводе посматра у контексту немачког предромантизма и романтизма (Хердеров концепт „природне поезије", Гетеова идеја светске књижевности и немачког као језика посредника), односно објашњава истакнуто место усмене књижености у контексту Вукове језичке реформе. Централни део рада посвећен је Талфјином приказу Вукове четврте књиге *Народних српских пјесама*. Текст је објављен 1836. године у Америци, где је Талфј, тада већ госпођа Робинсон, боравила од 1828. Овим радом, који је обимом, теоријским и књижевноисторијским елементима, превазилазио границе приказа, Талфј се открива и као пионир компаративних истраживања фолклора, те зачетник проучавања словенских тема у Америци. *Талфј у истраживањима и представама Јужних Словена* (стр. 187—198) је студија Миљана Мојашевића која нуди исцрпан преглед монографија, дисертација, чланака и енциклопедијских јединица које се баве ауторком превода српских народних песама. Уз неоспорни, готово темељни, значај поменутих података за даља истраживања, изузетно су упутни коментари аутора о зависности рецепције Талфјине посредничке фигуре од идеолошко-политичких прилика. Сличним питањима, но овог пута

са освртом превасходно на немачку културу и одјеке Талфјиног деловања у њој, бави се Петра Химштет-Фаид (*Рецепција превода српских народних песама и њихових превода у немачкој штампи у првој половини 19. века*, стр. 221—249). Улога Талфјиних превода у концептуализацији слике Срба у немачкој књижевности и публицистици двадесетих и тридесетих година XIX века предмет је истраживања Олге Елермајер-Животић (*Тереза Албертина Лујза фон Јакоб (Талфј, 1797—1997): Преводи српске народне поезије и концептуализација слике Срба у Немачкој 19. века*, стр. 199—219). Пример активне рецепције ауторка налази у деловању Хајнриха Штиглица, те посебно прати његова путовања у велике словенске центре попут Вроцлава и Прага, односно одлазак Његошу у Црну Гору. Поменутим радовима, окренутим, пре свега, анализи литерарне рецепције Талфјиног преводилачког рада, значајну допуну представља текст Вере Бојић о музичкој рецепцији српских народних песама (*Талфјини преводи српских народних песама у делима европских композитора*, стр. 251—268). Од 85 идентификованих композиција насталих на текстове српских народних песама (лирских), чак 33 као основ има управо Талфјине преводе. Оваквом уметничком транспозицијом текстуалних предложака преведене песме се на један другачији начин враћају свом примарном контексту, споју поезије и музике, односно реконтекстуализују се у новом културолошком окружењу.

Одличну подлогу за даља проучавања пружају и прилози донети на крају, преписка, коју је приредила Фридхилде Краузе, а која садржи преглед и досад необјављена писма (стр. 271—327), те библиографија Талфјиних радова и радова о Талфј (стр. 329—346), коју су начинили Фридхилде Краузе и Голуб Добрашиновић.

Премда зборник *Талфј и српска књижевност и култура* карактерише методолошки плурализам, оно што се може видети као тенденција ове књиге као целине јесте инсистирање на широкој културолошкој проблематици и контекстуалном приступу. Као доминантан искрсава проблем рецепције, односно њене условљености низом фактора: од сасвим индивидуалних, преко уско књижевних, до најшире узетих политичко-идеолошких. Пријем српске усмене поезије био је добро припремљен хердеровским идејама, Гетеовим концептом светске књижевности, читавом поетиком немачког касног романтизма на чијем су фону преводи настали и бивали прихваћени. Политичка клима у којој је иза успостављања културних веза лежала и потреба за политичком афирмацијом једне младе нације, односно за њеним окретањем и приближавањем западном свету, такође је један од пресудних чинилаца који су иницирали и помогли Талфјину посредничку мисију. Још једном је отворено питање у којој мери преводи омогућавају да једна мала култура, попут српске, ступи у домен оне која се види као легитимна (европска традиција и све што она из претходних векова баштини), а у којој мери таква култура остварује приступ у поменути културни модел као егзотична (односно, у варијацијама стереотипа о егзотичном).

Искуства посмодернистичких читања уче о сликама културе као конструкцијама. Са постструктуралистичким тенденцијама у науци, од-

носно продором антрополошког приступа у све хуманистичке дисциплине, те и у науку о књижевности, питање превођења поново добија изузетан значај, нарочито осмотрено и подвргнуто анализи из имаголошке визуре, као комплексност виђења и доживљавања стране културалности. У том смислу културно посредовање види се као колико привлачан, толико и одговоран и опасан задатак. Је ли могуће остварење максиме Non verbim et verbo, sed sensum exprimerede sensu, или се у сваки превод, избором самог предмета, стратегијама превођења, те контекстуалним оквирима (од најужег — књиге превода, до доминантних идеолошких премиса једног доба), смисао и додатно учитава?

Талфјино културно посредовање, како је и у овом зборнику истакнуто, није ограничено само на превод, условно речено, књижевног текста, него обухвата и сложен сплет превођења елемената материјалне и духовне културе, концепата простора и времена, сасвим специфичних и готово непреводивих факата. Преводилац остаје распет између знања и белина које у њему постоје; између сопственог доживљаја и емоционалног односа према предмету свога рада и очекивања публике; између индивидуалности и диктата духа једне епохе. Уз успелост превода у уметничком смислу (у највећем броју случајева), Талфјине књиге свакако су и вредно сведочанство за реконструкцију културних струјања једног времена, те његових главних естетичких, филозофских, па и идеолошких принципа.

Рад Терезе Албертине Лујзе фон Јакоб значајан је не само као мост између српске и немачке, а потом посредно и других европских култура, но, како се из савремене перспективе чини, и снагом свог „повратног дејства". Талфјин рад и његова каснија рецепција показују колико је и сопствена слика преломљена кроз визуру „странца" значајан фактор у саморазумевању једне културе.

Питање рецепције намеће се и када је о самом зборнику реч. Оно се управо као доминантно поставља у уводној речи уредница: „У двовековним немачко-српским књижевним и културним контактима, овај врхунац, који се нашао готово на самом њиховом почетку, може бити плодан подстицај да се у последњој деценији 20. века озбиљно нарушене културне и књижевне везе (због добро знаних политичких дешавања у бившој Југославији) побољшају." Ове прве кораке у заједничким пројектима свакако треба охрабрити, а одјек који ће зборник о Талфј добити показаће колико су књижевност и наука о њој заиста још увек снажни и утицајни посредници културне информације.

UDC 821.163.41-95
811.163.1(049.32)
091=163.1„13"(049.32)
821.163.1.09 Teodosije Hilandarac (049.32)

ЈЕЗИК ТЕОДОСИЈА ХИЛАНДАРЦА ИЗМЕЂУ РЕТОРИЧКЕ КОНВЕНЦИЈЕ И НАРАТОРСКЕ ИНТЕНЦИЈЕ

У издању Тиског цвета из Новог Сад појавила се 2007. године монографска студија *Језик Теодосијевог Житија светог Саве у препису монаха Марка из XIV века* Наташе Драгин, филолога-србисте чија су досадашња научна интересовања везана за феномен српскословенског језика и његове улоге у српској култури. Стабилан теоријско-методолошки концепт и емпиријски образложени синтетички судови — који одликују радове Н. Драгин — имплицирају озбиљно истраживање, овог пута, једног високо нормираног српскословенског језичког израза саображеног функционалностилским захтевима хагиографског жанра.

Предмет истраживања који је одабрала Н. Драгин за српску филологију има бар двострук значај. С једне стране, језичка анализа житија представља истраживање једног, условно речено оригиналног језичког израза, чему се до сада — бар када је у питању синтаксички ниво — ретко прибегавало у проучавањима српскословенског језичког идиома, док је опредељење за Теодосија Хиландарца, са друге стране, заправо почетак системског проучавања језика једног од најистакнутијих списатеља српског средњевековља. Наиме, житије — као најособенији жанр религијског дискурса — оригинално је онолико колико је то средњевековна реторичка конвенција јавне језичке комуникације у сфери сакралног допуштала. Писац, као несавршени посредник између логоса као примарног адресанта, с једне стране, и учовеченог логоса као адресата, са друге стране, пише животопис конкретног човека, једног и непоновљивог, вођен интенцијом успостављања и одржавања култа. Српскословенски језик као комуникацијски кôд култа овде се дакле не може заобићи, али пошто је у фокусу приче особени живот, одабир и комбинација језичких средстава морају бити особени. О значају Теодосија Хиландарца као писца али и његовог житија светог Саве с краја XIII века можда најречитије говори Кашанинова констатација да „ниједно књижевно дело није код нас у средњем веку и за турских времена толико преписивано, ни у страним земљама толико распрострањено као његов *Живот св. Саве*" (9—10). За предмет своје анализе Н. Драгин је, притом, одабрала најстарији сачувани препис монаха Марка из осме деценије XIV века, када у српскословенску писменост продиру иновације ресавске ортографске школе, што је још један, филолошки релевантан аргумент начињеног избора.

Поред *Увода* (5—11) — у којем су изложени основни подаци о Теодосију Хиландарцу и његовом деловању, те о одабраном рукопису — монографија садржи и следеће целине: *Графеме и фонеме* (12—39), *Фонетика* (40—81), *Морфологија* (82—130), *Избор из синтаксичко-семантичке проблематике* (131—312), *Закључак* (313—318), *Цитирана литература* (319—332), *Резиме* (333—340).

У поглављу насловљеном као *Графеме и фонеме* ауторка разматра релевантне правописне проблеме (писање група /ja/, /je/, /jo/, /ju/, /ļa/, /ńa/, /ļe/, /ńe/, /ij/, /iji/, вокала /ī/, консонаната /ć/, /đ/, континуаната прасловенских /ŕ/, /ś/ и /ʒ/, те

употребу полугласничког знака, односно графема ⟨ı⟩, ⟨ї⟩, ⟨ѵ⟩, ⟨ѕ⟩, ⟨ѱ⟩, ⟨ѳ⟩), па би адекватнији наслов ове целине — чини се — био *Правопис* или *Ортографија*. У погледу овог аспекта, проучени рукопис одликује се уређеним рашким правописом модификованим низом ресавских наноса, и то првенствено у писању страних речи.

Српскословенска језичка норма на фонолошком плану испоштована је „с високим степеном доследности" (313). Кључни проблеми на овом нивоу истраживања једног рукописа насталог крајем XIII века, а сачуваног у препису с краја XIV века јесу гласовна вредност *јата* и *полугласника*, те статус вокалног /l̥/, односно сонанта /l/ на крају слога. Ретке замене графема <ѣ> и ⟨є⟩ опрезно се тумаче „књишким читањем, односно, уједначеним екавским изговором *јата* у Српској православној цркви", при чему се оставља као могућност „да је писар овог рукописа (уколико није био странац или екавац) у свом народном говору још увек чувао *незамењено јат*" (51). Нису регистроване замене полугласника вокалом /*a*/, а вокално /*ý*/ и сонант /*l*/ на крају слога доследно се чувају, што су поуздани показатељи српскословенске фонолошке норме актуелног периода.[1] Српскословенски гласовни узуси испоштовани су и 1) у погледу чувања сугласничких група /*št*/ и /*žd*/ као старословенских континуаната прасловенских палаталних плозива /*t'*/, односно /*d'*/, те 2) у погледу чувања група /*vs-*/ (< **u̯ьs*), /*čr-*/, /*čt-*/ (< **čьt*). Графема ⟨ы⟩ употребљава се у вредности вокала /*i*/. Другачије, разуме се, није ни могло бити будући да Срби крајем XII и почетком XIII века у свом говорном језику фонему /*y*/ неутралишу у корист фонеме /*i*/, те од тада слово ⟨ы⟩ функционише као „слободни" алограф графеме ⟨н⟩. У оквиру *Фонетике* указује се и 1) на спорадичну промену иницијалног /**u̯ъ-*/ у /*u*/, 2) на ретку елиминацију епентетског /*l*/, 3) на спорадично кршење закона прегласа, 4) на промену група /*kt-*/ > /*ht-*/, /*-pt-*/ > /*-ft-*/, /*-nt-*/ > /*-nd-*/ у одговарајућим грчким лексемама, 5) на чување резултата прасловенских палатализација, те 6) на примере једначења сугласника по звучности, односно потврде упрошћавања сугласничких група.

Српскословенска норма на морфолошком плану нарушена је низом српских говорних црта и то како оних општесрпских (т. ј. општештокавских) тако и оних дијалекатски спецификованих. Наспрам редакцијских морфолошких црта — као што су 1) наставак -ѥмь у инструменталу једнине и дативу множине, односно -ѥхъ у локативу множине именица **ĭ* и консонантске основе; 2) једначење другог и трећег лица двојине уопштавањем наставка -та; 3) наставак -мы у првом лицу множине атематских глагола укључујући и глагол нмѣтн, те 4) губљење супина — стоји низ општесрпских облика, као што су 1) локатив једнине с наставком -оѵ, односно акузатив множине с наставком -є код именица **ŏ*-основе, 2) генитив једнине, те номинатив и акузатив множине именица **ā*-основе с наставком -є, 3) инструментал једнине именица **(i̯)ā*-основе с наставком -оѥмь, 4) генитив једнине женског рода, те акузатив множине мушког рода тврдих заменичких основа с наставком -є, 5) датив и локатив једнине женског рода сложене придевске промене са примарно заменичким наставцима -он / -єн, 6) локатив једнине мушког и средњег рода сложене придевске промене са наставцима -оѥмь / -ѥмь, 7) присвојна заменица за треће лице једнине (ѥгово), те 8) губљење финалног -ть у трећем лицу једнине презента. Регистроване дијалекатске црте, и то 1) синкретизација генитива и локатива множине потврђена, додуше само, обликом рас'сѣдан~

[1] Српскословенска норма биће отворена и за дефонологизацију полугласника у корист вокала /*a*/, што је била очекивана реакција на промене које су се одиграле у већем делу српских говора током XIV века. Вокално /l̥/ и сонант /l/ на крају слога остаје, међутим, одлика српскословенског језичког идиома све до његове смене руском редакцијом старословенског језика током прве половине XVIII века.

їнѫть именице средњег рода *i̯ŏ-основе, 2) продор наставака тврде заменичке основе у придевску парадигму, те 3) „повећана фреквенција непотпуног перфекта”, одликују југоисток српског језичког простора.

У поглављу *Избор из синтаксичко-семантичке проблематике* (којем је посвећено скоро три петине студије) разматрају се превасходно релевантни фактори структурирања просте реченице (конгруенција у бројним, атрибутским, те предикатским структурама; устројство имперсоналних и пасивних структура; објекат; предикатив; устројство негације), при чему је посебна пажња посвећена функционисању детерминативних синтаксичко-семантичких система посесије, простора, времена, намере и узрока, затим синтакси и семантици партиципа, те глаголских времена и начина. Хипотактичка проблематика ограничена је на сагледавање синтаксичко-семантичког капацитета регистрованих везника. Устројавање синтаксичких модела Н. Драгин методолошки доследно посматра у контексту тријадне релације *старословенски — српски — грчки*, констатујући опрезно, уз ослонац на расположиву литературу, провенијенцију регистрованих структура.[2] Утицај народног језика огледа се, с једне стране, у елиминацији појединих синтаксичких решења која су била скромно заступљена и у канону (агентивно ѹ + *gen*, узрочно, односно намерно *gen* + дѣла, дѣльꙗ, радьꙗ, узрочно ѡ + *acc*, на + *acc*, намерно по + *dat*, по + *acc*, вь + *loc*, просторно ø + *loc*, супинске конструкције и сл.) или у фаворизовању једних модела у односу на друге (генитива с предлогом ѡть на рачун слободног генитива, посесивног генитива на рачун посесивног датива, намерног акузатива с предлогом за на рачун конкурентских конструкција и сл.) и, са друге стране, у појави низа нових синтаксичких структура несвојствених канонским споменицима (агентивно сь + *instr*, односно вь + *loc* у пасивним конструкцијама, временско за + *acc*, односно ѡ + *loc* и сл.). Грчки утицаји, који се између осталог тумаче Теодосијевом припадношћу „светогорском културном кругу где је контакт са грчким језиком и другим редакцијским писменостима био жив и непосредан” (317) огледају се првенствено кроз употребу синтаксичких калкова типа *акузатив + инфинитив; номинатив + инфинитив*; ѥгда, вьнѥгда, донь~ѣдѫе + *инфинитив + агентивни датив*; ѥ҆ко, занѥ + *инфинитив + агентивни датив*; затим кроз употребу примарно анафорског нѫе у функцији „члана” и сл.

Монографијом *Језик Теодосијевог Житија светог Саве у препису монаха Марка из XIV века* србистика, али и славистика уопште добиле су, очигледно, вишеструко узорно филолошко дело. Широким аналитичким захватом, стабилним методолошким концептом, одговорним ставом према језичким фактима, компетентном комуникацијом са стручном литературом, Н. Драгин нам је понудила детаљну филолошку анализу најрепрезентативнијег хагиографског дела једног од

---

[2] Старији синтаксички ауторитети склони пренаглашавању страних утицаја могу, међутим, понекад у овом смислу и завести. Тако, на пример, С. Геродес (уп. *Исследования по синтаксису старославянского языка. Зборник статей*, Прага 1963: 322) претпоставља да се канонско намерно вь + *acc* јавља као директни превод одговарајуће грчке конструкције (εἰς + *acc*), да би потом посредством црквенословенског језичког идиома овај модел продирао у поједине словенске језике конкуришући аутентично словенском *на + ацц.* Овакав став, међутим, нема ни системску ни емпиријску аргументацију. Наиме, намера — као тип прекомпоноване, усложњене каузалности која обједињује експлицирану циљну акцију или стање и имплицирани стимуланс (вољу, жељу, хтење) — конципирана је практично као адлативно спецификована динамичност, која се примарно исказује адлативним протолокационим моделима, првенствено акузативног и дативског типа. Није, стога, нужно да се употреба једне словенске, протолокационе, инклузивно контактне, адлативне конструкције у сфери намере образлаже страним утицајима. Реалније је, чини се, поставити питање колико је одређени словенски језички потенцијал компатибилан са стањем у ареално блиском несловенском језику, него конкретно синтаксичко поклапање с културно супериорнијим суседним језиком проглашавати резултатом утицаја тог језика.

најцењенијих српских средњевековних списатеља, али и ваљан филолошки модел истраживања писане заоставштине српског средњег века уопште.

Слободан Павловић

UDC 821.163.41-95
091=163.1„1392/1427"(049.32)

ФИЛОЛОШКИ И ИЗДАВАЧКИ ПОДУХВАТ

Александар Младеновић, *Повеље и писма деспота Стефана. Текст. Коментари. Снимци*, Чигоја штампа, Београд 2007, стр. 511.

Трудом академика Александра Младеновића појавила се 2007. године обимна књига *Повеље и писма деспота Стефана. Текст. Коментари. Снимци*. О њеном значају речито говори податак да је те године на Сајму књига у Београду проглашена издавачким подухватом године. Но, изнад свега, ова студија представља истински филолошки подухват, пример како се тематски заокружен део богатог српског писаног наслеђа зналачки ставља на увид не само научној но и широј културној јавности. Истовремено ваља напоменути да она чини ширу целину са књигом *Повеље кнеза Лазара*, коју је Александар Младеновић објавио 2003. године, чиме су у потпуности представљени текстови везани за породицу која је владала у тешких пола столећа српске историје, обележених османлијском најездом и гашењем српске државне самосталности.

У књизи су сабрани сви до данас познати документи које су у периоду од 1392. до 1427. издавали наследници кнеза Лазара — кнегиња Милица са синовима Стефаном и Вуком. Иако се, како аутор истиче, кнегиња 1393. замонашила, примивши притом име Јевгенија и касније, као великосхимница, Јефросинија, она је и даље учествовала у јавном животу Србије, а и као монахиња наставила је да издаје повеље. Текстови су писани, у зависности од тематике, садржине и адресата, књижевним, српскословенским или српским језиком, а одређени број је структуриран и по принципима диглосије у оквиру истога документа.

Бројно највећу скупину чини преписка између Србије и Дубровника, са укупно 59 повеља и писама. Међу њима су само два оригинали послати са српске стране: *Писмо кнегиње Милице и кнеза Степана (Стефана)*, издато пре 6. августа 1392, и *Повеља деспота Стефана Дубровчанима којом потврђује повеље ранијих српских владара*, настала у Борчу 1405. године. Остало су дубровачки преписи српских докумената упућених у Дубровник и концепти писама која су из Дубровника путовала у Србију, а начинио их је чувени дубровачки писар Руско Христифоровић. Велика срећа за српску културну историју и историју српског језика јесте, још једном се показује, постојање Дубровачког архива, чувара и српског писаног наслеђа, које је на тлу Србије у бурним историјским временима нестајало у похарама српских дворских и властеоских канцеларија и архива. Ове повеље и писма читаоцу мање упознатом са датом врстом грађе откривају не само садржину званичних међудржавних аката, него и свет свакодневног живљења: ту су документи којима се потврђују раније повеље српских владара Дубровчанима, низ писама посвећених статусу дубровачких трговаца у Србији, разрешнице рачуна, писма којима се регулишу обавезе дуговања, оставе, наредбе царициним, признанице, писма из којих се види да су Дубровчани деспоту Стефану слали лекара, да су учествовали у одбрани Новог Брда 1413. године итд.

Другу групу текстова чини шеснаест повеља издатих манастирима: на Светој Гори (Хиландар, Велика Лавра Св. Атанасија, Св. Пантелејмон, Ватопед), у Србији (Милешева, Високи Дечани) и у Румунији (Тисмана, Водица). Пет повеља је за манастир Хиландар, од којих су две издали заједно кнегиња Милица, Стефан и Вук, а три сам деспот Стефан. Њима се Хиландару прилажу црква св. Ваведења у селу Кукањ, неколико села у Србији у замену за шест адрфата у овом манастиру, пиргу Св. Василија дарује село Ливоча, деспотици Јевпраксији (великосхимничко име монахиње Јефимије) поклања село Јабучје и одређује се наставак давања годишње помоћи Хиландару у сребру из Новог Брда. Такође пет повеља издато је светогорском манастиру Велика Лавра Св. Атанасија, од којих је једна сачувана у два примерка. Њима се нека села раније приложена овом манастиру ослобађају низа обавеза, осим оних према турском султану, манастиру враћају и дарују нова села или се „замењују". О везама са манастиром Св. Пантелејмона на Светој Гори сведоче две повеље монахиње Јевгеније са синовима којима дарује овај манастир, те акти игумана Никодима и игумана Илариона о оснивању адрфата у истом манастиру. Једна повеља односи се на светогорски манастир Ватопед, а једна је упућена манастирима Тисмани и Водици у Румунији. Манастиру Милешева, који тада није био у границама Деспотовине него под управом босанског војводе Сандаља Хранића, деспот Стефан је једном повељом даровао пет села. О несачуваној повељи граду Београду говори *Житије деспота Стефана*. Његов аутор Константин Филозоф наводи део текста те повеље, коју је очигледно имао у рукама, и овај део се у књизи и доноси.

У одељку *Додаци* представљено је још неколико важних докумената: *Повеља монахиње Јевгеније манастиру Високим Дечанима*, којом су Дечанима враћена нека отета села и додата нова, *Предговор Закону о рудницима деспота Стефана*, *Извод из Закона Новога Брда* и *Предговор Рударском законику деспота Стефана* у латиничком препису насталом у Бугарској у седамнаестом веку. Приређивач је навео и списак десет несачуваних повеља, писама и докумената господарице Јевгеније и деспота Стефана, међу којима је неколико повеља Дубровнику, као и повеље манастиру Манасија, манастиру Тресије, манастиру Павловац, манастиру Копорин, Цркви Митрополије београдске посвећеној Успенију Пресвете Богородице и повеља Цркви београдској, посвећеној Трима Јерарсима.

Књига *Повеље и писма деспота Стефана* опремљена је драгоценим прилозима. Међу њима су снимци сачуваних аутографа, те разноврсне фотографије, цртежи и карте: карта Српске деспотовине из 1423. године и карта Свете Горе, фотографије манастира који се у књизи помињу, фресака са ликовима кнеза Лазара, кнегиње Милице, деспота Стефана и његовог брата Вука и сл., те снимак спомен-камена на месту смрти деспота Стефана (Црквине), са рашчитаним и преведеним текстом који је на њему уклесан. Свакако треба поменути и два регистра којима је књига опремљена: *Именик личности* и *Именик места, локалитета и сличних географских појмова*, што истраживачима различитих профила омогућује да лако дођу до тражених података.

Приређивачки поступак обухвата неколико сегмената. Сваки споменик је дат најпре у *оригиналној графији*, рашчитан тако да су све скраћенице разрешене, надредна слова спуштена у ред, од акценатских знакова остављени су само они којима се означава изговорни полугласник а оригинална интерпункција задржане су (тачка и запета). Интервенције приређивача су минималне, тичу се састављеног и растављеног писања речи и употребе великог и малог слова. Реконструисани текст се доноси у угластим заградама и посебно је коментарисан.

Текст споменика се потом доноси „*транслитерирано* и *транскрибовано*", т. ј. данашњом српском ћирилицом и правописом, уз означавање полугласника словом *ь*. На овај начин документ се у изворном језичком лику приближује чита-

оцу несвиклом на стару српску ћирилицу и правопис. Транскрипција текстова је, ваља додати, посебна вредност овог издања: то је поступак на који се приређивачи тек ретко одлучују, будући да он захтева врсно познавање историје језика, и српског и српскословенског. Кроз коментаре дате уз транскрибоване текстове, академик Младеновић објашњавајући принципе транскрипције открива и низ за њих везаних драгоцених историјскојезичких чињеница. Међу њима се истичу подаци о екавизму и српских и српскословенских текстова, као и податак да се у документима источне провенијенције полугласник доследно чува, док је истодобно у текстовима пониклим у Дубровнику, из пера Руска Христифоровића, он већ дао рефлекс *а*, чиме се још једном потврђује ширење таласа рефлексације полугласника са запада на исток штокавске територије.

Сваки текст је и „*слободније језички осавремењен*", односно дат је у духу данашњег српског књижевног језика, уз задржавање изворних термина, који се потом објашњавају. Дата објашњења су неопходна, било зато што се ради о данас непознатим терминима и појмовима (*лепта* 'стоти део драхме', *правина* 'право', *купљеница* 'назив за купљену имовину', *престој* 'неодазивање на позив суда', *унча* 'данак господски' итд.), или о лексемама које у савременом стандардном српском језику имају различиту семантику (*брод* 'место где се прелазила река', *војска* 'војна обавеза', *оброк* 'обавеза давања хране владару, његовој пратњи, његовим службеницима', *старац* 'монах', *коло* 'справа за прерађивање руде' и сл.). Уз то се дају и тумачења топономастичког материјала из повеља.

Књига академика Александра Младеновића *Повеље и писма деспота Стефана. Текст. Коментари. Снимци* осмишљена је тако да читаоцима различитих интересовања представи богату документацију издату у време владавине деспота Стефана. Научницима разноврсних профила — филолозима, лингвистима, палеографима, историчарима, историчарима права, историчарима књижевности и многима другима — она пружа драгоцену грађу за истраживања, поштеђујући их мукотрпног трагања за аутографима те напора у рашчитавању и(ли) превођењу докумената. Широј културној јавности ова књига дарује увид у једну важну епоху српске историје и напоре наследника кнеза Лазара да у тешким временима прве половине петнаестог столећа воде земљу умно, по узору на своје претке, старајући се како о државним пословима тако и о делима духовне природе.

Јасмина Грковић-Мејџор

UDC 821.163.41-95
93/94:929 Ćorović V.(049.32)
821.163.41.09 Ćorović V.(049.32)

АФИРМАЦИЈА МАЕСТРАЛНОГ ОПУСА ВЛАДИМИРА ЋОРОВИЋА

(Боривоје Маринковић, *Скривени свет Владимира Ћоровића*, Српско просвјетно и културно друштво „ПРОСВЈЕТА", Билећа — Гацко 2006)

Поднаслов „ка успостављању целовитости његовог научног, књижевног и едиционог корпуса" са напоменом: „између истраживања и реконструкције" читаоцима предочава какву је то књигу о стваралачком наслеђу Владимира Ћоровића (1885—1941), за којег напомиње да је маестралан, написао Боривоје Маринковић. Ово обимно дело излази из уобичајених жанровских оквира и зато аутор сугерише да би му највише одговарала терминолошка одредница „thesaurus",

односно ризница, што јесте и једно од значења ове вишеслојевите речи новолатинског језика. Веома упечатљиво, захваљујући фотографијама родне куће Владимира Ћоровића и тексту „Сага о родној кући свих Ћоровића", Маринковић нас уводи у срж, најблаже речено, непримереног односа према личности и делу „једног од најталентованијих, најзначајнијих и, непоновљиво, најпродуктивнијих умова у нашој вишестолетној духовној традицији". Нажалост, када је о Владимиру Ћоровићу реч занемарене су етичке и цивилизацијске норме; зато 1968. године, када је први пут постављена спомен-плоча на кући Ћоровића у Мостару, није било уклесано и Владимирово име, као да се он није ту родио, као да није ту живео до свог одласка на студије у Беч, као да није ту написао своје прве текстове.

Владимир Ћоровић је рођен у познатој српској грађанској трговачкој породици у Мостару. Студирао је словенску филологију, археологију и историју на Бечком универзитету, код чувених слависта Ватрослава Јагића, Константина Јиричека и Милана Решетара. Докторирао је у Бечу 1908. године са тезом о Лукијану Мушицком. Био је један од најбољих студената; за свој успех био је награђен златним прстеном цара Франца Јозефа, но одбио је да прими ту награду и тако је исказао свој протест против анексије Босне и Херцеговине. Због својих политичких ставова био је ухапшен и осуђен, након атентата Гаврила Принципа. (Ћоровић је био један од 156 највиђенијих представника српског националног грађанског покрета који су осуђени у тзв. Бањалучком велеиздајничком процесу, једном од 17 „велеиздајничких процеса" колико их је одржано током трајања Првог светског рата потив Срба из Босне и Херцеговине.) После затворских дана, које је провео углавном у Зеници, настанио се у Загребу, где је са групом писаца уређивао часопис *Књижевни југ*. Био је активан у културно-просветном друштву *Просвјета*, чије је деловање аустроугарска власт забранила 1914. године. Од 1919. године Ћоровић је живео у Београду, где је био професор Филозофског факултета, члан Српске краљевске академије, а неколико година и ректор Београдског универзитета. Противио се политици нацистичке Немачке и приласку Југославије Тројном пакту; сачинио је протест културних установа против 25. марта 1941. Нажалост, погинуо је 12. априла 1941. године у авионској несрећи, заједно са неколико наших значајних политичара, који су после напада Немаца на Београд и Југославију кренули у емиграцију. Његов плодотворни рад прекинут је онда када је био „ближе средини него крају свог стваралачког пута".

Имајући у виду да се последњих деценија уништавало сећање на Владимира Ћоровића и „обезвредило готово све што је Ћоровићево и од Ћоровића остало", Маринковић на уводним страницама саставља комплетну библиографију његових радова, као и прилога о њему. Он је раније сачинио библиографију и коментаре за Ћоровићеву књигу *Scripta Minora* (*необјављени рукописи*), објављену 1998, коју је приредила Мирјана Д. Стефановић. Овим поводом је поменутом систематизованом попису додао и други део. (Јеремија Д. Митровић је 1976. приредио *Библиографију Владимира Ћоровића*, но она није била комплетна.) Маринковић је у библиографију уврстио све Ћоровићеве досад откривене текстове који су настали у току његовог живота, као и оне којима се могло ући у траг у периоду након његове трагичне смрти 1941. до 2005. године. Ћоровићево политичко опредељење је, дакако, утицало и на судбину његовог опуса: на основу увида у библиографију уочљиво је да се десио готово десетогодишњи мук, односно да од 1949. до 1959. године није објављено ништа од његових списа. Годинама се нико није потрудио да сагледа његове идеје, као и веома обиман и разноврстан стваралачки опус који сачињавају многобројне књиге, студије и текстови. Зато је ова књига дуго ишчекивана, нужна и изузетно драгоцена за нашу култу-

ру, поготову што је Маринковић указао и на заборављена или запостављена Ђоровићева дела, као и на злоупотребе т. ј. присвајање ауторства.

Један од најплодотворнијих од двесто сарадника популарне *Народне енциклопедије* Станоја Станојевића био је Владимир Ђоровић. (Станоје Станојевић је Ђоровића позвао да дође да буде професор Београдског универзитета). У књизи *Scripta Minora* Маринковић предочава да је Ђоровић за ћирилично издање енциклопедије написао 301 чланак, но, настављајући да истражује Ђоровићев допринос стварању енциклопедије, дошао је до броја 309. Док је у латиничном издању *Народне енциклопедије* објављено 307 Ђоровићевих текстова, они су и наведени по абецеди. Ђоровић је био свестан недостатака *Народне енциклопедије*, али је сматрао да је ово дело, прво такве врсте код нас, корисно и достојно признања.

Поднаслов најзначајнијег и најобимнијег поглавља (*Загонетни Владимир Ђоровић*) *непостојећа, недовршена, необјављена, уништена, недовољно проучена дела* објашњава каквим се истраживањима бавио Боривоје Маринковић да би отргнуо од заборава, или да би објаснио грађу, текстове и дела из Ђоровићевог наслеђа, као и да би подстакао будућа промишљања о његовом доприносу нашој духовној култури прве половине XX столећа. Због хетерогености, обиља и, дакако, прегледности, Маринковић хронолошки, од 1901. до 1940. године, саставља попис дела која је објаснио са 413 својих коментара; последњи, 413. коментар је у вези са Ђоровићевим „ситним открићима". Овакав приступ обимној заоставштини омогућава да се стекне увид у сазревање Ђоровића као научника и ерудите, као и у разноврсност тематских, научних поља која ће га заинтересовати и подстаћи на истраживања. Стиче се увид зашто он јесте био један од наших најталентованих и најплодотворнијих умова. И за човека информатичке револуције, којем су информације надохват руке, фасцинантно је колико је тога проучио, анализирао, систематизовао и написао, па остаје запитаност: када је све то постигао?

Као што је то било примерено његовим годинама, Владимир Ђоровић још као мостарски гимназијалац показује интересовање за књижевност и пише своје прве стихове. Као матуранта и бруцоша почињу да га заокупљају и теме у вези с језиком и историјом, поготову са историјом српског народа. Два рукописна фрагмента из 1907. могла су бити и наговештај да је већ тада Ђоровић могао започети рад на својој *Историји српске и хрватске књижевности*. Уследиће његова интересовања како за народну, тако и за стару, средњевековну српску књижевност и историју, као и за палеографска истраживања. Занимљиви су његови текстови о српском епу, Краљевићу Марку, о метрици „наших женских пјесама", као и о народним загонеткама у делу Марина Држића које први примећује, затим о Доментијану, Константину Филозофу, о Светом Сави, Стефану Првовенчаном, о односу између њихових биографија о свом оцу Немањи, о појединим жанровима старе српске књижевности. Маринковић указује и на чињеницу да је, уз Риста Радуловића, један од заговорника за оснивање Српске централне библиотеке у Сарајеву био баш Владимир Ђоровић, да није успео да штампа турску грађу о Првом српском устанку, на младалачка трагања у вези са *Горским вијенцем*, као и на започињање изузетно значајног дела као што је *Историја Срба*.

Представљени су извори и литература, коју је Маринковић с муком сакупио, о анонимном француском путопису с почетка XIV столећа и о односима краља Милутина и принца Карла од Валоа, те радови Владимира Ђоровића и других аутора у вези са овом тематиком. Ђоровић је уочио да је француски путописац био „у некој мисији" и да је тенденциозно писао свој спис, једно од драгоцених сведочанствава о српској средњевековној земљи.

Поред тога што је одржао многобројна предавања, Ђоровић је учествовао у раду различитих редакција, жирија, комисија. Приредио је критичко издање дела Мавра Орбина *Il regno degli Slavi* (1601), које није штампано. Маринковић наво-

ди и неколико текстова који припадају „пишчевом загонетном спису под насловом *Хагиографски утицаји народне књижевности*, који никад у целости није публиковао". Владимир Ћоровић је два пута посетио Свету Гору и манастир Хиландар, водио је белешке са пута 1925. године, а преписао је и неколико хиландарских повеља, сачинио је и краће коментаре уз њих, али нажалост то није и публиковао. Дуги низ година био је усредсређен, између осталог, на фонд хиландарске библиотеке, многе рукописе је и лично завео у каталог, а објавио је и *Писма из Хиландара* у којима је описивао манастирски живот и чланове братства, могло би се рећи да је обавио и прве облике „социолошких истраживања међу хиландарским монасима". Нажалост, није штампао своје белешке од око 700 српских рукописа XVI столећа.

На основу прегледа стиче се увид и у грађу коју је Ћоровић користио да би објавио нека од својих дела; подсећамо да је он аутор књига *Историја Босне* књ. I, *Историја Југославије*, његова *Историја Срба* објављена је после готово пола столећа, 1989. године, а његово капитално дело *Односи Србије и Аустро-Угарске у XX веку*, објављено 1936. па одмах и забрањено, поново је штампано тек 1992. године. Аутор је и дела: *Црна Књига. Патње Срба Босне и Херцеговине за време светског рата (1914—1918), Покрети и дела, Босна и Херцеговина, Велика Србија, Свети Сава у народном предању, Мостар, Српске народне приповијетке, Света Гора и Хиландар до шеснаестог века, Карађорђе и први српски устанак* и других. Проучавање Босне веома га је заокупљавало, писао је *Историју Босне* „крајње исцрпно, са готово очевидним циљем да у њу уђе све што је на било који начин запамћено о тој земљи у средњем веку". Био је сарадник најзначајних српских часописа: *Босанске виле*, *Српског књижевног гласника*, *Летописа Матице српске*, у којем је објавио и своју дисертацију о Лукијану Мушицком. Маринковићева књига омогућава и увид у однос Владимира Ћоровића према савременицима попут Милоша Црњанског, Растка Петровића, Павла Поповића, Ива Ћипика, али и сагледавање удела Вука Стефановића Караџића или Матеје Ненадовића у српској књижевности и култури. Значајни су и његови текстови о богумилима и „босанској цркви", о босанским и хумским повељама, муслиманима, текстови о нашим манастирима, записи из Дубровачког архива (оставио је неколико хиљада страница исписа из архивских фондова).

Попут других аутора, и Владимир Ћоровић је прештампавао неке своје текстове у каснијим издањима. Маринковић скреће пажњу на овакав ауторски поступак и наводи 67 истих текстова и књига који су објављени у различитим издањима, неки у одломцима, неки у целини. Овај попис текстова је драгоцен поготову што Ћоровић није означавао где је преузимао целине из већ објављених текстова.

Досије о крађи рукописа Владимира Ћоровића је огољена слика једног периода и наших нарави. Када се прати хронологија беспризорних, немилосрдних злоупотреба у вези са Ћоровићевим научним делима, остаје без одговора питање како је и зашто тако нешто могуће? Да ли је начело подобности најважније, важније од морала и етике? Његова кћерка Мирјана Ћоровић-Љубинковић је установила да је нестало 1415 књига, рукописа и докумената из Ћоровићеве заоставштине. Некада кустос Уметничког (народног) музеја етнограф Татомир Вукановић је део тог материјала, који је Музеј добио, злоупотребио и бесправно присвојио ауторство, дакле плагирао је Ћоровићева дела, те је касније захваљујући томе постао и професор Универзитета у Београду. Нажалост, Вукановић није био једини који је плагирао, мистификовао и злоупотребио Ћоровићеве рукописе. Маринковић даје прецизан увид у Вукановићеву крађу заједно са списком књига и часописа које је отуђио из Ћоровићеве личне библиотеке.

Последњи део књиге о Владимиру Ћоровићу, двесто седамдесет страна, садржи снимке из његове библиотеке и оставштине: укупно 20 различитих прилога од текстова до писама, бележака, спискова, манускрипта за које је Маринковић исписао веома корисне напомене. Међу прилозима су и реконструкција девастираних текстова за које Боривоје Маринковић претпоставља да би могли да припадају започетој *Историји српске и хрватске књижевности*. Пажњу заокупља и текст о Луки Грђићу-Бјелокосићу, последњем „представнику мостарских локалних књижевника", који би могао бити покушај „специфичне монографске структуре". Следи *Преглед југословенске историографије XIX и XX века* који је објављен у часопису *Revue historique* 1927. године у Паризу и никада није преведен на наш језик. Занимљива је и непотпуно сачувана Ћоровићева студија о босанским и хумским повељама насталим до пада Босне (1463) и пада Херцеговине (1482) под турску власт, као и рукопис из студије *Растко Немањић*, део из студије *Епиграфски споменици на народном језику*. Захваљујући списку радова од 1922, односно од избора за дописног члана, до 1934. године, када је изабран за редовног члана Српске краљевске академије, може да се сагледа колико је био плодотворан; за десетак година објавио је чак 40 радова.

Књига Боривоја Маринковића је изванредно сведочанство о уделу Владимира Ћоровића, „принца српске историографије", у српској култури, али и балканској, словенској и европској култури; истовремено она је и веома користан и ваљан допринос афирмацији личности и дела овог ерудите, „интелектуалног вулкана", чији је велик део опуса деценијама био брисан из српске националне духовне баштине. Био је, како сматра Сима Ћирковић, изванредан стилиста, врстан зналац, мисаони аналитичар архивске грађе, мајстор синтеза и увек углађен и дотеран. Његов живот је био посвећен научном раду. Маринковић сматра да је његова књига само једна у низу која би требало да уследи; имајући у виду колико се дуго чекало на појаву оваквог дела као што је његово, он с правом поставља питање: ко ће их написати?

Нада Савковић

UDC 821.163.41.09„18/19"(049.32)
821.163.41-95

ПЛОВИДБА У ОКЕАНУ ЧИЊЕНИЦА

(Васо Милинчевић: *Осветљавања и суочавања*: студије и чланци из српске књижевности 19. и 20. века, Београд: Завод за уџбенике, 2007. — 358 стр.)

Васо Милинчевић је од 1958. до 1994. године, пролазећи сва звања, радио на Филолошком факултету (издвојен из Филозофског факултета 1960. године). Дао је током тог периода велик допринос у неколико подручја изучавања нове српске књижевности (18—20. в.): српска драма, књижевна периодика, историја српске књижевности и културе, научне и културне институције, личности. Томе се може додати још један моменат: кад се анализира опус проф. Милинчевића, лако се види да је настајао у двије фазе, у једној је од краја 60-их до средине 80-их изишло шест књига, друга тече, испрва споро, од 2001. године (књига *Вуково сазвежђе*); остале три књиге (*Никола Тесла и књижевност, Велика школа и велики професори*, поред оне у наслову овог приказа) излазе за ове двије године (а четврта труне у барама Народне књиге). Треба додати да је ове године шест деценија како Васо Милинчевић објављује у научним публикацијама (почео је

1958. у *Књижевности и језику*). Књига о којој је овдје ријеч такође садржи нека од основних обиљежја Милинчевићевих књига: серију великих имена (Орфелин, Доситеј, Видаковић, Соларић, Стерија, Његош, Бранко, Атанацковић, Војислав, Домановић, Нушић (комедије) прати низ непознатих или слабо познатих личности, које по неком чиниоцу свог дјеловања улазе у видокруг историчара српске културе (Божидар Грујовић, архим. Гаврило Поповић). Такође је упадљив компаративни круг тема: Тесла, Пирх, Шафарик, Тургењев, Унамуно, енглески преводи народне пјесме *Сестра Леке капетана*, Иво Андрић, Десанка Максимовић, Нушићеве драме (на чешком).

Васо Милинчевић је као професор и научник насљедник филолошке традиције која сеже од Ђуре Даничића, Стојана Новаковића и Павла Поповића: у тој традицији се поред крупних, општих питања увијек налазило простора за елементарни истраживачки рад. И сам сам у насловима својих ранијих приказа Милинчевићевих књига истицао ту страну: „Књига *истраживачких* подвига" (Качић у московској библиотеци, необјављен Стерија, Кодер, Костић, Трифковић, Дис), „Узбудљивост *открића*" (одломци устаничких списа Боже Грујовића и *Мемоара* Проте Матије, преводи Бајрона, Андерсена, часописи омладинског доба, односно доба Светозара Марковића), „*Тумач* и творци" (од Вука, Копитара, Талфј и УОС, преко Стерије, Суботића, Даничића, Бранка, Змаја, Костића, часописа и историографа српске књижевности). И у књизи о којој овдје говоримо наћи ће се чланци о општим сликама/приказима великих или значајних писаца и појава (Доситеја, Соларића, Стерије, Његоша, Ненадовића, Нушића, Домановића, једног периода *Летописа*), али ће их пратити и резултати истраживачких напора око ситних, минуциозних питања, архивских налаза, писама, биљежака, критичких одјека на дјела и личности, бесједа.

Овакве књиге се доживљавају као дневник истраживања: пише се о ономе што је наишло на професоров сто (од Орфелина до Десанке Максимовић) и што је изазвало његову истраживачку радозналост. Књига одражава или садржи општи профил научног рада проф. Милинчевића, у распону од открића/налаза до тумачења књижевних дјела, појава и опуса, од грађе (архиви и часописи) до студија. И што изгледа парадоксално, та маргинална питања или маргиналне теме на одређен начин су занимљивија и изазовнија од ових глобалних: имамо утисак да знамо општу слику великих писаца (нпр. Доситеја, Стерије или Бранка Радичевића), али ко хоће да зна кроз какве је „отпоре и добродошлице" прошла Бранкова поезија у првој деценији свог трајања, моћи ће то видјети у овој књизи. Или опис *Српскохрватског алманаха*, продужење Милинчевићевог интересовања за периодику, област која и овдје даје и велику и разноврсну грађу (*Славено-српски магазин, Летопис*, Тургењев у *Путнику*, рецепција Б. Радичевића и др.).

Истраживачки жар аутору није дао мира ни кад је стварао општи поглед на дјело, тзв. синтетичке чланке: он скрене са глобалних слика/оцјена и оде трагом неке локалне теме. Нпр. кад пише о Доситејевом „просвјетитељском тројству", одједном се нађе острво о мајстору и дјелу, о творцу (аутору) и његовој творевини, о односу личности и његовог дјела (опасности од преношења својстава личности на дјело или дјела на личност; теза о аутономији творевине која се с настанком одваја од мајстора: нпр. велика хуља може бити одличан обућар, столар, и да на његовим творевинама нема трага етичког квалитета човјека); или друго острво, о афоризму у у српској књижевности 19. в., од Доситеја до Божидара Кнежевића. Ово је оно својство радова проф. Милинчевића које се може уопштити: меандрирање између уопштавања и парцијализације.

Ако би требало да се каже гдје је тежиште научног рада проф. Милинчевића, могло би се тврдити да су то мале форме, једноставни облици. То не умањује нити увећава заслуге њиховог аутора, него је ствар склоности или дара и укуса,

али се мора знати да без малих нема великих облика. На реторичко питање из чега се састоји један приповједачки текст, Јуриј Лотман је одговорио: из слова, ријечи, реченица, параграфа, епизода итд. Књига проф. Милинчевића склопом/саставом (садржином) и композицијом одговара профилу тзв. мисцеланеа, мјешовитих списа. Читалац ће у њој наћи велике теме, велике опусе српске књижевности (Орфелин, Доситеј, Његош, Домановић, Нушић), али и личности и опусе које је требало препознати и идентификовати као вриједности; требало је такође уочити посебне публикације као што су *Војислављева споменица, Алманаси српских и хрватских пјесника и приповједача, Писма српског путника* Б. Атанацковића или *Историја о прекрасном Јосифу* Милована Видаковића.

Посао професора књижевности није само да прича своје приче, него да одржава везу између старих знања, прошлих покољења и нових генерација (ако културу схватамо као традицију, односно предање). Зна се, још од 90-их година 19. вијека, за Теслино посредовање између српске књижевности (народне пјесме, поезија Ј. Ј. Змаја) и америчке читалачке публике. Васо Милинчевић је то знање обновио, додао му нове теме (настале током нових таласа рецепције Теслине личности и дјела) и пратио његов лик у нашој и свјетској књижевности. То је слика правог научника: располагати оним што се зна и томе додати нова знања и нова тумачења. Књига Васе Милинчевића је такве природе. Кажемо *додати*, али како? Знање не пада готово, до њега се мора доћи, свеједно да ли је откриће или тумачење.

Проф. Милинчевић има изузетан истраживачки дар, готово би се рекло — истраживачку срећу. Боравећи у Прагу неколико мјесеци, објавио је више докумената до којих нису прије њега дошли наши научници у специјализованим изучавањима. Требало је, међутим, осим среће имати и научне проницљивости па иза писма Д. Давидовића у заоставштини Јозефа Добровског, патријарха славистике, открити да се ради о писму Оту Дубиславу Пирху, аутору знаменитог путописа по Србији; или препознати ране прераде Тургењевљеве прозе у српској периодици, или писма кнеза Милоша и Михаила, те патријарха Рајачића Јозефу Шафарику. (Особито је занимљиво како се патријарх Рајачић, велики Вуков присталица, човјек који је, по свједочењу Никанора Грујића, говорио непревазиђеним српским — потицао је из Лике — залагао за успостављање општесловенског књижевног језика.)

Можда нас овакве књиге упозоравају да је историја уопште, и историја књижевности, само скуп фронцли, пабирака (очинака, рекао би Лаза Костић) неке цјелине, комплекса који је постојао, али га ми нисмо препознали, а сада га настојимо реконструисати, поновити. Или да је скуп напоредних дјела, ситуација, егзистенција, које слободно плутају пространством огромног океана чињеница. Погледајмо Рајачићево писмо Шафарику, гдје говори о нади да се успостави општесловенски језик, поред Вука који ствара српско писмо и српски књижевни језик и поред Стерије, који сматра да је за српски књижевни језик најбоље старословенско писмо!!! Такав документ је шифра, индикатор чији смисао зависи од дешифранта и његових процјена смисла историјских процеса у језику и књижевности. (Снови о великом словенском царству су изгледа касно почели да се сањају!) Многи од чланака у овој књизи су потраге за копчама/знаковима издвајања, односно промјенама конвенција. Нпр. чланак о *Слову о Видовдану архим. Гаврила Поповића*: критичка ријеч о митологији Косова, пројект националног оптимизма и здравог разума, захтјев да се Срби не ослањају на слогу него на јаку власт.

У науци, као и другдје, често смо жртва привида или наметнутих предрасуда о вриједностима. У јавности су цијењене историје књижевности као глобалне представе о цјелинама. Међутим, оне су конструкције које се често лишавају

стварног живота књижевности, чињеница, детаља. А детаљ опет жуди да се дигне на виши ниво, да добије важност у слици процеса, да буде дио неке породице чињеница. Не само то: колико је покретљив, жив, детаљ припада свом времену (документ), не да се отети из времена, а ипак дозвољава да га тумачимо у неком њему надређеном контексту. Поменуто писмо Димитрија Давидовића Пирху, срећним сплетом околности није стигло њему (гдје би се дјело тада, ко зна), успоставља врло сложену мрежу значења важних за познавање дворског живота, етикеције, односа према странцима, животне ситуације самог Давидовића, дипломатске историје Србије. При свему томе, ваљано критичко читање писма претпоставља познавање чињеница које овдје могу бити „лажне", ретуширане итд., изабране и саопштене с нарочитим циљем. Књиге ове врсте индивидуализују оно што велике синтезе уопштавају, или пружају чињенице за различите правце уопштавања. Васо Милинчевић је нашао пут да повеже ова два интереса књижевноисторијских и културноисторијских знања.

Душан Иванић

UDC 821.163.41-95
821.163.41-14.09 Jovanović-Zmaj J.(049.32)

НОВА ИНТЕРЕСОВАЊА ЗА ЗМАЈЕВО ПЈЕСНИШТВО

(Војо Ковачевић, *Политичка поезија Ј. Ј. Змаја*, СКПД Просвјета, Пале 2008)

Рукопис монографије *Политичка поезија Јована Јовановића Змаја*, аутора доц. др Воја Ковачевића (запосленог на Одсјеку за српски језик и српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву), представља прерађену верзију докторске дисертације, која је под идентичним насловом одбрањена на Филолошком факултету у Београду 29. јуна 2004. године под менторством проф. др Душана Иванића. Понуђени рукопис је уважио суштинске примједбе из извјештаја комисије, а затим је функционално сажет и прилагођен за објављивање, тако да има форму научне монографије која је понудила нова сазнања у проучавању политичке поезије Јована Јовановића Змаја, као једног од најплоднијих и поетички најутицајнијих писаца српског романтизма. У том модификованом облику, монографија је штампана у издању СКПД „Просвјета" на Палама крајем 2008. године.

У првом дијелу монографије доминирају књижевноисторијски поступак и истраживање рецепције Змајевог политичког пјесништва. Пажња је усмјерена на анализу књижевног контекста у којем је настајала Змајева политичка поезија, те на однос књижевне критике према том сегменту Змајевог књижевног рада. Ковачевић је добро освијетлио политички амбијент у другој половини 19. вијека, указао је на сложене односе политичких партија, на активну журналистичку дјелатност, разјаснио је Змајеве снажне идејне везе са Светозаром Милетићем и покретом „Уједињене омладине српске", затим Змајев однос према Хрватима, према идеји Српског Пијемонта и слично. У овом сегменту истраживања дошла је до изражаја добра упућеност у досадашње историјске и културно-историјске студије, међу којима су нарочито драгоцјена и подстицајна била дјела Ђока Слијепчевића и Владимира Ћоровића, Васе Стајића и Живана Милисавца, те Василија Крестића, Славка Гавриловића и Родољуба Маленчића.

Поједини недостаци су уочљиви у издвајању доминантних политичких и књижевних гласила у другој половини 19. вијека. Нејасно је зашто је у Ковачеви-

ћевом прегледу међу политичким листовима изостављен *Браник* (који је излазио од 1885. до 1914. године), а поред *Заставе* представљао је најзначајније гласило војвођанских Срба. Један од његових власника и уредника био је утицајни Михаило Полит-Десанчић. Помало је збуњујуће зашто међу књижевним часописима нема ни помена о *Матици*, која је излазила од 1865. до 1870. године, а уређивао ју је угледни Антоније (Тона) Хаџић. Довољно је само подсјетити се да су управо у том часопису објављени познати програмски чланци Светозара Марковића о српском реализму: „Певање и мишљење" (1868) и „Реалност у поезији" (1870) и сл. Важно је нагласити и то да је *Матица* као књижевни часопис била у то вријеме неупоредиво утицајнија од *Српског летописа* (од броја 115 из 1873. године преименованог у *Летопис Матице српске*), који је тада проживљавао велику кризу, а којем је Ковачевић у свом прегледу књижевне периодике посветио доста пажње.

У проблем критичке рецепције Змајевог политичког пјесништва Ковачевић нас уводи кроз теоријско одређење појма ангажованог пјесништва, а затим се посебно осврће на критички интониран оглед Љубомира Недића о Змајевој поезији, те на негаторску студију Лазе Костића *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову певању, мишљењу и писању, и његову добу* (1902), у којој је изнијета најоштрија осуда вриједности овог сегмента Змајевог књижевног рада. У прегледу критичке рецепције Змајевог пјесништва, Ковачевић је указао и на друге значајне текстове српске књижевне критике, чији су аутори, између осталих, били Богдан Поповић, Јован Скерлић, Милан Кашанин, Младен Лесковац, Драгиша Живковић, Јевто Миловић, Јован Деретић, Ђорђије Вуковић, Ана Вукић и сл. С правом је доста пажње посвећено и есејистичким читањима Змајевог пјесништва (Вељко Петровић, Иво Андрић, Миодраг Павловић, Бошко Петровић, Љубомир Симовић, Милован Данојлић), али је зачуђујуће да аналитичка пажња уопште није посвећена огледима Миодрага Поповића, који је написао не само узорну, а свакако досад најбољу *Историју српске књижевности романтизма* (прво издање у три књиге, од 1972. до 1975. године; друго издање у два тома 1985. године), него је оставио и одличан оглед управо о Змајевом политичком и ангажованом пјесништву.

У другом дијелу Ковачевићеве монографије доминирају структурални поступак и анализа самих текстова Змајевих политичких пјесама. Након уводног одређења методолошких смјерница, а затим и тематско-мотивске класификације изабраног истраживачког корпуса (у којем централно мјесто припада познатим пјесмама: „Јутутунска јухахаха", „Јутутунска народна химна", „Билдунг", „Ода при погледу немачких фирми на српским дућанима усред Новог Сада", „Миноритет", „Званичне гусле у Београду", „Уставно-успавна песма", „Пузологично посматрање" и слично), Ковачевић исцрпно анализира жанровску природу политичких стихова, указује на тематске изворе, на специфичности стиха, као и на особине језика и стила. При томе указује и на компаративне аналогије са пјесништвом српског и европског романтизма, које су имале значаја за Змајеву пјесничку креацију.

Наведена цјелина представља највреднији дио истраживања, јер отвара многа нова значења и компаративне аналогије, те указује на нове путеве читања наше пјесничке традиције, а самим тим и Змајевог политичког пјесништва. Највећи недостатак садржан је у чињеници да је Ковачевић потпуно занемарио сатиричку димензију Змајевог политичког пјесништва, тако да уопште не анализира естетику сатиричког смијеха (нарочито на плану пјесничког језика, пјесничке лексике и пјесничких фигура, комичних ситуација, али и „комичних маски", које је Змај давао стварним, познатим и утицајним личностима, као јунацима својих пјесама и сл.), а управо се ту налазе умјетничка снага и свевремени естетски доживљај

ангажованог пјесништва. Вриједност политичког и ангажованог пјесништва не мјери се по значајним политичким личностима и догађајима о којима пјева, него по естетском доживљају и универзалним идејама и значењима, који ће бити блиски и каснијим генерацијама читалаца, чак и онда кад те генерације не знају ништа о поводима и личностима који су стваралоца мотивисали да пише политичке пјесме.

Упркос поменутим недостацима, монографија доц. др Воја Ковачевића *Политичка поезија Јована Јовановића Змаја* представља добро истраживање вриједног а занемареног или погрешно оцијењеног поља Змајевог књижевног рада, значајно доприноси цјелокупној ревалоризацији досадашњих сазнања о Змајевом политичком пјесништву, као што доприноси и стварању новог погледа на цјелокупну српску пјесничку традицију 19. вијека.

Горан Максимовић

UDC 821.163.41-95
821.163.41.09„1902/1934"(049.32)

ОРИГИНАЛНА КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА ВИЗИЈА СРПСКЕ АВАНГАРДЕ

(Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902—1934). Књижевноисторијски контекст*, Институт за књижевност и уметност — ЈП „Службени гласник", Београд 2009; 620 стр.)

Научно је потпуно основано да стручњак за неки књижевноисторијски период пише критички приказ о књизи из те области. Овај приказивач сматра да никако ни случајно није залутао у тумачење књиге о авангарди, поготову кад је реч о њеном методолошком поступку и резултату истраживања. Сваког сумњичавог чињенице могу да демантују, јер испод тог пера изашао је својевремено текст о Станиславу Винаверу; потом је писао о стиху српске и хрватске авангарде за међународни пројекат Пољске академије наука о словенској упоредној метрици, али је у последње време, захваљујући пре свега књигама Гојка Тешића, почео своја истраживања о феномену просветитељског у оквирима авангардног критичког суда. Из ових уводних образложења, које никако не би требало схватати као извињавајуће, неколико је ствари видљиво. За ову прилику, међутим, најважнија је чињеница да се појам авангарде, њена књижевна и критичка пракса, најбоље може упознати преко многобројних досад објављених монографија, антологија, приређених песничких издања српских авангардних стваралаца које је потписао Гојко Тешић. Кад се уз то приброје, никако маргинално него значајно за конституисање књижевнотеоријске мисли и књижевноисторијског погледа, и све оне књиге из култне едиције „Појмовник", које управо овај професор Новосадског универзитета уређује, а многе и сам приређује, онда је потпуно јасно где је овај приказивач добио могућност за онолику количину знања о једном од најважнијих периода у српској књижевности, која вероватно постаје довољном да се урони у размишљање о најновијој Тешићевој књизи.

Тема је потпуно јасна. Кад је наслов из области српске авангарде, сваки обавештени читалац, стручњак поготову, поуздано ће, без икаквог претходног одгонетања, знати да му је аутор — Гојко Тешић; посвећеник без остатка у своју најдражу тему, никако, међутим, лаку, мада изазовну у својој визионарској песничкој ширини, али којој је посветио своје вишедеценијско истраживање: библиографско, књижевноисторијско, књижевнотеоријско, приређивачко, уређи-

вачко. О чему нам, онда, говори у својој новој монографији? Има ли за таквог врсног истраживача још неоткривених тајни у теми „авангарде”? Они који су прегледали, не, међутим, читали, и то у јединому исправном значењу тог научнокњижевног појма, књиге Гојка Тешића, рекли би и за ову најновију како им је позната. Умногоме греше ако мисле да овај врсни истраживач увек пише исту књигу, јер своје ставове из књиге у књигу достојанствено брани, и то увек књижевном чињеницом;[1] наизгледно препознавање неких радова — најчешће у виду ставова — како се многима само чини, а својеврсна је површна читалачка варка, уобичајено, чак пожељно, у науци, у контексту нове књиге добија сасвим други значај и чита се и треба га прихватити као иновацију унутар нове методологије примењиве само на једну књигу. Чак и кад се не погледа име на корици, па се задре у ткиво мисли такве књиге, одмах се препознаје јединствен стил, својствен само професору Тешићу. Жар који је инспирисао такву једну интензивну и тако дуготрајну рефлексију Тешићеву указује на темељност знања и на научну промишљеност ове књижевноисторијске монографије.[2]

Ако се, потом, таква књига прочита са свом научном пажњом, одговор на могућно, мада не и исправно, питање о томе пише ли се то увек иста књига, налази се овде, међу најновијим корицама. То је постао догађај за српску књижевну историографију, који се није појавио бучно, а према мери значаја који има. То је догађај друкчији од ранијих Тешићевих књига. То је чист и сабран рачун о српској авангарди, који инспирацију није тражио у академским ставовима, него у грађи и у антологичарском подстреку. Колико је знања у овом најновијем научном догађају и колика је снага тог знања показује и ова методолошки иновативна књижевноисторијска синтеза. *Српска књижевна авангарда (1902—1934). Књижевноисторијски контекст* управо је — необична, а тешићевски препознатљива у својој јединственој методологији, која зна од књиге до књиге да се, у складу с темом, а увек оригинално, поиграва с овим важним делом научног приступа;[3] необична, даље, јер темељна у поступку с чињеницом из грађе, коју је упорним радом у многим библиотекама готово археолошки проналазио, а коју поштено и објективно увек има у свом видокругу тумачења;[4] необична, јер ретка у нас по својој ширини, увек на увид пружа комплетну информацију у обавезној и задивљујућој библиографији која је неопходна десна рука сваком даљем истражива-

---

[1] Свака од досадашњих књига Гојка Тешића кореспондира с овом најновијом и чини њен саставни део. Тако, на пример, *Антологија песништва српске авангарде (1902—1934). Откровења & Преиначења* („Светови”, Нови Сад, 1993) чита се као добродошло разумевање књижевнокритичког става исказаног у поглављу о лирици у најновијој монографији; *Утуљена баштина. Антологија приповедака* (књижевно-издавачка задруга Доситеј, Београд 1990), више није утуљена, захваљујући, пре свега, Гојку Тешићу, који је писцима и литератури вратио статус књижевног дела и статус биографије. Итд. Итд.

[2] Нека се о тој особености и препознатљивости стила, који је увек у исказу коментаторски, укаже бар овим примером. Кад, тако, Гојко Тешић употреби исказ „пуко/позитивистичко”, онда је њиме исказан читав интерпретаторски став, којем није потребна елаборација целог пасуса. Обавештеном читаоцу ово је довољно, а у значењу је неговања сопственог стила.

[3] Уп. на пример, оригинални поступак двогласја у књизи Гојка Тешића *Пркоси и заноси Станислава Винавера* („Просвета”, Београд 1998) или, пак, попут лексиконске одреднице објављену књигу *Цитат Винавер* (Културни центар Београда, Београд 2007), како би се приказао овај, речима Тешићевим, а тачним, „најевропскији српски писац” у својеврсној аутоенциклопедији.

[4] Не удварајући се никад пуком теоретисању, него све време држећи у левој руци књижевни текст, а у десници — своју истраживачку мисао, Гојко Тешић сачинио је у том споју пожељну књижевну историографију једног књижевног периода.

њу;[5] необична и зато што не мимоилази захвалност свакоме ко је иоле нешто учинио за објављивање књиге,[6] а што постаје права реткост, готово по изузетку такву несебичност захвалности и уздарја за помоћ можемо наћи у којим другим делима, у шта, наравно, не рачунам количину имена која се наводе, готово као обавезан прирепак у њима, без јасне речи о томе ко је, а несумњиво јесте много, добротом своје струке помогао да књига постане и лепа. Једноставно казано, зато многима, најчешће без удубљивања, унутрашње ткиво књига Гојка Тешића наликује од књиге до књиге, из којих сви користе податке, преузимају критичко издање и научно откриће неког од српских писаца, а заслугом Гојка Тешића, а да притом ни не спомену његово име; таква врста заборавности није допуштена у науци која би да сачува своју етичност. Чак и ако је грко, а болно јесте, истинито је свакако.[7] Отуда и чуди колико је мало приказа тих књига, које су увек мерене драгоценошћу за српску науку о књижевности.

Све ове оригиналне „необичности" — „virtuosite conceptuelle" — а оне јесу у темељу научног проседеа Тешићевог, присутне су и у најновијој књизи. Ако се засад прескочи уводна напомена у њој, онда се види потпуно иновативна концепција, која је у садружју с методолошком позицијом овог истраживача. Наиме, потпуно неуобичајено за књижевноисторијску монографију, а видеће се и зашто је тако, књигу отвара, јасно, увод, у којем се разматрају теоријски појам авангарде и књижевноисторијски контекст у којем је делала ова поетски и поетички необична књижевна формација. Рекла сам како је јасно да књигу отвара такав увод; међутим, из њега је већ недвосмислено утврђен и начин посматрања, наиме, како реч из поднаслова („књижевноисторијски контекст") даје методолошку окосницу као путоказ истраживања, али и упутство читаоцу у ком се кључу може, и треба, тумачити српска авангарда. Поступком, дакле, новог историцизма, јединим адекватним за овај период српске књижевности, аутор упућује на превасходну важност текстуално посредованог времена, што ни у Тешићевом тумачењу никако не значи да је текст рефлекс историје. Авангардни текст, по њему, јесте, на начин Стивена Гринблата, револуционарног у свом авангардистичком поимању књижевне историје, место огорчених препирки што им даје статус конститутивног дела историјског процеса. У том исказана спремност књижевног историчара да се чита и тако разуме текстуални траг једног доба, у овој књизи постаје од посебне важности, управо због тога да се раскине с традиционали-

---

[5] Овде може да буде готово егземпларан и један пример. Кад, ето, у својој *Антологији српске авангардне приповетке (1920—1930)*, у издању куће „Братство-јединство" (Нови Сад, 1989) скромно, децентно дискретно, Гојко Тешић каже како је та књига hommage пројекту Станислава Винавера и Тодора Манојловића, који су једну антологију (насловљену *Антологија најновије приповетке*) планирали 1921, а коју је, т. ј. податак о њој, овај новосадски професор открио у Манојловићевом писму Душану Васиљеву, онда се и иза овог, наизглед малог, али преважног податка види дуготрајно истраживање по архивама и библиотекама, које једино може да буде основа за књижевну историографију. У примеру Гојка Тешића то свакако јесте.

[6] Треба погледати само топлу захвалност и речи дивљења Гојка Тешића за труд оних који су преламали ову технички захтевну књигу, али и уметнички домет дизајнирања, који је нашао своју захвалност у ауторовој речи. Свој труд око избора материјала који је назвао артефактом Гојко Тешић је, притом, дискретно скрајнуо, а свима је у српској култури јасно, што је потписник овог прилога и објавио, како је он, у сваковрсној уређивачкој бризи око сваке књиге заправо — Орфелин XX века.

[7] Изузетак је, један међу реткима, немачки историчар књижевности Холгер Зигел, који је у свакој својој студији или преводу са српског песника авангарде уредно и једино научно исправно рекао одакле је преузео податак. Чак је високо вредновао Тешићево тумачење надреализма и надреалистичких „огрешења" о српске авангардне песнике, не заборављајући одакле је то преузео.

стичким приступом књижевној грађи и већ отрцано традиционалним њеним канонизовањем, а без посебно утемељене основе. Тумачећи појам авангарде на Флакеров начин, као покрет који је у себи окупио многобројне -изме, у овом уводном делу Гојко Тешић упућује на све критичке ставове у вези с „новим" и „старим" у три почетне деценије XX столећа, не би ли радикално провоцирао читаочеву пажњу ка следећим поглављима своје монографске обраде српске авангарде.

Тако је утемељио своју методолошку иновацију. Она је видљива у размештају грађе. Полази, за канонизовану књижевну историографију потпуно неуобичајено, од „Критике српске авангарде" (стр. 41—211), па тек потом обрађује „Песништво српске авангарде (1902—1934)" (стр. 214—306) и „Модернистичко-авангардну прозу (1908—1934)" (стр. 309—370); текстуални део монографије, уз епилог, завршава тумачењем оног значења које су полемике имале за живот српске авангарде, скромно именовавши овај свој подухват тек „нацртом" и то у поглављу „Полемике и памфлети српске авангарде" (стр. 371—446). Овако одабран редослед у виђењу по важности чињеница из књижевног живота српске авангарде, коју је, што је такође научно откриће професора Тешића, омеђио годинама 1902. и 1934, показује и нивое, па и жанровске, у којима се, и како по значају, одвијала авангардна и авангардистичка битка за живу књижевност, а против учмалог ларпурлартистичког става дотад владајуће књижевне критике. Унео је још једну новину у реализацију књижевноисторијског научног поступка; свако од наведених поглавља, наиме, уз свој уводни, симбиотички и изазовно проблемски део, као својеврсну загонетку оној врсти разноликих читалаца о којима машта у свом уводном тексту, Гојко Тешић увек је донео и егземпларне анализе и интерпретације појединачних истакнутих књижевних дела и назвао их „примерима", како би одговорио на загонетку успостављену у уводном делу поглавља. Веома инспиративна, вероватно и авангардистичка методологија, задивљује својом оригиналношћу, јер је јединствена у књижевној историографији. А потпуно примерена изучавању баш авангарде. Таквим поступком, међутим, Гојко Тешић је донео и нову визију како српске авангарде, тако и методологије књижевне историографије. Не мали задатак поставио је себи. Нимало лак, али одличан изазов за некога ко је, као овај књижевни историчар — зналац теорије историје књижевности и српске књижевности. Изазов је то и читаоцу да читалачки пажљиво урони у потпуно нов след грађе авангардне књижевне праксе.

Започињући своје тумачење српске авангарде интерпретацијом свих облика књижевне критике, Гојко Тешић је указао на улогу коју је критика имала „у систему вредности различитих тенденција српске књижевности, односно шта је критика учинила за конституисање таквог естетичког система" (стр. 41). Додељујући јој ту и такву „моћ у структурирању књижевног живота" (стр. 41) аутор је показао у каквом су садружју, неки пут и без хијерархијског потенцијала, били књижевна пракса и књижевнокритичка мисао. Изгледа тако да је књижевна критика прва реаговала на почетак бујања разних књижевних струја, чак и кад су у вези с версолошким поступцима, па је на такву разбокореност одговарала својим ставом о сувопарности једних, а о иновативности, јер живости, других. У српској и хрватској књижевности, према Гојку Тешићу, овладала је програматска дискусија и у вези с ничеанском општом кризом свести. У српском контексту то се експонирало у вези са Дисовим делом и са антологијом Богдана Поповића, а у критичком говору Светислава Стефановића и Станислава Винавера фокусирало се на поетолошку бескомпромисну дискусију о одбрани песничког модернизма; о томе сведоче примери један и два унутар овог поглавља у књизи (на стр. 85—172). Кад у трећем примеру Гојко Тешић разматра значај књиге *Основе и Развој модерне Поезије* Тодора Манојловића, о чему је обавио исцрпна претходна

истраживања, онда је симптоматично колико и ту књижевноинтерпретативну књигу посматра унутар критичке мисли о српској авангарди. Одговор на ту занимљивост, јер дело није првенствено из домена књижевне критике, налази се унутар Манојловићевих схватања поезије европске и с њом здружене српске, т. ј. Тешић је види као својеврсну српску књигу фридриховску и каже да је Тодор Манојловић — српски Хуго Фридрих, чак и по истоветности тренутка њеног настанка. Она је у вези с покренутом едицијом „Албатрос", управо као што је круг око ових иновативних колекција „најавио буру" (стр. 202—208). Те реакције, идеолошке и историјскоменталитетске, аутор утврђује као ону преважну критичку мисао, уз ставове о модерности песништва Лазе Костића, која постаје од судбоносног значаја на књижевноисторијском плану за наредне деценије, уз подразумевајуће постојање протоавангарде, којој овде није потребна посебна елаборација, будући да је знана из ранијих монографија Гојка Тешића.

Утврђујући почетак српске авангардне поезије 1902. годином, можда и нешто раније, а стваралаштвом Кодера, Симе Сарајлије и Лазе Костића, исказом Милоша Црњанског о песми „Спомен на Руварца" Гојко Тешић показује како се и у чему српска авангарда огледала, где је налазила своје почетне импулсе, који ће најавангардније зазвучати у „Случају *Лирике Итаке* Милоша Црњанског" (стр. 236—248), „Између апотеозе и пасквиле (Случај *Откровење* Растка Петровића)" (стр. 249—280), „Случај 'Споменика' Растка Петровића" (стр. 281—294) и у „програмско/манифестним исказима у поезији Душана Васиљева" (стр. 295—308). Није уопште случајно што је аутор овакве песничке појаве тумачио „случајевима", будући да је свака од њих одмах по изласку из штампе уистину бивала тумачена ексцесом и то недозвољеним, кад је реч о поетском језику. Централним, јер методолошки иновативним, чини ми се да је анализа текста „Споменик". Оправдање за обавезност присуства овог и оваквог Тешићевог размишљања налазим у следећем. На овом месту, које је једно од централне три упоришне тачке ове монографије, уз примере 1 и 2 у првом поглављу (85—171) и пример 2 из поглавља „Модернистичко-авангардна проза" (поготову стр. 364—367), око којих се центрипетално, попут сунчевог система, збирају остала поглавља и њихови „примери", у контексту овако конциповане књижевноисторијске визије важни налази су следећи.

Традиционални мимезис губи полако али стамено на свом значају. У предњем плану књижевног проседеа нема више ни одсликавања стварности, ни стерилности уметности кроз неприсуство стварности. Наглашава се, и због естетике антиграђанског шока (нарочито облицима изобличавања),[8] полижанровско све до естетског радикалитета, будући да је реч о критици друштва и културе. Бриљантном анализом, без које не би била разумљива авангардистичка песничка пракса, Гојко Тешић показује на Растковом примеру естетику нове књижевности: радикални, бескомпромисни, апсолутни нови израз, тоновима који су интензивни, — дивљи, т. ј. без мере једне културе; израз и исказ је, притом, непосредан, у односу на поезију типа Дучића, није разводњен, него је снажне експресије и самим тим естетички релевантан као израз свих душевних стања. Уз коришћење специфичне технике монтаже, геометријских форми зарад укидања централне перспективе, створена је тако, како одлично запажа Тешић, естетизација табуизираног, као да је све у складу с криком Артура Рембоа („Il faut etre absolument moderne"), т. ј. с принципом постојане и трајне иновације; кад се уз то дода и ауторово одлично интерпретирање Растковог одмака од морализатор-

[8] Речима Гојка Тешића: „Светислав Стефановић је и 1922. године поставио питање — *којим путем* и *којом мером?* Први пут је то учинио 1901. у мостарској *Зори*, а 1922. у модернистичким, преднадреалистичким *Путевима*" (стр. 117).

ског, не, међутим, и етичке димензије, онда је читаоцу створио добру основу за свеукупну свест о естетици коју је изнедрила авангарда.

За овакав естетички и стваралачки обрт, према Тешићу, изузетно је заслужан Растко Петровић, делом „Споменик", као својеврсном лирском творевином, мада је полижанровско песничко остварење, јер оно што су критичари написима чинили стварајући поетички проседе српској књижевности, то сад, како тачно запажа Тешић, чини поезија својим цивилизаторскокритичким разјашњењем таквог преокрета. И одлично притом указује како је поступком анализе најбоље и најтачније стићи до суштине таквог текста/дела; пружа утемељен увид у то како све новине имају своје исходиште управо у језику као грађи, чије растварање до микроструктуре омогућава успостављање нових односа унутар простора у времену, јер ти микроелементи постају грађевни параметри једне апсолутно нове целине. Притом, тачније, управо зато, како запажа Гојко Тешић, песник примењује семантичку монтажу и то стилом симултаницитета, односно семантички нагрђеним, уруженим свакодневним језиком; једино тако може да се разуме откуд полижанровска примена у овом делу/тексту које је било изазвало, еуфемистички казано, праву буру тадашње јавности.[9] Тај контрапункт жанрова, који негира и импресионистичке и симболистичке поставке о појму лепоте и лепе песме, могао је отуда да буде реализован једино обликом слободног стиха, па се, таквом естетичком опозицијом с блиском традицијом, успоставила метаозначеност свих саставница песничког текста — стиха, исказа језичког, форме, жанра, наликујући, како се и у овој књизи добро, мада узгред запажа, маниристичкој песми касног барока.

Иако је речено да је овај део у књизи један од централна три, ипак се чини, и то с правом, да је ово Тешићево тумачење, иначе бравурозно изведено, исходиште за разумевање целине књиге о авангарди. Бриљантно, блиставо стилски уједначено, поштено у објективном навођењу чињеница и чисто у њиховом тумачењу, ово је поглавље које би морало да заузме место у свакој антологији српске науке о књижевности. Овим поглављем утемељује се и исправна теза о централној години српске авангарде, о зенитној 1922. као најзрелијим, јер најпоштенијим авангардистичким остварењима. Овим поглављем, такође, показује се колико је неки од -изама био доминантнији, можда експресионизам, који је на место импресионистичког префињеног детаљисања у представљању однеговао ширину кичице грубих потеза јасних боја, насупрот хармоничности мирноће; који је насупрот унижанровског отворио форму ка полижанровском тексту; који је неговао естетику провокације и шока насупрот лепоти и пријатности стерилног израза; насупрот хомогености изнедрио технику монтаже, а супротно каквој апстрактној нежности астралне људске фигуре певао увек виталистички. Све то носи, како је Гојко Тешић показао, Растково дело. Био је то песник који је био и сликар; зато не треба да чуди што је управо он реализовао емоционално набијену форму „Споменика".

Посебно важним у овом кратком приказу, кратком јер је потребна просторно већа могућност за елаборацију сваког налаза у тој Тешићевој књизи, јесте и поглавље „*Дневник о Чарнојевићу* и коментари", које има и свој поднаслов у заградама: „(Неколико теза за другачије читање)". Иако је кратко, у односу на друга тумачења у овој књижевноисторијској визији, на стр. 364—367, оно већ насловом укршта две књиге Милоша Црњанског, на начин како је *Дневник* облик коментара за *Лирику Итаке*. Овако нешто још нико није био запазио. Још нико у нашој науци није довео у везу та два дела. Размишљајући о жанровском одређе-

[9] И о томе Гојко Тешић оставља уредно све податке, до најмањег детаља, који су увек у функцији разумевања смисла авангардног покрета.

њу *Дневника*, и доводећи у сумњу одредницу дневник као означавајући за тај текст, дакле уочавајући игру песникову с формом, а пратећи и вокабулар у тексту, Гојко Тешић на маестралан начин уочава везу с *Лириком Итаке*, која, по њему, има, опет, специфичну структуру. Најпримерније би било цитирати цео тај део, али се правом читаоцу оставља задовољство да у овој паметнолепој и лепопаметној књизи сам крене у авантуру читања Тешићевог специфичног, оригиналног и иновативног тумачења.

Основна сазнања која су чврсто утемељена у Тешићевој истраживачкој књизи-визији свакако се односе и на ликовну уметност, која је, као што се и овде сазнаје, била преношена и у песничку уметност. То је јединствени артефакт, симбиотичког карактера, који је свог тумача нашао у овој монографији. Запажања из подручја сликарства, појединачна решења, ту се — mutatis mutandis — чине веома важнима за песништво. Тиме је олакшано и поређење свих уметности међусобно и њихов улазак у књижевност. У таквом интерпретативном контексту Гојко Тешић је здружио и ликовност. Реч је, заправо, о нечему што је саставни део његовог тумачења, дакле текста ове књиге. Никако није пука илустрација као допуна лепоти књиге. Није, дакле, реч о материјалу у илустративне сврхе, него, пре свега, и једино, у циљу објашњавања симбиотичког карактера многих уметности у доба авангарде. Тај кореспондирајући ликовни материјал, готово без изузетка на адекватној страници у овој монографији, треба разумети као заједнички коментар, како текста за ликовно решење песничке корице или плаката или рукописа, тако и обрнуто, као коментар слике за одређени песнички текст или појаву коју Гојко Тешић тумачи. Чак и два блока колор-прилога показују свој авангардистички набој. Ужљебљена на два места унутар корица, чине напетом читаочеву пажњу и типом шкловскијевског момента превареног очекивања, гурају знатижељу ка разрешењу провокативне загонетке о томе шта јесте српска авангарда.[10] Кад је, потом, реч о књизи којој је на било који начин у видокругу Гојко Тешић, као уредник, приређивач или, и у овом случају, аутор, онда никад не треба сметнути с ума значење корице, и то не само за лепоту књиге. И овде је корица саставни део текста, никако њен паратекст. Ванета Бора дишановско доцртавање јесте начин тумачења тумачевог поступка, који у, рекла бих, експресионистичком решењу, с предње корице иде од белине наслова ка незнатно жуто-златној нијанси, да би се црвенилом, као исказом страсти говора, разбуктало на задњој корици. Бравурозно решење. Бравурозан начин да се сликом тумачи текст и методолошки обједине доминантне уметности у прве три деценије XX столећа. Најкраће речено: истраживачки и интерпретативни текст ове књиге не циља само ка тражењу смисла, него се потенцира и на естетичком одсликавању. Упознавати авангарду из овако склопљеног и решеног рукописа и јесте чудесно авангардно.

Судећи по именском регистру, централне фигуре српске авангарде, у виђењу Гојка Тешића, су Станислав Винавер, Растко Петровић и Милош Црњански. Иако у својим плановима, наговештеним на крају књиге (стр. 617—618) не наводи књигу о Црњанском, она је потпуно видљива као засебна монографија, која своје утемељење апсолутно новог читања нераскидивог садружја, и вокабуларом, и темом, и морфологијом, и ставом према наратору, спаја *Дневник о Чарнојевићу* с *Лириком Итаке*. А потпуно је недвосмислено јасно да испод таквог научног пера, једино из њега, треба да стигну сабрана дела Винаверова, као и сабрана

[10] Први такав богат ликовни блок смештен је међу странама 208 и 209, а други — међу странама 370 и 371. Кад се у садржају погледа испред којих, т. ј. иза којих поглавља се они налазе, јасно је колико су тумачу Тешићу важни, јер их је сместио тако да заокруже два поглавља у којима се интерпретира оно што је најуже књижевно, дакле у сегментима интерпретације поезије и прозе.

дела Растка Петровића. Након ове књиге јасно је да њих може да уради једино Гојко Тешић. На истој научно поштеној висини; баш као што је и ова монографија — ретка научно поштена књига. Што је и разумљиво, кад се зна о ком и каквом је истраживачу реч. Ево и запажања о томе шта овој књизи недостаје. Чекају се, судећи по овој монографији, већ завршени рукописи о врхунским песницима српске авангарде, а са њених страница види се да би могао да буде готов и лексикон српске авангарде, хрестоматије авангарде, неоавангарде и манифеста. Очекује се и нова теоријска књига, јер је у овој монографији истакнут важан проблем модернизације традиције (оне из најдубље старине, али и неких млађих) који отвара проблем — традиције авангарде; о томе се у овој књизи говори на неколико места. Све те с правом очекиване књиге дале би потпуно заокружено виђење непоновљивог тумача Гојка Тешића, овог покрета, који би се, можда, у некој будућности, могао назвати и стилском формацијом.[11] Уистину мислим да за књижевну историографију нису од важности нова знања, колико су пресудне визије. Такву је, раскошну, овај аутор несебично понудио као дар својим читаоцима.

И три важне напомене. Свако од нас почињао је у младости читањем заносних текстова српске авангарде; такво признање изрекао је и Лаза Чурчић, већ у својим зрелим годинама. Значи ли то да човек остаје духом млад само својом обузетошћу оним чаром и чудесношћу коју исказује авангарда? Друга напомена враћа нас на ауторов став према пожељном читаоцу. С правом се очекује онај који је обавештен, који ће читати од корице до корице, упоређујући своје тумачење с ауторовим, упозоравати себе на иновације у приступу и тумачењу, као што ће у исходишту с правом очекивати, а то и добити, живу авангарду данас, ма у ком облику. Потписник ових редова не зна у коју ће га групу читалаца сврстати аутор, мада пожељним очекује и изазове нових читалаца. Тако се, ето, и трећа напомена односи на овог потписника. Приказ је, наиме, свесно морао да има своју дужину, каткад аналитичку, често, наравно, критичкоинтерпретативну. Оправданост за то свакако је двострука, можда и трострука, ако не и вишеструка. Ако се зна, а знано је, да се књиге Гојка Тешића читају са дужном пажњом, а да се у књижевној критици готово и не примећују, онда је његов грандиозан књижевноисторијски, библиографски, приређивачки и уреднички опус остао некако затурен. Сведочанство о значају таквих научних интерпретација и његове методологије оставио је у наше научно наслеђе Предраг Палавестра у монографији *Историја српске књижевне критике. 1768—2007.*[12] и тако, заједно с овим приказивачем, бацио рукавицу изазовима књижевне критике у научно релевантним часописима. Постоји ли, уосталом, још књижевна критика, недавно је постављено питање у НИН-у. Нека провокативно, баш у складу са темом авангарде у књизи Гојка Тешића, зазвуче и ове и овакве речи. И изазовно. Постоје књиге о којима је боље ћутати. Али постоје књиге о којима се мора писати са дужном пажњом. Ово је једна од таквих, најновија из низа нових — Гојка Тешића.

Мирјана Д. Стефановић

---

[11] Тин Ујевић је то изрекао на занимљив начин, наиме, да једно књижевно доба, између осталог, чине и мишљења која се о њему кажу.

[12] Ова двотомна монографија објављена је у Новом Саду 2008, у издању Матице српске, под уредништвом Мира Вуксановића, Славка Гордића и Миливоја Ненина. У њој се књижевноисторијски домет Гојка Тешића тумачи на стр. 779—782, па се, између осталог, каже и ово: „Један од најбоље обавештених и најпоузданијих историчара српске књижевне авангарде"; „Гојко Тешић је „модернизовао стару природу српске научне историјске критике".

UDC 821.09(049.32)
821.163.41-95

О ВАМПИРУ У КОМПАРАТИВНОМ КОНТЕКСТУ

Прилог компаративном проучавању фантастике и вампирологије

(Марија Шаровић, *Метаморфозе вампира (Компаративна анализа мотивског комплекса вампира у делима Б. Пекића, Б. Вијана, Р. Матисона и С. Лукјањенка)*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, 369 стр.)

Књига мр Марије Шаровић *Метаморфозе вампира (Компаративна анализа мотивског комплекса вампира у делима Б. Пекића, Б. Вијана, Р. Матисона и С. Лукјањенка)* је њен прерађен и за штампу приређен магистарски рад, одбрањен 2007. на Филолошком факултету у Београду. Овај рад и својим обимом и својим резултатима превазилази вредности магистарског рада и досеже величину и значај докторске дисертације.

Будући да о проблему вампира и вампиризма, поготову у компаративном контексту, имамо релативно скромну, скоро сасвим ограничену књижевнонаучну литературу, ауторка је донела низ драгоцених информација о секундарној литератури на европским језицима, изложила преглед различитих погледа и приступа, упутила нас на нашу више културноисторијску него књижевнонаучну традицију, а затим се упустила у широку расправу о теми и о њеној обради у европским књижевностима све до данашњег дана. Тај посао је на овај начин могла обавити само особа широке културе и истинске посвећености теми. Ауторка потврђује високе способности у компаративном проучавању књижевности и културе, добро познавање страних језика и одлично сналажење у секундарној литератури.

Унутар једног обимног добили смо, заправо, два комплементарна рада: један који се бави теоријским и историјским проблемима вампиризма у широком контексту европске књижевности, и други, који је на први ослоњен и на њ се природно наставља, у којем су анализирана дела четворице писаца из различитих националних књижевности и са различитих језичких подручја, са акцентом стављеним на иновације које писци уносе у обраду мотива вампира.

Овако тематски усмерених академских радова код нас је било сасвим мало. Ауторка издваја рад Ане Радин, упућује му одређена признања, али и коректне критичке примедбе. Утолико је значај рада Марије Шаровић већи, јер попуњава озбиљну празнину у нашој књижевнонаучној литератури о мотиву вампира, али и у литератури о фантастици уопште. Неупоредиво су значајнији, строго гледано, ванкњижевни прилози који постоје у нашој литератури, студије Тихомира Ђорђевића и Веселина Чајкановића. Ауторка ће и сама бити принуђена да се упусти у интердисциплинарна истраживања, што је на многобројним страницама дало лепе резултате. У томе видимо и додатне вредности овог рада, који враћа у седиште истраживања један мотив доста скрајнут у нашој науци о књижевности.

Прво поглавље рада, *Настанак приче о вампиру*, књижевноисторијске је природе и у њему се успостављају паралела између развоја мотива вампира у светској и српској књижевности, време и околности настанка, сличности и, нарочито, разлике.

Друго поглавље, *Вампир у миту, традицији и историји*, говори о статусу мотива вампира изван књижевности, при чему је акценат стављен на митологију и на демонолошку природу вампира, што ће условити — мисли ауторка — његово потоње примарно негативно метафоричко значење. Указано је на архетипске

вредности вампира, које су доведене у везу са психолошким тумачењима, и на прототипске, које су у вези са историјским и социолошким приступима проблему. Полазећи од тезе Веселина Чајкановића о преанимистичкој и анимистичкој фази у настанку вампира, издвајају се два социјално условљена типа вампира у књижевности: сеоски (рурални) и племићски (урбани) вампир.

Треће поглавље је најобимније, па је зато рашчлањено на више потпоглавља, изведених према чиниоцима који образују лик књижевног вампира. Посебно су издвојене физичке карактеристике, односно иконографија вампира, која се односи на његов настанак, изглед, тело, физичке облике и смрт, а затим функционалне одлике, при чему је акценат стављен на глад, односно исхрану вампира, и на његов еротизам, што ће бити извориштa многобројних метафоризација лика и мотива вампира у књижевности. Веома је важан део овог поглавља у којем се говори о хронотопу у прози о вампирима као димензији која омогућава дубљи увид у неке друге, структурне и семантичке карактеристике ове прозе. Полази се од појма тзв. демонског хронотопа, односно Фројдовог термина *das Unheimliche*, уз чију помоћ се анализирају основни топои готског романа и приче о вампиру у западној књижевности, с једне, и приче српског реализма и савременије српске прозе о вампирима, са друге стране. На крају се даје синтетички осврт на место и статус овог мотива у другим уметностима, превасходно у сликарству, при чему се говори о естетици ружног и месту вампира у тој естетици. Због тога су ранија потпоглавља, „Еротизам", „Еротизам вампира и естетика ружног. Друге уметности" сада издвојена у посебна поглавља.

Шести део рада је књижевно-аналитички; у њему су дате анализе конкретних књижевних дела, при чему се водило рачуна о њиховој жанровској и временској разнородности.

Борислав Пекић је, следећи Достојевског, тврдио да је стварност фантастичнија од било каквих измишљених светова. У његовој сотији *Како упокојити вампира* вампир је дат превасходно идеолошки, у најширем значењу те речи, и психолошки, као пошаст једне фашистичке идеологије која не оставља свога поданика, него му долази као трајна идејна и психолошка мора. Вампир, дакле, прелази у „високу литературу" знатно се мењајући и добија своја дубока идејна и психолошка значења.

Дренкула Бориса Вијана је кратка прича од непуне две странице текста и у њој је доминантан мотив Ероса повезан са вампиром. Прича о сексуалности праћена је надреалистичким елементима и црним хумором и она репрезентује једну од најзначајнијих линија савремене књижевне вампиристике, која тематизује однос према полу и роду, отварајући питање хомосексуалности и наново постављајући пред читаоца проблем односа високе и порнографске књижевности.

Дело Ричарда Метисона *Ја сам легенда* могло би се звати и „Последњи човек на земљи", пошто развија мотив вампира унутар научне фантастике и уводи тему краја људске цивилизације, изазваног технолошким напредовањем човечанства, остварујући антиутопијску визију борбе последњег човека са настајућом вампирском цивилизацијом. Ово је ауторки прилика да се ослони на дело Брема Стокера *Дракула* и да га уочи у подтексту Метисонове негативне утопије.

Савремено дело Сергеја Лукјањенка *Ноћна стража* (2004) изабрано је због његове жанровске специфичности и споја структуре бајке са радњом крими романа, при чему се вампир нашао у чудном свету сумрака.

Намерно су изабрана четири сасвим разнородна дела из различитих националних књижевности и језичких подручја, различите жанровске припадности, да би се илустровала разноликост коришћења и нарочито трансформације вампира у савременој светској књижевности и да би се нагласиле промене и иновације у

односу на традицију. Српска књижевност је овде, преко свога великог писца Б. Пекића, добила врло високо место.

У литератури је дат, прво, попис анализираних дела, па потом 145 наслова секундарне литературе, од којих су многи на страним језицима и скинути са интернета. Упознавање нашег читаоца са овом литературом такође је леп допринос овог рада.

Рад је добро конципиран, књижевноисторијски и културноисторијски утемељен и у нашу књижевну средину доноси лепе и нове истраживачке резултате. Оцењујемо га као врло леп прилог нашој компаратистици, односно нашој научној литератури о фантастици и вампирологији.

Јован Делић

UDC 821.163.41-31.09 Stanković B.(049.32)
821.163.41-95

ПАТРИЈАРХАТ И МУШКАРАЦ

(Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе — „Газда Младен" Борисава Станковића*, Институт за књижевност и уметност, едиција Поетика, Београд 2009, 202. стр.)

Студија Бојана Чолака *Роман патријархалне културе* (*„Газда Младен" Борисава Станковића)* заправо је дорађен и за штампу приређен магистарски рад, одбрањен на Филолошком факултету у Београду. Иако је о књижевном делу Борисава Станковића писано доста, и веома добро, роман *Газда Младен* као да је остао лишен једног детаљнијег читања. Наиме, уколико изузмемо по обиму невелике научне радове, од којих су, свакако, најзначајнији Радована Вучковића и Предрага Петровића, увиђа се да постоји свега једна студија (Вукашина Филиповића) у потпуности посвећена овом роману. О Станковићевом *Газда-Младену* најчешће се писало само узгред, уз анализу његовог најпознатијег романа *Нечиста крв* (1910) или пак пишчевих приповедака (овде треба истаћи непроцењива запажања двојице врсних Станковићевих тумача — Новице Петковића и Владимира Јовичића). Већ у том смислу књига Бојана Чолака показује се као значајан прилог поетичкој мисли Борисава Станковића.

Монографија *Роман патријархалне културе* подељена је на три целине. Поред постављања проблема и теоријских оквира, студија се бави генезом, карактеристикама и функцијама ликова у роману. Посебна пажња усмерена је на трансформације и развој лика газда-Младена.

У уводном делу образлаже се приступ који ће бити заступљен у раду. Реч је о интердисциплинарном приступу, пошто се, поред литературе из области културологије и психологије, која је највећим делом коришћена, Бојан Чолак позивао и ослонио и на литературу из етнографије, антропологије и социологије. Да би реконструисао положај и улогу мушкарца у патријархалном друштву, аутор се опредељује да анализи подвргне како смисао појединачних обреда, који се у Станковићевом *Газда-Младену* појављују, тако и готово сваку реч у роману. Анализи невербалне комуникације, такође, посвећује знатну пажњу. Посебан акценат Чолак ставља — што је хвале вредно — на поређење коначне верзије романа са ранијим верзијама дела, као и са планом израде романа, насталим, како се у историји књижевности сматра, пре свих сачуваних верзија.

Након постављања проблема и сагледавања односа романа *Нечиста крв* и *Газда Младен*, даје се пажљив и коректан критички осврт на досадашње интер-

претације романа *Газда Младен*, а затим — у првом делу студије — аутор разматра теоријско одређење патријархата, преиспитује досадашња разматрања положаја и улоге појединца у патријархалном систему и настоји да сагледа утицај тог обрасца на мушку психу. Чолак запажа да за испитивања односа патријархалног друштвеног модела и мушкарца у постојећој литератури (на српском језику) није било довољно заинтересованости, те да се пажња углавном усмеравала на истицање положаја жене. Према његовом мишљењу, узрок пребегавања везан је за позицију мушкарца у патријархалној култури, која је као надређена виђена и као привилегована. Основна теза ове студије је да су и мушкарци и жене подједнако жртве патријархалног друштвеног обрасца. Мушкарцу се, као и жени, намеће модел односа према супротном полу, породици, друштву, послу. Аутор сматра да је у досадашњим студијама недовољно истицана одговорност коју мушкарац има за судбину породице. Ни мушким члановима заједнице није се пружала могућност за развој индивидуалности, па су се и они осећали спутано и неостварено. Због свега тога Бојан Чолак сматра да „патријархат не треба сводити, како је то већина досадашњих проучавалаца чинила, на причу о доминацији и учењу подређености, односно надређености, већ се пажња мора усмерити на обавезе и улоге које је у датом систему имао појединац одређеног пола из којих је природно произилазио и њихов положај".

Као битан показатељ односа мушкарца и патријархата аутор сматра већ прву реченицу романа којом се истиче постојање тачно одређених дужности за мушког члана патријархалне заједнице, али и указује на разлику између дужности и воље.

Чолак запажа и да се у литератури често пренебрегава чињеница да нису сви мушкарци имали једнак статус у патријархалном друштву, да хијерархија није почивала само на полном и старосном принципу, као и да је она постојала и међу женама и децом. Посебна пажња у овој књизи посвећена је статусу сина првенца, његовим улогама и обавезама.

Аутор такође истиче да је и статус жене у патријархалном друштву често посматран поједностављено. И жена је у одређеним ситуацијама преузимала водећу улогу у породици, што је од нарочите важности за лик баба-Стане у роману *Газда Младен*.

У засебним поглављима аутор разматра улогу породице у патријархату, родну улогу мушкарца, обреде прелаза, породичне и друштвене улоге, функцију свадбе у патријархалној култури, а нарочита пажња посвећена је симболичком насиљу над мушким члановима друштва. При томе, Чолак се служи обимном литературом. Међу цитираним и критички разматраним ауторима свакако треба поменути Пјера Бурдијеа, Арнолда ван Генепа, Карла Казера, Игора Кона, Жарка Требјешанина, Дуњу Рихтман-Аугуштин, Зорицу Томић, Јована Хаџи Васиљевића и Јована Цвијића.

Говорећи о породичним и друштвеним улогама мушкарца у патријархалној култури, аутор указује на њихово неретко изједначавање у постојећој литератури. Тако, Чолак из књижевног дела Борисава Станковића изводи дистинкцију између главе породице, домаћина, газде и „бате". Аутор настоји да покаже шта књижевност може да понуди у односу на литературу из етно-антропологије и културологије, тачније колико се кроз књижевност може ишчитавати мушки идентитет.

Поглавље посвећено симболичком насиљу заправо је литерарни дијалог са студијом П. Бурдијеа *Владавина мушкараца*, у којој познати социолог говори о симболичком насиљу над женама и хомосексуалним особама, потпуно занемарујући могућност да се оно спроводи и над хетеросексуалним мушкарцима.

Последње поглавље у оквиру првог дела студије посвећено је сагледавању мушкарца који се налазио изван патријархалног модела у Станковићевим делима изузимајући роман *Газда Младен*.

Праћење генезе ликова, њихових карактеристика и функције у роману представља предмет другог дела Чолаковог рада. Као посебне целине издвојени су ликови Младеновог оца, мајке, Јованке, брата, деде и баба-Стане. Поређење плана рада са првом и другом верзијом романа омогућило је аутору да увиди значајне трансформације које су код појединих ликова извршене. На тај начин, Чолак показује у којој мери су верзије Станковићевих дела битне за проучавање поетике овога писца. Аутор указује на чињеницу да се замисао ликова Младеновог оца, деде, али и мајке и баба-Стане, битно разликовала у плану израде, првој верзији и коначном роману. Такође, кроз говор о јунацима указује се на различит положај мушкараца у патријархалном друштву, као и на различит утицај патријархалног модела на њихову свест. Показује се да је мушкарац могао занемарити улоге које су биле везане за кућу, јер су биле мање изложене јавној процени, док није смео да запостави оне које су биле везане за посао и јавност.

У другом делу књиге Чолак се бави и изменама на плану приповедања романа *Газда Младен*. Тако се уочава да се о Младеновом оцу у коначној верзији романа приповеда само у прве две главе, баш као што је предвиђено и у нацрту романа. За разлику од тога, у првој верзији се о Младеновом оцу приповеда само у првој глави. Отуда Чолак доводи у питање мишљење Драгутина Костића да је пронађени план рада настао пре 1903. године. Такође, и приповедање о осталим члановима домаћинства иде у прилог тези да је план рада настао након прве верзије романа. Са друге стране, у прилог томе да је нацрт настао пре 1903. године иде, на пример, начин организације романа.

Кроз ликове два брата, Младена и Мике, аутор показује две различите судбине мушкарца у патријархалној култури: првенца, који је носио одговорност за судбину породице, и другог, млађег, којем таква одговорност није наметана. Чолак указује на различит статус који је сваки од њих имао у друштву и породици, као и то да је однос међу браћом у највећој мери трансформисан у односу према нацрту.

У трећем, најобимнијем делу рада аутор се бави трансформацијама и развојем лика газда-Младена. Он се најпре осврће на концепцију лика у нацрту за роман, да би га потом разматрао кроз поређење две верзије романа. Чолак запажа да се лик главног јунака развија кроз одолевање искушењима. Као један од кључних догађаја посебно је издвојена Јованкина свадба, при чему се указује и на комплексност и значај овог ритуала (то јест, обреда прелаза) у традицијској култури.

Пажљивим и доследним аналитичким поступком, којим су обухваћене и вербалне и невербалне комуникације, Чолак открива комплексне и динамичне односе између ликова. У овом делу рада аутор је показао изузетну сложеност мотивације ликова, а посебно су занимљиви делови рада у којима се на основу остатка романа покушавају да реконструишу његови ненаписани делови.

У закључку се резимирају резултати до којих се дошло у претходним поглављима, при чему се указује на основни тематско-мотивски склоп Станковићеве прозе.

Студијом *Роман патријархалне културе* (*„Газда Младен" Борисава Станковића*) Бојан Чолак је показао способност да самостално и оригинално решава сложене проблеме, уз критички и коректан однос према постојећој литератури и отворио низ питања о којима раније није расправљано. Његово дело је стога несумњиво нова реч у литератури о роману *Газда Младен* Борисава Станковића и допринос проучавању Станковићеве прозе уопште.

Јован Делић

UDC 821.163.41.09 Milošević N.(082)(049.32)
821.163.41-95)

ЗБОРНИК У ЧАСТ НИКОЛЕ МИЛОШЕВИЋА

(*Дух и разумевање: Николи Милошевићу у спомен*, приредили: Слободан Грубачић и Јован Делић, Филолошки факултет, Београд 2008)

Јануара 2007. године Никола Милошевић преселио се у царство тишине. Али, дијалог са њим и његовим идејама наставља се. Његови поштоваоци, ученици, пријатељи, филозофи, теоретичари књижевности и књижевни критичари у зборнику радова „Дух и разумевање" реконструишу лик Николе Милошевића — академика, професора, писца, беседника, херменеутичара — поручујући нам да „определити се за дијалог значи и избећи две крајности — монолог и рат".*

Тамну књигу тврдих корица, омаж великану писане речи, отвара *Сетна споменица* Слободана Грубачића. Грубачић велича и Милошевићев педагошки и научни рад; његову умну, крепку реч — критичку, филозофску, есејистичку. Слика га као виртуозног беседника, драгоценог сабеседника, колегу, пријатеља. Обавештава нас да је сам Никола Милошевић творац имена зборника и наговештава духовну борбу са његовим одсуством. Иако су у формалном смислу радови у овом зборнику неуједначени (немају сви синопсис, кључне речи, резиме на неком од страних језика), сви они дају значајан допринос тој борби, равноправно граде полилог о богатом и сложеном Милошевићевом делу.

Радови у зборнику „Дух и разумевање" распоређени су у три целине. Први круг чине претежно размишљања о писцу Николи Милошевићу. Никша Стипчевић (*Носталгија за бесконачним Николе Милошевића*) и Драгољуб Стојадиновић (*Три романа Николе Милошевића*) граде паралелу између Милошевићевог случаја и жанровске разуђености италијанског мислиоца и семиолога Умберта Ека. Али, док је Еков литерарни рад познат и признат, Милошевићеви романи дочекани су са неверицом, са сумњом да један „озбиљни", дисциплиновани теоретичар и аналитичар има маште и снаге да на крају свог стваралачког опуса крене да понире у најдубље тајне poiesis-а! У лирском ткиву Милошевићевих романа ови испитивачи откривају меланхоличан хумор, латентну иронију, путеве сна и тајни, симболичне и фантастичне наговештаје, талог легенде, али и илузију аутентичности и стварности. Егзалтирано говоре о романописцу, истинском уметнику, који је на крају свог волуминозног Дела схватио да се неизрециво не да спознати хладним путевима логике; једини пут (или бар покушај) одгонетања тајни нуди нам стваралаштво...

И Душко Певуља окреће се романескној димензији Милошевићевог дела, разматрајући као централно питање односа литературе и филозофије у њему (*Двије полсљедње књиге Николе Милошевића*). У делима филозофа-песника неретко се јавља дисонанца срца и ума. Ипак, Милошевић-писац и Милошевић-филозоф у сагласју су. Певуља осветљава још једну димензију Милошевићеве личности; указује на његов полемички жар, борбу против идеологија и догми; открива homo politicus-а. Ма колико борба против (идеолошког) зла била оправдана, верујем да је ипак реч меланхоличног homo poeticus-а релевантнија и индикативнија...

---

* Цветан Тодоров, *Ми и други: француска мисао о људској разноликости*, превели са француског Бранко Јелић, Мира Перић и Мирјана Здравковић, Библиотека XX век, посебна издања, Београд 1994, 14.

Не слажемо се увек са нашим претходницима; али они су велики уколико нас инспиришу, интелектуално провоцирају да у дијалогу са њима осветљавамо нове пропланке (нашег) ума. Никола Милошевић успева то и својом одсутношћу. Полазећи од интересовања омиљеног београдског професора за античку поетику и његовог залагања за *аутономност књижевног дела*, те романа „Нит михољског лета" (1999), Ксенија Марицки Гађански (*'Αψευδης τεχνη*) открива нове везе. Својом широком културом и афинитетом за антику повезује древну моћ прорицања са (пост)модерним романом, чији је свет чудесан, ослобођен рационално сазнајног. Истовремено, она позива да вратимо изворни изговор класичним језицима, јер само на тај начин хеленска и римска поезија могу бити аутономне и сачувати своје достојанство. Ксенија Марицки Гађански ослања се и на друга читања Милошевићевог дела, пре свега на закључке Мила Ломпара. Један од најдаровитијих, али и најсамосталнијих ученика *Николе Милошевића*, изузетно проницљиво креће се кроз Милошевићев херменеутички лавиринт. Његова студија (*Књижевност и филозофија у херменеутици Николе Милошевића*), најкомплекснија у овој књизи, показује разуђеност и богатство увида, кохерентност анализа и закључака. У потрази за херменеутичаревим лицем, врсни познавалац његовог дела настојаће да осветли и врхунце и противречности његовог система. Но, неће ту стати. Неће само указати на различита мерила приликом тумачења дела из светске и наше књижевности; покушаће да пронађе одгонетку тог херменеутичког парадокса. Зашто је Павел Исакович непротивречан витез тужног лица, а Дон Кихот, којем наликује, сложен књижевни лик, са трагичном и комичном димензијом? Премда је свака интерпретација и самоинтерпретација, да ли одсуство дистанце од српског (модерног) романа, у психолошком и идеолошком смислу, открива неспремност херменеутичара да се суочи са сопственим егзистенцијално-епохалним искуством, пита се Ломпар. Херменеутички дух Николе Милошевића мири филозофију и литературу, естетику и филологију, казивање *о* тексту и казивање *поводом* њега. Херменеутика детаља, у којој се преплићу идеолошки и антрополошки слојеви, и чије су основне црте, по схватању Мила Ломпара, песимизам и детерминизам, знатно мења утврђене односе „битног" и „небитног", основног и споредног и у уметности (књижевном делу) и у науци (филозофији). Са пијететом и аналитичношћу, Ломпар указује и на Милошевићеву неуморну борбу против тоталитаризма, магију његовог ораторства (о чему сведоче готово сви учесници овог полилога) и на значај његовог специфичног филозофског система.

Друга група радова осветљава Милошевићеву *философију диференције*. По вокацији филозоф, Милошевић полемише са различитим системима, али се не утапа у њих. Нису му блиски ни марксизам, ни структурализам; својим путевима осветљава метафизичке проблеме и гради свој систем на темељу анализе уметничких дела, ослањајући се у великој мери на психолошке чиниоце. Радомир Ђорђевић (*Ново философско дело Николе Милошевића*) говори о огромном утицају тог амалгама литературе и филозофије на савременике, а Саво Лаушевић (*Никола Милошевић: Критика епистемолошког апсолутизма*) осветљава његове основне премисе — сва људска знања крхка су, а чежња за Апсолутом илузија је. Човеково биће у доба технике угрожено је, пише Слободан Јауковић (*О разумевању уметности*). Али оптимистичан је — уметност и хуманистичке науке тријумфују и у тешким тренуцима над научним, блазираним поједностављивањем света, јер човеку је иманентна тежња ка неизрецивом и бесконачном, чежња за Лепотом коју нуди уметност, трагање за истином коју наслућује филозофија.

Инспирисани филозофским, литерарним и психолошким достигнућима Николе Милошевића, истраживачи у завршном делу ове књиге граде сопствене аналитичке светове. Појам *алибија* (у уметности и култури), који је Милошевић дефинисао својом првом књигом *Антрополошки есеји* (1964), Душан Иванић примењује на српску реалистичку прозу, од Глишића до Лазаревића и Игњато-

вића (*Алиби и реалистичка прича*). Иванића превасходно занима феномен Едиповог комплекса у овом раздобљу српске књижевности; не признајући „случај комедијант" у литератури, настоји да открије латентне циљеве, алиби писаца који граде *лик вечитог младожење* у епохи реализма. Уз *Антрополошке есеје*, и Милошевићева студија *Негативни јунак* (1965) имала је знатног одјека у духовној и интелектуалној јавности. Зоран Пауновић иде њеним трагом и открива драж и хуману страну познатог Набоковљевог антихероја (*Парадокс негативног јунака у лику Набоковљевог Хамберта*). Хамберт Хамберт сам прича своју причу, брани се сугестивном емоционалношћу, лепотом упропашћеног сна. Пауновић закључује да пример *негативног јунака* показује да је сфера естетског јача од етичког у уметности, свестан да тиме истиче основни парадокс естетизма, његову аутодеструктивност; од уметности се захтева немогуће — да буде истоветна животу, од којег је естетизам неповратно одваја.

Јован Попов подсећа да је велик духовни изазов Николе Милошевића био и Достојевски (*Од подземља до просветљења: (псеудо)двобоји код Достојевског*). Попов анализира један од доминантних мотива руске књижевности XIX века, мотив двобоја, у делима Фјодора Михајловича Достојевског. Показује да се код Достојевског ради о атипичним двобојима, псеудодвобојима или двобојима помереним на унутрашњи, психолошки план. Премда полази од Хераклитове премисе о *карактеру као судбини*, коју је непрестано истицао Никола Милошевић, Попов самостално и луцидно открива Гогољев ехо и многобројне везе у руској и светској литератури, не скривајући дуг свом претходнику.

Срдан Голубовић као да исписује своје (псеудо)двобоје на страницама ове књиге (*Иван и Клер Гол: песничко лудило удвоје*). Представља једног песника, значајног за отварање српских авангардних прозора, не наглашавајући то, говорећи о његовом животу и љубавима из угла психологије (и парапсихологије). На моменте овај рад зазвучи позитивистички, понегде исијавају имаголошке жице, а неретко се осећа јасна иронија... За разлику од њега, Јован Делић у дирљивој, камерној атмосфери призива ређе спомињан лик Николе Милошевића — тумача поезије (*Ноћни откоси стихова и смрти*). Он уочава оно лирско, меланхолично, иманентно Милошевићу романописцу, и у његовим аналитичким радовима; Никола Милошевић је за њега „философ с бодљом у срцу". Подстакнут Милошевићевом анализом Раичковићеве лирске минијатуре (из *Записа о црном Владимиру*), Делић призива још једног песника, Рајка Петрова Нога, а доноси и своје закључке. Сугестивно, сетно, преплићу се ликови на овим страницама (песник Раичковић и болесник, косац, црни Владимир; Милошевић, Ного и Делић са својим тумачењима), мешају се песма, живот и смрт, која коси и Владимира, и Раичковића и Милошевића...

Додирују се почетак и крај; круг затвара Слободан Грубачић (*Књижевност и психоанализа*). Филозофска и психолошка, психоаналитичка димензија у тумачењима Николе Милошевића нераскидиве су. Грубачић на фону Милошевићевих идеја проговара о миту, инцесту, табуима. Осветљава однос Фројдових ученика, пре свега Виктора Тауска и фаталне Лу Андреас — Саломе, према јужнословенским баладама, у којима и модеран човек налази најтананији, најскривенији део себе. Плодно тле за психоанализу је и свет експресионистичке новеле, додаје Грубачић, али је свестан и мањкавости овог метода; књижевно дело јесте „психограм", али то је само једна његова димензија...

„Дух и разумевање", зборник посвећен сенима Николе Милошевића, духовни је опроштај са херменеутичарем тужног лица. Илузије, као ни рукописи, не горе. Зато су питања о (не)могућностима сазнања и смислу човековог постојања, на која је и он покушавао да одговори, и даље отворена; неодгонетнута и неодгонетљива.

Исидора Белић

UDC 821.163.41:929 Bekić T.

ТОМИСЛАВ БЕКИЋ
(1935—2008)

У *Историји Србије од 19. до 21. века* Холма Зундхаусена, последњем великом преводу Томислава Бекића (Нови Сад, 29. априла 1935 — Нови Сад, 19. јануара 2008), остао је знак где треба наставити превођење. Неколико десетина страница завршила је његова супруга Олга,[1] такође германиста. Поред Зундхаусенове књиге постхумно су из штампе изашли и његови преводи капиталне студије Максимилијана Брауна о стваралаштву Достојевског, *Достојевски. Целокупно дело у својој разноврсности и свом јединству*[2] и књиге Петера Сондија *Студије о драми* (Szondi).[3] Необјављене су остале књига *Студије о јужнословенској народној епици* Алојза Шмауса, последњи његов избор и превод у едицији Студије о Србима[4] и књига Бекићу изузетно драгог и блиског аутора Герхарда Геземана[5] *Кул-*

---

[1] Госпођа Олга Бекић пружила ми је драгоцену помоћ у прикупљању биобиблиографских података нужних за писање овог текста и за то јој дугујем дубоку захвалност.

[2] Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 2008, 349 стр.

[3] Orpheus, Нови Сад 2008, 285 стр.

Из домена изучавања позоришта и драме Томислав Бекић је превео и две значајне студије посвећене трагедији: Макс Комерел, *Лесинг и Аристотел: студија о теорији трагедије*, Дневник, Нови Сад 1992; Албин Лески, *Грчка трагедија*, Светови, Нови Сад 1995; и књигу: Јоца Савић, *Драма и позорница*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 1996.

[4] У истој едицији, заједничком издању Матице српске, Вукове задужбине и Завода за издавање уџбеника, Томислав Бекић је превео, приредио и, већим делом, опремио пратећим научним апаратом и следеће студије — већином забављене рецепцијом и изучавањем српскохрватске усмене књижевности у немачкој славистици — Манфред Јенихен, *Југославистичке теме: анализе и синтезе* — 1991 (у њој је Томислав Бекић и аутор предговора: *Манфред Јенихен као југослависта* — 5—9. и *Библиографије југославистичких радова Манфреда Јенихена* — 202—207); Асмус Серенсен, *Прилог историји развоја српскохрватског јуначког песништва* — 1999 (поговор, *Асмус Серенсен — заборављени допринос изучавању народне књижевности*, 363—371, написала је Марија Клеут); Герхард Геземан, *Студије о јужнословенској народној епици* — 2002 (Томислав Бекић је и аутор предговора: *Герхард Геземан и његов допринос изучавању наше књижевности и културе*, 224—231) и Максимилијан Браун, *Српскохрватска јуначка песма* — 2004 (и за ову књигу Бекић је написао поговор: *Слависта Максимилијан Браун и његов допринос изучавању наше народне књижевности*, 275—278).

Управо сарађујући као лектор на Серенсеновој, Геземановој и Брауновој књизи имала сам прилику да лично упознам професора Бекића и његову изузетну енергију и страст с којом је приступао раду. Наш последњи заједнички посао, Шмаусова студија о јужнословенској усменој епици, тек треба да изађе из штампе.

[5] Професор Бекић је одржавао везу и сарађивао са Геземановим сином Волфгангом Геземаном. Остала му је неиспуњена жеља да овај присуствује промоцији очеве књиге

тура Јужних Словена. Културно-антрополошке студије и есеји, коју је изабрао, превео и приредио за издавачку кућу Equilibrium из Београда. Остало је, сигурно, још започетих, а недовршених научних и преводилачких послова, пошто је Томислав Бекић до последњег дана радио са прегалачким жаром човека који је много рекао, али још много тога имао да каже.

Основну школу и гимназију завршио је у Врбасу. Био је студент прве генерације која је уписала новоосновани Филозофски факултет у Новом Саду, 1954. године. За асистента на Катедри за немачки језик и књижевност изабран је 1960. године, и ту је, изузевши повремени професорски ангажман у иностранству,[6] остао током целог свог радног века. Руководио је Катедром за немачки језик и књижевност (1981—1985, 1993—1995), а од 1995. до 2002. године био је шеф Одсека за германистику. Декан Филозофског факултета био је од 1994. до 2002. године, када је пензионисан. Од 1995. до 2002. био је главни уредник *Годишњака Филозофског факултета у Новом Саду*, а од 1995. до 1999. године главни и одговорни уредник „Зборника Матице српске за књижевност и језик".[7]

Томислав Бекић био је угледни германиста и германослависта, научник, професор, уредник значајних научних публикација и преводилац, у свим доменима свог рада страсно ангажован на грађењу веза међу културама. Његова докторска теза била је посвећена рецепцији дела Томаса Мана: *Томас Ман на српскохрватском језичком подручју*, а објавио је и књигу *Томас Ман у нашој књижевној критици*,[8] као и низ радова посвећених стваралаштву, преписци и животу овог писца, као и његовим везама са српском и другим јужнословенским културама.[9] Уз остало, Бекић се, рецимо, систематски бавио преписком Анице Савић Ребац и Томаса Мана, те њеним доприносом књижевној рецепцији Мановог дела код нас.[10] За превођење Мановог четворотомног романа *Јосиф и његова*

Студије о јужнословенској народној епици. Управо на предлог Волфганга Геземана Томислав Бекић је 2004. године изабран за дописног члана Друштва југоисточне Европе (Südosteuropa-Gesellschaft) из Минхена.

[6] Као DAAD стипендиста боравио је у више наврата у Немачкој и Аустрији, а 1977/78. године добио је Хумболтову стипендију. Три семестра (1992—1993) био је хонорарни професор у Сегедину, а држао је предавања по позиву на германистичким и славистичким катедрама у Халеу, Регенсбургу, Гетингену, Минхену.

[7] Члан уредништва Зборника Матице српске за књижевност и језик Томислав Бекић је био од 1984.

[8] Матица српска — Институт за стране језике и књижевности Филозофског факултета, Нови Сад 1987.

[9] Томислав Бекић, *Томас Ман код Срба и Хрвата*, [б. и.], Нови Сад 1968. (Сепарат); Томислав Бекић, *Томас Ман и мит*, *Мит. Зборник радова са научног скупа*, Филозофски факултет, Нови Сад 1996, 463—468; Томислав Бекић, *Уз преписку Томас Ман — Теодор Адорно*, Златна греда, год. 3, бр. 21/22 (јул-авг. 2003), 30; Томислав Бекић, *Ми и Томас Ман*, Домети, год. 32, бр. 122/123 (јесен—зима 2005), 67—79; Томислав Бекић, *„Јосиф и његова браћа" Томаса Мана*, Летопис Матице српске, год. 182, књ. 477, св. 4 (април 2006), 594—612.

[10] Томислав Бекић, *Аница Савић-Ребац и њен однос према немачкој књижевности*, [б. и.], Нови Сад 1972; *Из преписке Анице Савић-Ребац са Томасом Маном*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 25, св. 3 (1977), 589—592; Томислав Бекић, *Аница Савић-Ребац и Томас Ман*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 27, св. 1

браћа, I—IV[11] Томислав Бекић је 1991. године добио Награду Милош Н. Ђурић, коју за изузетне преводилачке домете додељује Удружење књижевних преводилаца Србије, а преводио је и друга Манова дела, отварајући широк увид у књижевно стварање, али и у социјални ангажман и ставове овог изузетно значајног писца.[12] Поред Томаса Мана, Томислав Бекић је преводио и књижевна дела Катје Ман, Хермана Броха, Герхарда Геземана, Манеса Шпербера, Мила Дора, Јоханеса Вајденхајма.

Важан аспект научног рада Томислава Бекића било је и бављење обухватом и дометима германистике на јужнословенском и српском простору,[13] које је прерасло у имплицитну историју ове научне области. Пратио је и систематизовао рад најзначајнијих германиста и германослависта — домаћих и страних: Пера Слијепчевића, Јевта Миловића, Момчила Селесковића, Асмуса Серенсена, Сигфрида Капера, Алојза Шмауса, Герхарда Геземана, Миљана Мојашевића, Зорана Константиновића, Максимилијана Брауна, Зденка Шкреба, Рајнхарда Лауера, Милоша Тривунца, Милоша Ђорђевића, Милана Ђурчина, Хермана Вендела, Страхиње К. Костића... Делимично обједињени у две књиге Бекићеве *Germanoslavice*,[14] али већим делом још расути по научној периодици, ови радови плету густу мрежу додира између две културе, осветљавају зону додира и веза, сагласја и неспоразума. У историју неспоразума уписаће се тако Бекићева отворена писма упућена у време бомбардовања Грегору Гизију, Гинтеру Грасу и Хансу Магнусу Енценсбергеру, Герхарду Шредеру, Јошки Фишеру, али ни историја сагласја и драгоцених узајамних сагледавања и осветљавања неће се моћи осветлити без његовог драгоценог доприноса.

(1979), 81—90; Томислав Бекић, *Допринос Анице Савић—Ребац књижевнокритичкој рецепцији дела Томаса Мана*, у књизи: *Томас Ман у нашој књижевној критици*, 21—40. Посредничка улога Анице Савић Ребац целовито је сагледана у његовој књизи *Аница Савић-Ребац као посредник између српске и немачке културе*, Виша школа за образовање васпитача, Вршац 2004.

[11] Матица српска, Нови Сад 1990.

[12] Поред осталог: Томас Ман, *Из преписке Томаса Мана*, превео Томислав Бекић, Летопис Матице српске, год. 141, књ. 396, св. 2—3 (август-септембар 1965), 202—222; Томас Ман, *Дневници 1933—1934*, превео Томислав Бекић, Матица српска, Нови Сад 1980; Thomas Mann, *Eseji 1—2*, s nemačkog preveli Tomislav Bekić, Boško Petrović, Petar Vujičić, Matica srpska, Novi Sad 1980; Томас Ман, *Осам писама*, коментар и превод Томислав Бекић, Летопис Матице српске, год. 169, књ. 451, св. 5 (мај 1993), 778—808; Томас Ман, *Немачка и Немци*, превео Томислав Бекић. КОВ, Вршац 1999; Томас Ман, *Јеврејско питање*, превео Томислав Бекић, КОВ, Вршац 2001; *Преписка Херман Хесе — Томас Ман*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 2002; Томас Ман — Карл Керењи, *Разговор у писмима...*, превео Томислав Бекић, КОВ, Вршац 2003; Томас Ман — Теодор Адорно, *Мелодије и акорди. Преписка 1943—1955*, превео Томислав Бекић, КОВ, Вршац 2006; Томас Ман, *Немачким слушаоцима. Педесет пет говора упућених преко радија за Немачку*, КОВ, Вршац 2007.

[13] Рад посвећен развоју и перспективама германистике у Србији, превела је постхумно његова супруга Олга и он је објављен у „Летопису Матице српске" (Томислав Бекић, *Германистика у Србији*, превела Олга Бекић, Летопис Матице српске, год. 184, књ. 482, св. 1/2, јул-авг. 2008, 269—277).

[14] Томислав Бекић, *Germanoslavica I* и *Germanoslavica II*, *Прилози проучавању узајамних културних и књижевних веза између наше и немачке културе*, Савез педагошких друштава Војводине — Виша школа за образовање васпитача, Нови Сад — Вршац 2001. и 2003.

Бављење зонама додира између немачке и српске културе — истраживачким, преводилачким, рецепцијским — и отварање нових увида у сложену област германославике током 19. и 20. века, обележили су научни рад Томислава Бекића. Било да је реч о узајамном превођењу, било о рецепцији, било о јужнословенским темама у немачкој књижевности и науци, било о научно-истраживачким увидима претходника, било о сагледавању српске и балканске културне и социјалне историје из перспективе немачких историчара и истраживача — Бекићево изучавање се увек кретало од детаљног разматрања одабране теме и њене пређашње рецепције до општих културолошких увида. Шилерова песма *Момче на потоку* послужиће му, на пример, да детаљно покаже историју превођења, као важан део рецепције Шилерове поезије код нас. Бекић детаљно разматра постојеће преводе ове песме, од првог, објављеног 1832. године у „Летопису Матице српске", чији је аутор Теодор Павловић, преко анонимних превода у *Песмарици* Анастасија Матијевића, *Српској лири* Славка Видака и *Песмарици* М. Д. Дејановића, до ауторских, али, по Бекићевом суду, неуспешних превода И. Трнинског, Ј. Грчића, Д. Прерадовића, Павла Р. и С. Дрљевића, те, најзад, и Шантићевог превода, који је, по Бекићевом суду, једини „успео да пренесе лепоту и лепршавост ове Шилерове љупке творевине на наш језик".[15] Истовремено, Бекић доводи у сумњу релативно распрострањену представу о пучком карактеру грађанских песмарица: „појава да се у рукописним песмарицама налазе стихови и из других националних литература речито сведочи и о естетском видокругу оних који су стварали те песмарице".[16] Историја превођења, контаката, културних веза, узајамних сагледавања прераста у текстовима Томислава Бекића у историју укуса, културе и духа средина којима се бави.

Пре свега и више од свега, превођење је за Томислава Бекића било незаобилазни део научног рада и истраживања сложених и противречних веза између српске и јужнословенских култура и немачке науке и културе. Поред превода из домена књижевности и изучавања књижевности,[17] његов преводилачки ангажман био је незаобилазан у домену историје[18] и психологије, где је превео нека од темељних дела психоанализе

---

[15] Томислав Бекић, *Шилерова песма „Der Jüngling am Bache" у рукописним песмарицама*, Зборник Матице српске за књижевност и језик; књ. 33/3, 1985, 595.

[16] *Исто*, 597.

[17] Поред већ поменутих, Томислав Бекић је превео и следеће студије: Манфред Франк, *Conditio moderna*, Светови, Нови Сад 1995; Волф Шмид, *Поетско читање Пушкинове прозе. Белкинове приче*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1999; Ханс Мајер, *Гете. Оглед о успеху*, Светови, Нови Сад 2000; Кристијан Фон Кроко, *О немачким митовима*, Светови, Нови Сад 2001; Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад 2004; Манфред Остен, *Покрадено памћење. Дигитални системи и разарање културе сећања*, Светови, Нови Сад 2005; Фридрих Зенгле, *Континуитет и преображај. Увод у живот и дело Ј. В. Гетеа*, Orpheus, Нови Сад 2005.

[18] Франц Бабингер, *Мехмед Освајач и његово доба*, Матица српска, Нови Сад 1968; Аврам Ђукић, *Шајкашки батаљон*, 1. и 2. део, Матица српска — Војвођански музеј, Нови Сад 1975; Јохан Хајнрих Швикер, *Политичка историја Срба у Угарској*, Матица српска — Гутенбергова галаксија, Нови Сад — Београд 1998; Ханс Улрих Велер, *Национализам. Историја — форме — последице*, Светови, Нови Сад 2002; Максимилијан Браун, *Косово. Битка на Косовом пољу у историјском и епском предању*, Платонеум, Нови Сад 2004.

и аналитичке психологије, дајући тиме непосредан допринос истраживању и рецепцији ових дисциплина код нас.[19] Одајући у Матици српској последњу пошту Томиславу Бекићу, писац Иван Негришорац рекао је: „Смрћу професора Бекића укинута је читава једна германистичка институција у српској култури.” И одиста, по доприносу који је дао Томислав Бекић је фасцинантан пример „колико један једини човек може да уради за читаву једну националну културу”. Захваљујући његовом научном раду и његовој мисионарској преданости преводилачком послу српска култура је добила читав низ темељних дела из домена немачке књижевности, науке и културе, али, што је можда још значајније, и широк увид у то како је *други* сагледавају.

У интервјуу датом Нини Попов Томислав Бекић је рекао „Мостови културе трају”.[20] Целим својим животом и радом он је градио, одржавао, проналазио те мостове.

Љиљана Пешикан-Љушшановић

---

[19] Сигмунд Фројд, *Досетка и њен однос према несвесном*, Матица српска, Нови Сад 1969; Карл Густав Јунг, *Психолошке расправе*, Матица српска, Нови Сад 1977; Алфред Адлер, *Смисао живота*, Матица српска — Просвета, Нови Сад — Београд 1984; Алфред Адлер, *Познавање живота*, Матица српска — Просвета, Нови Сад — Београд 1984; Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1999; Алисе Милер, *Драма даровитог детета*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 2001; Ото Ранк, *Мит о рођењу јунака*, Академска књига, Нови Сад 2007.

[20] Томислав Бекић — Нина Попов, *Мостови културе трају*, Дневник, Нови Сад, бр. 16214, 13.